



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de São José do Rio Preto

Paulo Ricardo Moura da Silva

O naturalismo como técnica de representação realista: uma proposta teórico-crítica para *BaléRalé*, de Marcelino Freire

São José do Rio Preto
2016

Paulo Ricardo Moura da Silva

O naturalismo como técnica de representação realista: uma proposta teórico-crítica para *BaléRalé*, de Marcelino Freire

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Scheel

São José do Rio Preto
2016

Silva, Paulo Ricardo Moura da.

O naturalismo como técnica de representação realista : uma proposta teórico-crítica para BaléRalé, de Marcelino Freire / Paulo Ricardo Moura da Silva. -- São José do Rio Preto, 2016
200 f.

Orientador: Márcio Scheel

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira – Séc. XX - História, crítica - Teoria, etc. 2. Contos brasileiros - Séc. XX - História, crítica - Teoria, etc. 3. Freire, Marcelino, 1967- , BaléRalé – Crítica e interpretação. 4. Naturalismo na literatura. I. Scheel, Márcio. II. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – B869–34.09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

Paulo Ricardo Moura da Silva

O naturalismo como técnica de representação realista: uma proposta teórico-crítica para *BaléRalé*, de Marcelino Freire

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Márcio Scheel
UNESP – São José do Rio Preto
Orientador

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior
UNESP – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan
UNESP – Araraquara

São José do Rio Preto
26 de fevereiro de 2016

AGRADECIMENTOS

À minha família, em especial, aos meus avós Maria Gonçalves de Oliveira (*in memoriam*) e João Gomes de Oliveira (*in memoriam*), que acreditaram, sem excitar, no que, antes, para mim, eram dúvidas e, desse modo, com o exemplo da simplicidade, puderam me apresentar o mundo.

Ao meu irmão Leonardo Moura da Silva, que, mesmo distante, pude compartilhar, de modo autêntico, muito de meus questionamentos, angústias, realizações e, sobretudo, os anseios de transformação social que pulsam em nossas mentes.

À Prof. Mauraci Angela Torquato, que, durante o terceiro ano do Ensino médio, me ajudou a perceber o quanto a literatura era parte constitutiva de um caminho, que eu começava a traçar, em busca da minha condição de existência humana.

Ao Prof. Dr. Márcio Scheel, cujo significado de orientador rompe com os limites da pesquisa acadêmica para se alojar no âmbito da amizade, sempre disposto ao diálogo que busca reconstruir nossas percepções do mundo e dos seres humanos, o que foi de fundamental importância para o meu desenvolvimento pessoal e intelectual.

Ao Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior, Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan e Prof. Dr. Ulisses Infante pela leitura atenta e pelas significativas contribuições para o aprimoramento do meu trabalho, sobretudo pelos questionamentos que suscitaram importantes reflexões.

À sociedade paulista, que, desde a minha educação básica, financia os meus estudos, o que me proporcionou uma vida de maiores possibilidades. De modo especial, agradeço também a CAPES – Conselho de Apoio à Pesquisa no Estado de São Paulo – pela bolsa de mestrado concedida.

A miséria no Brasil, puta que pariu, é pornográfica.

Marcelino Freire.

RESUMO

De acordo com Tânia Pellegrini (2007), há um grande número de narrativas produzidas nas últimas décadas que constroem esteticamente um realismo, não estritamente aos moldes do realismo enquanto movimento literário do século XIX, mas que buscam, de diferentes modos, colocar o real em cena a partir de uma perspectiva contemporânea. Nestes termos, em contraposição à proposta de Flora Süssekind (1984), de que o naturalismo seria uma ideologia estética na literatura brasileira, marcada, sobretudo, pela objetividade, pela fidelidade representacional à realidade sociocultural e pelo diálogo com a ciência em prol do estabelecimento da identidade nacional, a hipótese que defendemos, a partir de uma leitura teórico-crítica do livro de contos *BaléRalé*, de Marcelino Freire, concebe o naturalismo como uma técnica de representação realista, em que se explorariam esteticamente aspectos como, por exemplo, o rebaixamento, a marginalidade e a crueza. Em termos de realização estética, o naturalismo histórico não legaria necessariamente à ficção brasileira contemporânea um modelo de representação translúcida, precisa e científica da realidade sociocultural. Para nós, o cientificismo do romance naturalista do século XIX produziu representações animalizadas do homem e, a partir deste aspecto, seria possível perceber melhor as heranças naturalistas na literatura brasileira contemporânea, que, sob muitos aspectos, se voltariam justamente para a representação de elementos brutais da vida humana em sociedade.

Palavras-chaves: Literatura brasileira; contos brasileiros; Freire, Marcelino; naturalismo na literatura.

ABSTRACT

According to Tânia Pellegrini (2007), there is a large number of narratives produced in recent decades that aesthetically build a realism, not narrowly in the mold of realism as a literary movement of the 19th century, but that seeks, in different ways, to put the real in scene from a contemporary perspective. In these terms, in contrast to what is proposed by Flora Süssekind (1984), that the naturalism would be an aesthetic ideology in Brazilian literature, marked above all by objectivity, the representational faithfulness to the socio-cultural reality and the dialogue with science in favor of the establishment of national identity, the hypothesis we defend, from a theoretical and critical reading of the tale book BaléRalé, by Marcelino Freire, conceived the naturalism as a realistic representation technique, in which would aesthetically exploit aspects such as relegation, marginality and rawness. In terms of aesthetic achievement, the historical naturalism not necessarily bequeath to the Brazilian contemporary fiction a translucent representation model, precise and scientific of the socio-cultural reality. For us, the scientism of the 19th century naturalist novel produced animalistic representations of man and, from this aspect, it would be possible to better understand the naturalistic heritages in contemporary Brazilian literature, which, in many respects, just return to the representation of brutal elements of human life in society.

Keywords: Brazilian literature; brazilian short stories; Freire, Marcelino; naturalism in the literature.

Sumário

Introdução	10
Capítulo 1: Breve revisão histórico-crítica do naturalismo brasileiro	17
1.1 O naturalismo histórico no Brasil e seu projeto estético-ideológico.....	17
1.2 A permanência do naturalismo na literatura brasileira: uma revisão crítica.....	38
Capítulo 2: Reflexões sobre o naturalismo a partir da literatura brasileira contemporânea	75
2.1 A crise da representação como problematização do projeto estético-ideológico do naturalismo histórico	75
2.2 Do brutalismo ao realismo refratado: o naturalismo em meio às propostas teórico-críticas sobre o realismo na literatura brasileira contemporânea.....	105
2.3 O naturalismo como técnica de representação realista a partir de <i>BaléRalé</i> , de Marcelino Freire	123
Capítulo 3: O naturalismo como técnica de representação realista em <i>BaléRalé</i>, de Marcelino Freire	140
3.1 Alguns aspectos característicos dos contos de Marcelino Freire.....	140
3.2 A postura cultural da técnica de representação naturalista em <i>BaléRalé</i>	153
3.3 O método da técnica de representação naturalista em <i>BaléRalé</i>	176
Considerações finais	190

Referências bibliográficas	191
---	------------

Introdução

Sob muitos aspectos, o realismo parece ser uma das grandes tendências da literatura brasileira, presente em diferentes momentos da história literária de nosso país, como, por exemplo, no movimento realista-naturalista de fins do século XIX, no romance de 1930 e na ficção contemporânea, produzida a partir dos anos de 1960-1970 até os dias atuais, conforme sugere Flora Süssekind (1984), ao pensar, mais propriamente, o problema do naturalismo na literatura brasileira, que seria concebido, pela perspectiva da pesquisadora, a partir da fidelidade representacional, das pretensões totalizantes e do diálogo com a ciência.

Assim como o realismo, o naturalismo também estaria presente na literatura brasileira do século XX e XXI e, portanto, não se restringiria ao movimento literário do século XIX, no qual a objetividade, a neutralidade e a totalidade constituiriam, essencialmente, as pretensões do projeto estético-ideológico naturalista de elaborar representações da realidade sociocultural sob os moldes metodológicos da ciência positivista, em voga na época, o que nem sempre se concretizou, esteticamente, nos romances, deste período, de modo pleno¹.

Se o naturalismo do século XIX, que denominaremos, também, de naturalismo histórico, em consonância com Karl Erik Schøllhammer (2012), que nomeia o realismo do século XIX como realismo histórico, pode ser compreendido como uma escola literária (SEREZA, 2012, p. 95), ou, ainda, como uma tendência pertencente ao movimento realista (FRANCHETTI, 2014, *on-line*), a questão que poderia se colocar é: o que seria, então, o naturalismo na literatura brasileira a partir do século XX, se ele não seria mais um movimento literário?

Flora Süssekind, em *Tal Brasil, qual romance?: uma ideologia estética e sua história: o naturalismo* (1984), de modo pioneiro, se dispôs a refletir sobre este questionamento, que contribuiu significativamente para os estudos

¹ Nossas reflexões terão sempre como referência a literatura brasileira e, por isso mesmo, se restringirão a ela, mas não queremos afirmar, com isso, que as discussões, aqui, colocadas não possam ser também observadas nas literaturas de outros países, sobretudo na literatura européia e norte-americana, ou, ainda, que tais discussões singularizariam a literatura brasileira em relação à literatura produzida nos demais países.

literários do realismo brasileiro. A tese que defende é que o naturalismo, enquanto estética literária, seria, na grande maioria das obras, de viés naturalista, da ficção brasileira, uma ideologia estética, porque camuflaria a diversidade constitutiva da sociedade brasileira em prol de representações unívocas, translúcidas, totalizantes e documentais da realidade sociocultural, que teriam o objetivo de estabelecerem a identidade nacional.

A partir da problematização que buscaria indagar sobre o que seria o naturalismo na literatura brasileira contemporânea, questionamento resgatado e reformulado a partir das discussões de Flora Süssekind, a nossa proposta seria não compreender o naturalismo como uma estética literária ou, mais especificamente, como uma ideologia estética, como sugere Süssekind, mas como uma técnica de representação realista, isto é, como um modo específico de colocar o real em cena.

Em nossa tese, o naturalismo seria caracterizado, essencialmente, pela crueza, pelo rebaixamento, pelo excesso e pela marginalidade, porque, em termos de realização estética, as influências científicas, sobretudo do positivismo, do determinismo e do evolucionismo social, nos romances naturalistas do século XIX parecem ter resultado muito mais em representações da animalidade humana, ou, em outras palavras, em representações da brutalidade da vida humana em sociedade, do que em representações objetivas, documentais e totalizantes da realidade referencial.

Conceber o naturalismo a partir da crueza, do rebaixamento, do excesso e da marginalidade difere das reflexões de Flora Süssekind², que parece buscar os aspectos fundamentais do naturalismo muito mais nas pretensões naturalistas do que nas concretizações estéticas, o que se evidenciaria, em suas reflexões, ao sugerir que o documentalismo, o diálogo com a ciência e as representações totalizantes são características, essencialmente, naturalistas, até mesmo após o século XIX, aspectos que, efetivamente, constituem os fundamentos do projeto estético-ideológico do naturalismo histórico, mas que, já no romance naturalista do século XIX, não se realizam esteticamente em sua plenitude.

² Embora nossa discussão pense o naturalismo em termos, um pouco, diferentes de Flora Süssekind (1984), nossa pretensão não é invalidar a sua reflexão, mas apenas indicar novas propostas de leitura teórico-crítica para o naturalismo na literatura brasileira contemporânea.

Tânia Pellegrini, em seu artigo “Realismo: postura e método” (2007), ao se valer do conceito de realismo de Raymond Williams (2003), que reconhece o realismo na representação da relação entre o indivíduo e a sociedade, propõe que o realismo na literatura brasileira contemporânea seja pensado a partir do conceito de refração. Em sua percepção crítica, o realismo, na ficção produzida nas últimas décadas, seria composto por um conjunto de diferentes modos de representação realista, o que a motiva chamá-lo de realismo refratado.

A técnica de representação naturalista, se a analisarmos sob a perspectiva de Pellegrini, seria, portanto, uma das cores que comporia a refração do realismo contemporâneo, isto é, o naturalismo seria uma parte constitutiva do realismo, o que se diferenciaria, também, das propostas de Süsserkind, para quem o conceito de naturalismo seria eficaz para pensar toda a literatura brasileira, de fins do século XIX aos anos de 1970, que colocaria o real em cena.

Nesses termos, o objetivo geral de nosso trabalho de pesquisa é buscar compreender, conceitualmente, a permanência do naturalismo na literatura brasileira contemporânea, mais especificamente, no livro de contos *BaléRalé* (2003), de Marcelino Freire (1967-), de modo a problematizar a constituição do naturalismo em sua reelaboração contemporânea.

Uma vez que não poderia ser mais pensado a partir do conceito de escola literária, o naturalismo, em nossa proposta de leitura teórico-crítica de *BaléRalé*, seria uma técnica de representação realista, que, ao invés de estabelecer uma relação dicotômica entre realismo e naturalismo, sugere que o naturalismo seja uma parte integrante do realismo, em termos de um conjunto de técnicas de representação, sobretudo na literatura brasileira contemporânea.

Estaremos atentos, ainda, para o modo como o naturalismo se realiza esteticamente em *BaléRalé*, sobretudo a partir do que Tânia Pellegrini indica como “uma *postura* geral (envolvendo ideologias, mentalidades, sentido histórico, etc.) e um *método* específico (personagens, objetos, ações e situações descritos de modo real, isto é, de ‘acordo com a realidade’)” (PELLEGRINI, 2007, p. 139 – grifos da autora), uma vez que nos interessa problematizar, refletir e argumentar, mais especificamente, em termos de

concretização estética, que, nem sempre, parece corresponder integralmente as pretensões tanto do projeto estético-ideológico naturalista, como do próprio escritor.

BaléRalé é composto por dezessete contos, ou improvisos, como são denominados no próprio livro, com a predominância de narradores homodiegéticos, que, mais do que narrar ações, constroem discursos (literários) que, na grande maioria dos casos, discorrem sobre determinado tema ou situação narrativa. Ao se dizer, parece emergir, do discurso (literário) elaborado pelos narradores, falas que apontam para certos aspectos da realidade sociocultural brasileira, não apenas no que diz respeito às singularidades da contemporaneidade, mas também a determinadas precariedades socioculturais, pautadas em estruturas autoritárias, violentas e segregadoras, que permanecem ao longo da história de nosso país.

Uma das linhas de força do livro de contos de Marcelino Freire é a representação da sexualidade e do gênero, com destaque para a representação do homoerotismo, que, sob muitos aspectos, sugere ser uma metonímia para os diversos processos de marginalização que marcam a cultura e a sociedade brasileira, não apenas relacionados diretamente à sexualidade e ao gênero, mas também à classe social e à raça, por exemplo.

Para a melhor organização e desenvolvimento da argumentação, sistematizamos nosso estudo em três capítulos. No capítulo 1, intitulado “Breve revisão histórico-crítica do naturalismo brasileiro”, buscaremos discutir o naturalismo na literatura brasileira, com destaque para as manifestações naturalistas anteriores à ficção contemporânea, de modo a repensar a relação que se estabelece, com frequência, no âmbito dos estudos literários, entre naturalismo e objetividade científica.

Na seção 1.1, intitulada “O naturalismo histórico no Brasil e seu projeto estético-ideológico”, buscaremos apresentar criticamente os aspectos fundamentais do movimento naturalista brasileiro, de modo a percebermos o quanto o romance brasileiro naturalista se distancia, em certa medida, da objetividade científica e da fidelidade documental pretendidas pelo projeto estético-ideológico naturalista, fortemente influenciado pelos estudos críticos de Émile Zola (1979, 1995).

A observação crítica da não correspondência, em determinados aspectos, do romance brasileiro naturalista e do projeto estético-ideológico do naturalismo histórico permitiria notarmos, por exemplo, que as influências do discurso científico parecem ter resultado mais em representações rebaixadas, ao colocar em cena a animalidade humana, do que em representações objetivas, por supostamente serem elaboradas sob os preceitos do método das ciências experimentais do século XIX, o que motivaria considerarmos a crueza, o rebaixamento, o excesso e a marginalidade como características essenciais do naturalismo, seja do naturalismo histórico, seja da técnica de representação naturalista.

Na seção 1.2, que recebe o título de “A permanência do naturalismo na literatura brasileira: uma revisão crítica”, refletiremos sobre as reelaborações naturalistas ao longo da história da ficção brasileira, a partir das discussões críticas de Flora Süssekind (1984) e Ana Cristina Chiara (2004). Repensando os argumentos fundamentais destas pesquisadoras, buscaremos estabelecer uma discussão que nos possibilite rever criticamente o modo como a permanência do naturalismo na literatura brasileira é compreendida no âmbito dos estudos literários.

Após refletirmos sobre o naturalismo histórico e sua permanência na ficção brasileira, no capítulo 2, intitulado “Reflexões sobre o naturalismo a partir da literatura brasileira contemporânea”, nos atentaremos, mais especificamente, para o naturalismo expresso na literatura produzida nas últimas décadas em nosso país. Para tanto, na seção 2.1, cujo título é “A crise da representação como problematização do projeto estético-ideológico do naturalismo histórico”, pensaremos sobre a problemática da crise da representação, sobretudo nas primeiras décadas do século XX, que procurou desestabilizar, por meio de propostas marcadas pela fragmentação, pela disjunção e pela ressignificação, o projeto estético-ideológico naturalista em suas pretensões de objetividade científica e fidelidade documental à realidade referencial.

Em nossa perspectiva, não seria sensato, em termos metodológicos, discutir o naturalismo na literatura brasileira contemporânea como se fosse possível estabelecer uma relação direta entre o naturalismo histórica e a ficção contemporânea, porque seria preciso considerar que entre o final do século

XIX, época em que se situa o naturalismo histórico, e o início do século XXI, momento em que o livro *BaléRalé* é publicado, temos a literatura do século XX, que trouxe contribuições significativas para o sistema literário brasileiro, no que se refere, por exemplo, às respostas estéticas das obras modernistas à crise da representação.

Na seção 2.2, intitulada “Do brutalismo ao realismo refratado: o naturalismo em meio às propostas teórico-críticas sobre o realismo na literatura brasileira contemporânea”, discutiremos diferentes perspectivas teórico-críticas que buscam pensar o realismo contemporâneo, tais como o brutalismo, proposta de Alfredo Bosi (1977), o realismo feroz, de Antonio Candido (2011b), o realismo afetivo, de Karl Erik Schøllhammer (2012), o choque do real, de Beatriz Jaguaribe (2007), e o realismo refratado, de Tânia Pellegrini (2007).

Queremos, com a discussão destas propostas que pensam certos aspectos do realismo na literatura brasileira contemporânea, estabelecer certos diálogos entre tais reflexões e a tese que defendemos neste trabalho de que o naturalismo seria uma técnica de representação realista, pautada na crueza, no rebaixamento, no excesso e na marginalidade, a fim de que estas relações possam tornar nossa argumentação mais bem fundamentada, coerente e clara em seu desenvolvimento.

Na seção 2.3, que recebe o título de “O naturalismo como técnica de representação realista a partir de *BaléRalé*, de Marcelino Freire”, teremos como eixo central de nossa reflexão o realismo como conjunto de técnicas de representação, bem como a nossa proposta de compreender o naturalismo como uma das técnicas de representação realistas expressas na literatura brasileira contemporânea e, mais especificamente, em *BaléRalé*, em que apontaremos os aspectos fundamentais da técnica naturalista, sobretudo no que se refere a determinadas aproximações e distanciamentos com relação ao naturalismo histórico.

O capítulo 3, intitulado “O naturalismo como técnica de representação realista em *BaléRalé*, de Marcelino Freire”, se constituirá da análise crítica da obra de Marcelino Freire, em estudo, sob a perspectiva da técnica de representação naturalista, em que, de modo mais detido, poderemos reconhecer, agora nos contos, as discussões teóricas que apontaremos nos capítulos 1 e 2. Entretanto, sempre que possível, os contos serão evocados ao

longo das discussões dos dois capítulos iniciais, bem como as reflexões teóricas serão resgatadas no desenvolvimento reflexivo do capítulo 3, uma vez que a discussão teórica e crítica, em termos metodológicos, se realizam melhor quando não há uma separação rígida entre ambas.

Na seção 3.1, intitulada “Alguns aspectos característicos dos contos de Marcelino Freire”, apresentaremos as características fundamentais da obra de Marcelino Freire, principalmente, a partir da fortuna crítica do escritor pernambucano, que, embora comece a publicar efetivamente a partir dos anos 2000, já há um número considerável de trabalhos sobre sua obra, em termos de artigos científicos, de dissertações de mestrado e de livros que se dedicam exclusivamente à escrita literária de Marcelino Freire³.

Na seção 3.2, cujo título é “A postura cultural da técnica de representação naturalista em *BaléRalé*”, analisaremos, criticamente, como a cultura poderia ser considerada um aspecto que, em termos de uma postura geral, contribuiria para a elaboração do naturalismo, enquanto técnica de representação realista, em *BaléRalé*, sobretudo no que se refere aos processos de marginalização de grupos sociais, bem à preservação de determinadas estruturas arcaicas em nosso país, que, sob muitos aspectos, possibilitam que determinadas relações sociais se efetivem a partir da violência, em suas diversas manifestações.

Na seção 3.3, intitulada “O método da técnica de representação naturalista em *BaléRalé*”, buscaremos reconhecer, criticamente, os elementos narrativos, as estratégias representacionais e os processos de linguagem literária que estariam implicados na construção estética do naturalismo, enquanto técnica de representação realista, em *BaléRalé*, uma vez que propomos, em nossas reflexões, a nos manter atentos às concretizações estéticas da técnica naturalista.

³ A título de exemplificação, podemos citar o artigo “A violência em um conto de Marcelino Freire”, de Jaime Ginzburg (2007), a dissertação de mestrado *Estratégias de atuação no mercado editorial: Marcelino Freire e a Geração 90*, de Liana Aragão Lira Vasconcelos (2007), e o livro *A miséria é pornográfica: ensaios sobre a ficção de Marcelino Freire*, organizado por Maurício Silva e Rita Couto (2013).

Capítulo 1: Breve revisão histórico-crítica do naturalismo brasileiro

1.1 O naturalismo histórico no Brasil e seu projeto estético-ideológico

O naturalismo histórico⁴, movimento literário de fins do século XIX, teve como projeto estético-ideológico a busca por representar o comportamento humano e social, com particular interesse pelos tipos socialmente marginalizados, a partir de conceitos e ideias tomadas de empréstimo, principalmente, ao positivismo, ao determinismo materialista e às Ciências naturais, em função dos quais o homem era visto como produto direto de suas condições biológicas e sociais, logo, seu caráter e conduta estariam sob a influência incontornável do meio, da raça e da hereditariedade.

Os temas abordados pelo naturalismo histórico, como, por exemplo, taras sexuais, crimes, miséria, perversões morais, desvios de caráter, vistos como patologias pelas concepções científicas da época, estão elaborados no texto literário de modo a representar a marginalidade e a animalidade humana, trazendo à cena, normalmente, personagens das classes sociais menos privilegiadas. Porém, como afirma Tânia Pellegrini (2007, p. 144), os pobres e marginalizados não são representados mais pelo viés cômico, como predominantemente era elaborada na literatura até então, mas com pretensões mais sérias e rigorosas, porque a representação se queria científica ou, ao menos, próxima ao universo científico⁵.

Para os escritores desse período, a realidade sociocultural é vista como um todo unificado, capaz de ser compreendida de forma plena por meio de regras estabelecidas pela ciência, sendo que, do ponto de vista literário, caberia à literatura reproduzir ou, até mesmo, espelhar essa realidade, ao

⁴ Karl Erik Schøllhammer (2012) nomeia o realismo, enquanto movimento literário do século XIX, como realismo histórico. Por extensão, em algumas passagens desse trabalho, nos referiremos ao movimento naturalista também como naturalismo histórico, sobretudo para evitarmos certas ambiguidades entre o naturalismo, como movimento literário, e o naturalismo, como técnica de representação realista.

⁵ A afirmação de Pellegrini (2007, p. 144) possibilita observarmos que, embora a representação da marginalidade não seja, única e exclusivamente, própria dos romances naturalistas, uma vez que se faz presente até mesmo na literatura antiga clássica, como, por exemplo, em *Satiricon* (c. 60 d.C.), de Petronio (27-67 d.C.), o efeito da representação da marginalidade no naturalismo histórico implica muito mais na seriedade do que na comicidade que debocha dos personagens que estão à margem da sociedade.

mesmo tempo em que, nesse processo, o escritor deveria se aproximar da neutralidade de um cientista ao lidar com seu objeto de análise.

Para tanto, como observou Georg Lukács, em uma perspectiva nada favorável aos procedimentos naturalistas, os escritores vinculados ao naturalismo histórico utilizaram amplamente da descrição como procedimento narrativo para colocar o real em cena. Nesses termos, as observações primordiais às pretensões naturalistas, bem como aos condicionamentos biológicos e sociais em que os personagens estariam submetidos, associados a descrições minuciosamente detalhadas, refletiriam em si os anseios científicos que impulsionam o projeto estético-ideológico do movimento naturalista.

Lukács critica a utilização da descrição como técnica narrativa no naturalismo, principalmente, a partir da obra de Émile Zola (1840-1902), ao reconhecer que,

dada a falta de um entreccho individual, os homens aparecem como pálidos fantasmas, pois os homens só adquirem fisionomia verdadeiramente humana quando nós os acompanhamos nas suas ações, as quais não podem ser substituídas nem por uma minuciosa descrição psicológica de sua vida íntima, nem por uma prolixa descrição "sociológica" de situações gerais (LUKÁCS, 1968, p. 93-94).

Para o pensador húngaro, o naturalismo, diante de sua pretensão ambiciosa de representar o real em sua integralidade, acaba por elaborar representações falsas, artificiais e superficiais do humano e da realidade sociocultural, porque as determinações do meio, da raça e da hereditariedade os reduzem a esquemas mecânicos que não condizem com a complexidade real da vida humana.

Contudo, Lukács parece dar maior peso para as descrições, nos romances naturalistas, do que elas parecem ter, de modo que sua reflexão induz à percepção de que o naturalismo histórico se constituiria simplesmente de descrições, em que as personagens não teriam o ímpeto para a ação, já que seriam apenas produtos dos condicionamentos sociais e fisiológicos. O projeto estético-ideológico naturalista permite uma afirmação como esta de Lukács, mas é preciso olhar com cautela para esta percepção, porque nem

sempre o romance naturalista corresponde plenamente às pretensões gerais da escola literária à qual se vincula.

O naturalismo histórico organizou-se inicialmente em território francês, sob a liderança de Émile Zola, escritor que, para além da série de romances *d'Os Rougon-Macquart*, projeto monumental que visa, de modo geral, o acompanhamento das implicações hereditárias, bem como da influência determinante do meio em uma família francesa do Segundo Império, dedicou-se, ainda, a elaborar criticamente o conceito de romance experimental para se referir a uma literatura, de cunho naturalista, que, para construir suas narrativas, se utilizaria do método experimental.

Em princípio utilizado pela Química e pela Física em suas investigações científicas, no século XIX, o método experimental vinha sendo aplicado também à Fisiologia e à Medicina, principalmente por meio das reflexões de Claude Bernard, em quem Zola (1979, p. 25) assume buscar os fundamentos para a constituição do romance experimental, concebido pelo escritor naturalista como uma adaptação, para a literatura, deste método científico em voga na época.

Como afirma Zola, “a ciência experimental não deve se preocupar com o *porquê* das coisas; ela explica o *como*, e nada mais” (ZOLA, 1979, p. 27 – grifos do autor), o que denota uma concepção de ciência que procura se aproximar, com fidelidade, dos fenômenos que analisa, sem qualquer intervenção, de ordem reflexiva, por parte dos cientistas, para que os fenômenos não sejam modificados, mas, sim, para que se chegue a conhecer sua constituição tal qual eles se apresentam no meio ambiente. Nesses termos, o objeto de análise já é dado *a priori*, logo, caberia ao cientista apenas a posição de observar os fenômenos passivamente, o que se relaciona com a crença na separação, bem demarcada, entre objeto observado e sujeito observador, em que um independe do outro.

Gérard Fourez sintetiza, muito bem, o método científico que integra essa concepção de ciência: “as ciências partem da observação fiel da realidade. Na sequência dessa observação, tiram-se leis. Estas são, então, submetidas a verificações experimentais e, desse modo, postas à prova. Estas leis testadas são, enfim, inseridas em teorias que descrevem a realidade” (FOUREZ, 1995, p. 38).

No método experimental, a observação é sempre o ponto de partida, o marco zero para o conhecimento científico, que se estabelecerá sob a perspectiva da objetividade, da completude e da neutralidade. Entretanto, Fourez problematiza este modo de conceber a observação no trabalho científico ao admitir que, “para observar, é preciso sempre relacionar aquilo que se vê com noções que já se possuía anteriormente. Uma observação é uma *interpretação*: é integrar uma certa visão na representação teórica que fazemos da realidade” (FOUREZ, 1995, p. 40 – grifos do autor).

Observar o real, seja para o cientista, seja para o romancista, implica, a partir do ponto de vista de Fourez, em não estar à parte do que se observa, mas construir o objeto de análise a partir dos referenciais culturais, históricos e ideológicos que o observador traz consigo, o que permite uma interpretação do real que não é absoluta, mas também não é individual, porque compartilhada socialmente.

Desse modo, em contraposição aos escritores idealistas, em especial os românticos, fortemente criticados pelos realistas e naturalistas, o romancista, segundo as concepções de Zola,

é feito de um observador e de um experimentador. Nele, 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 a exige o determinismo dos fenômenos estudados (ZOLA, 1979, p. 31).

Mais do que representar a realidade sociocultural com a objetividade que Gustave Flaubert (1821-1880) havia, genialmente, pretendido em *Madame Bovary* (1857), Zola propunha que a representação do real estivesse submetida a um olhar científico, que buscasse ser preciso, neutro e totalizante, de modo a demonstrar literariamente as influências das regras científicas pautadas na hereditariedade, na raça e no meio como forma de constituição do comportamento e do caráter dos personagens⁶, aspecto que se torna um

⁶ Quando o determinismo fornece ao naturalismo histórico certos padrões, prontos e engessados, de comportamento, conduta e ação humana, ele se torna um problema para a literatura, porque se evidencia certa artificialidade diante da maior disposição ao caricatural do que à representação de individualidades, uma vez que, como afirma Nelson Werneck Sodré, “a

problema para a literatura, porque parece construir certos esquematismos que poderiam engessar o desenvolvimento narrativo e, por isso mesmo, produzir obviedades.

Era preciso, para tanto, que o escritor tivesse um senso de real, para “sentir a natureza e representá-la tal como ela é” (ZOLA, 1995, p. 26), por meio de observações criteriosas da vida cotidiana que levariam à construção de um romance em que as teses defendidas pelas ciências experimentais com relação ao ser humano e à sociedade estivessem comprovadas pelo próprio desenvolvimento narrativo.

O projeto estético-ideológico naturalista, deduzido, sobretudo, pela crítica literária, encontra nos textos críticos do escritor francês uma fonte preciosa para sua fundamentação, principalmente no que diz respeito ao diálogo da literatura com a ciência de fins do século XIX, elemento que melhor singulariza esse movimento literário, segundo Haroldo Ceravolo Sereza (2012, p. 96), com relação ao romance realista produzido neste mesmo período.

Porém, ainda que os escritos críticos de Zola sobre o romance experimental tivessem inegável influência sob a produção literária de cunho naturalista nos diversos países em que esta escola literária pode estar presente, seria um erro afirmar que o movimento naturalista se reduz estritamente à realização plena do conceito de romance experimental e que, desse modo, os romances naturalistas nada acrescentaram, transformaram ou ignoraram com relação à proposta inicial que constitui o romance experimental.

No caso dos romances naturalistas brasileiros do século XIX, por exemplo, há a frequente presença de certos resquícios da idealização romântica, que distanciam determinadas obras naturalistas brasileiras do conceito de romance experimental. Porém, é preciso considerar, ainda, como nos lembra Neide Faria (1989, p. 125), que nem mesmo a obra de Zola concretizou integralmente o que ele mesmo elaborou teoricamente como romance experimental.

Ademais, ao observarmos mais detidamente seus textos críticos, a partir de sua coerência interna, percebemos que o escritor francês torna questionáveis certos aspectos fundamentais do conceito de romance

arte deve descobrir através do externo, atrás do que se percebe imediatamente, o fundamento, a essência, isto é, o outro aspecto, o interno, o oculto” (SODRÉ, 1992, p. 66-67).

experimental, como, por exemplo, a própria neutralidade almejada pelos escritores em suas obras, ao proclamar que os romancistas são como moralistas experimentadores. Uma vez determinados os mecanismos das paixões, proposta primordial do romance experimental, a sociedade poderia controlá-las, reprimi-las ou exterminá-las de forma mais efetiva, o que garantiria, assim, uma ordem social mais saudável, segundo as concepções científicas da época.

Esse posicionamento de um dos mais representativos escritores do movimento naturalista aponta para certos aspectos conservadores do projeto estético-ideológico naturalista, diferentemente do caráter revolucionário que a representação, por exemplo, de personagens pobres, trabalhadores, prostitutas, homossexuais e adúlteros poderia sugerir.

Em se tratando de literatura, é preciso atentar para o modo como as representações de personagens marginalizados são construídas no naturalismo histórico, as quais nos parecem estar, constantemente, em sintonia com a moral patriarcal burguesa e a moral cristã ocidental numa grande maioria dos casos, além de, frequentemente, dialogar, por meios ficcionais, com certo discurso científico que legitima a ordem social vigente quanto à exploração das classes sociais mais baixas, bem como de outros grupos marginalizados, como aponta Lukács:

Nas suas opiniões subjetivas e nos seus propósitos como escritores, Flaubert e Zola não são de modo algum defensores do capitalismo. Mas são filhos da época em que viveram e, por isso, a concepção que eles tinham do mundo sofre constantemente o influxo das idéias do tempo. Isso é válido principalmente para Zola, cuja obra se ressentiu decisivamente dos preconceitos da sociologia burguesa (LUKÁCS, 1968, p. 61).

O evolucionismo biológico, que teve suas bases traçadas pelo pensamento do cientista inglês Charles Darwin, acredita que os seres vivos, ao longo do tempo, passam por um processo de evolução, motivado por fatores de ordem natural, com a finalidade de mais bem se adaptarem às constantes alterações do meio, logo, quanto mais primitivos e simples são os mecanismos de funcionamento de um organismo vivo, menos desenvolvidos eles são.

O evolucionismo social, cujo principal representante é Herbert Spencer, por sua vez, compreende a sociedade como um organismo vivo e, desse

modo, ela também estaria sujeita ao processo evolutivo, tal como este é concebido pelo evolucionismo biológico, o que possibilitaria a afirmação de que há sociedades mais desenvolvidas – e, portanto, mais civilizadas – do que outras.

Nesses termos, as sociedades mais primitivas estariam em uma posição subalterna com relação às desenvolvidas, o que tornaria justificável a sua exploração por parte das sociedades mais desenvolvidas, em razão da superioridade atingida por seu desenvolvimento. Esta forma de conceber as relações sociais não se referia apenas ao caso de sociedades diferentes, mas também de grupos sociais distintos, definidos a partir da diferença de classe social, raça e sexo.

O romance naturalista brasileiro que melhor expressou literariamente esta concepção é *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo (1857-1913), ao colocar em cena a exploração e o enriquecimento do português João Romão por meio de seu cortiço e de sua pedreira. Entretanto, é possível observar, também, neste mesmo romance, certa influência do evolucionismo social em Jerônimo, que, embora seja um trabalhador braçal, explorado pelo próprio compatriota João Romão, não está no mais baixo escalão dos trabalhadores, mas ocupa, como gerente da pedreira de João Romão, certa posição de mando em relação aos demais⁷.

Porém, mesmo com uma representação que, no modo como está elaborada, poderia indicar determinados princípios morais e ideológicos da época, o naturalismo histórico trouxe à cena literária também, como ressalta o militar, comunista e historiador brasileiro Nelson Werneck Sodré (1992, p. 250), o desnudamento de certos aspectos humanos e sociais, o que pôde gerar certas tensões entre moralidade e imoralidade nos romances naturalistas do século XIX.

Este desnudamento não foi expresso nos romances naturalistas apenas a partir de temas e motivos considerados pela moral média como imorais, mas

⁷Se considerarmos estritamente as concepções do Evolucionismo social, poderíamos propor uma leitura crítica em que se observaria que enquanto a superioridade da raça portuguesa, em João Romão, garantiria o seu domínio sobre e em terras brasileiras, em Jerônimo, o meio parece se sobrepor à sua condição de raça, embora se possa reconhecer certa marca de superioridade, proveniente de sua raça, na função de gerente que exerce na pedreira. Contudo, Antonio Candido (1991) envereda por outra perspectiva de leitura crítica, em que analisa João Romão como o capitalista estrangeiro que faz fortuna por meio da exploração do país e Jerônimo como o português que cede aos encantos da terra.

também a partir de passagens, ricas em suas descrições, com a utilização de uma linguagem crua, que expunham os personagens a uma degradação efetiva, por vezes grotesca, principalmente no que diz respeito à sexualidade, entendida, sob muitos aspectos, como função orgânica dos indivíduos.

Deste modo, um entre os muitos dos exemplos que poderiam ser citados de passagens que, em uma primeira leitura, poderiam ser consideradas imorais está no romance *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo: o estudante Henrique, hóspede do sobrado dos Miranda, demonstrou, por muito tempo, ter desejos libidinosos por Leocádia, lavadeira que morava no cortiço de João Romão, a qual sempre negou os convites que o jovem lhe fazia, até o dia em que ela se encantou por um coelho que Henrique havia ganhado em um leilão de festa e, exigindo o animal como objeto de troca, concedeu-lhe aos favores sexuais que o estudante tanto desejava. Com o coelho nas mãos, preso pelas orelhas, Henrique entrega-se aos seus desejos mais instintivos em meio a bambus e bananeiras, com Leocádia pedindo-lhe que a engravidasse para que pudesse ser ama-de-leite, o que lhe renderia boas quantias de dinheiro, e caso isso ocorresse, prometia devolver o coelho ao jovem.

Como a passagem mencionada do romance de Aluísio Azevedo pode demonstrar, o trecho explicita a sexualidade sem os interditos morais que buscariam silenciar a representação de um encontro sexual tratado com tamanha crueza, o que poderia indicar certa imoralidade. Ao mesmo tempo, não há na passagem referida um caráter plenamente contestatório da ordem social, porque se reafirma a mulher como um ser que está apenas interessado nos recursos materiais que o homem pode lhe proporcionar, o que a aproximaria de uma prostituta, enquanto o homem, embebedado por seus desejos sexuais, oferece a ela bens materiais para que tenha seus desejos saciados, aspecto que faz parte do imaginário cultural de uma sociedade marcada pelo patriarcalismo.

No Brasil, o naturalismo histórico, como em grande parte da literatura brasileira, sobretudo a literatura anterior ao século XX, sofreu forte e inegável influência da literatura europeia, sobretudo, da francesa, principalmente por meio de Zola, e da literatura portuguesa, a partir das obras de Eça de Queirós (1845-1900). Contudo, a percepção da influência europeia nos romances brasileiros naturalistas e a relação estabelecida, neste caso em específico,

entre a literatura brasileira e a europeia não é totalmente consensual no âmbito da crítica literária.

Por um lado, há críticos que, como Lúcia Miguel Pereira, afirmam que o naturalismo brasileiro construiu suas obras “sempre como quem executa uma receita” (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p.124) proveniente da Europa, em uma atitude apenas servil ao estilo literário em voga na época, sem trazer muitas contribuições significativas tanto ao movimento literário em questão, como para a própria literatura brasileira do período. Esse posicionamento crítico, frequentemente, leva a afirmações que concebem o naturalismo histórico, no Brasil, apenas como reflexo do naturalismo europeu, porém um reflexo distorcido e de menor qualidade com relação às suas fontes, sem que se considere, inclusive, a influência do contexto brasileiro para o desenvolvimento dessa escola literária em nosso país.

Por outro lado, há críticos que compreendem o naturalismo brasileiro a partir de certas peculiaridades próprias de nossa literatura produzida neste período, como, por exemplo, Antonio Candido, que, ao analisar o romance *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, acredita que, “como sempre, quando a Europa diz ‘mata’ o Brasil diz ‘esfolar’” (CANDIDO, 1991, p. 126), em uma metáfora que ressalta o naturalismo brasileiro, e por extensão a própria literatura brasileira, como a intensificação, reelaboração e ressignificação do projeto estético-ideológico que anima a literatura europeia.

As obras brasileiras são colocadas em uma perspectiva ativa frente à literatura produzida na Europa, porque, enquanto matar é um ato pontual geralmente de curta duração, logo, de uma intensidade concentrada, esfolar implica em uma intensidade que se alonga no tempo e na produção de marcas, feridas e cortes no corpo esfolado, o que indicaria o processo de apropriação crítica que a literatura brasileira faz com relação às suas influências de origem europeia.

Esse modo de conceber a relação que a literatura brasileira estabelece com a literatura produzida na Europa se aproxima das propostas antropofágicas, elaboradas por Oswald de Andrade (1890-1954), com relação não só à literatura, mas também à própria cultura brasileira, em que o “outro” estrangeiro é deglutido criticamente no que há de melhor, a fim de se chegar a

um elemento terceiro, que, diante do processo de transformação a que foi submetido, torna-se novo.

Neste embate crítico, Miguel-Pereira ressalta a falta de condições socioculturais para o surgimento do naturalismo histórico no Brasil, porque não haveria aqui a decadência da burguesia que motivou fortemente, segundo suas afirmações, o aparecimento dessa escola literária na Europa. Como não havia uma burguesia, enquanto classe estabelecida em torno do poder econômico, plenamente constituída no Brasil de fins do século XIX, os naturalistas brasileiros “seguiam os temas de Zola e Eça de Queirós, sem atentarem nas diferenças entre as sociedades francesa e portuguesa e o nosso meio em formação, sem perceberem que o que lá refletia a desagregação da burguesia, aqui não passava de anedota isolada” (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p. 130).

De acordo com as palavras de Miguel-Pereira, o naturalismo brasileiro não surgiu de uma necessidade de nossa cultura de expressar, literariamente, certos problemas socioculturais, surgidos a partir da decadência burguesa, como ocorreu na França e em Portugal. Sob muitos aspectos, seria apenas uma “anedota isolada”, uma brincadeira, bem humorada, de imitar o que se passava, em termos de literatura, na Europa, em que o rebaixamento, o zoomorfismo e a marginalidade emergiam de uma ânsia de chocar o público leitor com o que estava no auge das letras europeias, sem qualquer olhar para a realidade sociocultural brasileira, o que faria do naturalismo brasileiro um movimento literário artificial, superficial e alienado.

Candido, por sua vez, já reconhece nos problemas do meio e da raça que marcavam a sociedade brasileira da época as razões impulsionadoras da constituição do movimento naturalista brasileiro, porque “meio e raça eram conceitos que correspondiam a problemas reais e a obsessões profundas, pesando nas concepções dos intelectuais e constituindo uma força impositiva em virtude das teorias científicas do momento, tão questionáveis na perspectiva de hoje” (CANDIDO, 1991, p. 128).

Os conceitos de meio e raça são importantes para o determinismo enquanto fatores determinantes da conduta e do caráter humano, logo, da perspectiva adotada por Cândido, estes conceitos deterministas são de significativa fecundidade em um país de grande diversidade geográfica, em que o processo de urbanização, que denota certo domínio do homem sobre a

natureza, era precário e restrito a algumas poucas regiões do Brasil, o que acentua a luta do homem com o meio natural que o cerca para a constituição de seu espaço cultural.

Ademais, o Brasil foi o último país da América a proibir, por meios legais, o trabalho escravo, após três séculos de exploração da mão-de-obra africana, o que se deu em 1888, sete anos depois da publicação de *O Mulato* (1881), de Aluísio Azevedo, romance considerado como marco inicial do movimento naturalista no Brasil. Porém, a abolição da escravatura não garantiu condições materiais dignas para a sobrevivência dos escravos alforriados, o que resultou em um processo de marginalização dos negros na sociedade brasileira, mesmo após a Lei Áurea.

Mesmo com as transformações significativas que ocorreram no Brasil, nos últimos séculos, rumo à diminuição de certas desigualdades, alguns problemas sociais e culturais relacionados à marginalização de determinados grupos sociais não foram plenamente resolvidos até hoje, no Brasil. Aspecto sociocultural que continua a motivar a permanência do naturalismo na literatura brasileira (SODRÉ, 1992, p. 257), com as singularidades de cada momento do desenvolvimento histórico, político, cultural e do próprio sistema literário – e mais especificamente, no que nos interessa neste trabalho, a motivar o naturalismo presente na literatura brasileira contemporânea –, porque o escritor parece encontrar na literatura um espaço de discussão que abarque, por meio da representação, certas precariedades socioculturais e econômicas que assolam nosso país, discussões que nem sempre se realizam efetivamente no espaço público.

Contudo, como bem observou Sereza (2012, p. 20), sob muitos aspectos, a crítica literária brasileira se aproximou mais do modo de pensar de Miguel-Pereira do que de Antonio Candido com relação à questão da influência dos romances europeus sobre as obras naturalistas brasileiras, ao considerar o naturalismo histórico no Brasil como uma cópia – e, por muitas vezes, acrítica – dos escritores naturalistas modulares de origem europeia, sem que a realidade brasileira, de fato, interviesse nos romances produzidos no Brasil.

A desvinculação dos romances brasileiros naturalistas com a realidade sociocultural do país não é uma verdade que possa ser aplicada indistintamente, já que, para verificarmos o contrário, basta considerarmos a

leitura de Candido d'O *Cortiço*, na qual analisa, por exemplo, certos indícios antilusitanos no romance, ainda que coexistam com certo sentimento eurocêntrico, que enaltece a superioridade do europeu e, conseqüentemente, do português, marcas de certo espírito do tempo próprias do Brasil:

Bem dentro do seu livro [*O Cortiço*], que tenciona castigar literariamente o europeu desalmado, desfrutador da terra e ladrão da herança dos seus naturais, estão, repito, essas ambivalências que fazem do nosso patriotismo uma espécie de amor-desprezo, uma nostalgia dos países-matrizes e uma adoração confusa da mão que pune e explora. [...] 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 (CANDIDO, 1991, p. 123).

De acordo com a leitura de Candido, o português João Romão, inicialmente, em seus hábitos e comportamentos, pouco ou nada difere da escrava Bertoleza, o que o colocaria em condições de rebaixamento, uma vez que escravos eram compreendidos como animais ou, até mesmo, objetos, expressando, deste modo, certo sentimento antilusitano. Porém, João Romão consegue enriquecer em terras brasileiras por meio da exploração do meio, bem como do próprio brasileiro, justamente, porque não cede aos encantos eróticos da mulher brasileira, como faz Jerônimo, personagem de origem portuguesa, ao se deixar envolver pela beleza da mulata Rita Baiana.

Leonardo Mendes, ao perceber que grande parte da crítica literária brasileira toma a obra romanesca e crítica de Zola como ideal, capaz de ser o parâmetro para a compreensão plena e para o julgamento de ordem crítica dos romances brasileiros naturalistas, argumenta que “se o ponto de partida da crítica é a idealização, os romances serão lidos não pelo o que eles são, mas pelo o que eles deveriam ser (na França)” (MENDES, 2008, p. 194).

Nesses termos, o que a afirmação de Mendes acaba por nos sugerir é que o naturalismo histórico no Brasil seja lido a partir das obras que foram produzidas, considerando que a obra de Zola apareça apenas para iluminar certos aspectos importantes na compressão de nossos romances, mas que sejam eles o foco das análises críticas e que deles emanem as características do naturalismo como movimento literário no Brasil, a partir de suas singularidades, influências e contradições.

Com os romances naturalistas tomados em primeira instância, é possível notar que o naturalismo brasileiro, por exemplo, não pautou todas as suas representações exclusiva e impreterivelmente o crivo das concepções científicas da época, porque, em alguns romances, podem-se observar certas rupturas, ainda que sutis, no diálogo com as ciências positivistas, como, por exemplo, no romance de Adolfo Caminha (1867-1897), *O Bom-crioulo* (1895).

O protagonista Amaro, marinheiro, negro, de força e valentia inabalável, relaciona-se amorosamente, em uma relação quase marital, com o grumete Aleixo, adolescente, branco, loiro, dos olhos azuis e com traços afeminados. A representação do relacionamento homossexual entre os dois personagens fundamenta-se nas concepções científicas da época ao colocar toda a pulsão do desejo homossexual em Amaro, o negro, escravo foragido, que, portanto, estaria propenso a imoralidades, por pertencer a uma raça considerada inferior pela ciência naquele momento, mas também segregada pela sociedade brasileira em geral, já que Aleixo, enquanto branco, com fenótipos próprios de europeus – loiro e de olhos azuis –, não se sente muito confortável com o contato íntimo com Amaro.

O relacionamento dos dois personagens em *O Bom-crioulo* está muito próximo do que foi a pederastia no mundo greco-romano, que, inclusive, está referenciada no próprio romance: “[Aleixo é] belo modelo de efebo que a Grécia de Vênus talvez imortalizasse em estrofes de ouro límpido e estátuas duma escultura sensual e pujante” (CAMINHA, 2007, p. 56).

De acordo com Michel Foucault, a pederastia, na Antiguidade, se refere à relação de um homem adulto com um adolescente que ainda não havia desenvolvido os caracteres sexuais secundários masculinos. A incumbência do adulto era orientar e proteger o mais jovem, o qual “não pode aceitar assumir-se como objeto nessa relação, que é sempre pensada sob a forma da dominação: ele não pode nem deve se identificar com esse papel” (FOUCAULT, 1998, p. 195). Em alguns casos, a relação pederástica se dava, ainda, entre um cidadão e um de seus escravos adolescentes, o que reforça o lugar do dominado que o adolescente ocupava em relação ao adulto, embora não pudesse se identificar com o papel que desempenhava.

Contudo, ao representar Amaro, adulto, sob o signo de uma força animalesca, possuído pelo desejo homossexual, o personagem, como fica mais

evidente no capítulo cinco do romance, assume a posição de macho dominador que vê em Aleixo a sua fêmea – “dentro do negro rugiam desejos de touro ao presentir a fêmea” (CAMINHA, 2007, p. 56) –, logo, o adolescente encontra-se em uma posição de subordinação a Amaro – “e o pequeno, submisso e covarde, foi desabotoando a camisa de flanela, depois as calças, em pé, colocando a roupa sobre a cama, peça por peça” (CAMINHA, 2007, p. 56) –.

Entretanto, considerando as aproximações com a pederastia da Antiguidade, como é possível que um negro, que fora escravo, domine um branco, com aparência europeia, em uma época em que a eugenia e o evolucionismo social, que marcam o pensamento científico desse período, afirmam a inferioridade dos negros em relação aos brancos?

Poderia se acusar Caminha de falha em seu romance, mas seria resvalar na postura crítica que Mendes (2008, p. 194) procura problematizar, em que a análise literária se voltaria mais para o que o romance naturalista deveria ser enquanto obra literária. Em nome da afirmação de concepções, já pré-estabelecidas, do que é um romance naturalista, esta postura crítica deixa de ler, mais detidamente, certas complexidades, tensões e problematizações das representações naturalistas, o que é muito empobrecedor do ponto de vista dos estudos literários.

O naturalismo brasileiro, ainda que seja uma escola literária de curta duração, concentrando seu desenvolvimento mais significativo nas duas últimas décadas do século XIX, principalmente entre os anos de 1890-1895, período em que atingiu o seu auge (SODRÉ, 1992, p. 222), foi um movimento muito diversificado e múltiplo (MENDES; CATHARINA, 2009, p. 111), diferentemente do que a historiografia literária brasileira, que assume um viés mais positivista em sua constituição, nos permite perceber.

Os romances brasileiros naturalistas representavam desde problemas sociais, como a situação precária das habitações coletivas e as relações de poder estabelecidas entre raças e nacionalidades, como se pode observar em *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, a partir da leitura de Antonio Candido (1991), bem como as implicações da seca no Nordeste, como em *A Fome* (1890), de Rodolfo Teófilo (1853-1932), passando ainda pelo estudo do temperamento de personagens femininas entregues às paixões da carne, como, por exemplo, em

Dona Guidinha do Poço (1892-1952)⁸, de Manuel de Oliveira Paiva (1861-1892), até temas tabus para a sociedade brasileira, como, a título de exemplificação, o homossexualismo⁹ entre os marinheiros e a relação inter-racial, em *O Bom-crioulo*, de Adolfo Caminha.

A marginalidade, nas diferentes expressões que o termo pode abarcar, como as exclusões que se configuram no interior da sociedade devido à classe social, raça, sexo e, acrescentamos hoje, gênero ou orientação sexual, é uma constante nos romances brasileiros naturalistas, mas Mendes salienta que “isso não significa que eles [escritores naturalistas brasileiros] se colocassem na posição de porta-vozes oficiais dos oprimidos e nem garantia que eles tivessem uma solução transformadora para o Brasil (LEVIN, 2005). Havia uma identificação” (MENDES, 2008, p. 200).

Mendes toma como pressuposto, para a afirmação citada, a consideração de que a ciência se põe entre o escritor e os grupos marginalizados, o que dificultaria um contato mais direto com a marginalidade que pudesse viabilizar a produção de romances que dessem voz aos grupos à margem da sociedade, porque, ainda que houvesse certo interesse por esses grupos sociais, os naturalistas seriam muito mais porta-vozes da ciência do que dos personagens que representam.

Considerando as reflexões de Antonio Candido sobre o regionalismo de Coelho Neto e Simões Lopes Neto, em “Literatura e a formação do homem” (2002), nota-se a fragilidade e a artificialidade deste distanciamento entre o narrador heterodiegético e os personagens representados, porque possibilita certa dualidade, na qual o outro e sua realidade é apenas objeto que desperta curiosidade pelo o que há, nele, de estranho e desconhecido.

Porém, esse pressuposto precisa ser relativizado, porque a incorporação dos conhecimentos científicos às representações, bem como a busca pela posição modelar do cientista na elaboração literária dos romances naturalistas nem sempre estão presentes em todas as passagens de todos os romances

⁸O romance *Dona Guidinha do Poço* foi escrito em 1892, mas seus originais somente foram publicados em 1952, após serem encontrados por meio de uma pesquisa realizada por Lúcia Miguel Pereira.

⁹ Preferimos a utilização de “homossexualismo” a “homossexualidade” ou “homoerotismo”, termos mais utilizados atualmente nos estudos no âmbito da sexualidade, para se referir ao romance de Adolfo Caminha porque, como é característico do movimento naturalista, a relação amorosa entre os personagens Amaro e Aleixo se aproxima da patologia – ainda que não se restrinja a ela –, noção expressa pelo sufixo “ismo” empregado em “homossexualismo”.

brasileiros naturalistas. Um exemplo a ser citado é o desejo canibal e a prática autofágica, motivados pela fome diante da seca que se alastra pelo sertão cearense, no romance *A Fome*, de Rodolfo Teófilo:

Agora fitava o rosto de Carolina perto de si, completamente exposto e alumiado em cheio pela luz da fogueira. Percebia os tons daquela carnação, mas com o apetite da besta esfomeada. As narinas dilatam-se-lhe mais, fareja, sorve o cheiro daquela carne sadia na qual tem ímpetos de saciar a fome e rasgá-la a dentadas. [...] e, na esperança de mastigar as faces da moça, dá um passo para ela, vacila, mas depois firma-se melhor nas pernas, que cambaleiam (TEÓFILO, 1979, p. 34).

O faminto leva a ferida à boca e, com uma avidez que desarma e comove Freitas, suga o sangue que sai do ferimento, um sangue incolor como o dos insetos. A sucção era feita com uma gula infrene. O faminto parecia querer sugar pela ferida todos os líquidos do corpo. Nem uma gota mais vertendo o ferimento, começou a comer as próprias carnes! (TEÓFILO, 1979, p. 34-35).

Nessas passagens, a objetividade e a neutralidade pretendidas nas representações naturalistas dão lugar ao excesso característico do naturalismo histórico, que permite o rompimento com a própria lógica realista, de pretender representar o real com fidelidade e precisão, porque, ainda que as precariedades geradas pela seca no Ceará neste período tenham sido drásticas, esta situação devastadora, em termos factuais, não chegou aos limites do canibalismo e da autofagia, como quer fazer acreditar a representação de Teófilo.

O desejo canibal e a prática autofágica parecem ser uma estratégia narrativa, que se utiliza das potencialidades representacionais do grotesco, com tons sensacionalistas, para intensificar e evidenciar a representação da seca, da miséria e da fome que assolam os cearenses em fins do século XIX, sobretudo, de acordo com Luciana Brito (2013, p. 111), no período entre 1877 e 1879.

Como a fome como causa de autofagia não corresponde à dinâmica observável na realidade sociocultural que diz respeito à seca na região nordeste do país, conseqüentemente, não poderia ser compreendida simplesmente no âmbito patológico das concepções científicas que influenciam o naturalismo histórico. Nas passagens citadas, ainda que o meio, marcado

pela seca, determine as ações do personagem, parece se tratar muito mais do espaço, enquanto construção interna de uma narrativa influenciada pelo determinismo, do que necessariamente de uma realidade externa ao romance de Teófilo, a partir da qual a ciência poderia elaborar hipóteses que resultassem na constatação da autofagia como patologia derivada da fome.

Nesses termos, não nos parece que há apenas uma identificação, por parte de Teófilo, com os nordestinos, vítimas da seca, mas, sim, que o romancista se coloca como um porta-voz dos que sofrem as calamidades desencadeadas pela seca no Nordeste. O desejo de expressar literariamente a intensidade da degradação e da decadência da vida dos cearenses assolados pela seca, com tom sensacionalista inclusive, parece ocupar o primeiro plano da narrativa e se sobrepor ao diálogo com a ciência, no que diz respeito às posições científicas de objetividade, neutralidade e fidelidade ao real, embora a determinação do meio seja um elemento fundamental dos trechos mencionados de *A Fome*.

Os escritores contemporâneos que buscam a elaboração de um novo realismo na ficção brasileira – e, de certo modo, antes deles, também parte dos escritores modernistas, sobretudo os pertencentes à geração de 1930, que também assumiram uma posição politicamente consciente frente a certos problemas socioculturais, como, por exemplo, a seca no Nordeste – parecem se colocar também na “posição de porta-vozes oficiais dos oprimidos” (MENDES, 2008, p. 200), ao procurarem compreendê-los em suas singularidades, não raro por meio de narradores que estão à margem da sociedade, como é o caso de grande parte dos contos de Marcelino Freire.

Em *BaléRalé*, de Marcelino Freire, livro que compõe nosso *corpus* de análise, a marginalidade aparece, de modo geral, como um forte eixo temático, sob diferentes enfoques, indo desde a violência nos grandes centros urbanos, como, por exemplo, em “A ponte o horizonte”, passando pela pobreza e pela exclusão, como é o caso do conto “Balé”, até as sexualidades postas à margem pelos padrões socioculturais, que parecem ganhar destaque especial no livro, uma vez que estão presentes na grande maioria dos contos, ora como motivo, como, a título de exemplificação, a homossexualidade no conto “A volta de Carmem Miranda”, ora como justificativa para o desenvolvimento de outros motivos, como, por exemplo, a pobreza no conto “Darluz”.

A narradora de “Darluz” apresenta um discurso que busca esclarecer os motivos que a levam a dar seus filhos a estranhos logo após o parto, diante da precariedade e da miséria que marcam sua vida, porém, sem qualquer crise de consciência. Entre as circunstâncias, pode-se destacar que, para a narradora, a maioria das mães, de algum modo, abandona seus filhos, não sendo sua atitude algo incomum, portanto, “dizer que ninguém abandona ninguém, que toda mãe é mãe até o fim, tá aqui, ó. Sou mais mãe que muita mãe aí. Leva o filho para escola e abandona. Leva o filho para o shopping e abandona. Para a puta que pariu e abandona” (FREIRE, 2003, p. 59).

Em primeira instância, a argumentação da narradora do conto “Darluz”, que não recebe um nome, o que indicaria a condição subumana em que vive, pois ser nomeado é ser identificado como ser humano, choca-se com o conceito de mãe que está presente no imaginário cultural, o que nos faz julgá-la, às pressas, como uma mãe desnaturada, desumanizada e cruel, porque, na concepção cultural dominante, toda mãe ama incondicionalmente seus filhos e, por isso, faz o que for necessário para que os tenha sempre por perto e sob a sua proteção, o que vai de encontro à atitude de abandono dos filhos recém-nascidos por parte da narradora.

Porém, a passagem citada ressignifica a posição que, inicialmente, o leitor pode adotar frente à narradora, porque, a partir de sua argumentação, percebemos que o abandono dos filhos é, na verdade, um desejo de que eles tenham condições melhores de vida do que as que ela pode proporcionar, logo, o gesto de dá-los é uma preocupação com o futuro que eles terão: “só tem homem vagabundo no mundo. Por isso salvo os meninos. Faço mais do que o governo faz. Faço e dou destino” (FREIRE, 2003, p. 58).

Aspecto interessante no conto é que, mesmo não tendo nome, a narradora nomeia todos os seus filhos, o que apontaria para o anseio de que eles sejam reconhecidos socialmente, o que ela mesma não é. Nesses termos, a representação da mãe torna-se ambígua, porque, ainda que o gesto de doar os filhos não esteja de acordo com o que é culturalmente associado ao materno, as intenções que motivam este ato converge para a concepção de mãe como ser protetor, o que enfraquece a força de problematização do imaginário cultural do conto em questão.

Diferentemente da posição da narradora, não haveria, no abandono que as mães de classe média cometem, o mesmo caráter fraterno em sua essência, segundo o que propõe a narradora, porque, embora tivessem descido por criar seus filhos e não doá-los, isso não significa que estiveram, de fato, presentes na vida e na educação dessas crianças, o que, sob essa perspectiva, torna essas mães mais maléficas do que a narradora.

Contudo, tanto os naturalistas do século XIX (MENDES, 2008, p. 200), como os escritores contemporâneos, geralmente não apresentam aos seus leitores caminhos que possam conduzir a uma sociedade mais justa, em que os problemas socioculturais que segregam determinados grupos sociais possam ser definitivamente resolvidos, o que motiva, com frequência, um tom pessimista no modo como se representa a realidade social, já notado em determinados romances do naturalismo brasileiro do século XIX, de acordo com Antonio Candido (1991, p. 120).

Entretanto, se por um lado o pessimismo marcou o naturalismo brasileiro, por outro lado o sentimentalismo e, principalmente, a concepção de amor sob os moldes próprios do romantismo, também foi outra constante dos romances naturalistas, frequentemente apontada pela crítica e pela historiografia literária (SODRÉ, 1992; BOSI, 2006; FRANCHETTI, 2013), porém, não mais com as sutilezas, levezas e transcendências dos romances românticos, mas, sim, com traços fortes e marcantes de rebaixamento, crueza e animalidade.

O naturalismo histórico surge com a proposta de conduzir a literatura por outros rumos, diferentes daqueles assumidos pelo romantismo, principalmente no que diz respeito ao sentimentalismo exacerbado que marca a produção literária deste período, mas, como afirma Machado de Assis (1839-1908), “sair de um excesso para cair em outro, não é regenerar nada; é trocar o agente da corrupção” (ASSIS, 1994, p. 912).

Se o romantismo se valeu da idealização amorosa e do sentimentalismo em excesso, o naturalismo histórico coloca os processos de rebaixamento em uma perspectiva também excessiva, como as passagens do romance de Rodolfo Teófilo, citadas anteriormente, podem demonstrar, em que a animalidade humana, levada aos limites, acaba por fraturar a proximidade com o real na elaboração da representação.

Sob a perspectiva dos excessos nos romances românticos e naturalistas, não houve, portanto, grandes transformações de um romance para outro, conforme as próprias palavras de Machado de Assis nos afirmam, já que a obscenidade, a animalidade e a vulgaridade do naturalismo, em determinados romances brasileiros, se aproximam, assim como o idealismo romântico, do melodrama folhetinesco.

Para exemplificar esta relação entre romantismo e naturalismo, pode-se citar a passagem do romance *Bom-crioulo* em que Amaro é chicoteado inúmeras vezes sem qualquer gemido de dor e, somente após cento e cinquenta chibatadas, pôde-se ver um fio de sangue a escorrer em suas costas, o que conota a força e a resistência que o personagem tem, que de tão animalizadas atingem patamares heroicos no que diz respeito à virilidade típica dos heróis, e, desse modo, uma caracterização não-humana, porque animal, mas, ao mesmo tempo e como já vimos, heroica.

Esses exageros na representação do herói, tão comuns nos melodramas e folhetins românticos, acabam, no caso do romance de Adolfo Caminha, quebrando com a própria lógica realista da obra. Sodré também identifica essa aproximação entre romantismo e naturalismo na literatura brasileira, de modo a afirmar que “entre nós, o naturalismo ficou fortemente embebido de romantismo, foi mais uma mistura do que um produto puro, e era o romantismo que atendia às parcas exigências artísticas de nossa gente, naquela época” (SODRÉ, 1992, p.266).

Para Nelson Werneck Sodré, o naturalismo surge mais por uma imitação da moda literária francesa, uma vez que não existiam no Brasil necessidades de renovação com um romantismo muito bem acomodado às nossas artes do período, o que motivaria a presença de certos elementos recorrentes do romantismo em romances brasileiros naturalistas.

Exemplos dos aspectos românticos no naturalismo brasileiro são o amor segundo as concepções românticas e a distorção da realidade, além de alguns outros elementos que se encontram ressignificados, como a noção de fatalidade, resgatada dos clássicos pelos românticos, em que um destino preconcebido, envolto pelo idealismo e pela transcendência, abatia-se sobre os personagens, substituída, no naturalismo histórico, pelos conceitos de

condicionamento e hereditariedade, igualmente incontornáveis e anteriores à ação dos personagens, mas de caráter científico (SODRÉ, 1992, p. 55).

É inegável que a ciência é um elemento central dos romances naturalistas do século XIX, mas, ao considerarmos os romances naturalistas em sua realização estética, é perceptível que, para além da ciência, há também a crueza, o rebaixamento, o excesso e a marginalidade como características essenciais do naturalismo histórico. Como lembram Mendes e Catharina, “os naturalistas foram os primeiros autores brasileiros que escreveram romances sobre a pobreza, a feiura e a banalidade do cotidiano nas cidades do país” (MENDES; CATHARINA, 2009, p. 117), embora tenhamos um romance como *Memórias de um sargento de milícias* (1852-1853), de Manuel Antônio de Almeida, que, não atingindo a intensidade da crueza dos naturalistas, representou a vida urbana em suas trivialidades e malandragens, fora do ambiente rebuscado da classe dominante.

São os naturalistas que conquistaram um lugar para elementos como, por exemplo, a crueza, o rebaixamento, o excesso e a marginalidade na literatura brasileira, ainda que tenhamos obras como *Noite na Taverna* (1855) e *Macário* (1855), ambas de Álvares de Azevedo (1831-1852), que representam, sob a perspectiva ultrarromântica, o submundo que envolve, por exemplo, a prostituição, o incesto e a necrofilia.

Os naturalistas do século XIX puderam legar essa conquista a um grupo de escritores posteriores, como no caso de Marcelino Freire, que se propunham a reelaborar, a partir do olhar de suas épocas, o naturalismo, não mais como movimento literário, mas como técnica de representação realista, de modo a se direcionarem para os problemas socioculturais de nosso país.

1.2 A permanência do naturalismo na literatura brasileira: uma revisão crítica

De acordo com Nelson Werneck Sodré (1992, p. 222), o naturalismo histórico perde sua força como movimento literário e entra em declínio na literatura brasileira já nos últimos anos do século XIX, mais especificamente por volta de 1895, quando não mais pôde produzir obras que fossem verdadeiramente significativas e estivessem, de algum modo, próximas ao projeto estético-ideológico dessa escola literária. Porém, como o próprio Sodré (1992, p. 269) pôde notar, o naturalismo histórico, mesmo após o seu fim como movimento literário, permanece frequentemente presente na literatura brasileira, mas com certos ajustes, ressignificações e reelaborações em relação ao seu projeto estético-ideológico de fins do século XIX.

Dessa maneira, o naturalismo geralmente está presente em certas obras literárias dos séculos XX e XXI, sobretudo aquelas de viés realista, sem que a herança naturalista categorize necessariamente as obras que dela se utilizam como naturalistas. Constrói-se, desse modo, um realismo que recorre às heranças do naturalismo como técnica (SODRÉ, 1992, p. 181)¹⁰, para nelas encontrar temas, motivos, formas de expressão e manifestação da linguagem e mecanismos representacionais necessários para expressar literariamente as questões próprias de cada tempo, principalmente, no que diz respeito a certas precariedades socioculturais, processos de marginalização e comportamentos desviantes dos padrões estabelecidos social e culturalmente, como procuraremos demonstrar ao analisar o livro de contos *BaléRalé*, de Marcelino Freire, no capítulo três.

Contudo, é preciso ressaltar, ainda, que a representação do real por meio da observação atenta da realidade sociocultural é uma constante na literatura brasileira até mesmo antes do surgimento do realismo histórico e do naturalismo histórico, já com presença marcante em determinados romances produzidos durante o nosso romantismo:

¹⁰ Sodré aponta a descrição minuciosa da realidade sociocultural como característica essencial da técnica naturalista (SODRÉ, 1992, p. 101), o que não corresponde à hipótese que defendemos de que o naturalismo seria uma técnica de representação realista, porque não se trata apenas de um aspecto formal, bem como consideramos o rebaixamento, a crueza e a marginalidade – e não a descrição fotográfica da realidade referencial – como características essenciais do naturalismo na literatura brasileira.

A haver, com efeito, uma constante na nossa literatura, será a predominância da observação sobre a invenção; pouco inclinados às abstrações, os nossos escritores, ainda os românticos, lidaram de preferência, mais ou menos fielmente, mais ou menos livremente, com a realidade. O seu poder criador precisou sempre, como célula-máter, das sugestões do meio (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p. 179).

A realidade sociocultural é matéria fecunda nas mãos dos escritores brasileiros, mesmo entre os românticos, conhecidos pelo desejo de evasão do mundo, pela fantasia ilimitada, pela transcendência do real por meio da imaginação, mas que, no Brasil, firmaram compromisso também com a busca por estabelecer as bases da nacionalidade em nosso país, que, então, há pouco havia se tornado independente de Portugal, o que motivou a aproximação, sob uma perspectiva romântica, do impulso criador mais livre e da realidade social brasileira.

Embora seja verdadeiro o reconhecimento de Lúcia Miguel-Pereira quanto à frequente recorrência dos escritores brasileiros à realidade sociocultural como matéria narrativa, ela o faz com certo olhar negativo, já que sugere certas incapacidades de nossos romancistas e contistas em trabalharem literariamente com abstrações, o que apontaria para uma espécie de limitação do poder imaginativo.

Contudo, diferentemente do que sugere Miguel-Pereira, a observação e a abstração, sob muitos aspectos, não são duas categorias dicotômicas no que se refere aos romances brasileiros, mas estão implicadas intimamente – em algumas obras mais do que em outras –, porque, mesmo no documentalismo em que a observação conduz a construção narrativa, a abstração é que permite que o material observado não se converta apenas em relato factual, mas em literatura, pois é a mesma abstração que possibilita que a observação seja transfigurada pelo trabalho racional com a linguagem literária, o que caracteriza todo o esforço construtivo da narrativa em recriar o objeto.

Antonio Candido, em contrapartida ao pensamento de Miguel-Pereira, afirma que “no período romântico, a imaginação e a observação de alguns ficcionistas ampliaram largamente a visão da terra e do homem brasileiro” (CANDIDO, 1997, p. 100). Nota-se que o crítico literário não contrapõe imaginação e observação, mas os associa para compreender os romances do

Romantismo brasileiro que buscam representar certos aspectos da sociedade e da cultura brasileira da época, mesmo antes do surgimento do naturalismo histórico na literatura brasileira.

Tomando José de Alencar (1829-1877) como exemplo de escritor romântico que lida literariamente com as implicações entre observação e abstração, temos um romance como *Senhora* (1875), em que a observação dos jogos de interesses, pautados no poder econômico, como base fundamental de certas relações matrimoniais resulta em um final envolto por idealizações, fantasias e imaginações, em que emerge o amor verdadeiro, nos termos românticos, capaz de desfazer estas artimanhas.

Os escritores brasileiros parecem voltar seu olhar constantemente para a realidade sociocultural do país, em diferentes épocas, embora não se trate apenas de representar o real, mas também de trazer os problemas socioculturais do Brasil para o universo literário com a intenção de promover a problematização de suas bases fundamentais, o que podemos perceber, sobretudo, a partir da geração de 1930, que encontra em *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos (1892-1953), um dos seus maiores expoentes.

Podemos notar certo interesse na problematização de aspectos socioculturais também na literatura contemporânea, tanto naquela produzida durante a Ditadura civil-militar, com romances como, por exemplo, *Zero* (1974), de Ignácio de Loyola Brandão (1936-), como na literatura produzida durante o período da recente Democracia, como, a título de exemplificação, *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins (1958-)¹¹.

Contudo, não devemos nos esquecer, ainda, considerando a questão aqui colocada, que há obras literárias como, por exemplo, *Os sertões*: campanha de Canudos (1902), de Euclides da Cunha (1866-1909), que, cronologicamente, já não pertence ao naturalismo histórico e é ainda muito anterior ao romance regionalista de 1930, mas que traçou com beleza e afinco, sob um olhar jornalístico, científico e também inequivocamente literário, a

¹¹ Tânia Pellegrini, em seu artigo "Relíquias da casa velha: literatura e ditadura militar, 50 anos depois", sugere que há muito mais continuidades do que rupturas entre a literatura produzida durante a Ditadura civil-militar e a literatura da redemocratização do país: "assim, temas e soluções literárias 'novas' encontradas ou recuperadas nos anos do regime, tanto como expressão individual, no corpo a corpo com a censura, quanto traduzindo as influências vindas de fora, de algum modo já atuantes, passam a ser imitadas e reduplicadas depois, sendo rapidamente diluídas as fontes que lhes deram origem" (PELLEGRINI, 2014b, p. 167).

situação problemática que envolvia a Guerra de Canudos, liderada por Antônio Conselheiro.

Como afirma Sereza (2012, p. 205), se antes os escritores naturalistas buscavam no cientista a imagem modelar do bom escritor, os romancistas e contistas brasileiros, a partir do século XX, encontraram no político a percepção que os conduz em sua escrita. Logicamente, é preciso entender o político a partir de uma concepção mais ampla da que comumente é empregada, não como o ser que é designado como representante legal de um povo, mas como aquele que se preocupa com os problemas da *polis*, que se dedica a refletir, problematizar e atuar para a melhoria de determinados aspectos da sociedade e da cultura, de modo a visar muito mais o bem comum do que interesses particulares.

Essa imagem do político ficou muito visível, especialmente na literatura produzida como resistência ao regime civil-militar, durante as décadas de 1960, 1970 e meados da década de 1980, em que o naturalismo foi reavivado sob novas roupagens, com descrições realistas, mas também rebaixadas e abjetas de passagens de violência¹², tortura e abusos de poder praticados por policiais em nome do Estado contra aqueles que eram considerados inimigos da nação.

A questão essencial que se coloca diante da percepção da permanência do naturalismo na literatura brasileira diz respeito ao porquê desta constante retomada da herança naturalista por nossos escritores. Questão desafiadora e que poucos críticos literários se propuseram a pensar mais detidamente, entre eles, podemos citar Flora Süssekind, em sua dissertação de mestrado, publicada em livro, intitulada *Tal Brasil, qual romance?: uma ideologia estética e sua história: o naturalismo* (1984), um dos trabalhos mais citados nas discussões sobre a permanência do naturalismo na literatura brasileira.

Süssekind defende, ao buscar reconstruir a história do naturalismo na literatura brasileira, que a constante presença do naturalismo na ficção brasileira, em seu aspecto predominante, se dá por meio de uma tentativa de

¹² Ainda que um pouco distante da representação da violência de Estado, porque mais próximo da violência urbana dos grandes centros brasileiros, mais especificamente, da cidade do Rio de Janeiro, Rubem Fonseca aparece no cenário literário brasileiro a partir da década 1960, com representações de uma realidade violenta, perversa e degradante, que, em termos gerais, circunda a vida da classe média, por meio de um realismo que se vale fortemente da cruza, da degradação e da abjeção, o que Alfredo Bosi (1977) denominou como brutalismo, que iremos discutir, mais detidamente, na seção 2.2.

apagar as diversidades que caracterizam o Brasil em prol de uma representação documental do país, que, em sua pretensão totalizante e sob uma perspectiva científica, busca o estabelecimento de uma identidade para uma nação que não se deixa constranger a uma unidade diante de sua diversidade.

O naturalismo é, portanto, percebido, por Flora Süssekind, como uma ideologia estética, justamente porque, “como o discurso ideológico, também o naturalismo se caracteriza pelo ocultamento da divisão, da diferença e da contradição” (SÜSSEKIND, 1984, p. 39), que marcam a multiplicidade da cultura e da sociedade brasileira, bem como o caráter periférico do país, em suas dependências econômicas, sociais e culturais em relação a outros países, sobretudo a Europa e os Estados Unidos. Ocultamentos que seriam necessários para se efetivar a busca pelas origens de nosso país, capazes de estabelecer nossa identidade como povo: “daí, o privilégio de uma literatura documental, da objetividade, do naturalismo, como possibilidade de se reconquistar a própria origem” (SÜSSEKIND, 1984, p. 35).

A concepção de ideologia que parece direcionar as discussões de Süssekind, em nossa percepção, uma vez que ela não explicita categoricamente qual o conceito de ideologia que ela utiliza, entre os diversos que há, assume um sentido hegeliano-marxista, em que a ideologia se refere às construções discursivas que direcionam a compreensão da realidade sociocultural dos membros de uma dada sociedade, de modo a ocultar certos aspectos desta realidade e, em contrapartida, evidenciar outros que possam ser tomados, única e exclusivamente, como o real em sua totalidade, não permitindo a percepção dos elementos camuflados.

Nesses termos, como Süssekind reconhece primordialmente o naturalismo como uma estética na literatura brasileira, ao observar o processo ideológico da construção da identidade nacional que se busca concretizar no âmbito da literatura, por meio especialmente do naturalismo, a pesquisadora considera, portanto, o naturalismo predominante em diferentes momentos da história literária brasileira como uma ideologia estética.

Seu trabalho merece destaque por ter sido uns dos primeiros entre os poucos que há a se propor, como objetivo central, a ler crítica e teoricamente o naturalismo na literatura brasileira a partir de um arco temporal tão abrangente,

indo de fins do século XIX, quando ele se organiza como movimento literário, passando pela geração de 1930, até a literatura produzida nos anos de 1970¹³.

Refletir sobre literatura a partir de um período tão extenso traz consigo sempre grandes dificuldades, desafios e impasses para o crítico que empreende esse trabalho, porque ele se encontra diante de uma significativa heterogeneidade de elementos e fatores em relação às obras que analisa, seja em termos de temas e motivos, de representação e linguagem, ou da própria necessidade de estabelecer um aspecto geral e um quadro conceitual mais ou menos genérico a partir do qual se possa integrar o *corpus* escolhido.

Contudo, o aspecto geral que resulta de suas reflexões tem sua força argumentativa validada quando não desconsidera as singularidades de cada obra que compõe seu *corpus*, verdadeiro desafio quando se trata de obras tão heterogêneas como no caso das escolhidas por Sússekind, o que exige uma atenção mais rigorosa e um pensamento mais refinado para que a reflexão consiga se realizar com coerência, profundidade e clareza.

Entretanto, Sússekind, em vários momentos de sua reflexão, parece forçar os limites das obras literárias que compõem seu *corpus*, ao comentá-las criticamente, para que elas comprovem, de algum modo, a sua hipótese de que o naturalismo se constitui como uma ideologia estética na literatura brasileira, ao ser colocado a serviço da construção de uma identidade nacional, por vias documentais e científicas, para um país que é marcado pela diversidade cultural, geográfica, histórica e social.

Ainda que a discussão teórica dificilmente consiga estabelecer conceitos que sejam absolutos, a concepção de naturalismo de Sússekind, que nos parece se caracterizar pelo documentalismo, pelo diálogo com a ciência e por representações totalizantes, fragiliza-se diante de certas leituras críticas de Sússekind que forçam os romances a corresponderem a hipótese que ela defende.

Desse modo, a compreensão da permanência do naturalismo é um elemento desafiador da literatura brasileira para a crítica literária, porque ele se faz presente de fins do século XIX ao início do século XXI – o que

¹³ Flora Sússekind, no referido trabalho, pôde compor seu *corpus* com romances que foram produzidos até a década de 1970, porque sua dissertação de mestrado foi defendida em 1982, logo, analisou a permanência do naturalismo na literatura brasileira do século XIX ao momento mais próximo, cronologicamente, da elaboração de seu trabalho de pesquisa.

corresponderia a mais ou menos um século de história literária –, período em que a literatura sofreu significativas transformações, principalmente com a crise da representação e com as inovações, no campo estético, trazidas pelas vanguardas modernistas.

Torna-se, portanto, louvável que Sússekind tenha se proposto a este objetivo tão abrangente, ainda que os resultados aos quais chegou nem sempre possam ser tomados sem que consideremos alguns elementos problemáticos a partir dos quais sua tese se desenvolve, os quais buscaremos apontar mais adiante, nessa seção, com a finalidade de propormos uma reflexão sobre a permanência do naturalismo na literatura brasileira a partir desses elementos problemáticos, que merecem ser revistos pela crítica literária, mas sem a pretensão de desvalorização do trabalho de Flora, diante de seu pioneirismo no estudo sobre esta questão.

É preciso ressaltar que Sússekind, diante da impossibilidade de caracterizar o naturalismo como um movimento literário em todos os momentos da história da literatura brasileira em que ele é retomado, renovado e reatualizado, lançou-se na busca por refletir sobre como categorizar o naturalismo na ficção brasileira, em suas diversas manifestações, o que resultou na tese de que se trata de uma ideologia estética. Nesse sentido, este trabalho deve muito ao problema de pesquisa proposto por Flora Sússekind, embora a hipótese que aqui defendemos de que o naturalismo seria uma técnica de representação realista diverja do naturalismo como ideologia estética, conforme sugere Sússekind.

Podemos notar, em seu referido trabalho, que Flora Sússekind busca compreender toda a literatura brasileira a partir do conceito de naturalismo como estética literária, o que resulta na proposta de que haveria essencialmente dois grandes grupos de escritores e de obras na ficção brasileira: os ideológicos, que buscam representar a totalidade do Brasil camuflando sua diversidade, e os contra ideológicos, que fraturariam este princípio ideológico, mas ainda dentro da estética naturalista.

Diferentemente do que propõe Sússekind, compreender o naturalismo como uma técnica de representação realista é admitir que o realismo, sobretudo na literatura brasileira, é constituído de diferentes técnicas de representação, das quais o naturalismo é apenas uma delas, isto é, há diversos

modos de colocar o real em cena, dentre eles o naturalismo, os quais, juntos, constituem o realismo.

A reflexão que indaga sobre o que seria o naturalismo na literatura brasileira, se já não é mais uma escola literária, é um passo importante para a compreensão crítica e teórica da permanência do naturalismo, uma vez que se dedicar a uma discussão sobre a herança naturalista na prosa de ficção brasileira implica, entre outras coisas, em não se satisfazer com o que parecem ser denominações fáceis, como as de “neonaturalismo”, por exemplo.

Se analisadas mais de perto, essas nomenclaturas pouco contribuem para a compreensão da constituição estético-ideológica do naturalismo na literatura brasileira. Entretanto, “neonaturalismo”, mais especificamente, é um termo que vem sendo empregado com certa frequência por parte da crítica literária, sem a percepção problemática de sua utilização para se referir às obras literárias que reelaboram a herança naturalista¹⁴.

Embora a própria Sússekind tenha utilizado o termo “neonaturalismo”, em nenhum momento considera que o emprego do termo é suficiente para compreender o que são as reelaborações do naturalismo na literatura brasileira, porque sua hipótese é justamente considerar o naturalismo, em sua constituição, como uma ideologia estética e não simplesmente como um movimento, uma escola ou um período que, por quaisquer razões, permanecesse ao longo da história.

Com relação ao acréscimo do prefixo “neo”, em sua significação de novo, ao termo “naturalismo” cabe sempre uma pergunta que contribui para a problematização da utilização de “neonaturalismo” no âmbito da crítica literária: novo em relação a quê? Se temos três grandes momentos de elaboração e reelaboração do naturalismo na literatura brasileira – naturalismo histórico, geração de 1930 e literatura contemporânea –, cada qual com certas singularidades e particularidades, então, a obra de Marcelino Freire, por exemplo, que poderia ser considerada, como indicado por Karl Erik

¹⁴ O termo “neonaturalismo” é utilizado em diferentes trabalhos de crítica literária, entre eles, podemos destacar: o artigo “Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo”, de Karl Erik Schøllhammer (2007), a dissertação de mestrado *O neonaturalismo de Rubem Fonseca*, de Istela Regina Ferreira (2009) e o capítulo de livro *“Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo: um olhar sobre o naturalismo”, de Paulo Roberto Tonani do Patrocínio (2013).

Schøllhammer (2009, p. 53), como naturalista, seria um novo naturalismo¹⁵ tanto em relação à literatura de fins do século XIX, como em relação ao romance de 1930, que, por sua vez, seria também neonaturalista. A obra de Marcelino Freire, nesses termos, acabaria por ser “neo do neonaturalista”, o que esvaziaria a própria utilização do prefixo “neo”, que, considerando o processo histórico-literário, parece indicar um acúmulo de justaposições de novidades.

Outra questão primordial que se coloca, a partir da perspectiva apresentada acima, é que o próprio prefixo “neo” não consegue transmitir, com maior clareza, se o naturalismo é, a partir do século XX, um movimento literário, uma estética, uma ideologia estética, como acredita Sússekind, ou uma técnica de representação, como proporemos a partir dos contos de Marcelino Freire, porque apenas indica que houve uma mudança, mas sem explicitar no que se transformou, necessariamente, o naturalismo nas obras posteriores ao naturalismo histórico.

Porém, de modo geral, diante da pergunta muito bem elaborada, que conduz suas reflexões e que consiste em se questionar sobre o que é o naturalismo na literatura brasileira, já que somente o naturalismo histórico pode ser considerado um movimento literário, as conclusões a que Sússekind chega nem sempre nos parecem completamente adequadas, principalmente se contrastarmos suas ideias com os romances fundamentais da literatura brasileira, já que o romance é o gênero literário escolhido pela professora e crítica literária para compor seu *corpus*.

A hipótese de Sússekind de que o naturalismo deve ser compreendido como uma ideologia estética reduziria as obras que assumem para si a herança naturalista ao problema da identidade nacional, cuja “recorrência de uma estética naturalista está diretamente ligada à impossibilidade de que o seu projeto de restauração se complete” (SÜSSEKIND, 1984, p. 45), isto é, a proposta naturalista seria a de estabelecer uma identidade nacional, mas como é impossível de ser concretizada diante da diversidade cultural que caracteriza

¹⁵ O termo “novo naturalismo” foi utilizado nesta passagem apenas a título de exemplificação para facilitar a compreensão dos argumentos que estamos expondo sobre o emprego do termo “neonaturalismo”. Como discutiremos na seção 2.3, acreditamos que seria mais coerente nos referirmos à obra de Marcelino Freire como um realismo, no qual o naturalismo se manifesta como técnica de representação.

o país, tal proposta se frustra e exige um recomeço, uma nova tentativa de alcançar seu objetivo, já, de pronto, fadado à irrealização¹⁶.

A proposta que considera a identidade nacional como objetivo primordial do naturalismo nos leva a supor que quando os escritores brasileiros abandonarem o grande projeto da busca pelas bases culturais que nos singularizam como povo, iniciado ainda pelos românticos¹⁷, ou porque a identidade nacional já estiver estabelecida, ou porque se reconhece a impossibilidade da realização desse projeto, e a identidade nacional não mais despertar o interesse dos escritores para esta questão, o problema do naturalismo na literatura brasileira encontrará seu fim e, portanto, desaparecerá de nossas obras literárias, porque não haverá mais a motivação que o faz ser retomado e reelaborado constantemente. Entretanto, não é exatamente isso que podemos observar se considerarmos fundamentalmente algumas obras da literatura brasileira contemporânea, sobretudo Marcelino Freire, *corpus* de análise deste trabalho.

Renato Cordeiro Gomes, no capítulo de livro “Heranças, espectros, resíduos: imaginar a nação em tempos heterogêneos”, afirma que parte da ficção brasileira contemporânea continua na busca por elaborar representações que coloquem literariamente questões pulsantes do Brasil como nação, como, por exemplo, na pentalogia de Luiz Ruffato (1961-), intitulada *Inferno Provisório* (2005-2012)¹⁸, em que “os cinco romances lidam com o espectro da nação, com algumas coisas fora do eixo, heranças da narrativa de formação” (GOMES, 2014, p. 50)

Vale destacar, porém, que a busca, de parte da literatura brasileira contemporânea, por representar questões relacionadas à nação nem sempre tem a pretensão de compreender o país como uma unidade cultural, mas, ao

¹⁶ A hipótese defendida por Sússekind é reafirmada, direta ou indiretamente, por ela em outros textos posteriores, como, por exemplo, no livro *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos* (2004) e no capítulo de livro “Tudo fala – comentário sobre o trabalho de Nuno Ramos” (2014).

¹⁷ Flora Sússekind não se refere em sua discussão sobre as relações entre naturalismo e identidade nacional que a busca pelas origens nacionais do Brasil se iniciou no Romantismo, para que assim pudesse estabelecer uma diferenciação, ainda que mínima, entre o projeto nacionalista romântico e naturalista.

¹⁸ A pentalogia de Luiz Ruffato constitui-se dos romances *Mamma, son tanto felice* (2005), *O mundo inimigo* (2005), *Vista parcial da noite* (2006), *O livro das impossibilidades* (2008) e, por fim, *Domingos sem deus* (2011).

contrário, aponta, cada vez mais, para as diversidades, contradições e dissonâncias constitutivas da sociedade brasileira.

Entretanto, escritores como Marcelino Freire se desvinculam de um projeto que vise o estabelecimento da identidade nacional, porém, ainda se valem da herança legada pelo naturalismo à literatura brasileira em termos de técnica de representação. Sobre muitos aspectos, as representações de Freire se elaboram a partir de certas questões socioculturais problemáticas relacionadas, por exemplo, à classe social, sexo, gênero, etnia e orientação sexual, situadas no Brasil, mas estes processos de marginalização não são exclusivos da sociedade e da cultura brasileira para singularizarmos nosso país a partir destes elementos, logo, não se relacionam à construção de uma identidade nacional.

Compreendida nesses termos, a permanência do naturalismo, diante da impossibilidade de concretizar seu objetivo de estabelecer uma identidade nacional, como propõe Flora Süssekind, seria, portanto, uma pedra de Sísifo na literatura brasileira, que se caracterizaria como um mal, um defeito ou um impasse no desenvolvimento literário brasileiro.

O título de seu livro – *Tal Brasil, qual romance?* – alude ao dito popular “tal pai, tal filho”, utilizado para indicar o quanto o filho tem características em comum com seu pai, logo, o próprio título indica o que a pesquisadora desenvolverá ao longo de seu livro, sobretudo no capítulo 1: que o pai Brasil não se reconheceria na face de seu filho, o naturalismo. Dito de outro modo, para Süssekind, a representação naturalista, por assumir um caráter ideológico ao ocultar certos aspectos da realidade sociocultural brasileira para alcançar uma representação do real que seja unívoca, distorce sua percepção do Brasil, principalmente no que diz respeito à multiplicidade do país, o que não permitiria uma correspondência entre a representação naturalista e a realidade brasileira, logo, há uma dessemelhança entre a nação e sua literatura.

Flora Süssekind demonstra em algumas passagens de seu texto ter consciência de que, diante das limitações da linguagem literária em dizer o mundo e o homem, a representação literária não é um retrato especular pleno da realidade referencial, como se nota na seguinte passagem: “como se a pura denotação, a homologia perfeita, o reflexo sem interferência, a repetição sem a

diferença, fossem possíveis. Como se a um tal pudessem suceder indefinidamente outros idênticos” (SÜSSEKIND, 1984, p. 35).

Nesses termos, o que parece escapar à reflexão da autora em alguns momentos seria muito mais a distinção, que se faz importante para pensar o naturalismo, entre as pretensões naturalistas, que constitui seu projeto estético-ideológico do século XIX, em termos de anseios, objetivos e concepções literárias, e as concretizações estéticas das obras de viés naturalista, uma vez que há “a tendência de alguns realistas e naturalistas de esquecerem que a transcrição fiel da realidade não leva necessariamente à criação de uma obra fiel à verdade ou dotada de permanente valor literário” (WATT, 2010, p. 34-35)¹⁹.

Em algumas passagens, por exemplo, Flora indica que a fidelidade na representação da realidade referencial é uma busca dos escritores naturalistas e, como busca, sugere a possibilidade de se concretizar ou não este objetivo, como podemos notar no seguinte trecho, do qual, desde já, evidenciamos o sintagma “se pretende retrato”: “como terrível, para um texto que se pretende *retrato*, é não produzir impressões ‘visuais’” (SÜSSEKIND, 1984, p. 104 – grifos da autora).

Contudo, em outras passagens, a professora e crítica literária parece tomar a mesma questão da fidelidade representacional a partir da perspectiva de que o naturalismo concretizaria em suas obras literárias a pretensão fotográfica e especular de representar o real, como se observa na seguinte passagem, da qual destacamos o sintagma “reduplicam o mundo”: “Bem longe da iconoclastia, os naturalismos clássicos preservam e buscam imagens minuciosas e confiáveis. Constroem imagens, reduplicam o mundo, comprovam realidades e identidades” (SÜSSEKIND, 1984, p. 117).

Diferentemente da primeira passagem citada, em que a discussão se realiza a partir da consideração de que representações fiéis à realidade sociocultural constituem uma pretensão naturalista, portanto, estão no âmbito

¹⁹ Diante da não distinção entre a pretensão dos escritores naturalistas e a concretização das obras literárias, Flora Sússekina (1984) cita, com certa frequência, prefácios e depoimentos em que os comentários dos escritores sobre seus romances servem de argumento para afirmar sua hipótese sobre o naturalismo na literatura brasileira (como podemos observar, por exemplo, nas páginas 105, 106, 155, 170, 171 de seu livro), porém, a autora não se questiona se, de fato, as palavras do escritor foram realizadas esteticamente em suas obras, porque nem sempre as pretensões naturalistas correspondem às realizações estéticas.

das ambições literárias dos escritores naturalistas, que podem ou não se efetivar, na segunda passagem, porém, afirma-se a elaboração, nos “naturalismos clássicos”, ou, em outras palavras, no naturalismo histórico, de uma representação em que a realidade referencial seria, de fato, cuidadosamente retratada com exatidão e precisão.

Como discutiremos mais detidamente na seção 2.1, mas que já foi indicado aqui por meio de uma citação da própria Sússekind (1984, p. 35), nenhuma representação, mesmo as naturalistas, consegue plasmar integralmente o real por meio da linguagem literária, o que reafirma a necessidade de estabelecer certa separação entre as pretensões naturalistas, que buscam a fidelidade à realidade sociocultural, e as obras literárias de viés naturalista, em sua realização estética.

A consequência de não perceber os impasses que há entre as pretensões naturalistas e as obras que se constituem a partir das bases naturalistas é que Flora Sússekind parece elaborar sua hipótese muito mais a partir do projeto estético-ideológico naturalista do século XIX do que necessariamente das obras literárias que ela julga naturalistas, o que resulta em comentários críticos nem sempre bem fundamentados.

Um exemplo que podemos citar quanto a certa limitação da leitura que Sússekind faz de determinados romances se refere ao seu comentário crítico sobre *São Jorge de Ilhéus* (1944), de Jorge Amado (1912-2001), no qual a pesquisadora afirma que

fala-se em “cenários”, “quadros”, [sic] mundo animado”; e o romance torna-se passível de elogios quanto mais próximo estiver do “visual” e não do “literário”. O que explica, por exemplo, a necessidade de Jorge Amado, ao descrever as transformações por que passa Ilhéus durante a alta dos preços do cacau, de associar suas descrições a uma antiga fotografia da cidade. É o documento fotográfico que justifica e dá validade ao literário (SÜSSEKIND, 1984, p. 102-103).

O comentário crítico de Sússekind sobre o romance de Jorge Amado não considera que a fotografia é um elemento ficcional nesta narrativa, desse modo, somente poderia ser tomada como documento dentro dos limites do universo ficcional, criado nesta obra literária, pelo escritor modernista. Ao ser incorporada a *São Jorge de Ilhéus*, a fotografia da cidade de Ilhéus não é um objeto referencial que documentaria imageticamente parte da cidade baiana de

uma determinada época e, portanto, independente da dimensão literária do romance, mas participa também das dinâmicas narrativas no que se refere às elaborações ficcionais.

Outro elemento a ser considerado em nossa reflexão sobre o referido trabalho de Flora Süssekind, sobre cujos aspectos problemáticos também merece que nos detenhamos um pouco, é o próprio conceito de naturalismo que ela busca reconhecer nos diversos momentos da história literária brasileira.

Sem explicitar diretamente o que considera como naturalismo com a finalidade de conceituá-lo de modo claro e objetivo, Süssekind, ao longo de sua discussão, permite que nós mesmos possamos reconhecer, deduzir e estabelecer, com certa precisão, que o conceito de naturalismo que a autora utiliza para organizar um sistema literário no romance brasileiro (SÜSSEKIND, 1984, p. 115) se aproxima fortemente do projeto estético-ideológico naturalista do século XIX.

Vejam a seguinte passagem: “daí, a persistência de uma estética naturalista na ficção brasileira. Por outro lado, podem em dados momentos ser o que existe de mais maldito. Nada mais condenável, numa ótica estritamente nacionalista, do que a repetição de alguma fórmula estrangeira” (SÜSSEKIND, 1984, p. 38).

A mencionada fórmula estrangeira parece se referir às concepções estéticas, bem como às propostas de estratégias narrativas e elaborações de linguagem legadas por Zola ao naturalismo, sobretudo por meio de seus estudos críticos, o que poderia indicar as relações existentes entre o conceito de naturalismo do projeto estético-ideológico naturalista do XIX e o conceito de naturalismo utilizado pela pesquisadora.

Vejam também a seguinte passagem:

Romance-reportagem-depoimento para a década de Setenta, romance dominado pelo “fator econômico” em Trinta, romance experimental no século passado. Repete-se idêntico privilégio da observação, da objetividade, do estreitamento das relações entre ficção e ciência. Repete-se a tentativa de estabelecer analogias e identidades. O naturalismo se repete (SÜSSEKIND, 1984, p. 88).

Como já mencionamos na seção anterior, os romances naturalistas do século XIX não podem ser compreendidos como realizações plenas do

conceito de romance experimental, conforme pensado por Zola, uma vez que é demasiado redutor denominar os romances naturalistas brasileiros – mas também os franceses – de fins do século XIX como romances experimentais, como se a matriz, por excelência, do naturalismo histórico fosse única e exclusivamente o romance experimental.

Entretanto, na citação em questão, Sússekind se refere à produção literária do naturalismo histórico no Brasil como romance experimental, o que sugere uma aproximação entre o pensamento crítico do escritor francês e o conceito de naturalismo adotado pela pesquisadora. Quando Sússekind reconhece os romances brasileiros naturalistas do XIX como romances experimentais e afirma a repetição do naturalismo na literatura brasileira, conseqüentemente, possibilitaria considerarmos que haveria uma permanência de certas concepções do romance experimental na ficção brasileira também do século XX.

As relações entre romance experimental e naturalismo na literatura brasileira se confirmam e se evidenciam na passagem citada quando Sússekind ressalta a repetição da observação, da objetividade e do diálogo entre literatura e ciência nos diversos momentos de (re)elaboração do naturalismo na ficção brasileira, elementos fundamentais do conceito de romance experimental, como podemos observar nestas palavras de Zola:

O romancista experimentador é, portanto, aquele que aceita os fatos provados, que mostra, no homem e na sociedade, o mecanismo dos fenômenos que a ciência domina, e que faz o seu sentimento pessoal intervir apenas nos fenômenos cujo determinismo ainda não está de forma alguma fixado, procurando controlar o mais que puder este sentimento pessoal, esta idéia a priori, pela observação e pela experiência (ZOLA, 1979, p. 75).

Sússekind, ao insistir em um conceito de naturalismo marcado pelas concepções críticas de Zola, para quem somente o olhar detido, neutro e objetivo é capaz de captar o real para experimentá-lo como matéria narrativa, deixa de compreender certas peculiaridades do naturalismo, como, por exemplo, o processo de rebaixamento, tanto da linguagem, como da representação, que poderiam relativizar o conceito de romance experimental como princípio fundamental do naturalismo, porque, nos romances naturalistas,

o processo de rebaixamento é muito mais elaborado por meio de excessos do que objetividade científica.

Nesses termos, o conceito de naturalismo que direciona Flora Süssekind na exposição argumentativa de sua hipótese pode ser sintetizado, de acordo com a nossa leitura da obra de Süssekind, em três principais características, a saber: a pretensão de representações totalizantes, a influência da ciência sobre a literatura e, por fim, o documentalismo. Essas características são mais facilmente reconhecíveis no naturalismo histórico, com exceção do documentalismo, que esteve mais presente nos estudos críticos de Zola do que necessariamente nos romances naturalistas do XIX, sobretudo os romances produzidos no Brasil sob a perspectiva do naturalismo histórico.

Ao atentarmos para as obras literárias dos períodos analisados por Flora Süssekind, percebemos os riscos de lidar com o naturalismo a partir desse conceito, porque nem sempre é possível reconhecer estas características nos romances mencionados, o que resulta ou que elas sejam equivocadamente apontadas em obras em que Süssekind comenta²⁰, ou essas características estão parcialmente indicadas ou sutilmente sugeridas, mas sem constituir elementos centrais de romances que poderiam exemplificá-las²¹.

A afirmação do caráter totalizante das representações naturalistas está intimamente relacionada à hipótese de Süssekind de que o naturalismo é uma ideologia estética que busca incessantemente o estabelecimento da identidade nacional, porque as representações naturalistas, na perspectiva assumida pela pesquisadora, buscariam a objetividade e a fidelidade documental não de

²⁰ Um exemplo em que Flora Süssekind distorce o texto literário para reconhecer um elemento que comprove sua hipótese é o aspecto do documentalismo nos romances de estudo de temperamento do século XIX, obras em que a narrativa se constrói como a investigação médico-científica do caráter e comportamento doentio do protagonista, como, a título de exemplificação, em *O Mulato*, de Aluísio de Azevedo. A justificativa de Süssekind é que estes romances seriam documentais porque registrariam o desenvolvimento científico do Brasil na época, o que se trata de uma superinterpretação, uma vez que a presença médica, na economia narrativa, relaciona-se muito mais à dimensão particular dos desdobramentos da patologia, que exalta a capacidade do médico para nomear e combater os males do corpo e da psique humana, do que de aspectos sócio-históricos.

²¹ Flora Süssekind afirma que há uma pretensão de representar a totalidade da realidade brasileira na obra de José Lins do Rego (1901-1957) e Jorge Amado, quando, na verdade, essas obras buscam representar muito particularmente a realidade sociocultural da região nordeste do país, mais especificamente a Paraíba em José Lins do Rego e a zona da mata da Bahia nos romances de Jorge Amado, cada uma destas regiões do nordeste representadas com suas particularidades e singularidades, o que indicaria que há uma proposta de representação abrangente nestes romancistas pertencentes ao modernismo brasileiro de 1930, mas não nas proporções nacionais que acredita Süssekind.

qualquer situação narrativa, mas apenas daquelas que sejam capazes de colocar em cena a realidade sociocultural que caracterizariam todo o país, permitindo a percepção dos aspectos que constituem nossa suposta identidade nacional.

Porém, é preciso notar que a questão das representações totalizantes se fratura na crise da representação que a literatura enfrentou, sobretudo, a partir das primeiras décadas do século XX, como iremos discutir na seção 2.1, e que parece encontrar suas ressonâncias até os dias atuais na literatura contemporânea, uma vez que o anseio por representações que sejam totalizantes cada vez mais se desfaz diante da consciência, por parte dos escritores e dos críticos literários, dos limites da representação e da própria linguagem literária para colocar o real em cena.

Süssekind afirma ainda que, se em fins do século XIX as Ciências naturais foram a base sobre a qual os escritores naturalistas edificaram suas representações, no romance regionalista de 1930 os escritores buscariam nas Ciências sociais, sobretudo na Economia, a sua percepção da realidade sociocultural para, então, colocá-la em cena, enquanto a literatura da década de 1970 procuraria estabelecer um forte diálogo com as Ciências da comunicação, mais especificamente com o Jornalismo.

É inegável certa influência da ciência sobre o naturalismo histórico, ainda que os romances brasileiros, geralmente, não sejam moldados exclusivamente pelo pensamento científico da época, uma vez que os traços românticos presentes nessas obras literárias, por exemplo, problematizam o próprio caráter científico pretendido, como já mencionamos anteriormente na seção anterior. Porém, considerando as principais obras da geração de 1930 e o romance-reportagem produzido durante a Ditadura civil-militar, porque é essa a literatura dos anos 1970 que Süssekind analisa para compreender o naturalismo, a subordinação à ciência fica ainda mais problemática.

No romance regionalista de 1930, há uma crítica social já há muito identificada pela crítica literária e pela historiografia literária²² e que é inegável, porém, uma crítica social não se confunde plenamente com a Sociologia, a Antropologia ou a Economia, no que diz respeito a seu sistema de pensamento

²² Para melhor compreensão da crítica social que o romance de 1930 promove na literatura brasileira, ler *Uma história do romance de 30*, de Luís Bueno (2006).

racional, epistêmico e metodológico, com um método estabelecido que possibilite o conhecimento do seu objeto²³.

Uma crítica social pode surgir até mesmo da singela constatação de aspectos problemáticos dos mais cotidianos e triviais da sociedade, mas que não é necessariamente o caso dos romances de 1930, que representaram problemas socioculturais muito significativos, como, por exemplo, as implicações do desenvolvimento infra e macroestrutural do capitalismo em diferentes regiões do norte e nordeste do país, como figura magistralmente em *São Bernardo* (1938), de Graciliano Ramos, a título de exemplificação.

O argumento de Sússekind sobre a influência das Ciências sociais sobre o romance de 1930 somente poderia se aplicar com maior segurança e precisão aos romances de Jorge Amado em que há um predomínio “de um materialismo simplista” (SÜSSEKIND, 1984, p. 161), como *Cacau* (1933), seu segundo romance, porque, ao assumirem o propósito de propagação do socialismo por vias literárias, é possível encontrar nessas narrativas o pensamento de Karl Marx como uma influência muito facilmente verificável, além de diluída ou ingênua. Não é por acaso que Jorge Amado torna-se, na perspectiva de Flora, sobretudo ao tratar das influências da ciência no romance regionalista de 1930, o seu valioso exemplo (SÜSSEKIND, 1984, p. 156).

De acordo com Flora Sússekind, no caso do romance-reportagem da década de 1970, como o próprio nome do gênero pressupõe, há uma confluência entre literatura e jornalismo evidente, porém, não se trata do conhecimento científico produzido pelas Ciências da comunicação, mas fundamentalmente da influência, sob a literatura, da escrita jornalística (COSSON, 2002, p. 25), elaborada às pressas nas redações de jornais, que buscava proporcionar ao leitor, de forma concisa, objetiva e precisa, a informação factual.

²³ É preciso salientar que uma obra literária pode produzir uma crítica social bastante dura e evidente, ou então apontar para aspectos da realidade social, política ou econômica, sob uma perspectiva que problematize estes mesmos aspectos, mas a literatura, em si mesma, não se confunde com os discursos da ciência. Nesses termos, o método científico que permite a elaboração de um discurso científico coerente não pode produzir literatura se não passar por certas adaptações que resulte na transformação do método científico em método narrativo. Não nos parece um acaso que Sússekind, ao buscar reconhecer o método científico nos romances brasileiros de viés naturalista, afirme também que essas obras literárias se negam enquanto literatura, porque se afastariam das estratégias literárias em prol do método científico (SÜSSEKIND, 1984, p. 38).

Quanto ao documentalismo, Sússekind não explicita o que ela considera propriamente como documentalismo²⁴, conceito que não nos parece estar muito bem situado, teoricamente, no âmbito da crítica literária para que o crítico não precise explicitar, em seu texto, qual a definição que ele utiliza para tal conceito.

Ao não desenvolver o conceito de documentalismo, contribui-se, por exemplo, para que não se possam perceber, com o mínimo de clareza, certos limites entre o documentalismo e o realismo como conjunto de técnicas de representação²⁵, uma vez que ambos remetem à representação literária a partir de aspectos referenciais. Nesses termos, a delimitação do conceito de documentalismo em relação ao realismo possibilitaria observar melhor, sobretudo nos comentários críticos de Sússekind, a proposta da pesquisadora de que o documentalismo seria característica essencial do naturalismo.

A partir do conceito de realismo de Raymond Williams (2003), retomado por Tânia Pellegrini, para repensá-lo no contexto da literatura brasileira contemporânea, em que o realismo é concebido como “*uma forma particular de captar a relação entre os indivíduos e a sociedade* que ultrapassa a noção de um simples processo de registro, dependendo, para sua plena elaboração, da descoberta de novas formas de percepção e representação artísticas” (PELLEGRINI, 2007, p. 138 – grifos da autora), é possível estabelecer certa distinção entre documentalismo e realismo, mesmo que suas fronteiras sejam nebulosas.

Partindo deste conceito de realismo, Pellegrini indicaria ainda que há uma diversidade de técnicas de representação realistas (PELLEGRINI, 2007, p. 138)²⁶, o que nos motiva a reconhecer o documentalismo, assim como o

²⁴ Embora o conceito de documentalismo não esteja expresso diretamente no livro de Sússekind, parece-nos que a pesquisadora considera como documentalismo a literatura que busca elaborar representações da realidade referencial com fidelidade e objetividade, de modo a desconsiderar o próprio caráter ficcional da literatura (SÚSSEKIND, 1984, p. 34), o que é bastante arriscado porque pode resultar em certa confusão entre discurso literário, enquanto criação ficcional, em suas possíveis relações com a realidade sociocultural, e discurso científico, porque a literatura não pode ter a pretensão ou a responsabilidade de se confundir com a ciência.

²⁵ Com relação ao realismo, temos, em geral, dois conceitos a considerar: o realismo como conjunto de técnicas de representação, ao qual Ian Watt (2010) se refere como realismo formal, e o realismo como movimento literário de fins do século XIX, nomeado por Karl Erik Schøllhammer (2012) como realismo histórico. Retomaremos esta questão na seção 2.3.

²⁶ Tânia Pellegrini aponta a existência da multiplicidade de técnicas de representação realistas – sem listar precisamente quais são estas técnicas de representação – na literatura brasileira

naturalismo, como uma das técnicas de representação do realismo, em que se lidaria literariamente com os registros da realidade referencial em seus fatos, percepções e nuances – inclusive por meio de pesquisas prévias sobre o assunto a ser narrado –, sem, no entanto, abolir por completo a ficcionalidade do texto literário, porque, como afirma Antonio Candido, há uma “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, 2010, p. 22).

O documentalismo não implica simplesmente qualquer apelo referencial a uma realidade social, cultural, histórica e política completamente extraliterária, como a argumentação de Sússekind parece sugerir ao admitir o documentalismo como característica de grande parte dos romances brasileiros. Ainda que estas referências extraliterárias possam contribuir na construção de representações realistas, o realismo elaborado nestes casos não necessariamente recorreria ao documentalismo como técnica de representação. Sob muitos aspectos, o documentalismo está relacionado à construção de uma narrativa realista que está muito próxima dos fatos historicamente verificáveis, o que nos permite considerar a literatura de testemunho, o romance histórico e o romance-reportagem como grandes representantes do documentalismo.

Como exemplos de documentalismo na literatura brasileira, podemos citar: *A retirada da Laguna: episódio da guerra do Paraguai* (1871), de Visconde de Taunay (1843-1899), que representa a guerra do Paraguai no que se refere à retirada do exército brasileiro diante dos ataques paraguaios em Laguna, Mato Grosso do Sul; *Os sertões: campanha de Canudos*, de Euclides da Cunha²⁷, que, a partir de um viés literário e, ao mesmo tempo, jornalístico e

contemporânea, porém, acreditamos que seja possível expandir esta percepção como caracterização do próprio realismo em literatura, porque, como a própria Pellegrini afirma, o realismo “[depende] para sua plena elaboração, da descoberta de novas formas de percepção e representação artísticas, ocorridas ao longo do tempo e ainda atualmente, por força, inclusive, do desenvolvimento de novas tecnologias ligadas à produção e ao consumo de arte, cultura e literatura” (PELLEGRINI, 2007, p. 138), o que possibilita a diversidade de técnicas de representação realistas. Discutiremos mais este aspecto na seção 2.3.

²⁷ Vale destacar que Flora Sússekind não faz nenhuma referência a *Os sertões: campanha de Canudos*, bem como a nenhum romance brasileiro das primeiras décadas do século XX, que seja anterior à geração de 1930, mesmo que a obra literária de Euclides da Cunha seja documental, com um forte diálogo com a ciência e anseios por uma representação totalizante. Ainda que Alfredo Bosi (2006), na *História concisa da literatura brasileira*, queira conferir certa

científico, coloca em cena a luta do povo sertanejo na Guerra de Canudos, liderados por Antônio Conselheiro; e *Memórias do cárcere* (1953), de Graciliano Ramos, obra póstuma que representa o período em que o escritor esteve preso durante a ditadura de Vargas por seus envolvimento políticos com o partido comunista.

Sob a perspectiva que apresentamos quanto à tentativa de distinguir entre realismo e documentalismo, podemos considerar que, diferentemente do que afirma Sússekind (1984, p. 94), a literatura brasileira nos parece muito mais realista do que documental, justamente porque o realismo é muito mais abrangente do que a noção de documentalismo. Se atentarmos para os períodos literários a que Sússekind se dedica mais detidamente, observaremos que o romance-reportagem da década de 1970 é, sim, um documentalismo. Porém, sob muitos aspectos, o documentalismo não parece predominar no romance de 1930 e, com maior destaque, no naturalismo histórico.

Para melhor discutir o documentalismo como característica do naturalismo enquanto ideologia estética, Sússekind acaba por estabelecer uma relação dicotômica entre o naturalismo de um lado e a ficcionalidade, o experimentalismo e o trabalho com a linguagem literária do outro, porque, segundo suas concepções, nas obras naturalistas, “importa que o trabalho com a linguagem, os recursos narrativos, a literatura, cedam lugar à perseguição naturalista de um *décor* brasileiro, personagens típicos e uma identidade nacional” (SÜSSEKIND, 1984, p. 38 – grifos da autora).

Para a pesquisadora, os romances naturalistas, ao retratarem, de modo documental e sob a influência da ciência, a realidade sociocultural do país com a finalidade de estabelecer a identidade nacional, se negariam enquanto literatura por recusarem a ficcionalidade, a ambiguidade e a elaboração estética com a linguagem em prol da produção do efeito mimético, que faria com que o leitor sentisse estar diante da própria realidade referencial ao ler o romance.

homogeneidade à literatura do início do século XX a partir da denominação de pré-modernismo, trata-se de um período profundamente irregular, díspare e múltiplo, o que parece ser um dos indícios de que Sússekind buscou estabelecer sua hipótese muito mais a partir de certas generalizações, pautadas, sobretudo, na periodização da história da literatura, sob uma perspectiva positivista – “uma literatura tem sua tradição equilibrada [...] pela enumeração de escolas diferentes que se sucedem ‘logicamente’, pela continuidade de um conjunto de obras e nomes” (SÜSSEKIND, 1984, p. 33-34) – do que das obras literárias propriamente ditas.

Este efeito é atingido por meio da eliminação de todos os vestígios que evidenciariam o romance como construção estética, uma vez que, se os aspectos de linguagem e de representação ganhassem destaque no texto literário, eles se interporiam entre a realidade sociocultural e a obra literária, logo, o leitor não poderia “ver” a realidade referencial na representação literária de viés naturalista. Nesses termos, é preciso ressaltar que

quer se trate de uma obra do fim de século, dos anos Trinta ou da década de Setenta, é dominante a correlação da atividade literária com as ações contidas em verbos como “retratar”, “ver”, “olhar”, “enxergar”. Todas essas as correlações lançam a literatura no campo da ótica, da fotografia, da visão. É essa analogia que permite ao naturalismo a obtenção de um efeito ótico e ideológico de identidade (SÜSSEKIND, 1984, p. 99).

De acordo com Flora Süssekind, o efeito ótico, sob a perspectiva do naturalismo, sobretudo a partir de seu forte diálogo com a ciência, documentaria a realidade sociocultural na busca por investigar, reconhecer e estabelecer nossa identidade nacional. Porém, a discussão da pesquisadora nem sempre compreende a pretensão naturalista de expor, com objetividade e imparcialidade, a realidade referencial ao leitor como um efeito estético, que apenas passaria a impressão de que o romance naturalista seria um retrato fiel da realidade sociocultural, mas não que efetivamente seja um reflexo da realidade referencial.

Em algumas passagens, Süssekind parece perder de vista de que se trata de um efeito estético e não necessariamente da concretização, do ponto de vista literário, da pretensão naturalista de plasmar o real sem qualquer distorção, ressignificação ou mediação, o que resulta, nestas passagens, na afirmação das obras naturalistas como documentos que recusam a ficcionalidade própria da literatura. O seguinte trecho pode exemplificar este aspecto problemático da discussão de Süssekind:

O romance-reportagem obedece aos princípios jornalísticos da novidade, clareza, contenção e desficcionalização. Normalmente o que se fez nos anos Setenta foi retomar casos policiais que obtiveram sucesso na imprensa e tratá-los numa reportagem mais extensa que a do jornal. A ela se deu o nome de romance-reportagem. [...] Quebram-se as fronteiras entre jornalismo e ficção. E o que se lê são notícias, informação e não ficção (SÜSSEKIND, 1984, p. 174-175).

Há uma contradição nesta passagem que aponta para a fragilidade argumentativa de Sússekind sobre o naturalismo no romance-reportagem produzido na década de 1970: se, como gênero literário, o romance-reportagem quebra com os limites entre jornalismo e ficção, como a própria pesquisadora afirma na citação acima, então, seu processo criativo de escrita precisa ser compreendido a partir do constante trânsito ou, ainda, da interdependência entre jornalismo e literatura²⁸.

Nesses termos, torna-se contraditória a afirmação da pesquisadora de que os romances-reportagem seriam notícias e não ficção²⁹, porque justamente esta dicotomia que Sússekind acaba por estabelecer entre a inserção do romance-reportagem no universo jornalístico e sua recusa ao literário é problematizada nestas obras ao romperem com as fronteiras entre estes dois universos.

Os romances-reportagem, conforme ressalta Rildo Cosson, “são reconstruções de acontecimentos factuais e empregam em maior ou menor intensidade artifícios narrativos usualmente encontrados em obras de ficção” (COSSON, 2002, p. 28)³⁰. Nesses termos, uma crítica que se pode fazer ao romance-reportagem brasileiro da década de 1970 é que não há um equilíbrio entre o factual e o ficcional, pois o factual ganha maior destaque na obra do que o ficcional, porém, isso não significa que a ficcionalidade esteja completamente ausente, como afirma Sússekind.

²⁸ É justamente porque os romances-reportagem transgridem os limites entre jornalismo e literatura que se justifica o próprio processo de justaposição dos termos “romance”, pertencente ao âmbito literário, e “reportagem”, pertencente ao âmbito jornalístico, na nomeação deste gênero.

²⁹ Flora Sússekind reafirma o romance-reportagem como pertencente exclusivamente ao universo jornalístico também em seu livro *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*, como podemos observar na seguinte passagem ao se referir ao romance-reportagem dos anos 1970: “são, na verdade, grandes reportagens cujo único traço especial é saírem em livro e não em jornal” (SÚSSEKIND, 2004, p. 101).

³⁰ Os posicionamentos críticos de Flora Sússekind e Rildo Cosson referentes ao romance-reportagem da década de 1970 também diferem em outro aspecto: enquanto Sússekind, para situar o romance-reportagem em sua hipótese de que o naturalismo é uma ideologia estética, afirma o caráter alienante destas obras, porque, com a representação de fatos de pouca importância, desviariam o leitor de uma reflexão mais diversificada e profunda sobre a realidade sociocultural brasileira (SÚSSEKIND, 1984, p. 183-184), Cosson acredita no potencial do romance-reportagem em assumir-se como forma de resistência ao autoritarismo da Ditadura civil-militar, regime político da época, em que os casos particulares representados seriam metonímias da situação problemática desencadeada pelos abusos do regime civil-militar (COSSON, 2002, p.26).

Quando Sússekínd estabelece uma separação entre os aspectos literários e o naturalismo, ela nos permite perceber que não considera o naturalismo como literatura, logo, estamos diante de outro problema metodológico: a professora e crítica literária analisa o naturalismo, mas não a partir da concepção de literatura que emanaria do próprio conceito de naturalismo de que a autora se vale em suas reflexões.

O conceito de literatura que Sússekínd parece utilizar para afirmar a recusa do naturalismo aos aspectos literários nos parece mais próximo do projeto estético-ideológico do modernismo brasileiro, sobretudo da geração de 1922, no que se refere, principalmente, aos experimentalismos, embora estes aspectos já estivessem, de algum modo, presentes na literatura brasileira do século XIX, por exemplo, em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880), de Machado de Assis, romance repleto de experimentalismos e experiências ao nível de linguagem, da representação e da própria arquitetura narrativa.

Tânia Pellegrini, em seu livro *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*, fruto de sua dissertação de mestrado, em que busca compreender as relações travadas entre literatura e política na década de 1970, tomando como ponto de partida Fernando Gabeira (1941-), Érico Veríssimo (1905-1975) e Ignácio de Loyola Brandão, ao comentar o trabalho de Sússekínd, cujas ideias estamos problematizando nesta seção, principalmente no que diz respeito ao romance-reportagem dos anos 1970, ressalta criticamente este conceito de literatura que parece direcionar as reflexões de Sússekínd:

Esta crítica, porém, privilegia um determinado conceito de narrativa, assumido como *parti pris*: o de “narrativa de linguagem”, cujo itinerário se faz pelo território do jogo verbal, preche de alusões, de chistes, de elipses, de “humor”; é uma narrativa que expurga qualquer outro tipo, considerando-o “impureza”, sem levar em conta que tais “impurezas” representam a formalização do conflito que permeia a própria literatura, num tempo de clausura. Tal crítica tem uma nítida função ideológica: a de tentar neutralizar as reais contradições da sociedade que, de uma forma ou de outra, brotam das alegorias, dos testemunhos, dos romances-reportagem, “impurezas”, excrescências no universo lúdico dos artifícios linguísticos (PELLEGRINI, 1996, p. 25).

De acordo com Pellegrini, podemos afirmar que não parece ser necessariamente o naturalismo que se constrói como uma ideologia na ficção brasileira, como Sússekínd defende, mas sim o próprio pensamento crítico que

orienta as reflexões de Sússekind parece ter certo caráter ideológico, ao tentar silenciar uma produção literária com propostas estéticas que se constituem no limiar entre realidade sociocultural e ficção, com argumentos que desfavorecem o naturalismo.

Desse modo, em ensaio mais recente, intitulado “Realismo: postura e método”, no qual persegue teoricamente diversos conceitos de realismo e sua problemática na literatura, com ênfase no realismo contemporâneo, Pellegrini ressalta, também, sua crítica a este mesmo trabalho de Sússekind, porém, agora, de outra perspectiva:

Embora fazendo um percurso histórico, tanto da produção ficcional quanto da produção crítica, a análise peca pela compreensão parcial do processo de formação histórica da literatura brasileira, partindo de uma pressuposição centrada naquilo que, segundo a autora, “deveria ser” a literatura e não naquilo que “é” ou “foi”, por motivos precisamente... históricos; o itinerário traçado, todavia, é relevante e correto, sendo a narrativa contemporânea seu ponto de chegada (PELLEGRINI, 2007, p. 151).

Leonardo Mendes (2008), em seu artigo “O romance republicano: Naturalismo e alteridade no Brasil 1880-90”, no qual busca refletir sobre as possíveis relações entre o romance naturalista brasileiro e os ideais republicanos e abolicionistas, reconhece que grande parte da crítica literária que se dedicou ao naturalismo histórico tem como ponto de partida para suas reflexões certa idealização, que busca apontar o que deveria ter sido o naturalismo histórico no Brasil, mas que, enquanto movimento literário, não pôde se realizar plenamente, o que acentuaria certa incapacidade de nossos escritores naturalistas por não terem atingido os padrões esperados pela crítica literária.

Assim como Mendes percebe a idealização da crítica literária com relação ao naturalismo histórico, também Pellegrini acaba por reconhecer no pensamento crítico de Sússekind a persistência desta mesma posição crítica diante da permanência do naturalismo na literatura brasileira, que o propaga como manifestação imperfeita.

Há ainda outra perspectiva problemática no trabalho de Sússekind: a autora não explicita a seu leitor quais romances compõem seu *corpus* de análise, embora seja possível identificá-lo a partir dos comentários críticos de

determinadas obras literárias³¹. Essa falta de indicar precisamente qual é seu *corpus* levaria a uma argumentação fundada, essencialmente, em certas generalizações, criando um efeito de abrangência da reflexão que se materializaria no momento em que os romances são evocados, sendo que, na grande maioria das vezes, aparecem justamente como ilustração genérica do que se discute teoricamente. Dito de outro modo, ela parece partir de uma concepção geral, teórica – o naturalismo como parte do processo de construção da identidade nacional – para chegar a uma perspectiva particular – as obras literárias específicas ilustrariam a hipótese central –, ainda que acabe sacrificando a própria ideia de particularidade que caracteriza a obra literária ao usar um *corpus* tão heterogêneo³².

Na prática, quando Sússekind discute o naturalismo histórico, o romance de 1930 e a literatura dos anos 1970, ela está se referindo a apenas uma parte da produção literária desses períodos, que ela denomina, com relação às diferentes manifestações literárias do naturalismo na literatura brasileira, respectivamente, “a primeira vez como *estudos de temperamento*, a segunda como *ciclos romanescos memorialistas*, a terceira como *romances-reportagem*” (SÜSSEKIND, 1984, p. 40 – grifos da autora). Ainda que seja uma parte da produção literária do período, segundo a autora, seria a tendência

³¹ Podemos notar que há um conjunto de romances paradigmáticas para Flora Sússekind, comentados pela autora e que formariam, por isso, o seu *corpus*, nos quais o naturalismo seria elaborado a partir do caráter ideológico, a saber: no naturalismo do século XIX, *O Mulato* e *O Homem* (1887), ambos de Aluísio de Azevedo, *A Normalista* (1893), de Adolfo Caminha, e *A Carne* (1888), de Júlio Ribeiro (1845-1890); no romance de 1930, *O menino de engenho* (1932), *Bangüê* (1934), *Usina* (1936), *Meus verdes anos* (1956), de José Lins do Rego, e *Cacau*, *Terras do Sem-Fim* (1943), *São Jorge de Ilhéus*, de Jorge Amado; e na ficção dos anos 1970, Sússekind cita diretamente *Acusado de homicídio* (1960), de José Louzeiro (1932-) e *O crime antes da festa: a história de Ângela Diniz e seus amigos* (1977), de Aguinaldo Silva (1943-), e faz alusão a *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1975), *Aracelli, meu amor: um anjo à espera da justiça dos homens* (1976), *Os amores da pantera* (1977), de José Louzeiro. Haveria ainda os romances que romperiam com o aspecto ideológico do naturalismo, sem que isso implique na abdicação total da estética naturalista, que são: no naturalismo do XIX, *Luzia-homem* (1903), de Domingos Olímpio (1851-1906), *Dona Guidinha do Poço*, de Manoel de Oliveira Paiva, *Bom-crioulo*, de Adolfo Caminha; no romance de 1930, *São Bernardo*, de Graciliano Ramos; e na literatura da década de 1970, *Os quatro olhos* (1976), de Renato Pompeu (1941-2014), e *Zero*, de Ignácio Loyola Brandão.

³² Em se tratando especialmente de um estudo sobre literatura, é, metodologicamente, mais indicado que o pesquisador possa, por meio do particular, isto é, das especificidades das obras literárias, chegar a certas generalizações teóricas, para que a reflexão teórico-crítica mantenha vínculos efetivos com as expressões literárias dos aspectos que se propõe a discutir.

predominante em cada um dos três períodos da história literária brasileira em questão (SÜSSEKIND, 1984, p. 91)³³.

Enquanto o naturalismo histórico é reduzido “a romances que, semelhantes a narrativas de casos clínicos, colocavam em primeiro plano doenças e diagnósticos” (SÜSSEKIND, 1984, p. 121), principalmente, a histeria feminina, motivada pelas paixões carnavais, cuja função de mãe e esposa possibilitaria a cura dos comportamentos histéricos das personagens (SÜSSEKIND, 1984, p. 126); o romance de 1930 é compreendido, mais especificamente, a partir dos ciclos econômicos representados, sobretudo, por Jorge Amado, com o ciclo do cacau, e José Lins do Rego, com a decadência dos engenhos de cana-de açúcar; já a literatura dos anos 1970 se restringe aos romances-reportagem, gênero literário que rompe com as fronteiras entre jornalismo e literatura ao narrar certos acontecimentos reais que poderiam estar estampados nas páginas policiais de alguns jornais, nos quais os escritores destacados por Sússekind são José Louzeiro, Aguinaldo Silva e João Antônio (1937-1996)³⁴ (SÜSSEKIND, 1984, p. 175).

Sússekind considera, ainda, que há romances que, sem deixarem de ser naturalistas, problematizariam, de dentro, o próprio naturalismo, porque “repetem uma estética naturalista, mas não o seu caráter ideológico” (SÜSSEKIND, 1984, p. 91), o que motiva que a autora os caracterize como contraideológicos (SÜSSEKIND, 1984, p. 93) ou ainda como literatura-lâmina (SÜSSEKIND, 1984, p. 198), por se contraporem, por meio de fraturas, aos processos ideológicos do naturalismo³⁵.

³³ Não temos condições, nesse momento, de verificar se a afirmação de Flora Sússekind sobre a predominância das referidas tendências na literatura brasileira que (re)elabora o naturalismo é verdadeira ou não, porque isso implicaria em uma análise quantitativa, envolvendo um número muito grande de romances, que não está ao nosso alcance realizá-lo, uma vez que a autora não nos fornece nenhum dado que confirme sua afirmação.

³⁴ Embora Sússekind não faça essa ressalva, João Antônio não publicou romances-reportagem, mas sim conto-reportagem, termo muito ambíguo por se aproximar, sob muitos aspectos, da crônica e, por isso mesmo, difícil de distinguir-se deste outro gênero: “[João Antônio] transitou em dois mundos próximos, nem sempre excludentes, e cunhou um tipo de texto jornalístico que batizou de ‘conto-reportagem’” (ASSUNÇÃO, 2014, p. 01).

³⁵ Embora Flora Sússekind não o cite em seu estudo, Affonso Romano de Sant’Anna, em *Análise estrutural do romance brasileiro*, livro publicado inicialmente em 1973, já busca compreender a literatura brasileira a partir do conceito de narrativa ideológica e narrativa contraideológica, no qual “a narrativa contraideológica interessada no espaço real introduz, portanto, um certo grau de opacidade em relação à transparência absoluta da narrativa mimética ideológica. Sua versão do real é crítica e procura denunciar aquilo que a narrativa do poder oculta” (SANT’ANNA, 2012, p. 57-58).

São romances que, de alguma forma, estabelecem uma ruptura com o caráter totalizante, documentalista e científico do naturalismo, como defende Sússekind, seja por meio de representações que fogem às concepções do evolucionismo social, como no caso das donzelas-guerreiras do século XIX, em romances, como, por exemplo, *Luzia-Homem*, de Domingos Olímpio, e *Dona Guidinha do Poço*, de Manoel de Oliveira Paiva; seja por meio de experimentalismos ao nível da linguagem, da representação e da construção narrativa³⁶, como, por exemplo, na obra de Graciliano Ramos, no romance de 1930, bem como nos romances *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, e *Quatro olhos*, de Renato Pompeu, na literatura da década de 1970.

Entretanto, ao atentarmos para a afirmação de Sússekind de que mesmo os romances que são tidos como exceções às regras da ideologia naturalista também se inserem no âmbito do naturalismo, podemos notar que a própria argumentação da pesquisadora nos permite intuir que, para além dos aspectos naturalistas que seriam elaborados como ideologia estética, haveria ainda outros, os quais a autora não menciona, que seriam, conseqüentemente, mais primordiais do que as características constitutivas do naturalismo como ideologia estética, porque estariam presentes nos dois grupos distinguidos por Sússekind³⁷.

Com o reconhecimento de um grupo de romances que, mesmo fugindo às imposições do naturalismo como ideologia estética, ainda assim são naturalistas, questionamo-nos se esses romances, na verdade, não problematizariam necessariamente o naturalismo como realização estética, mas sim o conceito, adotado pela pesquisadora, de naturalismo, diante das limitações da reflexão de Sússekind que buscamos apontar ao longo desta seção, ainda que sem a pretensão de indicar todas as perspectivas que

³⁶ Como mencionado anteriormente, segundo as concepções de Flora Sússekind, o aspecto ideológico do naturalismo motivaria uma busca pelo apagamento dos aspectos ficcionais dos romances, para que eles transmitam ao leitor o efeito de poder refletir a realidade referencial, logo, os experimentalismos de linguagem chamam a atenção do leitor para a materialidade do texto enquanto linguagem e construção estética, o que problematizaria o efeito de referencialidade dos romances.

³⁷ Nossa proposta de considerar o naturalismo como uma técnica de representação realista busca, entre outros objetivos, evidenciar os aspectos naturalistas primordiais, como, por exemplo, processos de rebaixamento, marginalidade e crueza na linguagem e na representação, o que implica certo distanciamento das concepções de Sússekind.

necessitariam de uma revisão crítica ou de um aprofundamento argumentativo, teórico ou conceitual.

Outra pesquisadora que se propôs a pensar criticamente a questão da permanência do naturalismo na literatura brasileira é Ana Cristina Chiara, para quem “o real cobra seu preço”, já que “o Brasil é um país seríssimo. Aqui não se pode eliminar o real. Apagá-lo. Cometer o crime perfeito de Baudrillard (1995), pois o real põe um cano de revólver na cabeça do artista e explode com a indiferença” (CHIARA, 2004, p. 23)³⁸.

Para a crítica literária e professora de Literatura brasileira da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, o real se impõe para o escritor de modo inescapável, sendo exigência que se faz violentamente a todo aquele que queira se dedicar a escrita de prosa no Brasil, o que implicaria, nas palavras de Chiara, na utilização de uma forma-prisão, no caso, a própria herança naturalista, em que o escritor somente poderia expressar daquele modo o que precisa ser dito, isto é, a realidade sociocultural, sem que se reconheçam alternativas também viáveis a serem utilizadas em sua produção literária.

Não acreditamos ser esse um bom caminho para pensar a permanência do naturalismo na literatura brasileira, uma vez que, nos parece, essa forma de conceber a questão traz em sua essência argumentativa resquícios do determinismo, que, embora tenha influenciado fortemente o naturalismo histórico, suas bases teóricas já foram devidamente refutadas ao longo do século XX, o que torna o determinismo uma corrente teórica situada historicamente, sem credibilidade científica atualmente.

O meio, no raciocínio desenvolvido por Chiara, seria determinante para o ato de escrever do romancista e do contista brasileiros no que diz respeito aos temas, motivos, linguagem e formas narrativas, o que desconsidera qualquer liberdade de criação – e, conseqüentemente, responsabilidade, de ordem política, cultural, social e histórico, por parte do escritor, sobre a representação que ele elabora.

³⁸ Iremos nos atentar as discussões apenas de Flora Süssekind (1984) e Ana Cristina Chiara (2004), porque são pesquisadoras que não apenas mencionam o problema da permanência do naturalismo na literatura brasileira, como faz, por exemplo, Nelson Werneck Sodré (1992, p. 181), mas se dedicam a refletir sobre esta questão mais detidamente.

A tese defendida por Chiara parece indicar, também, que sua hipótese tem como pressuposto uma concepção de naturalismo que reafirmaria os diálogos travados com as ciências do século XIX, o que dificulta uma apreensão mais sincera das obras literárias que se utilizam da herança representacional naturalista a partir do século XX, porque essas obras se distanciam das concepções deterministas para perceberem as motivações do caráter, do comportamento e da ação humana em certas práticas sociais.

Práticas, estas, que se relacionam, sobretudo, ao posicionamento de classe, que possibilita a exploração do capital pela classe dominante, o que, conseqüentemente, acaba por organizar a vida individual e coletiva a partir das lógicas do sistema capitalista, em que o Estado, mais propriamente no caso do Brasil, frequentemente se ausenta de sua responsabilidade de amenizar as contradições sociais geradas pelo capitalismo, em uma implicação significativa do sistema econômico no sistema político.

Entretanto, é preciso atentar para que não tomemos estes mecanismos sociais, que aqui apresentamos a partir de um viés marxista, de modo a concluirmos que a classe social é a justificativa irrestrita para toda a formação do sujeito, que, por isso mesmo, pautaria irrevogavelmente seus comportamentos e ações de modo. Procedendo deste modo, estaríamos apenas substituindo o conceito de meio, raça e hereditariedade do determinismo pelo de classe social, uma vez que se desconsideraria, igualmente, que o indivíduo tem, também, em certa medida, liberdade para fazer certas escolhas, que podem ou não contrariar seu posicionamento de classe social, pois é preciso compreender que a dimensão social e a dimensão individual são indissociáveis quando se trata do caráter humano, como nos afirma a Sociologia (ELIAS, 1994; CHINOY, 1975; SICHES, 1968).

Há que se considerar, também, que o naturalismo presente na literatura a partir do século XX procura ainda, em certas configurações de ordem cultural, a influência para o comportamento humano nas relações sociais, bem como a motivação para o modo como o indivíduo concebe a sociedade e a cultura na qual se insere e como percebe o outro e a si próprio, sobretudo os aspectos culturais ligados a certos preconceitos, subjugações e relações de poder que se estabeleceram historicamente a partir, sobretudo, da crença ideológica na

desigualdade pautada, por exemplo, no sexo, no gênero, na orientação sexual e na etnia dos indivíduos.

Na literatura brasileira contemporânea, com destaque para o escritor Marcelino Freire, o naturalismo parece se constituir mais propriamente a partir de certos elementos culturais relacionados à marginalização de determinados grupos sociais. A literatura brasileira contemporânea de viés realista, sobretudo as obras literárias que reelaboram as heranças naturalistas, volta-se constantemente a certas precariedades socioculturais, como, por exemplo, as relações sociais que se estabelecem a partir de princípios do patriarcalismo, bem como do autoritarismo que marca a história de nosso país. Relações desiguais, injustas e dominadoras, estas, que, não raro, resultam em violência, em suas mais diversas manifestações, seja violência física ou simbólica, seja urbana ou doméstica.

Em contraposição à hipótese defendida de que a realidade sociocultural se impõe ao escritor, a própria Chiara, em outra passagem de seu capítulo de livro, reconhece que há uma liberdade que circunda a criação literária: “entre o *j'accuse* de Zola e a impossibilidade de liberdade de criação, o escritor nacional sente que precisa [sic] em constante tensão [sic] estabelecer um círculo de trocas com o real [...]. Sempre há liberdade de criação em arte, mesmo que minimamente” (CHIARA, 2004, p. 36).

Há, desse modo, uma contradição no texto de Chiara, já que ora se refere à liberdade de criação como uma impossibilidade, o que constitui a essência de sua hipótese quanto à permanência do naturalismo na literatura brasileira, em que o escritor se encontraria rendido frente à imposição da realidade sociocultural para que ela seja representada por meios naturalistas, ora como uma presença dada como certa, expressa em trechos mais pontuais, em que se reconhece que há também uma dimensão da criação literária que passa pelas escolhas, anseios e recortes do próprio escritor.

Apontamos essa contradição porque ela é indispensável à compreensão dos argumentos de Chiara, uma vez que, ao admitirmos a liberdade de criação como um aspecto verdadeiro da elaboração artística, a justificativa de permanência do naturalismo na literatura brasileira como algo que se impõe ao escritor violentamente, de modo irrecusável, não se sustenta, porque o escritor poderia ou não aceitar a proposta de representar o real por vias naturalistas.

Em outra passagem, Chiara novamente acaba por indicar a liberdade de criação, de modo mais implícito: “a partir destas considerações, pode-se pensar numa espécie de compromisso que se estabelece para o artista que quer assumir essa responsabilidade possessiva conferindo à ficção uma ‘vocação’ plena e significativa com bases referenciais explícitas” (CHIARA, 2004, p. 30).

Se for “o artista que quer assumir essa responsabilidade”, o que está implicado é um anseio por parte do escritor de representar, por meio da herança naturalista, o real que está diante de seus olhos, logo, o passo primordial para a permanência do naturalismo na literatura brasileira seria dado não pela própria realidade, como Chiara defende fortemente em seu texto, mas sim pelo escritor ao sentir o desejo de produzir uma literatura que direcione seu olhar para a realidade sociocultural do país, valendo-se da herança naturalista para construir suas representações ficcionais do mundo.

Contudo, Chiara indica aspectos significativos para a discussão sobre a permanência do naturalismo na literatura brasileira, os quais estão próximos de uma proposta mais lúcida, coerente e mais bem fundamentada para se pensar esta questão:

A qualidade chocante destes textos, suas narrativas aberrantes, parece mover o interesse dos autores e público para próximo do voyeurismo e da vontade de conhecer realidades estranhas ao seu universo (dele escritor, dele público) que raramente compartilha das condições precárias do universo representado. Por outro lado, as condições reais da sociedade brasileira, o incontornável abismo entre classes sociais, o aumento da pobreza e aumento da violência, as injunções cada vez presentes de um sistema de produção capitalista e globalizado parecem criar um terreno fértil para a proliferação desse tipo de narrativas, uma espécie de imposição moral para o artista (CHIARA, 2004, p. 24-25).

O anseio *voyeur* é, realmente, muito explorada na literatura que se vale da herança naturalista, principalmente pela literatura brasileira contemporânea, pois há constantemente o desejo de desbravar, pela escrita e pela leitura, o universo abjeto e estranho do outro, mesmo quando o escritor pertence à realidade sociocultural à qual representa, como é o caso dos escritores que assumem um lugar marginalizado na sociedade para, a partir desse lugar, produzir sua literatura.

A título de exemplificação, podemos citar o caso de escritores que são moradores da periferia de grandes centros urbanos, como, por exemplo, Ferréz (1975-), que vive em Capão Redondo, região periférica da cidade de São Paulo, ou ainda o caso de presidiários ou ex-presidiários, como, por exemplo, Luiz Alberto Mendes (1952-), que publicou o romance *Memórias de um sobrevivente* (2001), escrito durante parte do período em que esteve encarcerado, cumprindo pena por homicídio e outros crimes.

Concordamos com Chiara também no que diz respeito aos argumentos acerca das precariedades socioculturais do Brasil serem uma motivação fecunda para a permanência do naturalismo na literatura brasileira, porém, isso não se daria como uma imposição moral, em que a produção literária não passaria do cumprimento de uma obrigação estabelecida por regras reconhecidas como válidas em nossa cultura.

Acreditamos que os aspectos socioculturais, muito bem colocados por Chiara na passagem citada, que motivam que o naturalismo esteja constantemente presente na prosa brasileira não movimentam a dinâmica da criação literária por meio de um condicionamento impositivo e irrecusável, mas a partir do desejo do próprio escritor em representar estes aspectos socioculturais, o qual direcionará seu olhar criativo para certos elementos problemáticos da realidade brasileira, buscando, com isso, elaborar literariamente as representações que pretendem, de algum modo, refletir o real em seus aspectos mais contundentes.

Nesses termos, na perspectiva que assumimos, a permanência do naturalismo – e, por extensão, do próprio realismo – na literatura brasileira se faz sob a motivação da continuidade histórica de certas tensões e contradições da realidade sociocultural do país, porque, como afirma Tânia Pellegrini, em crítica ao trabalho de Flora Süssekind, discutido nesta seção, sobretudo no que diz respeito ao naturalismo histórico, o realismo “procura representar as fraturas e as descontinuidades que existem no próprio tecido social brasileiro” (PELLEGRINI, 2014a, p. 134-135).

Dos fins do século XIX ao início do século XXI, a sociedade brasileira, apesar de ter passado por profundas e significativas transformações, sobretudo do ponto de vista político-econômico, preservou, em termos socioculturais e comportamentais, determinadas estruturas de poder, certas ideologias

conservadoras, baseadas na exclusão e marginalização de grupos sociais, bem como não conseguiu lidar devidamente com algumas questões fundamentais que marcam nossa precariedade social, como a desigualdade econômica, cultural e educacional, conforme reconhece Sodré ao refletir sobre o naturalismo na ficção brasileira:

Tudo se resume em que a sociedade brasileira conserva ainda muito dos traços da sociedade do século passado. Assim, suas exigências artísticas só podem ser as do passado, em muitas áreas, só elas as satisfazem, e isso não constitui surpresa senão para os que desligam a criação artística de seus condicionamentos objetivos, operando apenas no plano estético, aceitando-o como isolamento de tudo o mais (SODRÉ, 1992, p. 257).

De acordo com as palavras de Sodré, não há uma dissociação da literatura com a sociedade e a cultura às quais ela se vincula. Nesses termos, as “atrofias” socioculturais que são verificáveis ao longo da história do Brasil, enquanto país que se organiza como sociedade e cultura, e que chegam até os dias atuais motivariam que parte da literatura que aqui se produz esteja atenta a estes problemas socioculturais, encontrando no naturalismo um meio de expressão viável para representá-los, ainda que a herança naturalista tenha sofrido certas reelaborações nos diversos momentos em que se manifestou literariamente entre nós, aspecto também enfatizado por Candido:

É o que ocorre com o Naturalismo no romance, que chegou um pouco tarde e se prolongou até nossos dias sem quebra essencial de continuidade, embora modificando as suas modalidades. O fato de sermos países [da América Latina] que na maior parte ainda têm problemas de ajustamento e luta com o meio, assim como problemas ligados à diversidade racial, prolongou a preocupação naturalista com os fatores físicos e biológicos. Em tais casos de peso da realidade local produz uma espécie de legitimação da influência retardada, que adquire sentido criador. Por isso, quando na Europa o Naturalismo era uma sobrevivência, entre nós podia ser ingrediente de fórmulas literárias legítimas, como as do romance social dos decênios de 1930 e 1940 (CANDIDO, 2011a, p. 181).

As problemáticas desencadeadas pelas questões raciais são herdeiras de um legado deixado pelo extermínio de comunidades indígenas no início da colonização do Brasil, que desestruturou profundamente a sociedade e a cultura desses povos, bem como por três séculos de escravidão dos africanos,

em que o fim da atividade escravocrata, que explorava a mão-de-obra dos negros, significou muito menos a libertação dos escravos do que trancá-los para o lado de fora da sociedade, porque não lhes proporcionou as condições materiais mínimas de construir uma vida como cidadãos livres.

Somam-se aos problemas raciais de nosso país, conseqüentemente, as tensões com o meio que os indivíduos enfrentam, como, por exemplo, a seca no nordeste, representada na literatura regionalista de fins do século XIX e, com especial destaque, no romance regionalista de 1930, ou, ainda, o conflito dos personagens com o caos urbano, colocado em cena na literatura brasileira, sobretudo, a partir dos anos 1960 até os dias atuais, as primeiras décadas do século XXI.

Porém, logicamente, os escritores não assumem, no século XXI, uma postura, para utilizarmos uma expressão de Pellegrini (2007), que seja positivista como os naturalistas do século XIX para elaborar suas narrativas. No caso mais específico de Marcelino Freire, a postura adotada parece ser cultural: seus contos buscam subverter certos padrões socioculturais, fundamentados, sobretudo, na exclusão, no autoritarismo e na violência contra determinados grupos sociais, fortemente enraizados no imaginário cultural, de modo a revelar, na grande maioria dos casos, aspectos característicos da cultura brasileira, como, por exemplo, a violência (SCHØLLHAMMER, 2007).

Em alguns casos, elementos da cultura de massa, assim como da cultura popular são expressos literariamente para que, a partir deles, se revelem aspectos problemáticos que permeiam a cultura brasileira. Como exemplo desse procedimento utilizado por Marcelino Freire, podemos citar o conto “Leão das cordilheiras”, presente no livro *BaléRalé*, em que a narradora, enfurecida com um narratário³⁹, defende o personagem José, famoso na cidade por sua irreverência, principalmente no que diz respeito ao grupo de maracatu de que participa.

O conto, em primeira instância, não parece trazer nenhuma situação muito significativa que permita uma reflexão mais aprofundada, porém, o conto menciona que José se veste como as baianas, leva a calunga no cortejo de

³⁹ De acordo com Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, o narratário é uma instância narrativa cuja “pertinência funcional [...] evidencia-se sobretudo em relatos de **narrador autodiegético** ou **homodiegético**, quando o sujeito da enunciação convoca expressamente a atenção de um destinatário intratextual” (REIS; LOPES, 2002, p. 268 – grifos dos autores).

Maracatu, papel desempenhado tradicionalmente por mulheres. Desse modo, a partir destes elementos culturais, o conto é ressignificado e emerge uma discussão de gênero no que diz respeito à ruptura tanto com o lugar que a mulher deveria ocupar tradicionalmente na sociedade brasileira, como o papel que o homem supostamente desempenharia nessa sociedade.

Porém, somando-se às circunstâncias socioculturais que permitem a permanência do naturalismo na literatura brasileira, haveria ainda outra motivação para as reelaborações naturalistas: os anseios de determinados escritores brasileiros de lançar sobre os problemas socioculturais de nosso país um olhar crítico, capaz de não apenas captar os aspectos problemáticos da sociedade e da cultura brasileira para elaborar representações que se utilizam da herança naturalista, mas, sobretudo, de ressignificá-los por meio da literatura.

Se há em nosso país uma realidade sociocultural que pode servir de matéria narrativa para o naturalismo, é preciso considerar ainda que o escritor escolhe ou não representar certas atrofias socioculturais por meio do naturalismo, enquanto técnica de representação realista, uma vez que nem todos os contistas e romancistas brasileiros dos séculos XX e XXI se apropriam da herança naturalista para reelaborá-la literariamente diante do contexto histórico, político, social e cultural em que escrevem⁴⁰.

A permanência do naturalismo na literatura brasileira, portanto, se daria, de um lado, em razão do contexto histórico, social, político e cultural brasileiro que preserva até os dias atuais certas estruturas sociais, ideologias e comportamentos que tornam precárias as relações socioculturais em nosso país, por meio da exclusão, marginalização e exploração de determinados grupos sociais.

Por outro lado, o naturalismo na ficção brasileira continua a ser reelaborado porque há o constante desejo de nossos escritores de representar a realidade sociocultural do Brasil em seus aspectos problemáticos, com a

⁴⁰ São exemplos de romances brasileiros dos séculos XX e XXI que não reelaboram o legado naturalista: *Olhai os lírios do campo* (1938), de Érico Veríssimo (1905-1975), em que, por meio do jogo temporal entre passado e presente, acompanhamos a trajetória existencial de Eugênio; *Sombras de reis barbudos* (1972), de José J. Veiga (1915-1999), que explora literariamente o fantástico com a finalidade de construir uma alegoria do autoritarismo da Ditadura civil-militar; *Mano, a noite está velha* (2011), de Wilson Bueno (1941-2010), com a investigação íntima das memórias do narrador-protagonista, de modo a fazer emergir sensibilidade, beleza e melancolia das sutilezas do cotidiano vivido.

finalidade de encontrar expressões literárias que sejam capazes de explorar a potencialidade estética da percepção crítica sobre a sociedade e cultura brasileira que cada escritor constrói a partir de sua sensibilidade e reflexão.

Capítulo 2: Reflexões sobre o naturalismo a partir da literatura brasileira contemporânea

2.1 A crise da representação como problematização do projeto estético-ideológico do naturalismo histórico

Na seção 1.1, buscamos indicar, ainda que de modo panorâmico, o que foi o naturalismo histórico na literatura brasileira, bem como elucidar o que é considerado, pela crítica literária, como o projeto estético-ideológico do movimento naturalista, em que se evidencia uma proposta de literatura que busca elaborar representações da realidade sociocultural que sejam totalizantes, neutras e objetivas, a partir de uma perspectiva que toma as ciências positivistas, em voga no século XIX, como fundamento estrutural da representação naturalista, mas também como posição modelar para elaboração das estratégias narrativas e para construção estética da linguagem empregada nos romances naturalistas.

Esta concepção de naturalismo se demonstra apropriada muito mais com relação às pretensões dos escritores naturalistas do que com relação às obras literárias enquanto elaboração estética, porque a relação entre o naturalismo histórico e seu projeto estético-ideológico parece estar, como afirma Sodré, “apesar de suas deficiências e, em consequência delas, muito mais na intenção do que na realização” (SODRÉ, 1992, p. 248).

Nesses termos, para a melhor compreensão do naturalismo histórico, é preciso estabelecer uma distinção entre a pretensão naturalista, que constitui o projeto estético-ideológico do movimento literário em seus anseios, objetivos e concepções literárias, e a realização naturalista, que corresponderia ao que, de fato, temos concretizado em termos de produção literária, uma vez que nem sempre uma corresponde à outra.

Já na seção 1.2, ao problematizarmos certos aspectos da discussão crítica sobre a permanência do naturalismo na literatura brasileira, refletimos, mais especificamente, sobre os posicionamentos de Flora Süssekind (1984) e Ana Cristina Chiara (2004), que estão sob a influência do conceito de naturalismo⁴¹ utilizado por grande parte da crítica literária para pensar sobre o

⁴¹ Como evidenciado no capítulo anterior, o conceito de naturalismo a que se referimos tem como base fundamental os estudos críticos de Émile Zola, em que o naturalismo seria a busca

naturalismo histórico, mas que as duas pesquisadoras, de certo modo, se valem deste mesmo conceito também para pensar a ficção brasileira dos séculos XX e XXI.

O argumento de Chiara é o de que a realidade sociocultural se imporia, com autoridade e violência, ao ato de escrever dos romancistas e contistas brasileiros, o que se aproxima do pensamento determinista, forte influência para o naturalismo histórico, de que o meio condiciona, de modo incontornável, o comportamento e o caráter do ser humano, bem como dos demais seres vivos.

Já Sússekind busca reconhecer tanto nos romances naturalistas do século XIX, como em obras literárias posteriores ao naturalismo histórico, a saber, o romance regionalista de 1930 e a literatura produzida na década de 1970, propostas representacionais em que a busca por uma representação totalizante, documental e influenciada pelo pensamento científico tem como finalidade o estabelecimento da identidade nacional a partir de uma perspectiva ideológica.

Leonardo Mendes e Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina, ao comentarem, em uma reflexão atenta e detida, as relações possíveis entre naturalismo e republicanismo, sobretudo na literatura francesa e brasileira, nos lembram que

na França, como dissemos, Zola criou uma camisa de força interpretativa para sua própria obra ao associar o romance naturalista à medicina experimental, fazendo com que outros aspectos da estética naturalista fossem ignorados pela tradição crítica, tanto no romance dele como no de outros autores do período (MENDES; CATHARINA, 2009, p. 121).

Com o reconhecimento da influência do conceito de naturalismo que emerge das discussões críticas de Zola em parte da crítica literária que se propõe a refletir sobre o naturalismo na literatura brasileira dos séculos XX e XXI, a afirmação de Mendes e Catharina ganha maior amplitude, uma vez que parte da crítica literária que pensa a ficção posterior ao naturalismo histórico também não conseguiu se desvencilhar das propostas de Zola para discutir

por representar literariamente a realidade sociocultural a partir de uma postura científica pretensamente objetiva, translúcida e generalizante. Como dito anteriormente, este conceito de naturalismo relaciona-se muito mais às pretensões dos escritores naturalistas do que às realizações estéticas das obras literárias.

criticamente o naturalismo de modo a atentar para outras singularidades do naturalismo, enquanto técnica de representação realista, que fogem das relações com as ciências experimentais, como, por exemplo, os excessos, a degradação e a crueza.

O modo de conceber o naturalismo por Flora Süssekind, em *Tal Brasil, qual romance?: uma ideologia estética e sua história: o naturalismo* (1984), é uma influência e uma referência para muitos críticos literários nos dias atuais, no que diz respeito a uma espécie de reconhecimento de certo caráter documental em muitas narrativas das últimas décadas como modo de resgatar determinados aspectos do naturalismo, sobretudo por influência de alguns modelos marcantes, como, por exemplo, *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins⁴², e uma série de outras obras que representam a vida contemporânea nas favelas e nos presídios.

Um desses críticos é Paulo Roberto Tonani do Patrocínio⁴³, que, ao analisar criticamente o romance *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo, no capítulo de livro intitulado “*Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo: um olhar sobre o naturalismo”, admite que “o romance pode ser igualmente lido como um diálogo com o naturalismo cientificista do século XIX ao colocar em destaque conceitos próprios da primeira escola naturalista e, sobretudo, ao acionar Charles Darwin como uma espécie de interlocutor de Pedro” (PATROCÍNIO, 2013, p. 269-270).

O protagonista Pedro, quando circula pela cidade em um ônibus, lê um livro sobre a vida e pensamento de Darwin, o que, na leitura de Patrocínio, auxilia o personagem a encontrar certas respostas a questionamentos que faz durante o tempo em que está no ônibus a observar a cidade pela janela,

⁴² A própria Süssekind afirma que “*Cidade de Deus*, de Paulo Lins, seria a obra-chave desse retorno” (SÜSSEKIND, 2014, p. 68) ao naturalismo na ficção brasileira contemporânea, sobretudo a ficção do século XXI.

⁴³ Karl Erik Schøllhammer, no livro *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo* (2013), Ângela Maria Dias, no capítulo de livro “Cenas da crueldade: ficção e experiência urbana” (2008), Tânia Pellegrini, em seu ensaio “Realismo: postura e método” (2007), e Ana Cristina Chiara (2004), em seu capítulo de livro “O real cobra seu preço”, são também exemplos de críticos literários que compreendem o naturalismo a partir da noção de documentalismo, entendido como uma das suas características centrais, assim como é defendido por Süssekind (1984).

resgatando, assim, a relação literatura e ciência, propagada pelo movimento naturalista⁴⁴.

Já no início de sua discussão, Patrocínio cita diretamente as reflexões de Sússekind (1984), com uma adesão plena às propostas da pesquisadora, o que o leva a conceber o naturalismo na literatura brasileira contemporânea não só a partir das relações travadas com a ciência, mas também a partir de certo teor documental.

Nesses termos, o conceito de naturalismo que utiliza possibilita que Patrocínio afirme, por exemplo, que Marcelino Freire não é um escritor que traria em suas narrativas as marcas do naturalismo⁴⁵, justamente, porque “não presenciamos a formação de um discurso pedagógico ou demagógico, não há a denúncia da verdade quase oculta, mas, sim, a existência de falas de personagens que vivenciam situações de vulnerabilidade sem o acontecimento de um teor testemunhal” (PATROCÍNIO, 2013, p. 269).

Conforme mencionado na seção 1.2, não há uma vinculação direta entre naturalismo e documentalismo, uma vez que o reconhecimento do naturalismo como uma literatura documental diz respeito muito mais às discussões críticas de Zola do que necessariamente às obras literárias. Nas reflexões de Patrocínio, sobretudo na passagem citada anteriormente, o naturalismo é reduzido ao documentalismo, de tal modo que o narrador naturalista não passaria de uma instância narrativa que dá seu testemunho ocular sobre aspectos factuais, com a finalidade de sinalizar ao leitor certos elementos problemáticos da sociedade e da cultura, de maneira pedagógica ou demagógica, para utilizarmos palavras do próprio Patrocínio.

O comentário crítico de Patrocínio com relação à obra de Marcelino Freire afirma a ausência do caráter testemunhal nos contos do escritor pernambucano para situar a sua escrita literária fora dos princípios fundamentais do naturalismo. Contudo, a leitura crítica das narrativas de Freire proposta no artigo de Flávia Heloísa Unbehaum Ferraz, intitulado “Testemunho

⁴⁴ Paulo Roberto Tonani do Patrocínio, no capítulo de livro “Os (não) adaptados: a experiência urbana na obra de Rubens Figueiredo” (2014), retoma esta mesma leitura crítica de *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo, cujo enfoque é a percepção de certo traçado naturalista no romance, sobretudo, por meio do diálogo com o conhecimento científico, aspecto do naturalismo presente nas reflexões de Sússekind (1984).

⁴⁵ Entretanto, há outros críticos literários, como, por exemplo, Karl Erik Schøllhammer (2009, p. 53), que indicam o contrário: a obra de Marcelino Freire guardaria, sim, certos traços naturalistas.

e oralidade nos contos de Marcelino Freire: um olhar para além da violência”, nos permite problematizar a afirmação de Patrocínio sobre a obra de Freire, porque Ferraz considera tais contos como testemunhos ficcionais, sobretudo diante da predominância de narradores-personagens: “os testemunhos de suas personagens abrem questões originadas nas mais diferentes formas de violência social e, embora sejam difíceis de serem respondidas, precisam ser pensadas” (FERRAZ, 2009, p. 34).

Os contos de Freire não são testemunhais no sentido da literatura de testemunho⁴⁶, em que narrador e autor se confundem na construção de uma narrativa que (re)elabora uma experiência vivida diretamente pelo narrador-autor ou por alguém de seu círculo social. Entretanto, os personagens de Freire, sob muitos aspectos, são criados ficcionalmente para dar testemunho das condições precárias de determinados grupos sociais no Brasil contemporâneo.

Em *BaléRalé*, o conto “Amor de poeta” é um exemplo interessante deste processo ao colocar em cena a voz de um personagem masculino que está sendo entrevistado – porém não temos acesso às palavras do entrevistador, somente às do entrevistado –, porque ele teve um caso amoroso com um famoso poeta, cujo nome não diz. Há, no conto de Marcelino Freire, indícios, sugestões e possibilidades que indicariam certa aproximação entre o personagem de “Amor de poeta” e Mário de Andrade, sobretudo se considerarmos a polêmica que há em torno da orientação sexual do poeta modernista: trata-se de um poeta paulista, publicamente reconhecido, que usa óculos, toca piano e fez uma viagem ao nordeste.

Como discutiremos mais detidamente na seção 2.3, nossa proposta de leitura para o naturalismo na ficção brasileira das últimas décadas, mais especificamente em *BaléRalé*, de Marcelino Freire, é compreendê-lo como uma técnica de representação do realismo contemporâneo, sem que necessariamente implique na permanência plena do conceito de naturalismo como elaborado pelo projeto estético-ideológico naturalista do século XIX.

⁴⁶ Os contos de Marcelino Freire não teriam um caráter testemunhal no que se refere ao conceito de literatura de testemunho, que surgiu com os judeus sobreviventes dos campos de concentração nazistas da segunda metade do século XX.

Nestes termos, não seria propriamente o documentalismo, a influência da ciência e a pretensão de representações totalizantes, translúcidas e objetivas que seriam legados à literatura brasileira contemporânea, mas, sim, outros traços característicos do naturalismo, enquanto elaboração representacional e estética, como, por exemplo, a crueza, o rebaixamento, o excesso e a marginalidade, elementos estes que nos permitem perceber, nos contos de Marcelino Freire, uma reelaboração estética do naturalismo.

Nesta seção, nosso objetivo é discutir a crise da representação, com destaque para as primeiras décadas do século XX, como uma das formas de problematização do conceito de naturalismo proposto pelo projeto estético-ideológico do naturalismo histórico, de maneira que, quando o escritor se apropria da herança naturalista para construir sua ficção na contemporaneidade, este legado naturalista já foi fraturado, desmascarado e ressignificado pelo olhar modernista diante do contexto de crise da representação na literatura.

Não nos parece muito interessante, portanto, discutir o naturalismo na ficção contemporânea por meio do mero reconhecimento do conceito forjado no século XIX, como se fosse possível conectar o século XIX ao século XXI sem algumas mediações que possibilitem observar, no âmbito literário, alguns embates estéticos, sobretudo ao longo do século XX, que possibilitaram percepções questionadoras sobre o conceito de naturalismo histórico. A discussão sobre a crise da representação e sua relação com o projeto estético-ideológico naturalista será, metodologicamente, a mediação que julgamos necessária no processo de reflexão que propomos, embora acreditamos que possa haver outras mediações igualmente possíveis.

A crítica reconhece como crise da representação a desestabilização, problematização e ineficácia do modelo realista de representação, do qual deriva a representação naturalista produzida no século XIX, que tinha seus fundamentos, pressupostos e concepções embasados na crença de que a narrativa seria capaz de pôr em cena o real em sua totalidade, de forma neutra e objetiva.

Com a crise da representação na modernidade, com especial destaque para as primeiras décadas do século XX e por influência dos primeiros modernismos, a narrativa passa por um processo de desreferencialização, que

empreende uma busca por métodos narrativos que sejam condizentes com os novos contextos de produção, como, por exemplo, o fragmento, que consiste na expressão disjuntiva e inacabada de uma construção literária que se recusa, justamente, à ilusão totalizante dos modelos tradicionais de representação.

Os escritores naturalistas do século XIX⁴⁷ acreditavam que a linguagem literária, em suas potencialidades, seria capaz de estabelecer uma representação em que o real se faria presente de modo absoluto, translúcido e unívoco, como afirma Márcio Scheel, em sua tese de doutorado, intitulada *Literatura aos pedaços: a fragmentação discursiva e a problemática da representação do Primeiro Romantismo alemão à modernidade e ao pós-modernismo* (2009), em que busca compreender o fragmento literário em suas relações tensivas com o conceito de representação, tomando o Primeiro Romantismo alemão como referência fundamental para pensar esta problemática do discurso literário na modernidade e no pós-modernismo.

Para Scheel, os modelos representacionais que orientaram as produções literárias do naturalismo histórico são

fundados sobretudo numa lógica positivista que reduzia o mundo literário ao mero reflexo das supostas leis mecânicas e causalistas que regeriam o mundo empírico e a organização social. Tais modelos de representação estavam calcados numa visão totalizante da realidade e na busca por fixar, nas fronteiras do discurso, a verdade teleológica do mundo. Nesse sentido, a linguagem servia como meio ou instrumento de descrição de uma realidade referencial, objetiva e translúcida,

⁴⁷ A referência aos naturalistas do século XIX nesta seção diz respeito aos escritores cujas obras literárias estão mais ou menos sob a perspectiva das propostas do naturalismo histórico, como, por exemplo, Aluísio Azevedo, Adolfo Caminha e Domingos Olímpio. Vale esta ressalva porque há escritores, como Machado de Assis e Raul Pompeia (1863-1895), que, embora sejam realistas independentes no século XIX (COUTINHO, 1969, p. 15), suas obras se distanciam do projeto estético-ideológico realista-naturalista, com romances que abrem os caminhos para a literatura moderna no Brasil. Importante ressaltar também que optamos por não mencionar os realistas, juntamente com os naturalistas, especificamente nesta seção, porque não encontramos na literatura brasileira escritores que, não sendo naturalistas ou precursores da literatura moderna, pudessem constituir um movimento realista no Brasil no século XIX, de acordo com o projeto estético-ideológico pautado na pretensão de objetividade na representação da realidade sociocultural (BOSI, 2006; COUTINHO, 1969; MIGUEL-PEREIRA, 1973; SODRÉ, 1969; VERÍSSIMO, 1963). A *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*, de Nelson Werneck Sodré (1969), por exemplo, não apresenta a discussão de um movimento realista na literatura brasileira, mas analisa historicamente a escola naturalista, o regionalismo e o que denomina de interpretações do Brasil, que congrega desde Machado de Assis, passando pela crítica de José Veríssimo, até Lima Barreto. Entretanto, o modelo de representação que será questionado *na* e *pela* crise da representação diz respeito tanto ao realismo, como ao naturalismo, enquanto movimentos literários (SEREZA, 2012, p. 95) ou tendências de um mesmo movimento literário (FRANCHETTI, 2014, *on-line*), uma vez que a distinção entre realismo e naturalismo, neste caso, é sempre pouco precisa.

que se evidenciava ou se realçava por meio da criação literária (SCHEEL, 2009, p. 14-15).

Com a adesão ao pensamento positivista, os escritores desse período acreditavam que a dinâmica do funcionamento da realidade sociocultural, bem como do próprio homem, não apenas em seu aspecto fisiológico, mas também psicológico, espiritual e moral, poderiam ser reduzidos a um conjunto mínimo de regras, que possibilitariam a compreensão plena do mundo, do homem e dos fenômenos, no qual a causalidade, como forma de organização do pensamento científico a partir da relação direta entre dois eventos diferentes, possibilitaria o estabelecimento de tais regras.

Nesses termos, segundo as concepções da época, se os romances fossem elaborados a partir das regras estabelecidas pelas ciências positivistas, seriam possíveis as representações totalizantes e fiéis da realidade referencial, porque a plenitude da realidade sociocultural estaria reduzida a este conjunto de regras que conduziriam e fundamentariam a representação literária.

Toda representação, seja ela de qual época for, implica um processo tenso e complexo de lidar com a natureza própria da linguagem, em suas opacidades, arbitrariedades e polissemias, porque a representação se constrói como discurso, e, no caso mais específico da representação literária de viés realista, um discurso que se elabora no limiar entre ficção e realidade referencial.

Emerge, portanto, nessas obras literárias, a busca por estratégias narrativas que permitam que a linguagem literária possa colocar o real em cena a partir de um maior ou menor efeito de referencialidade, totalidade e multiplicidade, segundo as propostas, concepções e anseios de cada escritor. Essa relação entre representação e linguagem nos motiva a perceber, mais de perto, também as concepções de linguagem, no âmbito da literatura, que orientavam os naturalistas do XIX para melhor compreendermos o modo como a representação é pensada neste período.

A linguagem literária, para os romancistas de fins do século XIX, conforme as próprias palavras de Scheel mencionadas na citação acima sugerem, seria apenas o meio material que, como ferramenta, viabilizaria o trabalho literário de colocar o real em cena, sendo expressão sincera e

objetiva, em descrições minuciosas, da realidade sociocultural que se representa e se apresenta literariamente ao leitor.

A linguagem, entendida como instrumento da representação literária, não é colocada em questão na economia narrativa, porque é dada como pressuposta a sua capacidade de atingir os objetivos representacionais pretendidos pelos naturalistas desse período, o que permite notarmos que “o realismo alimentou a ilusão de que não há um abismo indevassável entre as palavras e as coisas, entre a linguagem e a representação estética do real” (SCHEEL, 2009, p. 84).

Os escritores acreditavam na possibilidade de as palavras serem, na representação, exatamente o que as situações, seres e sentimentos representados eram no mundo, o que proporcionaria uma identificação harmônica entre palavra e coisa e, desse modo, se daria aos contornos da palavra a designação de imagem fiel, reflexo perfeito e cópia precisa dos aspectos da realidade representados, o que poderia indicar as artes plásticas e figurativas, conforme ressaltado por Scheel (2009, p. 84), como uma das referências modelares das pretensões representacionais dos escritores naturalistas do XIX.

Nesses termos, ao atentarmos mais propriamente para o naturalismo histórico, essa suposta capacidade da linguagem de dizer o mundo parece estar muito mais no âmbito da crença no potencial da linguagem literária em representar plenamente o mundo e da intenção dos escritores de assim o fazer nas representações que elaboram do que necessariamente nos romances propriamente ditos, enquanto concretização estética, o que se relaciona com a necessidade, que já mencionamos anteriormente, da distinção entre a pretensão naturalista e a realização estética das obras que se constroem literariamente por meio do naturalismo.

Para elaborar representações em que se possibilitasse a percepção ilusória de que palavra e coisa coincidiriam em sua substancialidade, o modelo realista-naturalista de representação em questão implica em camuflar, consciente ou inconscientemente, os processos que denunciam a representação como seleção, fabricação e ressignificação do real, o que motivou a busca por efeitos que permitissem ao leitor vislumbrar nas linhas

traçadas da narrativa o próprio real, como se não houvesse qualquer mediação entre a representação e a realidade referencial (SCHEEL, 2009, p. 99).

Como se evidencia na literatura moderna, mas, sobretudo, na literatura modernista em que a crise da representação pôde se manifestar esteticamente, a linguagem literária, como lembra Raymond Williams (1979, p.101), não é um meio que, como ponte segura e bem arquitetada, estabeleceria as relações entre representação e objeto representado, porque seria admitir que a linguagem estivesse fora da representação. Porém, é *na* linguagem que se efetivam os diálogos entre mundo e representação, porque são indissociáveis do trabalho de linguagem que os concretiza como efeito de sentido.

O romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, sobretudo nos capítulos iniciais, é uma referência significativa para observarmos criticamente a tomada de consciência, a reflexão estético-crítica e a explicitação no texto literário do processo criativo da linguagem literária, que evidencia o jogo representacional como construção discursiva de caráter estético.

No primeiro capítulo, o narrador Paulo Honório apresenta o seu projeto frustrado de empreender a escrita do romance de modo que diferentes pessoas fossem responsáveis por um aspecto específico da obra literária que, juntos, escreveriam. Com a impossibilidade de congregarmos harmonicamente todas as contribuições, o personagem Azevedo Gondim, a quem coube mais propriamente a redação do romance, afirma a Paulo Honório que “foi assim que sempre se fêz. A literatura é a literatura, seu Paulo. A gente discute, briga, trata de negócios naturalmente, mas arranjar palavras com tinta é outra coisa. Se eu fosse escrever como falo, ninguém me lia” (RAMOS, 1975, p. 09).

A fala de Azevedo Gondim indica a palavra como matéria e instrumento da literatura e aponta, sob muitos aspectos, para a dificuldade que há no processo de escrita literária, em que é necessário defrontar-se com o abismo que há entre a representação e a realidade sociocultural, para retornarmos à metáfora utilizada anteriormente. Nesses termos, o narrador-personagem assume sozinho o projeto de escrita do romance, mas não sem antes avisar o leitor que

tenciono contar a minha história. Difícil. Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam acessórios e dispensáveis. Também pode ser que, habituado a tratar com matutos, não confie suficientemente na compreensão dos

leitores e repita passagens insignificantes. De resto isto vai arranjado sem nenhuma ordem, como se vê. Não importa. Na opinião dos caboclos que me servem, todo o caminho dá na venda (RAMOS, 1975, p. 10).

O narrador informa a seu leitor sobre determinadas possibilidades de procedimentos que poderiam constituir o processo criativo de escrita do romance, os quais indicam a ruptura com a proposta de totalidade, objetividade e neutralidade na representação literária, bem como a quebra com a linearidade na narração, aspectos que indicariam certa manifestação da crise da representação no referido romance de Graciliano Ramos.

Entretanto, no âmbito do naturalismo histórico, esta questão dos limites da linguagem literária em representar o mundo e o homem não estava devidamente colocada para os escritores, críticos literários e leitores, que não voltavam seus olhos criticamente para o abismo que separa a representação literária dos seus aspectos referenciais, porque se acreditava na suposta relação direta entre o nome e o objeto nomeado, tomando como pressuposto a falsa ideia da transparência do signo linguístico, que será refutada pela Linguística do século XX.

Embora esta separação abismal sempre ali estivesse, não era notada ao ponto de ser percebida em seus aspectos problemáticos para a representação, já que os escritores que se vinculavam ao projeto estético-ideológico naturalista estavam fortemente empenhados em atingir, capturar e plasmar, com sua literatura, a realidade sociocultural que estava diante deles, sem problematizar o percurso de construção estética da criação literária, por acreditarem na capacidade da linguagem literária em realizar a proposta representacional do projeto estético-ideológico naturalista.

José Luiz Fiorin, partindo do conceito de contrato de veridicção, pensado por Greimas⁴⁸, acredita que a representação da realidade sociocultural seja a construção de um contrato enunciativo entre narrador e leitor que permite que a realidade sociocultural se manifeste realisticamente na literatura. Nesses termos, o linguista propõe que o realismo histórico e naturalismo histórico estabeleceriam um contrato objetivante, motivado pelas aspirações de

⁴⁸ O conceito de contrato de veridicção, de Greimas, se refere ao acordo estabelecido de modo tácito entre os interlocutores de uma determinada relação comunicativa (GREIMAS, 1983, p.105 *apud* FIORIN, 2008, p. 198).

precisão, neutralidade e abrangência do seu projeto estético-ideológico, enquanto a literatura moderna e modernista buscava um contrato semiótico, pautado na consciência da linguagem literária na representação da realidade referencial, sobretudo no que se refere a seus limites em representar o homem e o mundo:

O modernismo foi um dos momentos em que a representação, depois do império do naturalismo, foi questionada. Enquanto o contrato realista-naturalista pretendia expressar a verdade do mundo e a “realidade” dos fatos, o contrato semiótico desejava mostrar-se como ficção, como discurso, como linguagem. Aquele é sério, grave, este é brincalhão, irônico e reflexivo, escrito com “a pena da galhofa e a tinta da melancolia” (ASSIS, 1979, v.1, p.513); aquele mostra aos leitores o que é; este fala do que pode ser. Ao negar-se como representação, o contrato semiótico nega a verdade estabelecida, a realidade do senso comum e, assim, leva a desconfiar de todos os dogmas, sejam eles estabelecidos pela religião, pela ciência ou pelos cânones artísticos (FIORIN, 2008, p. 213-214).

A passagem do contrato objetivante para o contrato semiótico fez-se por meio da consciência de que a representação literária é, sob muitos aspectos, uma construção da linguagem, o que inviabiliza a crença na correspondência plena, unívoca e objetiva entre representação e referente, bem como aponta para a multiplicidade, descontinuidade e subjetivação, o que significou muito mais um modo de reformular o próprio conceito de representação (SCHEEL, 2009, p. 89) do que necessariamente uma recusa à representação, como afirma Fiorin.

A própria natureza da linguagem, seja ela literária ou não, impossibilita a concretização de uma expressão linguística que seja translúcida, uma vez que, como afirma Mikhail Bakhtin (2010), há certas implicações entre ideologia e signo, porque a ideologia somente pode se manifestar como signo, ao mesmo tempo em que o signo revela os aspectos ideológicos tanto de quem dele faz uso, como do próprio contexto de produção do discurso em que o signo é utilizado.

Mais especificamente no âmbito das artes e da literatura que buscam estabelecer uma relação mais próxima com a realidade referencial, Bakhtin percebe que a “imagem artístico-simbólica ocasionada por um objeto físico particular já é um produto ideológico. Converte-se, assim, em signo o objeto

físico, o qual, sem deixar de fazer parte da realidade material, passa a refletir e refratar, numa certa medida, uma outra realidade” (BAKHTIN, 2010, p. 31).

O signo, em sua materialidade linguística, faz parte do real e constitui uma realidade em si mesmo, mas também aponta para uma realidade que lhe é exterior, em que o signo reflete e, simultaneamente, refrata essa realidade referencial, como afirma Bakhtin. Se por um lado a reflexão sugere o estabelecimento de uma conexão mais direta e íntegra entre o objeto físico e a imagem estética que se cria desse objeto, por outro lado, a refração aponta para a fragmentação, multiplicidade e dispersão dos elementos que constituem a realidade referencial ao serem representados por meio do signo, o que promoveria certo distanciamento entre a representação artística e literária e a realidade sociocultural representada.

A percepção do caráter refletor e refratário do signo artístico e literário por Bakhtin possibilita a observação de que os naturalistas do XIX compreendiam – ou queriam compreender – apenas uma parte do processo de criação literária que busca colocar o real em cena, no caso, apenas a parte que diz respeito à reflexão, não atentando, também, para a refração dos elementos referenciais na representação literária.

Entretanto, grande parte dos escritores com pretensões realistas, cujas produções literárias se situam no contexto da crise da representação, passam a evidenciar, na própria escrita literária, o signo em seu aspecto que reflete, mas também que refrata a realidade sociocultural, o que indicaria, de acordo com as reflexões de Bakhtin, uma expressão literária mais condizente com a natureza constitutiva do signo linguístico. Em outras palavras, a crise da representação proporcionou a possibilidade de duvidar da verdade do signo linguístico para compreendê-lo em sua ambiguidade e opacidade, de modo a evidenciar o discurso literário como construção estética e, por isso mesmo, uma manipulação do escritor, ao nível da linguagem literária e da representação.

A título de exemplificação, há, na grande maioria dos contos de Marcelino Freire, a presença de um narratário⁴⁹, com quem o narrador

⁴⁹Mais especificamente no caso de *BaléRalé*, dos dezessete contos que compõem o livro, apenas em três não há um narratário explicitado no texto literário, a saber, em “Mulheres trabalhando”, “Papai do céu” e “Na hora do banho”.

“mimetiza uma espécie de diálogo imaginário, em uma fala responsiva” (BALDAN, 2011, p. 71). Este narratário, sob muitos aspectos, ou não tem ações e não expressa sua voz, enquanto instância narrativa, ou apresenta raras frases de curta extensão que, em geral, se prestam a estimular a narração, o que permite que tenhamos, enquanto leitores, acesso apenas à voz do narrador, que, em geral, é um narrador-personagem⁵⁰.

Nesses termos, em se tratando de um diálogo, pressupõe-se que há uma interação verbal em que ora o narrador do conto, ora o narratário atuam como locutor e ouvinte, logo, as narrativas de Marcelino Freire em questão colocariam em cena apenas uma parte deste diálogo ao ocultar da representação justamente os momentos em que o narratário do conto assumiria a posição de locutor no diálogo e se converteria em narrador. A cisão no diálogo representado constituiria estas narrativas, portanto, como fragmentos, o que apontaria para os aspectos relacionados à refração no jogo representacional, porque dispersaria, na representação, a totalidade e a fidelidade à realidade referencial.

Observemos a seguinte passagem do conto “Jéssica”: “só depois que ele foi embora é que eu chorei compulsivamente chorei assustadoramente doutor o que será de mim doutor por favor diga o que devo fazer que nome dar a essa filha que não quero ver nascer?” (FREIRE, 2003, p. 103).

O conto narra um caso de violência sexual, em que a passagem citada constitui o final da narrativa e traz para a história um personagem até então não mencionado: um doutor, que poderia ser, por exemplo, um médico, delegado, advogado ou juiz, porque, no conto, prevalece a ambiguidade quanto à especificação da palavra “doutor”, que, coloquialmente, pode fazer referência a pessoas de autoridade, como as elencadas acima.

A presença do doutor, enquanto narratário, indicaria que a narrativa se constituiria como um fragmento da conversa entre a narradora e o doutor, o que ficaria sugerido, sobretudo, com o término da narrativa justamente quando

⁵⁰ Mais especificamente em *BaléRalé*, dos dezessete contos, apenas em “E sombra” temos um narrador onisciente e em “Na hora do banho” há o modo dramático, para se valer aqui da nomenclatura de Norman Friedman, conforme apresentado por Ligia Chiappini Moraes Leite em *O foco narrativo* (2007).

a narradora pede a opinião do doutor e, então, conseqüentemente surgiria a voz deste personagem⁵¹.

A crise da representação, no entanto, não é necessariamente o momento em que não é mais possível representar o real em sua plenitude por meio da linguagem literária, como se, até então, fosse possível concretizar uma representação dessa natureza, de modo que a crise da representação viesse romper com as obras que efetivamente representavam o real em sua abrangência e complexidade.

Na verdade, a crise da representação se relaciona muito mais com a tomada de consciência, por parte dos escritores, dos limites da representação e da própria linguagem literária em dizer o mundo e o homem, porque se fazem necessários certos cortes, escolhas e subjetivações para colocar o real em cena nas obras literárias⁵².

Scheel (2009, p. 83) adverte que a crise da representação problematiza a concepção de linguagem e, conseqüentemente, a eficácia das representações que se pretendem totalizantes e objetivas, as quais constituem os pressupostos dos escritores naturalistas do século XIX para produção de seus romances.

Entretanto, como nos lembra Scheel, o desvelamento dos limites da linguagem literária e da representação no contexto de crise da representação não significou que os escritores não mais almejavam colocar o real em cena, mas apenas que agora o fazem a partir de uma perspectiva diferente daquela do naturalismo histórico. Reconhecem-se as (in)capacidades da linguagem literária, bem como da própria representação em lidar diretamente com o real como matéria narrativa, porque

representar, então, já não deve ser sinônimo de imitação, cópia, descrição ou retratação imagética, figurativa, das coisas;

⁵¹ O doutor, personagem em questão, nos parece que desempenha ainda uma função relacionada ao tempo, porque é sua menção que faz a narrativa sair da dimensão da recordação de fatos, portanto, se referindo a um tempo passado, para a narração se estabelecer no momento presente, em que o conflito se faz imediato e urgente, e uma função relacionada ao espaço, porque é a partir da referência do diálogo com um doutor que podemos intuir que a narradora está em uma sala, seja de um consultório médico, delegacia, escritório de advocacia ou tribunal.

⁵² O reconhecimento de que os aspectos referenciais são fraturados, eleitos e, até mesmo, subjetivados no processo criativo de colocar o real em cena nas representações literárias motiva, sobretudo no contexto da crise da representação, a preferência, por exemplo, pela fragmentação discursiva como forma de expressão de uma literatura que se constitui aos pedaços, para parafrasear o título da tese de doutorado de Scheel (2009).

já não deve se contentar com o simples — pôr diante dos olhos a imagem fraudada de um mundo absoluto, total, finalista e causal. Ao contrário, deve ser uma forma ativa de resignificação do mundo e de reordenação do real (SCHEEL, 2009, p. 89).

Com a tomada de consciência que a crise de representação proporciona à criação literária, sobretudo no caso da literatura de viés realista, representar não é mais compreendido como uma forma de reduplicar, de modo especular, a realidade sociocultural, mas sim de reler a realidade referencial a partir de ressignificações, reelaborações e recodificações, em que afloram os posicionamentos, atitudes e escolhas de quem constrói o discurso literário, diferentemente do distanciamento da matéria narrada pretendido pelos naturalistas do XIX.

A compreensão da problemática da representação tal como apresentada por Scheel na passagem citada acima dialoga, de certo modo, com as reflexões de Pellegrini (2007), sob a influência de Raymond Williams (2003), quanto ao realismo implicar em uma postura e em um método para colocar o real em cena por meio da focalização narrativa da relação dos indivíduos com a sociedade. A “forma ativa” frente à representação, mencionada por Scheel, denota uma postura, em que estão implicados métodos estéticos “de resignificação do mundo e de reordenação do real”, em que o escritor/narrador coloca-se como participante do processo criativo da representação, de modo a atuar na criação literária, crítica e esteticamente, por meio de recortes, seleções e subjetivações.

Essa postura ativa do escritor/narrador difere da postura científica pretendida pelos naturalistas do XIX, em que caberia ao escritor apenas a observação e a experimentação, no sentido empregado pelas ciências experimentais, dos fatos narrados, o que implicaria em um distanciamento, bem delimitado, entre aquele que narra e a matéria constitutiva da narrativa, sem qualquer interferência.

Nesses termos, a postura ativa frente ao processo representacional se torna condizente com o contexto da crise da representação, porque permite considerar o processo reflexivo dos limites da representação literária, bem como da própria linguagem empregada na construção da narrativa ao

reconhecer a atuação do sujeito ou da instância narrativa que produz o discurso literário.

Memórias póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis, publicado em folhetim no ano de 1880 e em livro em 1881, período em que o realismo e o naturalismo eram efervescentes na literatura europeia⁵³, mas começavam a dar seus primeiros passos na literatura brasileira⁵⁴, é um romance instigante para esta discussão. Narrado em primeira pessoa, o narrador relata suas memórias, sendo ele mesmo, portanto, sua matéria narrativa, sem o distanciamento que marca as pretensões dos movimentos realistas e naturalistas do período, ademais, com uma ironia aguda, que se estabelece entre a melancolia e o cinismo, que acentua ainda mais a implicação do narrador-protagonista na narrativa.

Com a exploração de recursos gráficos, espacialidade da página, enumeração caótica e a fragmentação discursiva⁵⁵, por exemplo, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, como já afirmara José Veríssimo (1963, p. 304) em sua *História da literatura brasileira*, não se adequa ao realismo como escola literária, constituindo-se como um romance moderno, não somente com um trabalho estético muito moderno, do ponto de vista da linguagem empregada, das estratégias representacionais e dos procedimentos narrativos, mas também com a elaboração de uma representação em que a modernidade pauta as relações problemáticas de Brás Cubas com a sociedade e consigo próprio.

Gostaríamos de destacar os processos metalinguísticos do narrador que se assume também como escritor no jogo representacional, o que faz emergir na narrativa certas manipulações, reflexões e comentários sobre a narração de

⁵³ Para constatar essa afirmação, basta lembrarmos que *A educação sentimental*: história de um jovem, do romancista francês Gustave Flaubert, é publicado em 1869, o romance *O primo Basílio*, do escritor português Eça de Queirós (1845-1900), publicado em 1878, e *Naná*, do francês Émile Zola, em 1879.

⁵⁴ A publicação de *O Mulato*, de Aluísio Azevedo, romance que daria início ao naturalismo na literatura brasileira, foi em 1881.

⁵⁵ A título de exemplificação, podemos notar o trabalho estético com recursos gráficos no capítulo LX, espacialidade da página no capítulo XXVI, enumeração caótica no capítulo XLV, bem como a fragmentação discursiva no capítulo CXXXVI, que consiste unicamente na seguinte sentença: “Mas, ou muito me engano, ou acabo de escrever um capítulo inútil” (ASSIS, 1996, p. 158). A conjunção adversativa “mas” pressupõe a existência de uma oração anterior para que a oração que se inicia com o “mas” possa se contrapor, porém, por meio da fragmentação discursiva no capítulo, só temos acesso à oração constituída pela conjunção adversativa.

modo que explicita certos aspectos do processo criativo da escrita literária, estabelece um constante diálogo com o seu leitor ao longo da narrativa e evidencia as percepções, sentimentos, anseios e dúvidas do narrador-escritor durante o ato de narrar. Observemos a seguinte passagem do romance de Machado de Assis:

Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem... (ASSIS, 1996, p. 103).

Nesta passagem, Brás Cubas explicita seu sentimento pesaroso diante do livro de memórias que escreve, estando o narrador no mundo espiritual, porque já morto, de modo a indicar seu estilo tortuoso de escrita literária, no qual o ambiente fúnebre em que vive parece impregnar seu texto, o que resulta na acusação da ansiedade do leitor, que preferiria narrativas cuja leitura se realizasse sem muitas dificuldades. Sobre o mesmo trecho de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, citado acima, Elvya Ribeiro Pereira, professora titular de Literatura brasileira da Universidade Estadual de Feira de Santana, comenta criticamente:

Antológica pérola retórica, essa passagem se inscreve no pórtico narrativo do livro, e no contexto crítico da época, como um passaporte para a modernidade literária, na qual o jogo da narrativa/produção com a leitura/recepção se insere definitivamente no problemático espaço caracterizado por uma “crise da representação”, seja do mundo, seja do sujeito (PEREIRA, 2005, p. 155).

Pereira reconhece na referida passagem do romance de Machado de Assis a manifestação literária da crise da representação, o que é possível também de ser afirmado com relação ao romance como um todo, uma vez que esta passagem não é uma exceção em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, mas um dos muitos exemplos em que a própria representação, o processo criativo de escrita do narrador-protagonista-escritor e as relações deste narrador com o leitor ganham espaço na narrativa para não só serem narradas,

mas também refletidas criticamente, o que romperia com o efeito ótico⁵⁶, como denominou Flora Süssekind (1984, p. 99), pretendido pelo naturalismo histórico.

O romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* seria, portanto, o primeiro romance brasileiro a expressar esteticamente a crise da representação, não apenas a crise dos modelos representacionais realistas-naturalistas⁵⁷, mas também, como nos lembra Pereira, a crise do mundo e do sujeito na modernidade, ambos fraturados diante da perda das relações comunitárias que integravam indivíduos e sociedade plenamente – ou criavam uma tal ilusão de que indivíduos e sociedade se relacionavam harmonicamente –, de modo que o indivíduo encontrava o sentido para sua existência nos valores, costumes e práticas de sua comunidade (LUKÁCS, 2000).

Nesses termos, Scheel ressalta, em sua reflexão, que “a crise da representação perpassa a crise da modernidade e a própria crise do pensamento e da reflexão que a filosofia moderna, na esteira de Nietzsche e Heidegger, instaura” (SCHEEL, 2009, p. 89), o que revela que a crise da representação não se restringe ao universo literário, mas a coloca como efeito de um momento histórico-social, em que os modelos totalizantes de apreensão do mundo são questionados, principalmente quando eles buscam dissimular ou, até mesmo, apagar o ser humano como agente, gerenciador e produtor destes modelos.

A problematização do apagamento da presença do homem no processo de observar, conhecer e representar o mundo resulta no questionamento da imparcialidade plena da ciência, no que diz respeito, sobretudo, à possibilidade de separação nítida entre sujeito observador e objeto observado, em que a observação científica seria, desse modo, apenas o processo de constatar a

⁵⁶ O efeito ótico no naturalismo é concebido por Flora Süssekind como as estratégias narrativas, representacionais e estéticas do uso da linguagem literária que buscam produzir o efeito de que o leitor está diante da própria realidade referencial representada, isto é, que a leitura seja um processo de ver com os próprios olhos, sem mediações, o real colocado em cena na obra literária.

⁵⁷ De certo modo, *Memórias póstumas de Brás Cubas* problematizou os modelos realistas-naturalistas de representação, sobretudo, elaborados na Europa, porque, para além da questão da influência da literatura europeia sobre a literatura brasileira, o realismo, em termos de técnica de representação, até a publicação do romance de Machado de Assis, só teria feito alguns ensaios, de modo embrionário, na ficção brasileira por meio de certos romances românticos, como, a título de exemplificação, os romances urbanos de José de Alencar *Lucíola* (1862), *Diva* (1864) e *Senhora* (1875), bem como em *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida.

constituição do objeto, que já é dado pela realidade sociocultural, sem qualquer interferência do sujeito sobre o objeto (FOUREZ, 1995, p. 40).

Assim como há um homem atuante nos procedimentos científicos, que constrói o objeto a partir da perspectiva que adota, temos de reconhecer, também, que há um homem que assume uma posição ativa nos processos socioculturais, o que problematiza, em seu cerne, as concepções deterministas no que diz respeito aos condicionamentos determinados pela raça, meio e etnia.

O homem não é apenas um produto de certos fatores externos a ele, porque, ao se organizarem em sociedade, os próprios seres humanos construíram determinadas relações de poder entre si que influenciam o caráter, o comportamento e o posicionamento social dos indivíduos. Além do mais, vale destacar que existe uma dimensão que passa pelas escolhas e anseios individuais e, conseqüentemente, pelas responsabilidades de cada membro da sociedade sobre sua própria formação e conduta, que dialetizam a atuação de forças sociais sobre os indivíduos.

Se indivíduos e sociedade são inseparáveis, como a Sociologia nos permite afirmar (ELIAS, 1994; CHINOY, 1975; SICHES, 1968), então, certas dimensões da individualidade não estão excluídas da representação da realidade sociocultural, de modo que há romances, a exemplo de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que evidenciam e expressam literariamente a percepção sociológica da indissociação de indivíduos e sociedade por meio de um realismo de sondagem psicológica, narrado em primeira pessoa⁵⁸, o que contribui para a observação da coerência, eficácia e abrangência do conceito de realismo pensado por Raymond Williams (2003) e retomado por Tânia Pellegrini (2007, p. 139) no contexto da literatura brasileira, porque concebe o realismo justamente a partir da relação entre indivíduos e sociedade.

Nesses termos, a crise da representação não é apenas a tomada de consciência dos limites humanos para conhecer e representar o mundo, dadas

⁵⁸ No capítulo 100, *Brás Cubas*, ao se referir aos fenômenos sociais, comenta sobre a indissociação da vida particular da vida pública: “um exemplo da segunda classe constitui o presente capítulo, cuja leitura recomendo a todas as pessoas que amam o estudo dos fenômenos sociais. Segundo parece, e não é improvável, existe entre os fatos da vida pública e os da vida particular uma certa ação recíproca, regular, e talvez periódica, - ou, para usar de uma imagem, há alguma coisa semelhante às marés da praia do Flamengo e de outras igualmente marulhasas” (ASSIS, 1996, p. 130).

as opacidades, polissemias e imprecisões da linguagem como mediadora e agente desse processo, mas também é o reconhecimento de que há um ser humano, dotado de subjetividade, ideologias e experiências, que promove a busca por compreender a realidade referencial para representá-la por meio, por exemplo, do discurso ficcional ou científico, a partir do próprio ponto de vista deste indivíduo, em que ele mesmo, como sujeito, se encontra implicado (nesse processo).

A crise da representação foi uma das grandes responsáveis para que as bases fundamentais do conceito de naturalismo que orientavam o projeto estético-ideológico naturalista do século XIX, que consiste em representar o real, de forma unívoca, translúcida e abrangente, a partir de princípios científicos, fossem problematizadas, desestabilizadas e repensadas a partir da tomada de consciência dos limites da representação e linguagem literária em dizer o mundo e o homem, bem como o reconhecimento da atuação do homem tanto na ciência, como na sociedade e na cultura.

Contudo, a problematização do naturalismo não se restringe ao contexto da crise da representação, porque já nos primeiros momentos do movimento naturalista havia certas críticas ao projeto estético-ideológico naturalista que apontavam para alguns aspectos contraditórios das pretensões deste movimento literário. Estas contradições seriam, posteriormente, mais bem discutidas no contexto da crise da representação, que não permitiria apenas a reflexão crítica sobre os aspectos problemáticos do projeto naturalista, mas, sobretudo, expressaria literariamente a problematização das crenças naturalistas no potencial indiscutível da linguagem literária em representar a realidade sociocultural com totalidade, distanciamento e precisão.

Um exemplo dessa crítica, produzida também em fins do século XIX, que já estava atenta aos problemas do projeto estético-ideológico naturalista encontra-se em Sílvio Romero, um dos pioneiros da crítica literária no Brasil e contemporâneo dos escritores naturalistas brasileiros, para quem

a doutrina zolaiana, tomada em seu todo, a concepção artística d'este naturalismo, tomada em seu conjunto, é algum tanto árida, não quando prega a observação, não quando busca a realidade; sim quando desconhece as grandes linhas da evolução humana. Na historia, na vida social não existe somente o jogo da vida animal em acção; existem também todo o immenso trabalho da cultura, todas as forças vivas com que o

factor humano pode tirar da grosserira dos instintos mecânicos, a arte, a sciencia, a poesia, o direito, a justiça e a moral. A natureza, a natureza !... Muito bem: é ella a grande fonte; mas uma fonte acre e despotica em seu mecanismo determinista e fatal. O homem tomou-a em suas mãos e a tem modificado por meio da sciencia, da industria, e cada uma d'estas creações é um organismo que evolúe por selecção artificial, ás vezes contra a natureza, bella dama, bella expressão metaphysica como outra qualquer... (ROMERO, 1882, p. 29 – grifos do autor)⁵⁹.

Romero, ainda que não discuta mais precisamente as limitações da linguagem literária e da própria representação em concretizar o projeto estético-ideológico naturalista, o que será posto em causa principalmente com a crise da representação, já no século XIX pôde notar a desconsideração, pelos naturalistas, da ação da cultura na formação do caráter e na conduta do ser humano, para além das determinações de raça, meio e hereditariedade, que concebem o indivíduo apenas em sua potência animal. Romero pôde perceber também no projeto naturalista o ocultamento do domínio que o homem exerce, por meio da técnica, sobre a natureza, elemento da história da humanidade que problematiza os princípios deterministas em que o homem estaria, de modo incontornável, subordinado às forças despóticas, para retomarmos uma palavra de Romero, da natureza.

Nelson Werneck Sodré, agora na segunda metade do século XX, aponta também alguns equívocos dos anseios, concepções e objetivos desse movimento literário de fins do século XIX, sendo que os principais deles seriam, primeiramente,

ter esquecido que os sinais exteriores são apenas uma parte da realidade, não podendo a literatura, pois, pelo levantamento apenas dos dados colhidos pela observação, dos dados exteriores, reproduzir a realidade; em segundo lugar, não compreendia que a realidade humana, que é o domínio de que a literatura se ocupa, não está nos indivíduos, mas na sociedade; finalmente, que a realidade não está no patológico, no anormal, no excepcional, mas no normal, no comum, no típico (SODRÉ, 1992, p. 66).

Os três aspectos problemáticos apontados por Sodré questionam, em suma, a própria concepção de realidade que o naturalismo assume como

⁵⁹ Esta passagem foi retirada do livro *O Naturalismo em literatura*, de Sílvio Romero, publicado em 1882, portanto, está escrita com a ortografia da língua portuguesa de fins do século XIX, que difere, em alguns aspectos, da ortografia contemporânea.

pressuposto para a construção de suas representações. Segundo as observações de Sodré, que, de certo modo, complementam as críticas feitas por Romero, os naturalistas concebem a realidade como passível de ser coletada, em plenitude, por meio da observação metódica, em que seria possível compreender literariamente o real por meio da apreensão do extraordinário, bem como por meio da análise das patologias individuais.

Vale ressaltar que as percepções de Sodré sobre a concepção de realidade adotada pelos naturalistas, mencionadas na citação acima, precisam ser vistas sob uma perspectiva menos categórica, uma vez que a realidade é o “comum”, mas também o “excepcional”, é a “sociedade”, mas, ao mesmo tempo, o “indivíduo”, bem como é possível fazer uma representação da realidade sociocultural a partir de “dados exteriores”, porém, será uma representação parcial da realidade referencial, aspecto muito ressaltado nas representações produzidas no contexto da crise da representação aberta pelas vanguardas e pelos modernismos, por exemplo.

Sob muitos aspectos, a crise da representação não se restringiu à literatura produzida, especialmente, nas primeiras décadas do século XX, sob a influência das vanguardas modernistas. A crise da representação também continua a se manifestar na literatura brasileira das últimas décadas, porém, a partir de uma perspectiva contemporânea (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 158), marcada, para “além da desterritorialização, da circulação de bens de consumo global, da presença formidável de novas tecnologias e dos meios de comunicação, [...] pela presença de uma cultura do medo forjada pelo risco, incerteza e violência” (JAGUARIBE, 2007, p. 98).

Neste contexto sociocultural, o sujeito contemporâneo relaciona-se com um mundo imerso em constantes e ágeis movimentações, seja de produtos, pessoas ou informações, o que possibilitaria a percepção da instabilidade ao se propor a representar ficcionalmente a realidade referencial.

Sobre a crise da representação na ficção brasileira contemporânea, Tânia Pellegrini sugere que “as formas narrativas contemporâneas do Brasil, tanto as verbais quanto as visuais, ainda levantam de forma aguda o problema [do realismo], que não se esgota na propalada ‘crise da representação’ e talvez aponte para uma ‘crise da crise da representação’ que é necessário analisar” (JAGUARIBE, 2007, p. 138). Não enfrentaremos o desafio lançado por

Pellegrini de buscar compreender a “crise da crise da representação” na literatura brasileira contemporânea, porque isto implicaria em outro problema de pesquisa a ser desenvolvido neste trabalho, mas gostaríamos apenas de fazer um apontamento sobre esta questão.

A expressão “crise da crise da representação” sugere um aprofundamento crítico, questionador e renovador dos aspectos estéticos elaborados como resposta à crise da representação, sobretudo no contexto da primeira metade do século XX, como, por exemplo, a fragmentação discursiva, os hibridismos de gênero e alternância de foco narrativo. Uma crise da crise da representação proporcionaria à literatura brasileira contemporânea, desse modo, novas formas de expressão que ultrapassariam os modelos modernistas de representação que se confrontaram literariamente com a problemática da crise da representação.

Se tomarmos como referência a tradição modernista brasileira⁶⁰, podemos observar que alguns romances brasileiros contemporâneos⁶¹ estabelecem, em certa medida, uma desestabilização do legado modernista, porque parecem levar às últimas consequências a ruptura com a narrativa teleológica, bem como com os modelos realistas-naturalistas de representação, de modo a aprofundar significativamente o que os modernistas brasileiros concretizaram esteticamente em suas obras, o que possibilitaria, em alguns momentos, ultrapassar as propostas modernistas do contexto de crise da representação, permitindo a possibilidade de pensarmos em uma crise da crise da representação na ficção brasileira contemporânea.

Neste caso, o romance *Zero*, de Ignácio Loyola Brandão, seria obra exemplar da crise da crise da representação na literatura brasileira contemporânea, porque, como afirma Tânia Pellegrini, seus capítulos

⁶⁰ Algumas das obras literárias que podem ser consideradas como grandes expoentes das propostas modernistas brasileiras quanto à exploração dos limites da linguagem literária e da própria representação são *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), de Oswald de Andrade, *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade (1893-1945), *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos, *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa (1908-1967) e *A paixão segundo G. H.* (1964), de Clarice Lispector (1920-1977).

⁶¹ Na ficção brasileira contemporânea, são exemplos de romances elaborados a partir de experimentalismos de linguagem, representação e estratégias narrativas *Avalovara* (1973), de Osman Lins (1924-1978), *Zero* (1974), de Ignácio Loyola Brandão, *A Festa* (1976), de Ivan Ângelo (1936), *O mez da gripe* (1981), de Valêncio Xavier (1933-2008), *Eles eram muitos cavalos* (2001), de Luiz Ruffato (1961-).

são fluxos curtos, ceifados, amputados de propósito, sem a tranquilizadora lógica do princípio, meio e fim. Pequenos capítulos que quase não ocupam uma página, desenhos a mão, divisão irregular do espaço em branco, trechos “emoldurados”, colunas, tipos diferentes de impressão, uma multiplicidade de recursos gráficos que enformam novas necessidades narrativas. Podem ser vistos como elementos exemplificadores da presença de outras linguagens (como as do jornal, dos quadrinhos, do cinema e da TV), que cada vez mais começam [sic] permear a ficção, estabelecendo uma espécie de compromisso entre a relativa objetividade das primeiras e a subjetividade da segunda, além de serem também uma espécie de exacerbação dos traços que abrem novos caminhos para a literatura, a partir do modernismo de 22 (PELLEGRINI, 1996, p. 164-165).

Mais especificamente no caso de *Zero*, seria justamente a “exacerbação dos traços” modernistas reconhecida por Pellegrini que possibilitaria a expressão estética da crise da crise da representação no romance de Loyola Brandão, porque não se limitaria às inovações, no âmbito da produção literária, trazidas pelo modernismo brasileiro, mas buscaria excedê-las de modo a intensificar a manifestação da problemática da representação na literatura.

Entretanto, não nos parece muito prudente formularmos uma generalização, a partir destes exemplos, que considere que toda a literatura brasileira contemporânea passe por uma “crise da crise da representação”. Escritores contemporâneos, como Marcelino Freire, por exemplo, ao explorarem literariamente determinados recursos de linguagem, estratégias narrativas e artifícios representacionais, se aproximam da herança modernista mais do que necessariamente buscam ultrapassá-la.

Com uma linguagem que se vale de recursos poéticos, como, por exemplo, rimas, ritmo e figuras de linguagem de som – aliteração, assonância e onomatopeia –, associados a recursos prosaicos advindos da oralidade, como, por exemplo, interjeições, vocativos e coloquialismos, Marcelino Freire, sob muitos aspectos, constrói esteticamente uma linguagem híbrida, sobretudo no que diz respeito à sonoridade, elemento de sua obra mais mencionado pela crítica literária (TEIXEIRA, 2008; PATROCÍNIO, 2009; ALMEIDA, 2011), o que permite perceber na elaboração desta linguagem certo resgate de traços modernistas em seus contos.

O contista contemporâneo, de acordo com as observações de Ana Paula Rodrigues da Silva (2011, p. 44), explora ainda as potencialidades narrativas do hibridismo de gênero, outro aspecto muito presente nas obras produzidas pelo modernismo. Diante da predominância de narradores homodiegéticos, da presença de narratários e da linguagem literária marcada pela oralidade, há nos contos de Marcelino Freire certo hibridismo de gênero, sobretudo, com relação ao relato de testemunho, justamente porque “cada uma de suas personagens representa um elo incômodo entre ficção e realidade” (FERRAZ, 2009, p. 33).

Porém, o hibridismo de gêneros em Freire não se restringe unicamente ao testemunho, mas também há construções híbridas com outros gêneros, como, por exemplo, tomando como referência mais especificamente o livro *BaléRalé*, a propaganda em “E sombra”, em que o texto literário é permeado por slogans relacionados ao trabalho de revelação de fotografias, realizado pelo protagonista do conto; a entrevista em “Amor de poeta”, uma vez que a narrativa parece ser construída diante de um diálogo fragmentário em que o narrador é entrevistado por seu narratário; e o texto dramático em “Na hora do Banho”, ao ser composto somente por cenas, isto é, por diálogos em discurso direto.

A título de exemplificação, no conto “E sombra”, passagens como, por exemplo, “Kyoto revelando a vida dos outros, toda hora. Fotografia em uma hora. Promoção de álbum. Ganhe um filme de 24” (FREIRE, 2003, p. 78) e “Photo Hiroshima tem o melhor preço do mercado, o melhor colorido, o melhor atendimento. O melhor é pensar e disfarçar” (FREIRE, 2003, p. 79), permitem notarmos como o discurso da publicidade emerge na narrativa de modo a se entrelaçar à própria narração ou, em outras palavras, Marcelino Freire hibridiza a narrativa e a propaganda em seu texto literário.

Esta estrutura híbrida é marca dos contos do escritor pernambucano, porque, como afirma Maurício Silva,

vivendo uma espécie de deslocamento identitário, [seus] personagens personificam uma identidade dramaticamente híbrida, em que a ideia de descentramento acaba por promover ininterruptos deslocamentos estruturais, dando origem aos conceitos permeáveis e interagentes de descontinuidade e fragmentação, tudo isso plasmado em uma representação estética, em que o espaço urbano revela-se a tônica da nova

narrativa ficcional, rompendo com a linearidade do realismo *tout court* e, desde o advento do romance modernista, procurando subverter as formas tradicionais de constituição da percepção do homem e do mundo que habita, além de instaurar o diverso, o oblíquo, o instável no âmbito da composição narrativa (ROSENFELD, 1973) (SILVA, 2013, p. 54-55).

As observações de Maurício Silva sobre a obra de Marcelino Freire, que evidenciam a construção de um realismo a partir de hibridismos, fragmentações e instabilidades ao nível da linguagem, da representação e das próprias estruturas narrativas, parece indicar também que os contos de Freire se concretizam esteticamente como reelaborações, sob a perspectiva da contemporaneidade, de certos aspectos das propostas modernistas, produzidas no contexto da crise da representação, sobretudo no início do século XX. Porém, sem que isso implique necessariamente na pretensão de superar os modelos representacionais produzidos pelo próprio modernismo por meio do questionamento que implica a busca por novos modos de colocar o real em cena.

Karl Erik Schøllhammer afirma, em seu artigo “Realismo afetivo: evocar realismo para além da representação” (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 130), que o realismo na ficção produzida no século XXI não é construído esteticamente sem que se passe pelas questões relacionadas à crise e à problematização do conceito de representação.

Contudo, parece-nos que, no caso de Marcelino Freire, bem como de outros escritores contemporâneos, como Daniel Galera (1979-), Marçal Aquino (1958-) e Ferréz (1975-), para citar aqui alguns poucos exemplos, as reelaborações das propostas modernistas não constituiriam um questionamento problemático da representação na contemporaneidade, mas, conforme salienta Maurício Silva, estes escritores “tem no modernismo e seus desdobramentos sua principal inspiração” (SILVA, 2013, p. 60)⁶².

⁶² Alcir Pécora, em “Impasses da literatura contemporânea”, publicado na revista eletrônica *Sibila*, comenta sobre a crise da expressão na literatura brasileira contemporânea e faz uma crítica incisiva: “a crise contemporânea me parece mais patente nos textos críticos dos que nos de ficção e de poesia. [...] Fico imaginando se essa não será uma forma de literatura disfarçada. Uma nova máscara da literatura” (2014). Para Pécora, a crise no âmbito da literatura contemporânea é muito mais uma questão colocada pela crítica literária do que, salvo alguns poucos exemplos, pela própria literatura, aspecto que o leva a sugerir que talvez o

Sob muitos aspectos, a literatura modernista experimenta uma crise da representação porque recusa os modelos representacionais realistas-naturalistas do XIX e, por isso mesmo, há uma busca por novos modos de colocar o real em cena, o que provoca tensões, instabilidades e imprecisões no âmbito literário.

Nesses termos, pensar em crise da representação na literatura brasileira contemporânea não seria somente questionar os princípios, concepções e formulações do projeto estético-ideológico do movimento realista-naturalista do século XIX, como se o modernismo não existisse entre estes dois momentos histórico-literários – fins do século XIX e dos anos 1960 ao início do século XXI.

Sob muitos aspectos, a crise da representação na ficção brasileira contemporânea seria muito mais problematizar as propostas modernistas de modo a ampliar as percepções estéticas dos limites da representação literária do que reelaborá-las a partir do contexto de produção contemporâneo, mas preservando fundamentalmente os modelos modernistas. Esta percepção crítica poderia indicar que a crise da representação na literatura contemporânea se manifestaria, sobretudo, como crise da crise da representação.

Sob muitos aspectos, os contos de Marcelino Freire reelaboram a crise da representação, ainda que sob moldes modernistas, por meio, por exemplo, de uma narrativa que constrói ficcionalmente uma situação comunicativa entre um narrador e um narratário, a qual está fragmentada, em termos representacionais, porque o conto se constituiria, essencialmente, da voz do narrador e, desse modo, ocultaria, em grande parte, as palavras enunciadas pelo narratário⁶³.

Com uma situação comunicativa, ficcionalmente, instaurada, a narrativa se projetaria como o desenvolvimento de uma fala sobre um tema ou uma situação narrativa, o que parece questionar a narrativa enquanto narração de ações praticadas pelo(s) personagem(ns), porque não parece ser a intenção primeira dos narradores de Marcelino Freire colocar em cena os

discurso crítico contribua mais para a problematização do homem e do mundo contemporâneo do que a maioria das obras literárias produzidas nas últimas décadas.

⁶³ Vale recordar da estrutura dialógica do romance *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, em que o narrador-protagonista Riobaldo narra sua história ao doutor que chegou recentemente a suas terras.

acontecimentos de sua própria vida ou da vida de outros personagens, mas sim focalizar a sua fala enunciada em um diálogo.

O escritor pernambucano buscaria produzir seu discurso literário tendo como fundamentado de sua representação o discurso que o narrador elaboraria em sua conversa com o narratário, para, desta situação comunicativa, emergir a representação da realidade sociocultural brasileira, o que problematizaria as representações de pretensões realistas por sugerir que a realidade sociocultural está no discurso – e, por extensão, na linguagem – e não fora dele.

A representação dos aspectos da realidade sociocultural se apresentaria, ao leitor, imersa em um discurso – elaborado a partir do diálogo entre o narrador e o narratário –, o que poderia chamar a atenção para a dimensão discursiva que construiria o efeito de verdade do que, comumente, chamamos de real, além de poder criar o efeito estético de um discurso (enunciativo) dentro de um discurso (literário).

Nesses termos, para pensarmos o problema do naturalismo sob a perspectiva apresentada, podemos considerar que tentar reconhecer a permanência do naturalismo na literatura brasileira contemporânea a partir unicamente da continuidade do conceito de naturalismo que marca o projeto estético-ideológico do naturalismo histórico, como faz Flora Süssekind (1984), é, de certo modo, não considerar as discussões, reformulações e propostas modernistas, no âmbito da criação literária, no que diz respeito à crise da representação.

Conceber o naturalismo na ficção contemporânea a partir da perspectiva do reconhecimento das bases conceituais do projeto naturalista seria, portanto, admitir que se os escritores utilizam da herança naturalista para produzir literatura nas últimas décadas no Brasil, ao resgatarem certos aspectos do naturalismo histórico, conseqüentemente, rechaçariam os questionamentos, propostas e inovações do modernismo, sobretudo, em contexto de crise de representação. Ao contrário, a crise da representação ampliou as possibilidades de representação da realidade referencial e, por isso mesmo, permitiu que o naturalismo, em suas reelaborações ao longo do século XX e XXI, estivesse para além da mera pretensão de objetividade representacional.

A obra de escritores como Marcelino Freire nos permite notar que há a possibilidade de integrar esteticamente aspectos naturalistas e modernistas na ficção contemporânea, porque naturalismo histórico e modernismo não são totalmente incomunicáveis, a partir de uma perspectiva estética. A título de exemplificação, há em determinados romances naturalistas do século XIX certos traços de tendência grotesca, que podem, inclusive, deformar a representação do real, os quais, em uma leitura anacrônica, poderiam estabelecer certas relações com o expressionismo, como, por exemplo, a já comentada passagem do desejo antropofágico e a autofagia no romance de Rodolfo Teófilo, intitulado *A fome*⁶⁴.

Na próxima seção, discutiremos algumas propostas teórico-críticas que buscam pensar o realismo na literatura brasileira contemporânea a fim de que possamos, em seguida, refletir melhor sobre a perspectiva central da hipótese que defendemos aqui: a de que o naturalismo é uma técnica de representação na ficção brasileira das últimas décadas por meio da análise teórico-crítica do livro de contos *BaléRalé*, de Marcelino Freire.

⁶⁴ Na literatura brasileira de fins do XIX, podemos citar ainda *O ateneu*: crônica de saudades (1888), de Raul Pompeia (1863-1895), romance que foge a classificações categóricas de escola literária, de modo a ser possível reconhecer certos aspectos realistas, naturalistas, impressionistas e expressionistas na composição narrativa do romance (BOSI, 2003; BOSI, 2006).

2.2 Do brutalismo ao realismo refratado: o naturalismo em meio às propostas teórico-críticas sobre o realismo na literatura brasileira contemporânea

Alfredo Bosi, em fins da década de 1970, organizou a antologia *O conto brasileiro contemporâneo*, cujo prefácio, intitulado “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo”, busca refletir criticamente sobre as principais tendências do conto produzido no Brasil, sobretudo entre os anos de 1960 e 1970. Para Bosi, essa produção literária “ora é o quase-documento folclórico, ora a quase-crônica da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa votada às festas da linguagem” (BOSI, 1977, p. 7).

Como notamos nesta passagem, o pesquisador busca evidenciar a diversidade que caracteriza o conto brasileiro contemporâneo, compreendido essencialmente a partir da tríade realismo, intimismo e experimentalismo, modo de compreensão e apreensão da literatura que, sob muitos aspectos, marca o pensamento historiográfico e crítico no Brasil.

O referido prefácio ganha significativa importância nas discussões críticas sobre a literatura brasileira contemporânea, mesmo em se tratando da ficção posterior à publicação da antologia organizada por Bosi, citado frequentemente por diversos críticos que buscam refletir sobre a literatura brasileira produzida nas últimas décadas. O principal motivo de sua relevância está em nomear de brutalismo o realismo que coloca em cena, com crueldade e crueza, a violência que invade os grandes centros urbanos, que ganhou notada destreza nas mãos de Rubem Fonseca (1925-), a partir da década de 1960, e que, de certo modo, influenciou um conjunto de escritores que surgiram posteriormente, como, por exemplo, Patrícia Melo (1962-), Marçal Aquino e Fernando Bonassi (1962-)⁶⁵.

Contudo, Bosi não elaborou teoricamente a noção de brutalismo como um conceito em seu prefácio, mas apenas cunhou um termo que pudesse, em meio à multiplicidade da ficção contemporânea, reconhecer, distinguir e

⁶⁵ A título de exemplificação de críticos que utilizaram em suas reflexões o termo “brutalismo”, proposto por Alfredo Bosi, em “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo”, podemos mencionar Karl Erik Schøllhammer, no capítulo de livro “Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo” (2008), Tânia Pellegrini, no artigo “As vozes da violência na literatura brasileira contemporânea” (2005), e Beatriz Jaguaribe, no livro *O choque do real: estética, mídia e cultura* (2007).

estabelecer certa tendência do conto brasileiro produzido nas últimas décadas. Somente em algumas passagens, como na citada abaixo, Bosi se refere a certos aspectos que caracterizaram a literatura brutalista, embora muito sutilmente:

Trevisan será brutal nas cenas de violência e degradação, mas não se dirá sem exagero que o seu estilo, vigiado até os sinais de pontuação, seja “brutalista”. O adjetivo caberia melhor a um modo de escrever recente, que se formou nos anos de 60, tempo em que o Brasil passou a viver uma nova explosão de capitalismo selvagem, tempo de massas, tempo de renovadas opressões, tudo bem argamassado com requintes de técnica e retornos delicados a Babel e a Bizâncio (BOSI, 1977, p. 18).

O brutalismo, enquanto manifestação literária, segundo Bosi, seria motivado pela percepção criativa dos escritores diante da crescente industrialização do Brasil e, conseqüentemente, o desenvolvimento urbano do país, sobretudo no que diz respeito a suas contradições, tensões e conflitos, que possibilitam a emergência da violência urbana, expressa social e literariamente pelos meios mais brutais, cruéis e degradantes.

A apropriação posterior do termo “brutalismo” por outros críticos literários possibilitou que o termo ganhasse contornos mais definidos no âmbito da crítica literária, uma vez que as reflexões são frequentemente acompanhadas de certas apresentações, ainda que breves, do que se entende por brutalismo, como podemos observar nesta passagem do artigo de Tânia Pellegrini, intitulado “As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea”, em que a pesquisadora se refere mais propriamente ao brutalismo de Rubem Fonseca:

O tipo de representação da violência consolidado por Fonseca, com seu estilo característico, que, entre outras coisas, absorve o antigo coloquialismo do submundo, em uma versão chula e descarnada, revela uma crueza sem compaixão em relação ao homem, até então inédita na ficção brasileira. De uma certa forma, essa revelação quase epifânica da brutalização da vida urbana podia ser vista – e foi –, naquele momento, como uma denúncia implícita das condições violentas do próprio sistema social, em plena ditadura (PELLEGRINI, 2005, p. 138).

A representação que busca captar literariamente os aspectos brutais do homem em sociedade por meio de uma linguagem rebaixada, crua e impiedosa caracterizaria a literatura brutalista, de acordo com Pellegrini, o que é ressaltado, na passagem citada, como inédito na literatura brasileira.

Acreditamos que seria possível compreender o brutalismo de Rubem Fonseca como novidade na ficção brasileira, em termos de representação, linguagem e estratégias narrativas, se pensado a partir de certo processo antropofágico, em que o escritor carioca teria deglutido criticamente a tradição naturalista, sobretudo na literatura brasileira, produzindo, nesses termos, uma expressão literária nova, condizente com o momento histórico-social em que sua obra se situa.

Porém, diferentemente da proposta da antropofagia, pensada pelo poeta modernista Oswald de Andrade, o brutalismo, ainda que rompa com certos aspectos das (re)elaborações naturalistas anteriores à década de 1970, principalmente ao focalizar práticas de extrema violência em um contexto urbano, não se constituiria de modo plenamente independente da tradição naturalista, porque a essência do naturalismo ainda se faz presente no brutalismo, por meio, por exemplo, do rebaixamento, da crueza e do excesso, o que nos motiva a compreendê-lo mais propriamente a partir de uma tensão entre permanência e ruptura com relação ao naturalismo na literatura brasileira⁶⁶.

Como apontamos na seção 1.1, de acordo com a leitura teórico-crítica que propomos do naturalismo na literatura brasileira, a essência do naturalismo, em termos de realização estética, não estaria necessariamente na objetividade científica, mas sim no trabalho estético coma crueza, o rebaixamento, o excesso e a marginalidade, aspectos que se manifestam literariamente no brutalismo.

Alguns críticos literários, possivelmente por influência da compreensão de naturalismo de Flora Süssekind (1984), tomam como referência o naturalismo, concebido como representação objetiva, neutra e totalizante do real, para melhor refletir sobre o brutalismo, seja para aproximá-los, como faz Ana Cristina Chiara (2004, p.30), seja para afirmar certo distanciamento, como prefere Karl Erik Schøllhammer (2013, p. 197).

Chiara acredita que, na literatura brutalista, assim como nos romances naturalistas do século XIX, “o estilo do autor deve apagar-se para dar lugar a

⁶⁶ A aproximação entre brutalismo e naturalismo motivaria, por exemplo, Beatriz Jaguaribe (2007, p. 104) a utilizar o termo “naturalismo brutalista” para se referir à permanência da tendência realista aos moldes de Rubem Fonseca na narrativa brasileira do século XXI.

uma força discursiva ancorada em discursos próximos” (CHIARA, 2004, p.30), em que destacam as novas tecnologias midiáticas como um dos discursos dos quais o brutalismo se aproximaria em seu trabalho estético.

Entretanto, o diálogo com outros discursos não silenciaria o estilo do autor no texto literário, o que poderia conferir certa objetividade à representação, como sugere Chiara, ao contrário, o estilo se manifestaria justamente no modo como estes discursos extraliterários são incorporados à dinâmica narrativa, em termos de escolhas, recortes e modificações estruturais e semânticas, o que, portanto, não tornaria muito possível aproximarmos naturalismo e brutalismo por meio da ideia de objetividade, ainda mais se observarmos o excesso como uma marca representacional do brutalismo – mas também do naturalismo –, que, não raro, pode deformar a representação da realidade referencial.

Já Karl Erik Schøllhammer alerta que “quem acusa os escritores mais ‘violentos’ ou ‘brutais’ em sua expressão de neonaturalismo não deve esquecer que a construção narrativa dos brutalistas dos anos 1970 nada tinha a ver com a proposta clássica do naturalismo nem do realismo histórico” (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 197). Se analisarmos o naturalismo a partir de sua “proposta clássica”, isto é, de seu projeto estético-ideológico, a afirmação de Schøllhammer é coerente, porque, como afirmamos no parágrafo anterior, a objetividade aos moldes científicos não promove diálogos entre naturalismo e brutalismo.

Porém, como já mencionamos nas seções 1.2 e 2.1, nem sempre as pretensões naturalistas correspondem às realizações estéticas do naturalismo e, neste trabalho interessa-nos muito mais observar criticamente as concretizações, no âmbito estético, do naturalismo na literatura brasileira contemporânea, mais especificamente em *BaléRalé*, de Marcelino Freire, do que suas pretensões. Nesses termos, a aproximação entre brutalismo e naturalismo não se daria por meio das pretensões de objetividade científica, mas sim do trabalho estético coma crueza, o rebaixamento, o excesso e a marginalidade.

O próprio termo brutalismo, constituído a partir do vocábulo “brutalidade”, aponta para o diálogo com o naturalismo a partir dos aspectos mencionados acima. Se formos até o dicionário, encontraremos duas

definições de brutalidade que nos auxiliam na reflexão sobre a relação entre brutalismo e naturalismo, a partir da perspectiva que propomos: “característica, estado ou condição do que é irracional; animalidade, bestialidade”; “qualidade do que choca pelo excesso, pela crueza” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 332).

Em termos de realização estética, o discurso científico no naturalismo histórico levou muito mais a uma representação do homem em sua animalidade por meio dos processos de rebaixamento, que exploram as potencialidades literárias do excesso e da crueza, do que produziu representações fundamentadas na precisão, na totalidade e na neutralidade científica.

Desse modo, o brutalismo, ao centrar-se na representação da brutalidade do homem em meio ao caos urbano, reelaboraria a especificidade das concretizações estéticas do naturalismo, como sugerem as próprias concepções de brutalidade, apresentadas no *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (2009), que apontam para a animalidade, o excesso e a crueza como elementos constitutivos do campo semântico do vocábulo que deu origem ao termo brutalismo.

Antonio Candido, em “A nova narrativa”, capítulo de livro que, como no referido prefácio de Alfredo Bosi, busca traçar certo panorama da ficção brasileira da década de 1960 e 1970, também propõe um termo para melhor identificar o realismo do qual Rubem Fonseca será o grande mestre em nossa literatura. Se Bosi (1977) aposta na brutalidade como modo de compreender as bases fundamentais deste realismo, por sua vez, Antonio Candido busca no adjetivo “feroz” o elemento propulsor de sua reflexão, denominando o realismo de Fonseca de “realismo feroz” (CANDIDO, 2011b, p. 255)⁶⁷.

No *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, encontramos as seguintes definições de feroz: “que tem instinto de fera; bravio, selvagem”; “que é cruel, perverso”; “caracterizado pela extrema força; violento, impetuoso” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 887). Assim como “brutalidade”, o adjetivo “feroz” traz em sua significação a referência à animalidade, por remeter ao substantivo “fera”, o

⁶⁷ Como Alfredo Bosi (1977), Antonio Candido (2011b) também não estabelece o realismo feroz como um conceito, uma vez que o objetivo de ambos os críticos literários é apresentar, de modo panorâmico, a ficção brasileira da década de 1960 e 1970 e não necessariamente a reflexão teórica que permita o estabelecimento de um conceito para o realismo construído primordialmente por Rubem Fonseca.

que não só aproximaria os termos pensados por Bosi e Candido, mas também indicaria as relações de permanência que estes termos estabelecem com o naturalismo na literatura brasileira, ainda que o realismo em questão também promova certas rupturas com relação às (re)elaborações naturalistas anteriores à literatura dessa época, sobretudo com a representação da violência urbana e o distanciamento do discurso científico de viés determinista e positivista.

A representação do homem a partir da animalidade no brutalismo/realismo feroz não implica necessariamente em condicionamentos irrevogáveis do meio, da raça e da hereditariedade, como é observável nos romances naturalistas do século XIX, mas remeteria a certos aspectos da sociedade e da cultura brasileira das últimas décadas, cujas instituições sociais são frágeis e, em determinadas situações, ausentes, o que enfraquece as relações sociais e, por isso mesmo, prejudica a ordem social que permitiria o estabelecimento de uma verdadeira associação entre os indivíduos, um aspecto importante da vida social.

Em um comentário mais generalizante sobre a narrativa brasileira pós-golpe civil-militar, Antonio Candido também identifica, como aspecto característico desta ficção, ser uma literatura do contra, em termos de linguagem, representação e estratégias narrativas que problematizam certas convenções, padrões e normatividades literárias e socioculturais (CANDIDO, 2011b, p. 256).

A nosso ver, a constituição desta ficção como uma literatura do contra, buscaria promover, inclusive, uma experiência de leitura fundamentada também no contra, isto é, trata-se de uma literatura que, como afirma o próprio Candido, se colocaria na contramão de seu leitor ao pretender substituir a mera fruição artística pela experiência do choque, que procuraria desestabilizar a visão alienada, automatizada e confortável do leitor diante da (representação da) realidade sociocultural: “o que vale é o Impacto, produzido pela Habilidade ou a Força. Não se deseja emocionar nem suscitar a contemplação, mas causar choque no leitor e excitar a argúcia do crítico, por meio de textos que penetram com vigor mas não se deixam avaliar com facilidade” (CANDIDO, 2011b, p. 258).

Marcelino Freire se aproxima constantemente desta tendência ao choque da narrativa brasileira contemporânea. Seus contos, curtos e incisivos,

constroem esteticamente uma linguagem desnuda, conflituosa e cortante que possibilita a elaboração de representações a partir da inversão dos padrões socioculturais, o que pretende impactar o leitor e levá-lo a uma reflexão crítica sobre as precariedades da atual realidade sociocultural brasileira (ALMEIDA, 2013, p. 101).

O conto “Na hora do Banho”, presente em *BaléRalé*, é constituído apenas de cenas, de modo que não temos qualquer descrição, por meio do narrador, do espaço, do tempo e das características essenciais dos personagens, bem como certos comentários do narrador que possam contribuir na compreensão da narrativa. O leitor é convidado a perceber todos estes aspectos unicamente por meio do diálogo dos personagens, que se estabelece no presente da enunciação.

No decorrer da narrativa, nota-se que se trata de um senhor de oitenta anos, de nome Sebastião, que está tomando um banho com a ajuda de alguém, cuja fala deste senhor é apenas a constante repetição do sintagma “o pinto”, mas o conto não transmite que possa contribuir na caracterização do personagem que auxilia Sebastião no banho. Com esta elipse, o leitor buscaria no imaginário cultural a concepção de mulher como mãe e esposa, responsável pelos afazeres domésticos e que presta favores sexuais aos homens, e associaria esta concepção cultural de mulher ao personagem do conto de Freire, o que levaria o leitor a imaginar que se trata de uma personagem feminina, aspecto que será frustrado ao final do conto:

- Caralho, Seu Sebastião.
- O pinto.
- Já tô indo, Seu Sebastião.
- O pinto.
- Já ouvi, Seu Sebastião.
- O pinto.
- Tá aqui, Seu Sebastião.
- O...
- Devagar.
- ...
- Para não engasgar, Seu Sebastião (FREIRE, 2003, p. 127).

A descoberta de que se trata de um diálogo entre um idoso homossexual e um homem que o ajuda no banho aponta para três aspectos que subvertem os padrões culturais de nossa sociedade: 1. o desejo sexual na terceira idade, sobretudo porque ser auxiliado no banho conota certa fragilidade, que não

parece condizer com o vigor que se relaciona culturalmente à sexualidade; 2. a prática homoerótica de pessoas idosas, uma vez que comumente se associa a homossexualidade à juventude; 3. tarefas compreendidas, em nossa cultura, como tipicamente femininas, como dar banho e prestar favores sexuais, sendo desempenhadas por um homem.

Com uma linguagem que se utiliza de palavras de baixo calão, como “caralho” e “pinto”, estas inversões dos padrões culturais pretendem desestabilizar certas concepções do leitor a fim de levá-lo, por meio de uma experiência do choque que se realiza no processo da leitura do conto, à reflexão sobre a realidade sociocultural contemporânea em nosso país. Entretanto, o conto, sobretudo no final, parece produzir humor, o que o aproximaria da piada, da anedota humorística e, sob esta perspectiva, se enfraqueceria o teor crítico e reflexivo que as inversões dos padrões socioculturais poderiam sugerir, porque a narrativa poderia visar, também, um entretenimento descomprometido.

Entretanto, como nos alerta Candido, “dentro desta luta contra a pressa e o esquecimento rápido” (CANDIDO, 2011b, p. 259), aspectos característicos da sociedade de consumo, muitos escritores trabalham com o choque em suas produções literárias como modo de reação às imposições mercadológicas, como no caso do conto “Na hora do banho”. Em contrapartida, “exageram-se os recursos, e eles acabam virando clichês aguados nas mãos da maioria, que apenas segue e transmite a moda” (CANDIDO, 2011b, p. 259), o que esvaziaria ou, ao menos, enfraqueceria o potencial estético e político do choque nestas narrativas, por vezes, podendo torná-las também uma tendência de mercado, enquanto moda a se seguir.

Marcelino Freire, na ânsia pelo choque como efeito em muitos dos seus contos, acaba por repetir certas estratégias narrativas ao longo de sua obra, de modo que podemos compreendê-las como dispositivos narrativos, isto é, construções narrativas que obedecem a determinadas regras, ordenações e formulações já pré-estabelecidas, que são conectadas ao desenvolvimento da narrativa, o que poderia minimizar os impactos pretendidos sobre o leitor.

Um exemplo de dispositivo narrativo presente no livro *BaléRalé* é a passividade masculina nos contos “Homo erectus” e “Mulheres trabalhando”, que será posteriormente retomado, por exemplo, no “Poeminha de amor

concreto”⁶⁸, publicado no livro *Amar é crime* (2010). Como dispositivo narrativo, a passividade masculina⁶⁹ segue a seguinte estruturação: apresenta-se ao final da narrativa como elemento surpresa, associada a um personagem que não corresponde ao estereótipo do homem que teria comportamento sexual passivo, culturalmente concebido como o afeminado, com a presença de vocabulário de baixo calão e da figura de pensamento ironia.

No conto “Homo erectus”, após o narrador-protagonista instigar seu narratário a se recordar, por meio de questionamentos caóticos, de uma reportagem, noticiada na televisão, sobre uma múmia encontrada na Prússia – “o homem ressuscitado, você viu na TV? De ossos miúdos? Esmiuçados? Abertos para estudos? À visitação nos museus americanos? Como uma múmia sem roupa? Quase?” (FREIRE, 2003, p. 16) –, ele enuncia: “este homem dava o cu para outros homens.// E ninguém – até então – tinha nada a ver com isso” (FREIRE, 2003, p. 16).

A passividade masculina como dispositivo narrativo que visa o efeito de choque no leitor se manifesta nesta passagem por meio da inesperada menção à sexualidade e, mais propriamente, ao comportamento sexual passivo da múmia, que proporciona sua humanização, expressa por meio do substantivo “homem”, bem como do rebaixamento da palavra “cu” e da ironia da expressão “até então”, que sugere que a partir da pré-história – portanto, há milênios – a passividade masculina torna-se uma questão problemática para a sociedade de um modo geral.

Entretanto, na busca por reconhecer na narrativa contemporânea uma experiência de leitura para além do efeito de choque, bem como da própria representação, Karl Erik Schøllhammer propõe o conceito de realismo afetivo⁷⁰, em que haveria “um envolvimento que atualiza a dimensão ética da experiência

⁶⁸ O “Poeminha de amor concreto” encontra-se em uma parte do livro intitulada “Para começar” e, embora o título sugira se tratar de um poema, seu gênero é impreciso, porque se pode compreendê-lo também como um microconto, inclusive devido às semelhanças, em termos estruturais e temáticos, com o conto “Homo erectus”, a saber: a enumeração caótica seguida da passividade masculina como dispositivo narrativo.

⁶⁹ Embora sabemos que a questão da atividade ou da passividade em uma relação sexual vá para além de ser penetrado ou não, não encontramos outro termo que possa expressar melhor a condição de um homem que é penetrado em uma sodomia.

⁷⁰ O conceito de realismo afetivo é desenvolvido no livro *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo* (2013), no capítulo “Realismo afetivo: evocar realidade para além da representação”, mas este conceito já havia sido pensado anteriormente por Karl Erik Schøllhammer no artigo “Realismo afetivo: evocar realismo para além da representação” (2012) e no capítulo de livro “Os novos realismos na arte e na cultura contemporânea” (2005).

na medida em que dissolve a fronteira entre a realidade exposta e a realidade envolvida esteticamente e traz para dentro do evento da obra a ação do sujeito” (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 172).

Para Schøllhammer, o realismo afetivo, sem eliminar por completo os processos representacionais do texto literário, buscaria trabalhar, em termos estéticos, mas também éticos, o real não necessariamente como matéria narrativa plasmada na representação, mas, sobretudo, como relação que se estabelece entre o literário e o extraliterário, na qual se iluminariam aspectos constitutivos da realidade sociocultural, que afetariam diretamente os leitores.

Contudo, o próprio Schøllhammer adverte “que os aspectos afetivos e performáticos pertencem à experiência estética da literatura em geral e de maneira alguma são privilégio exclusivo da literatura realista” (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 173, 181). Este comentário crítico nos permite questionar, portanto, se os afetos, no âmbito da experiência estética, contribuiriam, de fato, para a singularização de uma tendência da produção literária contemporânea de viés realista, porque, embora este aspecto da literatura possa ser bem ressaltado em certas obras contemporâneas, todo realismo implica uma dimensão afetiva, uma vez que toda literatura é afetiva, sobretudo ao produzir efeitos catárticos.

O que Schøllhammer chama de realismo afetivo nos parece se referir mais propriamente à recepção da obra, que, em menor ou maior grau, não se realiza de maneira desvinculada da subjetividade do leitor e, por isso mesmo, o afetaria diretamente, bem como dos aspectos socioculturais que propiciaram a própria produção e recepção da obra, os quais parecem motivar o reconhecimento, por Schøllhammer, de certa tendência realista na ficção contemporânea a partir do conceito de afeto.

Se Schøllhammer propõe que há a dissolução das fronteiras entre literário e extraliterário no realismo afetivo, torna-se necessário salientar que o pacto ficcional que o leitor faz com a obra literária já produz a quebra dos limites entre ambas as dimensões – literária e extraliterária –, portanto, o que poderia ocorrer na literatura contemporânea seria apenas uma maior consciência, exploração e evidência estética do afeto. Como aspecto característico da literatura em geral (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 173, 181), nos parece problemática a utilização do afeto como fundamentação de uma

tendência do realismo contemporâneo, que vise justamente singularizá-la por meio deste aspecto.

No quarto capítulo do livro *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo* (2013), intitulado “Realismo afetivo: evocar realidade para além da representação”, em que Schøllhammer discute mais propriamente a questão do realismo afetivo, não há comentários críticos de textos literários ou menção a escritores contemporâneos que possam, no mínimo, exemplificar a sua proposta de compreensão do realismo contemporâneo⁷¹. Contudo, no capítulo “Linguagens contemporâneas da violência”, encontramos a seguinte passagem: “o neorealismo de Fonseca está na concretude sensual da linguagem, que parece conter a vivência direta do fato – um ‘afeto do real’ –, em que a representação da violência se converte na violência da representação” (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 139).

Esta passagem contribui para percebermos melhor o que Schøllhammer considera como realismo afetivo, sobretudo ao indicar a experiência estética do real nas narrativas de Rubem Fonseca como “um afeto do real”, em que o leitor seria violentado pela própria representação da violência, que o aglutinaria à própria dinâmica representacional, marcada pela violência não só em termos de temática, mas também em termos de estruturação do texto literário.

A tríade realismo, representação da violência e Rubem Fonseca, evocada pelo crítico literário no trecho citado acima, que sugere um diálogo com sua proposta de realismo afetivo, também é a base fundamental sobre a qual Alfredo Bosi estabelece o termo “brutalismo” e Antonio Candido, “realismo feroz”.

Contudo, parece-nos que haveria três diferenças essenciais entre o conceito elaborado por Schøllhammer e as reflexões de Bosi e de Candido: o pesquisador carioca busca estabelecer, de fato, o realismo afetivo como um conceito, bem como considera o leitor como participante da obra literária e, conseqüentemente, a representação, ao (re)elaborar aspectos da realidade

⁷¹ Ao deslocar a discussão para a proposta de um realismo indexical, em que os índices da realidade sociocultural não teriam uma função documental na representação, mas, ao contrário, problematizariam, por meio da tensão, a relação ficção e realidade referencial, Schøllhammer cita como exemplo os livros *Capão pecado* (2000), de Ferréz (1975-), *Treze noites* (1999), de Nelson de Oliveira (1966-), *Angu de sangue* (2000), de Marcelino Freire, *Nove noites* (2002), de Bernardo Carvalho (1960-), e *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato (1961-).

referencial, assumiria certo caráter dinâmico que ultrapassaria os limites do próprio texto literário.

Nesses termos, acreditamos que o naturalismo na ficção contemporânea poderia se integrar, em certa medida, ao conceito de realismo afetivo, uma vez que o conceito de Schøllhammer não se restringiria às reelaborações naturalistas contemporâneas, mas também não implicaria rechaçá-las completamente, sobretudo ao observarmos o realismo afetivo em Rubem Fonseca, bem como nos escritores posteriores que seguem a mesma tendência na literatura brasileira contemporânea⁷².

No capítulo “As políticas do realismo”, será o próprio Schøllhammer a admitir que, “enfocando os aspectos formais da prosa neorrealista, não há dúvida de que a tendência neonaturalista resume a vontade literária de criar efeitos estéticos de choque e estranhamento, mas também de afeto e empatia, além do registro representativo” (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 200).

Embora aponte o documentalismo como expressão naturalista na literatura brasileira contemporânea ao final da passagem citada, perspectiva que não adotamos em nossas discussões, como já mencionamos anteriormente, Schøllhammer admite ainda o afeto, juntamente com o choque, o estranhamento e a empatia, como efeito que o naturalismo na ficção contemporânea buscaria explorar esteticamente, o que possibilita pensarmos na aproximação entre o conceito de realismo afetivo e as (re)elaborações naturalistas contemporâneas.

Estes efeitos estéticos indicados na passagem citada seriam construídos nas narrativas que se valem da herança naturalista em sua constituição por meio, por exemplo, da crueza, do rebaixamento, do excesso e da marginalidade, aspectos que caracterizam a essência do naturalismo na literatura brasileira. Porém, não se trata apenas de elementos formais que buscariam estruturar o texto literário de modo a impactar o leitor, como a perspectiva adotada por Schøllhammer sugere, mas também haveria uma dimensão representacional e temática que contribuiria na construção dos

⁷² No capítulo de livro “Os novos realismos na arte e na cultura contemporânea” (SCHØLLHAMMER, 2004, p. 224), Schøllhammer admite que escritores do século XXI, como, por exemplo, Luiz Ruffato, Nelson de Oliveira, Bruno Zeni, Marçal Aquino, Marcelino Freire, Mauro Pinheiro e Cláudio Galperin, construiriam um realismo afetivo por meio da permanência de certos aspectos próprios da literatura da década de 1970.

referidos efeitos estéticos ao se colocar em cena questões relacionadas, por exemplo, à marginalização de grupos sociais, à violência e à degradação humana, sobretudo no âmbito social e cultural.

Diferentemente das propostas do projeto estético-ideológico naturalista de fins do século XIX que visavam plasmar a realidade referencial na representação literária com a fidelidade do retrato, do reflexo e da ciência, segundo as compreensões científicas da época, a realidade referencial na literatura brasileira contemporânea, sob a perspectiva do realismo afetivo, emergiria da experiência afetiva que se estabelece entre o leitor e a obra literária, aspecto da ficção brasileira contemporânea que possibilitou as reflexões propostas por Beatriz Jaguaribe sobre o choque do real⁷³, considerado como

a utilização de estéticas realistas visando suscitar um efeito de espanto catártico no leitor ou espectador. Busca provocar o incômodo e quer sensibilizar o espectador-leitor sem recair, necessariamente, em registros do grotesco, espetacular ou sensacionalista. O impacto do “choque” decorre da representação de algo que não é necessariamente extraordinário, mas que é exacerbado e intensificado. São ocorrências cotidianas da vivência metropolitana tais como violações, assassinatos, assaltos, lutas, contatos eróticos, que provocam forte ressonância emotiva (JAGUARIBE, 2007, p. 100).

Embora Jaguaribe assinale que o choque do real não se concretize esteticamente por meio do “grotesco, espetacular ou sensacionalista”, não será difícil notar que a intensificação da representação da marginalidade, da violência e das degradações socioculturais, sobretudo diante das influências das tecnologias midiáticas nas narrativas que se utilizam do choque do real, às quais a própria Jaguaribe faz referência, podem levar a representação literária justamente ao limite do grotesco, do espetacular e do sensacionalista.

Porém, referindo-nos mais especificamente ao grotesco, em alguns casos, pode ocorrer a ruptura das fronteiras tensivas entre a representação

⁷³ Seria preciso pesquisar se o choque do real, de Beatriz Jaguaribe (2007), bem como o realismo afetivo, de Karl Erik Schøllhammer, ambos pensados a partir da ficção contemporânea, já não estariam presentes, ainda que em menor grau ou de modo embrionário, nos romances naturalistas brasileiros do século XIX, sobretudo diante da influência do romance de folhetim no romance naturalista (SODRÉ, 1992, p.59), que, inclusive, permitiria a aproximação com a cultura midiática do século XIX, mais especificamente o jornal, diálogo que Jaguaribe ressalta com relação à produção literária de viés realista do século XXI que se vale do choque do real em sua composição estética.

literária de viés realista e o grotesco, de modo que o choque do real se realize a partir do grotesco, porque, como nos lembra o narrador de Machado de Assis, no conto “Pai contra mãe”, ao se referir a certos instrumentos utilizados na coerção dos escravos, “a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel” (ASSIS, 2007, p. 466). Determinados aspectos factuais da realidade sociocultural, sobretudo aqueles que manifestam, de maneira extrema, a crueldade humana, fogem aos padrões médios de socialização, mas seria ilógico não considerá-los, por esse motivo, como parte constitutiva da realidade sociocultural.

Gostaríamos de ressaltar na passagem citada de Jaguaribe a utilização da expressão “estéticas realistas” no plural. Assim como Schøllhammer (2013, p. 200), Jaguaribe indicaria por meio desta expressão que o realismo na literatura brasileira contemporânea não se constrói a partir de uma única perspectiva que possa unificar a produção literária de viés realista, mas, ao contrário, haveria uma multiplicidade a caracterizar o realismo na literatura brasileira produzida nas últimas décadas. É justamente a partir desta percepção que Tânia Pellegrini (2007) formula o conceito de realismo refratado para pensar a ficção brasileira contemporânea que se propõe a colocar o real em cena.

Tomando como referência de sua reflexão a metáfora da refração da luz branca em diferentes cores, Pellegrini busca compreender o realismo contemporâneo a partir das diversas possibilidades, em termos narrativos, representacionais e formais, que a literatura brasileira contemporânea apresenta de representar a mediação entre indivíduo e sociedade. Para tanto, Pellegrini traça um breve – mas significativo – panorama da multiplicidade do realismo na ficção brasileira contemporânea:

Na primeira categoria [da crueldade propriamente dita], por exemplo, Paulo Lins, Ferréz, Patrícia Melo, Marçal Aquino e outros semelhantes inserem seu ‘realismo naturalista’, até etnográfico; na segunda e terceira [do exotismo e da melancolia], podemos citar Sérgio Sant’Anna, com a estética do simulacro mimetizando o universo contemporâneo de imagens e mercadorias, por onde deambula alheio, e Luiz Ruffato, que reutiliza a fragmentação, colando, indiferentes uns aos outros, estilhaços de uma realidade urbana dura e sem fronteiras, ao mesmo tempo quase exótica em sua desagregação. Ao lado destes, o ‘regionalismo revisitado’ de Milton Hatoum oferece um bálsamo para a crueldade corrosiva

dessa ânsia documental, com o toque de lírica delicadeza impressa no realismo quase onírico da memória de seus personagens; ou os pequenos e delicados cortes na realidade de um cotidiano banal, nos contos de Adriana Lisboa; o realismo perturbador da História nos romances de Carlos Nascimento Silva; ou ainda o fundo falso, 'papéis dobrados', sobre o qual se constrói a representação do real nas narrativas de Bernardo Carvalho ou Chico Buarque de Holanda (PELLEGRINI, 2007, p. 153).

Em meio ao conciso mapeamento que Pellegrini faz com a finalidade de apontar a diversidade que caracterizaria a produção literária contemporânea de viés realista, podemos notar, por exemplo, o reconhecimento do naturalismo (sobretudo em escritores como Paulo Lins, Ferréz, Patrícia Melo e Marçal Aquino)⁷⁴, do hiper-realismo (em Sérgio Sant'Anna (1941-)), do fragmento (em Luiz Ruffato), do regionalismo (em Milton Hatoum (1952-)), do intimismo (em Adriana Lisboa(1970-)) e do documentalismo (em Carlos Nascimento Silva(1937-)) como diferentes procedimentos literários do realismo na prosa brasileira contemporânea, ou, conforme propomos com relação ao naturalismo, como técnicas de representação realistas⁷⁵.

Entretanto, a refração do realismo não seria necessariamente apenas uma característica verificável no realismo contemporâneo. A própria Pellegrini (2007, p. 146) sugere que a crise da representação, que encontra o seu ápice nas vanguardas modernistas do início do século XX, propiciou novas percepções da realidade referencial – seja por meio da exploração das zonas mais obscuras de nosso inconsciente, seja por meio da influência das novas tecnologias no âmbito da comunicação e da produção cultural, como, por

⁷⁴ Tânia Pellegrini, em outra passagem de seu ensaio, sugere que o naturalismo teria traços documentais, perspectiva que não assumimos neste trabalho, uma vez que preferimos compreender o naturalismo a partir do rebaixamento, da crueza e da degradação, aspectos que podem ser reconhecidos nas obras dos escritores, mencionados por Pellegrini, como naturalistas: “a imaginação predominantemente cidadina que alimenta a ficção de hoje reconfigura as tensões entre o ‘de dentro’ e o ‘de fora’, refletindo-se nas mediações entre a organização social urbana e a forma artística, que parece resultar, não só, mas também – frise-se –, em representações explícitas, documentais, figurativas, veristas, naturalistas; realistas, enfim” (PELLEGRINI, 2007, p. 152).

⁷⁵ O reconhecimento do naturalismo, do hiper-realismo, do fragmento, do regionalismo, do intimismo e do documentalismo como técnicas de representação realistas se realiza reflexivamente a partir da passagem citada (PELLEGRINI, 2007, p. 153), bem como de nossas percepções da narrativa brasileira contemporânea. Porém, é preciso ainda desenvolver uma pesquisa mais aprofundada que observe criticamente a veracidade desta afirmação, porque, diante da grande extensão que implica a discussão de todas as técnicas de representação mencionadas, apenas nos dedicaremos à reflexão sobre o naturalismo e não há um trabalho que já tenha estabelecido esta discussão com esta amplitude.

exemplo, o cinema –, o que, conseqüentemente, proporcionou a diversificação dos modos de colocar o real em cena na literatura e na arte⁷⁶.

De acordo com Pellegrini, em seu artigo “Realismo: a persistência de um mundo hostil” (PELLEGRINI, 2009, p. 23), a refração do realismo seria um elemento constitutivo das bases fundamentais do realismo, enquanto conjunto de técnicas de representação, e, por isso mesmo, anterior à crise da representação, porque, inclusive, seria possível observar a multiplicidade já em seus momentos iniciais. Em fins do século XIX, o realismo histórico e o naturalismo histórico, compreendidos ora como dois movimentos literários distintos (SEREZA, 2012, p. 95), ora como duas tendências de um mesmo movimento literário (FRANCHETTI, 2014, *on-line*), indicam duas expressões literárias que buscam representar a realidade sociocultural sob a perspectiva da objetividade⁷⁷.

Porém, diferentemente do realismo histórico, no naturalismo histórico o discurso científico, sobretudo de cunho positivista e determinista, adentra a dinâmica narrativa de tal modo que constrói representações em que se ressalta o caráter animal do ser humano. Nesses termos, a distinção, ainda que tênue, entre realismo e naturalismo no século XIX, concebidos no âmbito dos movimentos literários, apontaria para a refração que caracteriza a estética realista, uma vez que o realismo e o naturalismo, enquanto movimento(s) literário(s), são também elaborações literárias da estética realista.

Indo mais além, Erich Auerbach, no capítulo “A cicatriz de Ulisses”, presente no livro *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, identifica nos primórdios da literatura ocidental duas formas básicas de realismo a partir da *Odisséia*, de Homero, e do Velho Testamento da Bíblia:

Os dois estilos representam , na sua oposição, tipos básicos: por um lado, descrição modeladora, iluminação uniforme,

⁷⁶ Enquanto Bakhtin (2010, p. 31) indicaria a refração como parte do processo representacional da realidade sociocultural, Pellegrini acionaria a refração como metáfora das múltiplas possibilidades de manifestação e expressão do realismo, principalmente, na ficção brasileira contemporânea. Contudo, ainda que Pellegrini não cite explicitamente Bakhtin em seu ensaio, a reflexão do pensador russo e da pesquisadora brasileira se aproximam ao questionar o conceito de realismo em que a representação seria, simplesmente, um reflexo pleno e translúcido da realidade referencial, como propunha o projeto estético-ideológico naturalista do século XIX.

⁷⁷ Tânia Pellegrini, em seu artigo “Moda importada: introdução do realismo no Brasil”, afirma que o naturalismo histórico é um “realismo refratado pelo viés determinista” (PELLEGRINI, 2014a, p. 131), o que colocaria na cena literária do século XIX a existência de, no mínimo, duas formas de realismo diferentes.

ligação sem interstícios, locução livre, predominância do primeiro plano, univocidade, limitação quanto ao desenvolvimento histórico e quanto ao humanamente problemático; por outro lado, realce de certas partes e escurecimento de outras, falta de conexão, efeito sugestivo de tácito, multiplicidade de planos, multivocidade e necessidade de interpretação, pretensão à universalidade histórica, desenvolvimento da apresentação do devir histórico e aprofundamento do problemático (AUERBACH, 2015, p. 20).

Com o reconhecimento teórico-crítico de Auerbach de que haveria dois modos fundamentais de representação da realidade, podemos observar que o realismo, desde os tempos mais remotos da história literária, se constitui pela diversidade de modos de representação, não se reduzindo ao mero registro fiel da realidade sociocultural como forma primordial, como luz branca que ainda não teria passado pelo processo de refração.

Logicamente, a crise da representação intensificou o processo de refração do realismo de modo significativo ao questionar os modelos realistas-naturalistas do século XIX por meio de novas propostas de resignificação da realidade sociocultural no âmbito literário, o que ampliou as possibilidades de representação da realidade referencial, sobretudo para a literatura posterior às vanguardas modernistas.

Nesses termos, a crise da representação torna-se essencial na discussão sobre o realismo contemporâneo, porque nos ajuda a compreender certas modificações das posturas e dos métodos empregados para representar a relação entre indivíduo e sociedade na literatura de viés realista (PELLEGRINI, 2007, p. 150).

O realismo, de acordo com as propostas de Pellegrini, sob as influências, sobretudo, das reflexões de Raymond Williams (2003), não estaria, portanto, na postura científica e nos métodos de registro da realidade sociocultural, observáveis no projeto estético-ideológico naturalista do século XIX, mas, sim, na representação da relação entre indivíduo e sociedade, que permite a utilização de diferentes posturas e métodos em sua elaboração, que, inclusive, se alteram ao longo do tempo, sobretudo com o desenvolvimento tecnológico que possibilita novas formas de representação da realidade referencial (PELLEGRINI, 2007, p. 138).

Aproximamo-nos da perspectiva de Pellegrini quanto à compreensão do realismo na literatura brasileira contemporânea, porque, diferentemente do que afirma Beatriz Resende, não acreditamos que a “apropriação do real pelo ficcional de formas diversas, com a escrita literária rasurando a realidade que, no entanto, a incorpora” (RESENDE, 2014, p. 14), implique necessariamente uma recusa da tradição realista na ficção brasileira contemporânea, mas em sua reelaboração. Sobretudo ao considerarmos as relações entre realismo e crise da representação, nota-se que o realismo não se reduz a uma tentativa de documentar a realidade referencial em termos literários, mas em diferentes possibilidades de recortes, escolhas e elaborações da representação da relação entre indivíduo e sociedade.

2.3 O naturalismo como técnica de representação realista a partir de *BaléRalé*, de Marcelino Freire

No ensaio “Realismo: postura e método” (2007), as reflexões de Tânia Pellegrini, em muitos aspectos, parecem se conduzir a partir de dois eixos de discussão principais, que, ao longo da argumentação, estão significativamente relacionados. O primeiro é um resgate das discussões teórico-críticas sobre o realismo, que permite ao leitor, em um recorte histórico, acompanhar as principais discussões e formulações quanto ao realismo, o que resulta na elaboração do conceito de realismo refratado por Pellegrini que busca considerar, na medida do possível, as diversas transformações do conceito de realismo, no âmbito da teoria e da crítica literária, bem como da própria literatura.

O segundo eixo seria uma busca por compreender certos aspectos da ficção de viés realista produzida nas últimas décadas no Brasil, tomando por referências o conceito proposto anteriormente. Esta reflexão possibilita que Pellegrini perceba a multiplicidade de modos de colocar o real em cena como elemento característico do realismo na narrativa brasileira contemporânea, o que motiva a proposta de um realismo refratado na literatura brasileira das últimas décadas, com a finalidade de designar a diversidade de manifestações e expressões realistas a partir da metáfora da refração da luz branca em sete cores.

Tânia Pellegrini parte do conceito de realismo de Raymond Williams para elaborar algumas considerações, significativas, sobre o realismo na literatura brasileira contemporânea. Para Raymond Williams, no capítulo “El realismo y la novela contemporánea”, presente no livro *La larga revolución* (WILLIAMS, 2003, p. 273), a percepção de que a realidade é uma construção humana, elaborada a partir de uma posição ativa e dinâmica dos indivíduos, inviabiliza o conceito de realismo pautado na correspondência plena, unívoca e translúcida entre representação literária e objeto representado. Desse modo, Williams sugere que o realismo seja “uma apreensão específica de uma relação entre os indivíduos e a sociedade” (WILLIAMS, 2003, p. 265 – tradução

nossa)⁷⁸, em que está implicada “uma maneira de descrever certos métodos e atitudes” (WILLIAMS, 2003, p. 261 – tradução nossa)⁷⁹.

Nos termos de Raymond Williams (2003), Pellegrini compreende também o realismo como “*uma forma particular de captar a relação entre os indivíduos e a sociedade* que ultrapassa a noção de um simples processo de registro” (PELLEGRINI, 2007, p. 138 – grifos da autora)⁸⁰, por meio de uma postura geral – que se refere às ideologias, às percepções da realidade sociocultural e ao contexto histórico-social que constituem a elaboração do realismo na obra literária – e de um método específico – que diz respeito mais propriamente aos temas e motivos, às estratégias narrativas, aos mecanismos representacionais, à linguagem literária utilizada, bem como aos elementos fundamentais da narrativa, tais como personagem, tempo, espaço, conflito dramático, narrador e foco narrativo (PELLEGRINI, 2007, p. 139).

Entre as influências possíveis de serem identificadas no conceito de realismo em questão, queremos destacar as reflexões de Ian Watt, presentes no livro *Ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding* (2010)⁸¹, citado, inclusive no ensaio de Pellegrini. Ao reconhecer uma relação intrínseca entre o romance, enquanto gênero moderno, e o realismo, Ian Watt afirma que o romance, sobretudo o romance inglês do século XVIII, se dedica a construir personagens que se colocam ficcionalmente como indivíduos inseridos em um determinado contexto sócio histórico (WATT, 2010, p. 20).

Acreditamos que a exploração estética da dimensão individual no romance, diante dos aspectos sociais que se relacionam dialeticamente com esta individualidade, assim como indica Ian Watt, se aproximaria da proposta de Raymond Williams, repensada por Tânia Pellegrini, em compreender o realismo a partir da representação da relação entre indivíduo e sociedade por

⁷⁸ “Una aprehensión específica de una relación entre los individuos y la sociedad” (WILLIAMS, 2003, p. 265).

⁷⁹ “Una manera de describir ciertos métodos y actitudes” (WILLIAMS, 2003, p. 261).

⁸⁰ Na referida passagem do ensaio “Realismo: postura e método” (2007), Tânia Pellegrini não deixa claro que o conceito de realismo que utiliza em suas reflexões, o qual apresentamos brevemente neste parágrafo, foi elaborado por Raymond Williams (2003). Contudo, em uma citação autor-data no artigo “Realismo: modos de usar” (PELLEGRINI, 2012, p.13), bem como em uma nota de rodapé em “Relíquias da casa velha: literatura e ditadura militar, 50 anos depois” (PELLEGRINI, 2014b, p. 169), a pesquisadora reconhece que retoma o conceito de realismo pensado por Raymond Williams (2003).

⁸¹ O livro *Ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*, de Ian Watt, foi publicado originalmente em 1957, quatro anos antes da publicação do livro de Raymond Williams, *The long revolution*, ou, na tradução em espanhol, *La larga revolución*.

meio de uma postura e de um método⁸², porque em ambas as reflexões haveria uma atenção especial para as questões individuais e, ao mesmo tempo, para os aspectos sociais como modo de reflexão para as questões propostas.

O conceito de realismo elaborado por Williams e retomado por Pellegrini, muito mais abrangente do que compreender o realismo apenas como a ilusão referencial que busca mimetizar a realidade sociocultural com fidelidade, precisão e imparcialidade, possibilita, sob muitos aspectos, a percepção da multiplicidade de técnicas de representação realistas⁸³ na literatura brasileira contemporânea, o que leva ao estabelecimento, por Tânia Pellegrini, do conceito de realismo refratado, que busca situar criticamente a produção literária realista das últimas décadas:

Fragmentação e estilização, colagem e montagem, heranças modernistas, grosso modo tidas como resultado da famosa crise e elevadas à categoria de valor literário quase absoluto, convivem hoje com outras técnicas de representação, muitas delas bastante antigas, num conjunto a que se poderia chamar de “realismo refratado”, compondo uma nova totalidade, assim traduzindo as condições específicas da sociedade brasileira contemporânea (PELLEGRINI, 2007, p. 138-139).

Para Pellegrini, o realismo refratado seria, nesses termos, o conjunto das diferentes técnicas de representação utilizadas pelos escritores contemporâneos para colocar em cena a realidade sociocultural brasileira das últimas décadas. Nesta passagem, valeria destacar ainda a percepção de que há uma permanência na literatura brasileira contemporânea de técnicas de representação já utilizadas nos séculos XVIII e XIX, mas isso não implicaria necessariamente na recusa das propostas modernistas no contexto da crise da

⁸² Os termos “postura” e “método” são também empregados na discussão de Ian Watt, sobretudo no que se refere à discussão sobre a influência do realismo filosófico no romance, embora pareça que não tenham precisamente o mesmo significado para Pellegrini e Watt: “a importância do realismo filosófico para o romance é muito menos específica; trata-se da postura geral do pensamento realista, dos métodos de investigação utilizados, do tipo de problema levantado” (WATT, 2010, p. 12).

⁸³ Pellegrini não assume, em seu ensaio, uma nomenclatura única para definir cada “cor” que comporia a refração do realismo: ora se refere a “matizes e gradações”, bem como “formas expressivas” (PELLEGRINI, 2007, p. 137), ora utiliza o termo “técnica de representação” (PELLEGRINI, 2007, p. 139). Essa variação na nomenclatura também é observável em Ian Watt, que prefere os termos “método narrativo”, “procedimentos narrativos” (WATT, 2010, p. 34) ou, ainda, “técnica literária” (WATT, 2010, p. 33). Utilizaremos “técnica de representação”, porque acreditamos que seria o termo que melhor conseguiria expressar, em termos conceituais, a referência aos procedimentos, no âmbito narrativo, representacional, bem como da própria linguagem literária, utilizados para colocar o real em cena.

representação, uma vez que a diversidade do realismo contemporâneo apontaria para a possibilidade de se utilizar técnicas tão diversas para expressar, por meio da representação realista, aspectos significativos da atualidade, sobretudo no que se refere, mais especificamente, ao nosso país.

Entretanto, como mencionamos na seção anterior, a multiplicidade, sugerida por meio da metáfora da refração, não seria apenas característica da ficção realista contemporânea, mas um elemento essencial do realismo, em suas diferentes manifestações na literatura. Nesses termos, parece ser a partir da observação crítica das diversas possibilidades de colocar o real em cena que, ao pensar o realismo em suas relações com o romance, Ian Watt afirma que

o método narrativo pelo qual o romance incorpora essa visão circunstancial da vida pode ser chamado de realismo formal; formal porque aqui o termo “realismo” não se refere a nenhuma doutrina ou propósito literário específico, mas apenas a um conjunto de procedimentos narrativos que se encontram tão comumente no romance e tão raramente em outros gêneros literários que podem ser considerados típicos dessa forma (WATT, 2010, p. 34).

Assim como o conceito de realismo refratado, elaborado por Tânia Pellegrini, o conceito de realismo formal de Ian Watt reconhece, em primeira instância, que o realismo não é apenas o processo de registro fiel, preciso e translúcido da realidade referencial, como pretendiam os escritores realistas-naturalistas do século XIX em seus romances, mas, ao contrário, o realismo se constitui como um conjunto de várias técnicas de representação que visam repensar, ressignificar e reelaborar a realidade sociocultural *por meio da e na* literatura.

Conforme sugere a passagem citada acima, haveria a necessidade de distinção entre o realismo enquanto conjunto de técnicas de representação, nomeado por Ian Watt como realismo formal, e o realismo como movimento literário de fins do século XIX, que Karl Erik Schøllhammer (2013) chama de realismo histórico. A diferenciação entre realismo formal e realismo histórico possibilita que o reconhecimento crítico do realismo na literatura brasileira contemporânea não seja feito estritamente a partir da perpetuação das pretensões realistas-naturalistas do século XIX, como sugerem as reflexões, por exemplo, de Flora Süssekind (1984), Ana Cristina Chiara (2004), Paulo

Tonani do Patrocínio (2013) e Beatriz Resende (2014), mas, sim, a partir da utilização de diferentes técnicas de representação que colocam o real em cena na ficção brasileira contemporânea.

Entretanto, se Watt e Pellegrini assumem que o realismo é constituído de um conjunto de técnicas de representação, Watt não menciona quais seriam estas técnicas de representação, uma vez que isso estaria para além de suas pretensões de pensar o romance, enquanto gênero moderno, sobretudo em sua relação com o realismo. Já Pellegrini (2007, p. 153), como discutimos na seção anterior, apenas sugere rapidamente alguns exemplos que indicariam a diversidade que caracterizaria o realismo contemporâneo, que devido à própria extensão de um ensaio, são justificáveis as sínteses de determinadas questões da discussão proposta.

Nesses termos, estas reflexões se constituem como um incipiente trabalho de pesquisa que busca contribuir para o melhor mapeamento e reflexão sobre as diferentes técnicas de representação realistas por meio da discussão, mais propriamente, do naturalismo como uma das várias técnicas de representação do realismo.

Para a maior clareza, coerência e compreensão dos argumentos que apresentamos em defesa da hipótese de que o naturalismo é uma técnica de representação, sobretudo na literatura brasileira contemporânea, é preciso salientar que Pellegrini (2007, p. 138) admite que, em sua reflexão, o realismo é concebido como técnica de representação. Esta afirmação nos permite considerar o conceito de realismo proposto pela pesquisadora como o próprio conceito de técnica de representação realista, embora Pellegrini não estabeleça diretamente esta relação em seu ensaio.

Diante da pluralidade de técnicas de representação que constituem o realismo refratado, ou, ainda, o realismo formal, segundo as concepções de Ian Watt, o realismo como *“uma forma particular de captar a relação entre os indivíduos e a sociedade”* (PELLEGRINI, 2007, p. 138 – grifos da autora) parece se referir, conceitualmente, a cada uma das cores que compõem a refração realista, isto é, ao conceito de técnica de representação realista, uma vez que o sintagma *“uma forma particular”* expressaria a dimensão unitária do conjunto que constitui o realismo formal.

Embora a refração sugira uma separação bem delineada das cores, em termos da utilização das técnicas de representação realistas nas obras literárias suas fronteiras não seriam tão rígidas no que se refere às realizações estéticas. Há a possibilidade de, na mesma obra literária, se utilizar mais de uma técnica de representação realista, neste caso, a própria obra literária, em sua elaboração realista, figuraria a refração que constitui o realismo.

Retomando as técnicas de representação realistas inferidas na seção anterior a partir de Pellegrini (2007, p. 153)⁸⁴, em alguns contos de *BaléRalé*, sobretudo em “A volta de Carmen Miranda”, “Minha flor” e “A sagração da primavera”, é possível observar criticamente a presença do naturalismo e, ao mesmo tempo, do intimismo⁸⁵, que estabeleceriam um jogo estético na obra de Freire, na qual, “em particular, dois tipos vocais se distinguem de maneira muito clara: um estridente e acelerado, cuja fala é de afronta e desafio, e outro deambulatório, melancólico, que enuncia uma espécie de dor silenciosa” (CONDE, 2010, p. 51-52).

A interação entre naturalismo e intimismo na composição estética de Marcelino Freire, aspecto recorrente em sua obra, pode ser percebida por meio da elaboração dos dois tipos vocais apontados por Miguel Bezzi Conde, em que no primeiro predominaria a voracidade característica do naturalismo, enquanto no segundo sobressairia o intimismo em sua introspecção. Entretanto, não se trata de compreendê-los como uma dicotomia, porque em ambos os tipos vocais pode haver a presença simultânea da técnica naturalista e da técnica intimista, porém elaboradas de modo a enfatizarem mais uma técnica de representação do que a outra, ainda que integradas esteticamente na obra literária.

No conto “A volta de Carmen Miranda”, o narrador autodiegético busca reviver nostalgicamente, por meio de suas memórias, as experiências homoeróticas que ficaram no passado para, nesses termos, traçar certa comparação com a degradação, vulgarização e desencanto do momento

⁸⁴ As técnicas de representação realistas mencionadas na seção anterior foram naturalismo, hiper-realismo, fragmento, regionalismo, intimismo e documentalismo.

⁸⁵A *priori*, pode parecer contraditório considerar o intimismo como uma técnica de representação realista, porém, há críticos literários que, rompendo com a perspectiva dicotômica que compreende as relações entre realismo e intimismo, sugerem aproximações, diálogos e integrações entre os dois conceitos, que permitem, por exemplo, que Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite (2013) reafirme o posicionamento de Milton Hatoum de que sua obra elabora um realismo intimista.

presente, no qual se realiza a narração, sobretudo no que se refere às práticas homoeróticas. Observemos esta passagem do conto de Marcelino Freire:

Saudades do bom banheiro público.
Sabem o que fazem hoje? Vão ao shopping. Fazem fila no mictório do shopping. Pode? Nunca chuparia ninguém em um shopping. Nem que fosse o Edvaldo, ressuscitado. Mas vale o mercado municipal, mas vale a putaria da praça da República. Viva a praça da República. Não essa que vive aí, morta (FREIRE, 2003, p. 65).

Nesta passagem, a marginalização de práticas sexuais que se concretizam em banheiros públicos, bem como os processos de rebaixamento, expressos, sobretudo, por meio das palavras “chuparia” e “putaria”, que, inclusive, constituem uma rima e, por isso mesmo, estariam conectadas fonética e semanticamente, são aspectos próprios do naturalismo como técnica de representação realista.

Contudo, entrelaça-se ao naturalismo a técnica intimista no que se refere ao resgate das memórias do parceiro sexual Edvaldo, bem como dos encontros no mercado municipal e na praça da República, em que emerge uma subjetividade construída entre a nostalgia do passado – “viva a praça da República” – e a desagregação do presente – “não essa que vive aí, morta”.

Para estabelecermos o naturalismo como uma técnica de representação, partimos da percepção crítica, já mencionada, de que a ciência no romance naturalista do século XIX resultou muito mais na representação do homem, em seu convívio social, a partir de certa animalidade do que necessariamente na representação objetiva, neutra e totalizante da realidade referencial, em termos de realização estética.

O homem, concebido como produto do meio em que vive, da raça à qual pertence e da hereditariedade que lhe foi legada, é flagrado, na representação naturalista, como um ser guiado pelos seus instintos animais e, portanto, a sexualidade, a marginalidade, bem como práticas, comportamentos e caracteres que afrontam a moral média da sociedade burguesa são constantemente representados nos romances naturalistas do XIX.

Quando os princípios de precisão representacional do projeto estético-ideológico naturalista do século XIX são questionados a partir da tomada de consciência dos limites da linguagem literária em representar o homem diante

de sua sociedade e sua cultura, o que instaura a crise da representação no âmbito literário, as bases científicas sobre as quais o naturalismo se apoiava são também problematizadas, repensadas e, no caso mais especificamente do Determinismo e do Evolucionismo social, inclusive, refutadas, uma vez que a crise da representação não se restringe à literatura, mas se manifestou como uma crise da modernidade, que atingiu também diferentes áreas do conhecimento, como, por exemplo, a Filosofia, a História e as Ciências sociais (SCHEEL, 2009, p. 89).

Enfraquecidas as relações com a ciência, sobretudo no que se refere à objetividade científica, o naturalismo, como técnica de representação realista, ressurgiu na literatura brasileira contemporânea, não necessariamente a partir da fidelidade documental que caracteriza o projeto estético-ideológico do movimento naturalista, como acredita Flora Süssekind (1984), bem como Tânia Pellegrini (2007, p. 152), mas a partir dos aspectos derivados da representação da animalidade humana, como, por exemplo, o rebaixamento, o excesso e a crueza⁸⁶.

O documentalismo, como técnica de representação que incorpora em sua elaboração ficcional muitos aspectos factuais, é observável em um conjunto de obras da ficção brasileira contemporânea, do qual vale destacar os romances-reportagem da década de 1970⁸⁷. Porém, se observarmos os romances naturalistas brasileiros do século XIX – e não o projeto estético-ideológico do movimento naturalista – certamente encontraremos muito pouco da técnica documentalista, o que nos motiva a diferenciar, portanto, naturalismo de documentalismo para situá-lo, mais propriamente, diante do zoomorfismo que marca as representações naturalistas do XIX.

⁸⁶ Não queremos com a afirmação do enfraquecimento das relações entre naturalismo e ciência sugerir a ruptura e, conseqüentemente, a ausência de discurso científico nas obras literárias que se valem da técnica naturalista. O que questionamos é a compreensão crítica de que a ciência seria a característica essencial do naturalismo, que teria motivado a representação naturalista a documentar o real, e, por isso mesmo, o elemento que singularizaria o naturalismo, mesmo após o século XIX. Se tomarmos como referência outras técnicas de representação realistas, perceberemos que a aproximação com a ciência é também possível, como, por exemplo, documentalismo e História, intimismo e Psicologia, regionalismo e Antropologia, o que problematizaria a perspectiva de que o discurso científico caracterizaria o naturalismo.

⁸⁷ A crise da representação não significou, nesses termos, o fim do documentalismo na literatura brasileira, mas, ao contrário, permitiu que o documentalismo pudesse ser mais bem compreendido criticamente: não como representação fiel que refletiria e retrataria a realidade referencial, mas como representação que rompe as fronteiras entre o ficcional e o factual.

Esta perspectiva que busca compreender o naturalismo a partir das derivações da representação do animal no romance naturalista do XIX é também assumida por Beatriz Jaguaribe para pensar a narrativa brasileira produzida nas últimas décadas:

Desde suas origens no romance francês do século XIX, o naturalismo manteve um parentesco com as estéticas do realismo, mas distanciou-se deste por sua visão corporal do ser humano enquanto organismo biológico determinado por instintos e impulsos. Na sua atualização contemporânea, o naturalismo, nesse sentido literário, se desfaz das amarras redutoras do determinismo cientificista, mas mantém a forte ênfase na vivência do corpo, nos instintos e nos desejos impulsionando ações (JAGUARIBE, 2007, p. 122).

Ainda que em algumas representações contemporâneas em que se utiliza a técnica naturalista os personagens pareçam não encontrar saídas para os problemas sociais e culturais que vivenciam, esta situação não seria um condicionamento determinista. Trata-se de implicações, por exemplo, da ausência do Estado nos espaços mais periféricos da sociedade, bem como da falta de legitimação de comportamentos, condutas e práticas mais democráticos, o que possibilita que a vida seja uma experiência brutal para o homem.

Com o mínimo de presença e atuação do Estado na vida social dos indivíduos, sobretudo no que se refere aos grupos marginalizados, o homem somente poderia contar com suas próprias forças para enfrentar a fragilidade que emana de seu lugar à margem da sociedade, o que parece motivar a exploração estética do corpóreo nas representações elaboradas por meio da técnica naturalista, principalmente a violência e a sexualidade como forças ou pulsões que agem *no* e *sobre* o corpo humano.

Como técnica de representação realista, é preciso observar a postura geral e os métodos específicos que constituem o naturalismo (PELLEGRINI, 2007, p. 139), sobretudo no que se refere à utilização da técnica naturalista no *BaléRalé*, de Marcelino Freire, livro de contos que tomamos como *corpus* de análise a fim de que, tendo-o como ponto de partida, possamos refletir melhor sobre nosso problema de pesquisa, a saber, o naturalismo como técnica de representação realista.

Para tanto, faz-se necessário salientar que temos, como parâmetro para nossa reflexão, também as obras de outros escritores contemporâneos, como, por exemplo, Paulo Lins, Patrícia Melo, Marçal Aquino e Fernando Bonassi, considerados pela crítica literária especializada em literatura brasileira contemporânea (PELLEGRINI, 2007, p. 153; SCHØLLHAMMER, 2009, p. 53) como naturalistas ou, melhor dizendo, que reelaboram a herança naturalista como técnica de representação, sem que, para tanto, seja preciso fixar um rótulo⁸⁸. Ainda que tais obras contemporâneas não sejam citadas nesse trabalho, elas constituem parte da discussão que aqui propomos, o que caberia a futuros trabalhos a aproximação entre nossa reflexão e este conjunto de obras literárias.

Nesses termos, a postura e o método que propomos para o naturalismo, como técnica de representação realista, na literatura brasileira contemporânea, sobretudo a partir de *BaléRalé*, os quais indicaremos a seguir, é o resultado da análise teórico-crítica do livro de contos de Marcelino Freire, que será apresentada no capítulo 3, para qual tomamos como referência, a fim de fundamentar melhor nossas reflexões, a obra dos escritores mencionados no parágrafo anterior, bem como os aspectos teórico-críticos que discutimos desde a seção 1.1.

De acordo com nossas observações e reflexões críticas, haveria na ficção brasileira contemporânea, mais propriamente em *BaléRalé*, de Marcelino Freire, uma postura não necessariamente científica, como pretendiam os naturalistas do XIX. No caso da literatura brasileira das últimas décadas, parece se tratar de uma postura cultural⁸⁹, que busca representar as precariedades socioculturais do Brasil na contemporaneidade, sobretudo no que se refere à marginalização de determinados grupos sociais a partir do

⁸⁸ A percepção de que as técnicas de representação realistas podem estar associadas em uma mesma obra literária já problematiza a tentativa de classificação categórica da literatura sob a perspectiva das técnicas de representação realistas.

⁸⁹ Raymond Williams afirma que haveria três categorias gerais para a compreensão do conceito de cultura: 1. a categoria ideal, que se refere ao desenvolvimento humano que visaria atingir verdades, valores e condutas perfeitas; 2. a categoria documental, que compreende a cultura como o conjunto de obras intelectuais e imaginativas em que o homem expressaria suas racionalizações, sentimentos e experiências; 3. A categoria social, que “é a descrição de um modo determinado de vida, que expressa certos significados e valores não somente na arte e na aprendizagem, mas também nas instituições e comportamentos cotidianos” (WILLIAMS, 2003, p. 51 – tradução nossa). Neste trabalho, compreenderemos a cultura a partir da categoria social, a fim de que possamos analisar a postura cultural que constituiria a técnica de representação naturalista em *BaléRalé*.

gênero, etnia, orientação sexual e classe social, aspecto problemático que, de certo modo, permanece na sociedade e na cultura brasileira mesmo com as diferentes transformações históricas, políticas e econômicas que já ocorreram em nosso país⁹⁰.

Nesses termos, não seriam mais as determinações condicionantes do meio, da raça e da hereditariedade que justificariam a ferocidade da representação naturalista, como no naturalismo histórico. Os escritores contemporâneos – e em especial aqueles que se utilizam da técnica naturalista –, ao contrário, parecem buscar nos paradigmas culturais, bem como nas relações de poder que propiciam a exploração dos grupos marginalizados o fundamento essencial de suas representações, sem que isso implique na defesa de uma proposta política específica, na qual a literatura seria instrumentalizada como mero panfleto de divulgação de ideias políticas de um determinado grupo organizado em torno de ideais comuns, ou, como sugere Beatriz Jaguaribe com relação ao choque do real na ficção contemporânea, sem um “agenciamento político” (JAGUARIBE, 2007, p. 101).

Os aspectos ideológicos, sociais e históricos que marcariam a postura cultural da técnica naturalista na literatura brasileira contemporânea, mais propriamente em *BaléRalé*, dizem respeito, sob muitos aspectos, à permanência de estruturas socioculturais em nosso país baseadas na exclusão, no autoritarismo e, conseqüentemente, na violência:

Conservando as marcas da sociedade colonial escravista, ou aquilo que alguns estudiosos designam como “cultura senhorial”, a sociedade brasileira é marcada pela estrutura hierárquica do espaço social que determina a forma de uma sociedade fortemente verticalizada em todos os aspectos: nela, as relações sociais e intersubjetivas são sempre realizadas como relação entre um superior, que manda, e um inferior, que obedece. As diferenças e assimetrias são sempre transformadas em desigualdades que reforçam a relação mando-obediência (CHAUÍ, 2000, p. 87).

A perpetuação de traços da cultura senhorial na sociedade e na cultura brasileira, como indica Marilena Chauí na passagem citada, resulta na afirmação do poder de mando sobre o outro, que deve irrevogavelmente

⁹⁰ A postura cultural não parece ser exclusiva da técnica naturalista na literatura brasileira contemporânea, podendo se manifestar também em outras técnicas de representação realistas, mas seria a postura predominante no que se refere ao naturalismo na ficção brasileira contemporânea e, sobretudo, a postura assumida por Marcelino Freire em *BaléRalé*.

obedecer, o que estabelece a desigualdade como princípio fundamental das relações sociais em nosso país. Neste contexto, a violência, em suas múltiplas facetas, é manifestação da força que emana do poder de mando dos grupos dominantes sobre aqueles que são socialmente inferiorizados ou, ainda, reação dos grupos marginalizados à exploração, exclusão e privação de direitos que sofrem, de modo a comprometer, atingir ou degradar a integridade física, moral, psicológica, intelectual, social e patrimonial do outro violentado.

Nesses termos, Schøllhammer (2008, p. 59) adverte que refletir sobre as marcas da violência na cultura brasileira é defrontar-se, de início, com o mito da não-violência do brasileiro, que nos caracteriza como um povo acolhedor que “[mora] num país tropical, abençoado por Deus e bonito por natureza”, versos da música “País tropical”, de Jorge Ben Jor. Com uma natureza de beleza esplêndida, sob os tons de um clima agradável, terra que acolhe o próprio Deus como um de seus filhos, não haveria por aqui, portanto, oportunidade para que a violência ocorra.

O brasileiro como homem cordial, proposta de Sérgio Buarque de Holanda, teria “a lhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade” (HOLANDA, 1995, p. 146) e a tentativa de trazer o outro para junto de si mesmo como elementos que o caracterizariam, os quais distanciarão o caráter do brasileiro da permanência da cultura senhorial em nosso país. Entretanto, do coração deste homem cordial emanam também pulsões brutais, cuja proximidade com o outro resulta frequentemente em não o reconhecer como alteridade, mas como plena extensão do eu e que, portanto, aquele que é social e culturalmente privilegiado detém o domínio e a posse do outro.

O mito da não-violência do brasileiro, que resguarda traços significativos do Romantismo nacionalista de Gonçalves Dias e da prosa indianista de José de Alencar, sobretudo no que se refere à exaltação da natureza, bem como do caráter supostamente dócil do indígena, o primeiro habitante de nossas terras, torna-se insustentável quando refletirmos sobre a história de nosso país, a qual nos permite notar que

é inegável que a violência, por qualquer ângulo que se olhe, surge como constitutiva da cultura brasileira, como um elemento fundador a partir do qual se organiza a própria ordem social e, como consequência, a experiência criativa e a expressão simbólica, aliás, como acontece com a maior parte das culturas de extração colonial (PELLEGRINI, 2005, p. 134).

A representação da violência expressa literariamente por meio do naturalismo, como técnica de representação, na literatura brasileira contemporânea buscava problematizar as percepções romantizadas de nosso país, para que, cientes dos aspectos que efetivamente constituem a organização do Brasil como sociedade e cultura, possamos atuar politicamente a fim de legitimar, por meio das instituições sociais, novas formas de conduta, comportamento e práticas que possam romper com as estruturas autoritárias de nosso país.

Entretanto, é preciso ressaltar que, contrapondo-se à recorrente ausência do Estado nas regiões mais periféricas do país, programas como, por exemplo, Bolsa Família, criado em 2004 pelo governo federal, vem iniciando um processo de desestabilização das estruturas excludentes, baseadas na precarização das condições de vida das classes mais baixas da sociedade. A socióloga Walquiria Domingues Leão Rego e o filósofo Alessandro Pinzani afirmam que o Bolsa Família

é o início da superação da cultura da resignação, ou seja, a espera resignada da morte por fome e por doenças ligadas a ela, drama este constante neste universo geográfico. Suas cantigas e poesias populares sempre o cantaram em tristes lamentos. Os grandes romancistas brasileiros escreveram suas obras primas tendo como componentes de seu tecido dramático a miséria e a fome de nossos concidadãos (REGO; PINZANI, 2013, p. 26).

Com a cultura senhorial instaurada no Brasil, os pobres veem-se resignados, entregues não à dominação pelas forças incontornáveis do meio, da raça e da hereditariedade, como acreditava o determinismo cientificista, mas à própria sorte, diante da ausência do Estado e dos autoritarismos que as classes dominantes efetivam na ordem social, cultural, econômica e, na maior parte de nossa história, política, aspectos frequentemente denunciados pela literatura brasileira, sobretudo a partir do século XIX e que ganha significativa ênfase na literatura produzida nos séculos XX e XXI⁹¹.

⁹¹ A título de exemplificação de romances que problematizam a cultura senhorial e a cultura da resignação na literatura brasileira, o que nem sempre resultou na utilização da técnica naturalista, podemos citar: em fins do século XIX, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, e *A fome*, de Rodolfo Teófilo; na primeira metade do século XX, *Os sertões: campanha de Canudos*, de Euclides da Cunha, *Vidas secas*,

Não nos parece um acaso que Rego e Pinzani (2013, p. 28-29) recorram a *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, para ilustrar a situação degradada em que viviam os beneficiários do programa antes de receberem o Bolsa Família, romance que, em uma espécie de naturalismo em negativo, focaliza o excesso da falta na vida de personagens retirantes, que não se restringe à escassez de água, mas também apontaria para a ausência do Estado, bem como a falta de justiça nas relações pautadas pela propriedade e pelo capital⁹².

Com relação ao reconhecimento da postura cultural que a técnica naturalista assumiria na literatura brasileira contemporânea, Pellegrini (2007, p. 153), ao se referir a escritores como Paulo Lins, Ferréz, Patrícia Melo e Marçal Aquino, sugere, em certa medida, a possibilidade de compreendê-los a partir de um realismo naturalista e, inclusive, de um realismo etnográfico, o que indicaria a possibilidade de aproximação entre naturalismo e etnografia na ficção brasileira contemporânea.

O romance *Cidade de deus*, de Paulo Lins, permite a afirmação de certo diálogo entre naturalismo e etnografia, porque o próprio processo de composição da obra literária em questão indica a relação entre estes dois aspectos: o romance de Paulo Lins parte essencialmente de uma pesquisa etnográfica na Cidade de Deus, da qual o escritor, ex-morador do conjunto habitacional carioca, participa e, em vez de um relatório de pesquisa, escreve um romance, em que dados factuais da pesquisa empreendida e procedimentos ficcionais estão implicados esteticamente (PELLEGRINI, 2004, p. 23)⁹³.

Porém, é preciso analisar com cautela as possíveis influências da etnografia, enquanto uma linha da Antropologia, na obra literária dos demais escritores mencionados, para que não seja apenas uma tentativa crítica de reconhecer o naturalismo exclusivamente por meio do discurso científico, uma

de Graciliano Ramos, *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa; na segunda metade do século XX e início do século XXI, *Festa*, de Ivan Ângelo, *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, e *Mamma, son tanto felice*, de Luiz Ruffato.

⁹² Desde o naturalismo histórico, ao se apropriar de certos aspectos dos romances de folhetim, a técnica naturalista parece se aproximar das leis de produção e de consumo do mercado, sobretudo no que se refere ao sensacionalismo reconhecível em algumas obras literárias. Nesses termos, ao se observar um naturalismo em negativo em *Vidas secas*, Graciliano Ramos parece ter construído um modo do naturalismo resistir às imposições mercadológicas, ao expressar literariamente o naturalismo a partir do excesso da falta.

⁹³ Karl Erik Schøllhammer (2013, p. 72), ao comentar criticamente *Cidade de deus*, de Paulo Lins, também sugere certas relações entre naturalismo e antropologia no referido romance.

vez que as relações entre naturalismo e etnografia, nestes casos, não são facilmente reconhecíveis, bem como o naturalismo não se reduz estritamente à presença da ciência na literatura, como apontamos em diversas passagens deste trabalho.

Entretanto, vale ressaltar que a percepção crítica da possibilidade de um viés etnográfico nas obras literárias contemporâneas que se utilizam da técnica naturalista indicaria, mais propriamente, a postura cultural que notamos, sobretudo, em *BaléRalé* e, conseqüentemente, em um conjunto de outras obras literárias contemporâneas.

Sem necessariamente se vincular com os saberes cientificamente constituídos, a postura cultural buscaria nas organizações da cultura, em termos de imaginário cultural, padrões estabelecidos e relações efetivadas, as bases das elaborações das técnicas naturalistas. Porém, no âmbito da cultura, alguns escritores poderiam encontrar na etnografia, como estudo descritivo de certos aspectos culturais de um determinado grupo, a postura cultural que predominaria na literatura brasileira contemporânea que se vale da técnica naturalista.

Quanto ao método específico que constituiria a técnica naturalista, podemos destacar a elaboração de temas e motivos que se relacionam à representação da realidade sociocultural de modo a focalizar mais propriamente a brutalidade, a crueldade, a marginalidade, a violência, a degradação, a precariedade, a rebaixamento e os aspectos corporais, sobretudo a sexualidade. Para a construção estética destes temas e motivos, utiliza-se constantemente uma linguagem marcada pelo excesso, crueza e processos de rebaixamento, na qual é frequente o uso de palavras de baixo calão, variedade linguística dos grupos marginalizados representados e certos coloquialismos.

Ao se referir à obra de Marcelino Freire, Liana Aragão Lira Vasconcelos salienta que “as referências ao sujo, ao físico, ao disforme são como pontes que ligam o leitor à realidade mais latente” (VASCONCELOS, 2007, p. 123), o que, anteriormente, é sugerido pela pesquisadora como uma dimensão grotesca no naturalismo presente nos contos do escritor pernambucano, aspecto que merece ser discutido, ainda que brevemente.

Victor Hugo, em *Do grotesco e do sublime*, uma das referências primordiais nas reflexões sobre o grotesco, escrito como prefácio a seu drama intitulado *Cromwell*, afirma que esta categoria estética “tomará todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiúras. Nesta partilha da humanidade e da criação, é a [ela] que caberão as paixões, os vícios, os crimes” (HUGO, 2007, p. 36).

Embora o escritor francês reflita fundamentalmente sobre a arte romântica, não é difícil notar aspectos naturalistas, sobretudo do naturalismo histórico, na passagem citada, principalmente no que diz respeito às enfermidades, paixões e vícios. Não é sem razão, portanto, que Wolfgang Kayser (2009, p. 113) conclui que o grotesco no realismo histórico – e isso incluiria também o naturalismo histórico –, na maioria dos casos, se manifestaria como continuidade das experiências estéticas com o grotesco advindas do Romantismo⁹⁴.

Entretanto, é preciso estar atento para que não consideremos o grotesco como um mero sinônimo de rebaixamento. Muniz Sodré e Raquel Paiva, ao buscarem encontrar aspectos comuns que pudessem singularizar os diferentes modos de compreender esta categoria estética, propõem que o que há de

comum nesses casos é a figura do rebaixamento (chamada de bathos, na retórica clássica), operado por uma combinação insólita e exasperada de elementos heterogêneos, com referência freqüente a deslocamentos escandalosos de sentido, situações absurdas, animalidade, partes baixas do corpo, fezes e dejetos [...] que atravessa as épocas e as diversas conformações culturais, suscitando um mesmo padrão de reações: riso, horror, espanto, repulsa (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 17 – grifos dos autores).

Para além do rebaixamento, o insólito, em sua definição que remete ao anormal, ao incomum e ao estranho à ordem natural, que emergiria da integração estética de elementos heterogêneos, seria também uma das características essenciais do grotesco, de acordo com o conceito apresentado por Sodré e Paiva, o que indicaria a incoerência de tomar todo e qualquer processo de rebaixamento como grotesco.

⁹⁴ Vale recordar que discutimos certas aproximações entre naturalismo histórico e romantismo no romance brasileiro na seção 1.1, sobretudo no que diz respeito à presença dos excessos, bem como do melodrama folhetinesco em ambos os movimentos literários.

Nesses termos, há a possibilidade – frisa-se, não necessariamente uma regra – de o naturalismo flagrar, com suas representações, as realidades mais latentes, para utilizar uma expressão de Vasconcelos (2007, p. 123), à normalidade da vida cotidiana – muitas delas, grotescas por si mesmas –, de modo que o grotesco se manifeste na técnica naturalista, porque se representaria justamente a realidade sociocultural que romperia com as normatividades do comportamento, da conduta e das práticas socioculturais⁹⁵.

Ainda com relação ao método da técnica naturalista, queremos indicar a presença de espaços de exclusão, para nos valermos de um termo de Tânia Pellegrini (2004, p. 19), bem como de personagens marginalizados, que, como elementos narrativos, permitem que a técnica naturalista volte o seu olhar, na maioria das vezes, crítico, para as margens da sociedade brasileira, sendo essenciais para a realização estética da postura cultural na literatura brasileira contemporânea que (re)elabora o naturalismo, como técnica de representação⁹⁶.

No próximo capítulo, após breve apresentação da fortuna crítica da obra de Marcelino Freire, apresentaremos a análise teórico-crítica de *BaléRalé*, em que observaremos criticamente a postura geral e o método específico que constituem a técnica naturalista, que apresentamos nesta seção.

⁹⁵ A título de exemplificação, citamos a já mencionada passagem de autofagia no romance *A fome*, de Rodolfo Teófilo, que é uma manifestação do grotesco no romance naturalista, ainda no século XIX.

⁹⁶ De acordo com nossas reflexões, o tempo, o narrador e o foco narrativo, enquanto elementos fundamentais da narrativa, parecem não influir na técnica naturalista, sob a perspectiva que adotamos neste trabalho. Porém, vale ressaltar que há a predominância de uma preocupação em representar os aspectos socioculturais contemporâneos à produção da obra literária que se utiliza da técnica naturalista – o que seria uma dimensão temporal, embora muito mais extraliterária do que o tempo como elemento narrativo. Este aspecto da preocupação com o contemporâneo foi sugerido por Fiorin (2008, p. 202) ao pensar mais propriamente o naturalismo histórico, mas que julgamos que possa ser também estendido ao naturalismo como técnica de representação realista.

Capítulo 3: O naturalismo como técnica de representação realista em *BaléRalé*, de Marcelino Freire

3.1 Alguns aspectos característicos dos contos de Marcelino Freire

Marcelino Freire, de família pobre, nasceu em Sertânia, estado do Pernambuco, em 1967. Viveu no Recife a partir de 1975, onde pôde ter contato com a dramaturgia, atuando e escrevendo algumas peças teatrais, o que parece ter influenciado suas narrativas, marcadas pelo hibridismo de gêneros e pela oralidade. Em 1991, mudou-se para São Paulo, onde reside atualmente e onde também promove, desde 2006, a *Balada Literária*, evento com mesas de debates, lançamentos de livros e muita festa em bares do bairro Vila Madalena.

Publicou de modo independente os livros *AcRústico*, de 1995, e *EraOdito*, de 1998, que recebeu uma edição revista e ampliada em 2002. Posteriormente, publicou os livros de contos *Angu de Sangue*, de 2000, *BaléRalé*, de 2003, ambos pela Ateliê Editorial, *Contos Negreiros*⁹⁷, de 2005, *Rasif - Mar que Arrebenta*, de 2008, ambos pela Editora Record, e *Amar é crime*, de 2010, pela editora Edith, e, em 2013, lançou seu primeiro romance, *Nossos Ossos*⁹⁸, pela editora Record.

Marcelino Freire organizou, em 2004, o livro *Os cem menores contos brasileiros do século*, bem como participou ainda de importantes antologias nacionais, como, por exemplo, *Geração 90 – manuscritos de computador*, de 2001, e *Geração 90 – os transgressores*, de 2003, ambas organizadas por Nelson de Oliveira, além de já ter publicado alguns de seus contos em revistas, jornais e antologias no exterior, como, por exemplo, em Portugal, Alemanha, Itália, México e Argentina.

Karl Erik Schøllhammer caracteriza o estilo de Marcelino Freire como “cada vez mais enxuto e enfático” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 67), o que faria de suas narrativas uma construção estética breve, com economia nas descrições, contrapondo-se, neste aspecto, ao estilo do naturalismo histórico, com suas longas descrições e sua tendência ao panorama social abrangente. A concisão nas estruturas formais aproximaria os contos de Freire das

⁹⁷ O livro *Contos Negreiros* recebeu o prêmio Jabuti, na categoria de Melhor Livro de Contos, em 2006, e foi traduzido, em 2013, para o espanhol, pela Editora Santiago Arcos, na Argentina.

⁹⁸ O livro *Nossos Ossos* foi traduzido em 2014 para o francês, pela Editora Anacaona, na França, e para o espanhol, pela Adriana Hidalgo Editora, na Argentina.

propostas modernistas, que buscariam promover certas provocações às pretensões totalizantes de representação, não raro por meio da ironia, do humor e da fragmentação, aspectos que podemos notar na escrita literária de Marcelino Freire⁹⁹.

Como afirma Miguel Bezzi Conde, trata-se de uma “literatura que não dispõe de tempo para se arrumar antes de sair à rua” (CONDE, 2010, p. 56), para a qual a experiência do tempo se realiza na urgência do instante flagrado para elaboração ficcional do conto, em um flerte com o instantâneo, o fotográfico, e, por isso mesmo, a representação mostra-se em sua nudez ao leitor, o que sugere, também, o risco de se esgotar no efeito de choque. A percepção veloz do tempo na contemporaneidade dispensaria uma prosa dos adornos, que se prenderia aos detalhes de uma construção estética que se pretende monumental em sua riqueza de precisão minuciosa.

Surge, então, a preferência por encontrar, sobretudo nos fluxos urbanos, um mínimo que seja significativo, capaz de singularizar um olhar, em termos literários, que possa representar, com o essencial e o elementar, aspectos significativos da sociedade e da cultura contemporânea de nosso país.

Em comentário sobre seu livro *Rasif: mar que arrebenta*, Marcelino Freire fala sobre seu processo criativo, de modo a enfatizar a agilidade como força motriz de sua escrita literária: “de fato, escrevo curto e, sobretudo, grosso. Escrevo com urgência. Escrevo para me vingar. E esta vingança tem pressa. Não tenho tempo para nhenhênhs. Quero logo dizer o que quero e ir embora” (FREIRE *apud* SCHØLLHAMMER, 2009, p. 10).

Assim como indicamos, anteriormente, a importância de se atentar para a correspondência ou não das pretensões do projeto estético-ideológico do naturalismo histórico e as realizações estéticas dos romances naturalistas do século XIX, é preciso também observar este comentário de Marcelino Freire sob o mesmo crivo da desconfiança crítica de que o escritor nem sempre concretiza, plenamente, em sua obra literária o que intenciona realizar ou, ainda, o que acredita ter efetivamente elaborado em termos estéticos.

⁹⁹ Os críticos literários como, por exemplo, Janilto de Andrade (2006, p. 93), Miguel Bezzi Conde (2010, p. 63) e Maria de Lourdes Ortiz Gandini de Baldan (2011, p. 72) já indicariam certas aproximações da obra de Marcelino Freire com o movimento modernista brasileiro.

A pretensão de produzir um discurso que terá pouco tempo de duração e, depois, sairá de cena parece-nos que se aproximaria, em demasia, das leis do mercado editorial, em que, mesmo o sucesso de um grande *bestseller*, está fadado a uma visibilidade momentânea, porque as constantes novidades que são lançadas, bem como a redução da literatura ao consumo não preveem uma permanência das obras literárias, como se espera de uma obra literária que, enquanto arte, é uma forma de conhecimento que permite a compreensão do mundo e do homem por meio de uma constante atualização, promovida pela leitura crítica, ao longo do processo histórico da humanidade.

Essa urgência que promove uma escrita literária pautada no “grosso”, isto é, no grosseiro, no rude e no bruto – para retomarmos aqui o termo “brutalismo”, de Alfredo Bosi (1977) – encontra também uma linha de mercado que, desde os romances folhetinescos do naturalismo histórico, busca no rebaixamento, na degradação e no choque o sensacionalismo pautado nos excessos.

Sobretudo com o desenvolvimento da indústria cultural no Brasil, a partir da década de 1960, torna-se importante para o crítico literário estar atento para o quanto e como a literatura contemporânea consegue se desvencilhar das imposições mercadológicas para promover, com o distanciamento necessário, determinadas críticas, problematizações e denúncias das precariedades socioculturais.

Contudo, se o comentário de Marcelino Freire aponta para um fazer literário que encontra no grosso a sua expressão máxima, este processo não se concretiza esteticamente sem ser por meio do curto, o que evoca a expressão popular “curto e grosso”, que designa uma pessoa que, em sua fala, desenvolve o assunto sem recorrer a eufemismos e digressões. Nesses termos, um conto “curto e grosso” pretenderia encontrar uma precisão narrativa no elementar, diferentemente do projeto estético-ideológico do naturalismo histórico que buscava, no detalhe, suas motivações de objetividade científica, nem sempre alcançada nos romances naturalistas do século XIX.

A tendência ao essencial parece motivar, inclusive, a preferência pelo conto, pois, como afirma Nádia Battella Gotlib, “a base diferencial do conto é, pois, a *contração*: o contista condensa a matéria para apresentar os seus melhores momentos” (GOTLIB, 2006, p. 64 – grifos da autora), embora, como

alerta a própria pesquisadora, o conto não se reduz a um gênero em prosa caracterizado, única e exclusivamente, pela brevidade.

Os contos de Marcelino Freire parecem se constituir como elaborações ficcionais de discursos que se projetam como testemunhos, também, ficcionais¹⁰⁰, como sugere Flávia Heloísa Unbehaum Ferraz (2009, p. 34), ou, ainda, como falas responsivas direcionadas a um narratário, nos termos de Maria de Lourdes Ortiz Gandini de Baldan (2011, p. 71). No que se refere à possibilidade de constituição de um projeto literário, o escritor pernambucano, por meio de uma espécie de resposta em que emergiria o testemunho ficcional do narrador, buscaria plasmar, na representação, certos aspectos constitutivos da sociedade e da cultura brasileira das últimas décadas, de modo que,

escrevendo contos breves, com uma linguagem direta e concisão temática, Marcelino Freire cria, em alguns de seus livros, pequenas narrativas que se sobressaem, a um só tempo, pela limpidez/fluidez da linguagem, pela agudeza das ideias e pela contundência das cenas, tudo contribuindo, ainda mais, para a captação do *fato social* a cru, como que colhido no calor da hora, em instantâneos narrativos que primam não só pela precisão da imagem, mas principalmente pela força *violenta* da palavra (SILVA, 2013, p. 58).

Raros são os contos do escritor pernambucano em que há descrições do espaço, indicações bem definidas do tempo cronológico, caracterizações psicológicas, morais e sociais dos personagens, porque constantemente estes aspectos são sugeridos por meio do próprio desenvolvimento da história, que deixa certos índices que contribuem para se inferir sobre estes elementos lacunares dos contos de Freire. Com uma prosa direta, não haveria tempo para os detalhes, porque estes são passíveis de serem reconstituídos, depois, no processo de leitura e, por isso mesmo, podem ser banidos ou minimizados na narrativa, que teria como foco a busca por uma representação aos moldes do “curto e grosso”.

O conto “Homo erectus”, por exemplo, é constituído por uma sequência caótica de questionamentos do narrador a um narratário sobre um fóssil encontrado. Toda a situação comunicativa, que justificaria as constantes interrogações do narrador, é indicada em apenas uma das sessenta e uma

¹⁰⁰ Vale ressaltar que há uma forte predominância de narradores homodiegéticos na obra de Marcelino Freire, o que contribui para pensarmos seus contos como testemunhos ficcionais, como propõe Flávia Heloísa Unbehaum Ferraz (2009, p. 34).

interrogações do conto: “o homem ressuscitado, você viu na tevê?” (FREIRE, 2003, p. 16).

Por este questionamento, o leitor compreende que o narrador está tentando fazer com que o narratário se lembre da reportagem que passou em um programa de televisão sobre a referida múmia, que, de acordo com a orelha do livro, se trata d’Os Homens de Weerdinge, encontrados, abraçados, em um pântano da Holanda, tidos como praticantes de homoerotismo.

Neste processo de eliminar elementos considerados acessórios, a narrativa se fragmenta, como, por exemplo, no que se refere aos movimentos que constituem o conflito dramático, a saber, introdução, desenvolvimento e conclusão, conforme as considerações teóricas sugeridas por Arnaldo Franco Júnior (2009, p. 33). Geralmente, as narrativas de Marcelino Freire não apresentam introdução e/ou conclusão, centrando-se, mais propriamente, no desenvolvimento, o que faz com que a narração se inicie, na grande maioria dos casos, *in media res* e pare em um ponto crítico sem oferecer desfecho, em outras palavras, começam já com a instauração do conflito dramático e termine sem a sua resolução ou o equilíbrio das tensões narrativas.

Desse modo, o conto “Jéssica” pode ilustrar este aspecto da obra de Marcelino Freire. A narrativa começa já com a narração brutal da violência sexual sofrida pela narradora: “o cara que matou a minha filha primeiro me chamou de vagabunda depois tragou a minha língua pediu para eu ciscar no seu ouvido disse assim respire fundo cravou os dentes no meu pescoço arranhou as minhas costas” (FREIRE, 2003, p. 101).

O início da narrativa coincide com o início do estupro, narrado sem pontuações, com uma oscilação entre o discurso direto e o indireto livre, o que constrói um ritmo angustiante, que figuraria a sensação da narradora no momento em que viveu esse ato violento, bem como o possível sentimento despertado ao narrar este fato e, por isso mesmo, revivê-lo pela memória. Não há uma introdução que possa conduzir o leitor até o momento da narrativa em que a ação central será narrada, no caso, a violência sexual sofrida pela narradora, porque o leitor é imerso, logo de início, na tensão que constitui o conflito dramático.

O conto termina com as seguintes palavras: “depois que ele foi embora é que eu chorei compulsivamente chorei assustadoramente doutor o que será de

mim doutor por favor diga o que devo fazer que nome dar a essa filha que não quero ver nascer?” (FREIRE, 2003, p. 103). Por este final, podemos notar que a narração da violência sexual se encerra com a revelação de um aspecto que intensifica, ainda mais, a tensão do conflito dramático: a narradora estaria grávida do estuprador e, diante desta situação, se vê sem saídas, porque não deseja dar existência ao feto que está sendo gestado, por isso se indaga, inclusive, sobre o nome que daria a filha, uma vez que o nome implica no reconhecimento da existência do ser.

Trata-se de um final que dispensa a harmonização do conflito dramático em prol de uma maior ênfase na exploração estética das potências tensivas, que poderia conferir certo tom sensacionalista à narrativa, porque se constituiria a partir de uma busca incessante – e, conseqüentemente, excessiva – por proporcionar choques emocionais ou despertar sentimentos marcantes no leitor.

Para retomarmos, ainda, a afirmação de Marcelino Freire de que sua escrita literária é motivada pela vingança, quando o conto se encerra com a narradora-personagem sem encontrar alternativas de reagir à violência sofrida, bem como à situação desencadeada pela gravidez, acreditamos que a vingança, em termos representacionais, não se concretizaria, porque a narradora, enquanto vítima da violência, seria quem poderia se vingar, mas não o faz. Se a vingança da realidade e da sociedade é a força motriz do processo criativo do escritor, nem sempre iremos encontrar em seus contos personagens que têm o vigor de se vingar das injustiças que sofrem, aspecto problemático da obra do escritor pernambucano, conforme sugerido por Tânia Pellegrini (2014, p. 26).

Outra característica da escrita literária de Marcelino Freire é a presença de oralidade em suas narrativas, por meio da reelaboração de aspectos da fala cotidiana, bem como de recursos poéticos, sob a forte influência das “expressões artísticas mais populares do Brasil como as cantorias, os repentis, os aboios, os cocos, os cordéis” (BALDAN, 2011, p. 73), que, frequentemente, se mesclam a uma dicção urbana, o que motivou Eduardo de Araújo Teixeira

(2008) a buscar compreender este aspecto da obra de Marcelino Freire entre o rap e o repente¹⁰¹.

Observemos a seguinte passagem do conto “A sagração da primavera”:

Ele, bailarino, esteve em minha casa ontem e mais uma vez não quis dançar. Ai, por quê? Eu insisti, blablá. Tímido, ele ficou com as pernas amarelas e cruzadas, a posição do medo. Medo de que, Nossa Senhora, de quê? Somos todos amigos. O sarau que realizamos prova isso. O povo à vontade, o povo sem maldade, o povo um povo só sensibilidade (FREIRE, 2003, p. 113).

Pode-se notar, neste trecho, a presença de oralidade por meio das interjeições “ai” e “Nossa Senhora”, utilizadas pelo narratário ao dialogar com o narrador, o que acentua o caráter comunicativo da passagem, bem como por meio da expressão “blablá”, que equivaleria ao termo “etc”, o qual é mais empregado na modalidade escrita. Observa-se também a utilização de recursos poéticos como a repetição do substantivo “povo” e as rimas, em “ade”, de “vontade”, “maldade” e “sensibilidade”, que construiriam um ritmo aos moldes dos improvisos populares, sobretudo no que se refere à predominância de rimas pobres¹⁰².

A partir do modo como compreendemos a literatura de Marcelino Freire, preferimos nos referir a este aspecto de sua obra como uma construção estética de sonoridade, porque enquanto a oralidade, entendida em seu significado mais geral, se refere à “parte oral ou uso falado de uma língua” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1393), a sonoridade, vocábulo de significação mais ampla, diz respeito a produções sonoras, que podem remeter tanto à fala propriamente dita, como às construções estéticas da linguagem.

Nesses termos, teríamos oralidade em apenas uma parte deste aspecto da linguagem literária elaborada por Freire, porque os recursos poéticos, como, por exemplo, rimas, reiterações e figuras de som, não são expressões da fala cotidiana, o que não os caracteriza, portanto, como oralidade, porém, poderiam

¹⁰¹ A oralidade é constantemente apontada pelos críticos literários como elemento característico da obra de Marcelino Freire, dentre eles, podemos mencionar, por exemplo, Eduardo de Araújo Teixeira (2008), Schøllhammer (2009), Geruza Zelnys de Almeida (2010) e Maurício Silva (2013), para ficarmos com alguns poucos exemplos.

¹⁰² Os próprios contos de *BaléRalé* são nomeados, no livro, de improvisos, o que poderia apontar para a dinâmica rítmica da construção da sonoridade nos contos, bem como para a urgência da escrita, como sugere Maurício Silva (2013, p. 58).

ser compreendidos como sonoridade, porque construídos a partir de um trabalho estético com a linguagem.

A sonoridade na linguagem literária de Marcelino Freire, sob a perspectiva de nosso problema de pesquisa, permitiria, por um lado, processos de rebaixamento, sobretudo por meio do uso de vocabulário de baixo calão como expressão da oralidade, uma vez que estaria presente em determinados contextos informais da fala cotidiana. Por outro lado, os recursos poéticos denunciariam a linguagem utilizada nos contos como construção estética, o que poderia indicar, ao leitor, que se trata de um texto ficcional, de viés realista, e não necessariamente um relato fiel da realidade sociocultural.

Contudo, Tânia Pellegrini, ao comentar a obra de Marcelino Freire por meio dos contos “J.C.J.”, publicado no livro *Angu de Sangue*, e “Liquidação”, presente em *Amar é crime*, aponta que há certa contraposição entre a utilização de recursos poéticos e a crueza dos temas representados, de modo que “o exercício lúdico, que inclui inversões sintáticas, rimas, ritmos e soluções copiadas da cultura de massa, em contraste com o peso da matéria, introduz uma nota de frivolidade” (PELLEGRINI, 2014c, p. 16-17).

Embora possamos reconhecer no trabalho estético com a linguagem um índice de ficcionalidade da narrativa realista de Freire, a leitura crítica que Tânia Pellegrini propõe não seria, por esta razão, menos válida. Ao contrário, a pesquisadora alerta para as consequências significativas desta estratégia literária, sobretudo no que se refere a certo enfraquecimento ou, até mesmo, esvaziamento do teor crítico que a representação das precariedades socioculturais solicita, se considerarmos as implicações entre ética e estética na representação literária.

Os mesmos recursos poéticos que denunciam o texto literário de Marcelino Freire como artifício de linguagem, quando percebidos pelo viés do mero jogo de palavras, bem como das aproximações à cultura de massa, pouco contribuem na problematização da realidade sociocultural representada como, também, uma construção de linguagem e, portanto, ideológica. Desse modo, é importante que o crítico literário esteja atento ao “como” e, sobretudo, com que função tal contraste de elementos é mobilizado nos textos literários do referido escritor, para que possa observar se, naquele conto, tais elementos funcionam bem ou fracassam na constituição da representação literária.

Com esta sonoridade marcante em sua linguagem literária, o narrador dos contos de Marcelino Freire, sob muitos aspectos, “mimetiza uma espécie de diálogo imaginário” (BALDAN, 2011, p. 71) com um narratário, não raro, identificado no próprio texto literário como um dos personagens presentes no momento em que o narrador enuncia seu discurso (literário), o que acentuaria, na representação, a marca de oralidade que se observa na linguagem literária utilizada¹⁰³.

Entretanto, como lembra Geruza Zelnys de Almeida, “não é somente como fonia e performance que a oralidade se concretiza nos textos do autor, mas, também na prosódia e sintaxe que dão certa ‘visão da voz’” (ALMEIDA, 2011, p. 50). Nesses termos, a sonoridade se evidencia como um dos elementos centrais dos contos do escritor pernambucano, sobretudo por estar presente em diferentes níveis da narrativa, de modo a ser um fio condutor das estratégias narrativas, dos processos representacionais, bem como da elaboração da linguagem literária. De acordo com Janilto Andrade (2006, p. 89), as peculiaridades da oralidade dos contos de Marcelino Freire, inclusive, seriam o aspecto formal que singularizaria a obra de Freire em relação aos demais escritores contemporâneos de nossa literatura.

A sonoridade invade a escrita de Marcelino Freire com tamanha força que “os contos de Freire quase sempre se constroem mais como o desenrolar de uma voz que de um enredo”, como afirma Miguel Bezzi Conde (2010, p. 51). Narrar os fatos, nem sempre, parece ser a intenção primeira dos narradores, mas sim enunciar um discurso ao seu narratário de modo a procurar estabelecer uma comunicação com ele, que, frequentemente, parece se realizar com dificuldades, tensões e ruídos.

O real não é posto, de fato, em cena, isto é, a cena narrativa se constitui da fala do narrador diante do narratário, de modo que o real é uma referência presente no discurso que a ele remete ao falar(-se) ou, melhor, narrar(-se) em primeira pessoa, o que parece criar um efeito de cortina de fumaça, uma miragem da realidade, que indicaria que o real emerge dos discursos, ao mesmo tempo em que é construído pelos discursos.

¹⁰³ No livro *BaléRalé*, dos dezessete contos, apenas “Mulheres trabalhando”, “E sombra”, “Papai do céu” e “Na hora do banho” não teriam um narratário em sua composição estética.

A título de exemplificação, no conto “Leão das cordilheiras”, o narrador ou a narradora, pois no conto não há indicações ou índices de seu sexo, trava um conflito com a narratária em defesa do personagem Zé, considerado pelo(a) narrador(a) como o seu homem:

O que você tá pensando? Sua lacraia, rapariga, rameira? Sua perdida? O que você tá pensando?
 Zé é um Deus. Para mim é e pronto. Um Deus. Pode achar o que quiser, zabaneira e culatrona. Sua alcoviteira.
 Quando o Zé veste o manto carregado de estrela, não vê? Azulzinha igual aquela do cruzeiro, não vê? (FREIRE, 2003, p. 71).

A discussão do(a) narrador(a) com a narratária cria uma situação narrativa inicial, em que, a partir dela, emerge uma outra, que se refere a descoberta de quem é o Zé. Este procedimento parece ser muito recorrente em Marcelino Freire: evoca-se, narrativamente, um diálogo entre um narrador e um narratário para que, nessa comunicação, possa se construir um discurso literário sobre um determinado tema ou sobre outra situação narrativa, o que nem sempre implicaria na elaboração de uma história propriamente dita¹⁰⁴.

Na passagem citada, podemos observar que, em primeira instância, trata-se de uma desavença, como indicam, por exemplo, os xingamentos “lacraia”, “rapariga”, “rameira”, “perdida”, “zabaneira”, “culatrona” e “alcoviteira”, bem como o sintagma “o que você tá pensando”, e não, em um primeiro momento, da narração dos fatos da vida de Zé, que somente aparecem na narrativa em função da discussão que a narradora empreende.

No processo de representação do diálogo entre o narrador e o narratário, o leitor tem acesso somente à parte do diálogo que foi enunciada pelo narrador, pois a voz do narratário ou está reduzida a poucas palavras, ou, simplesmente, é omitida, o que indicaria a fragmentação do diálogo representado.

Se, sob muitos aspectos, o narrador não efetivaria, com o narratário, um diálogo harmônico, compreensivo e satisfatório, como podemos observar pela passagem citada do conto “Leão das cordilheiras”, tampouco o narrador conseguiria estabelecer um diálogo, fundamentado no entendimento mútuo, com o leitor, diante da fragmentação da representação, que impossibilitaria,

¹⁰⁴ No livro *BaléRalé*, são exemplos de contos que não elaboram uma história propriamente dita: “Homo erectus”, “A ponte o horizonte”, “Mãe que é mãe” e “Na hora do banho”.

pelas lacunas deixadas, que o leitor possa conhecer todo o desenvolvimento da conversa representada entre o narrador e o narratário.

Como afirma Eduardo de Araújo Teixeira, “há sempre um ‘eu’ que fala a outro, um eu irremediavelmente solitário que ‘se diz’, mas raramente consegue comunicar-se” (TEIXEIRA, 2008, p. 134), seja com o narratário, seja com o leitor, seja com outros personagens da narrativa. Incomunicabilidade que podemos notar também na “impossibilidade de amar ou de encontrar com o outro” (FREIRE, 2005)¹⁰⁵, para citarmos as palavras do próprio Marcelino Freire, em entrevista, que, de fato, é um aspecto que caracteriza a grande maioria dos contos do escritor pernambucano.

Em *BaléRalé*, por exemplo, a impossibilidade do encontro, efetivo, com o outro está presente em todos os contos, seja por meio da mãe que se assume homossexual diante do filho dormindo, no conto “Minha flor”, seja a jovem que tem desejos sexuais por homens homossexuais, no conto “A sagração da primavera”, seja por meio da neta que, entre cuidados do avô que está doente, feitos de modo penoso, narra uma de suas experiências sexuais, sem garantir, ao leitor, que o avô consiga responder, verbalmente, aos comentários da neta, porque ele teve um derrame, no conto “Vovô”.

Seus personagens, sobretudo seus narradores, encontram-se solitários, porque a presença, física e discursiva, do outro, não garante que partilhem experiências, momentos de significativa integração e de vivência de sentimentos sinceros. Ao contrário, as relações sociais representadas são estabelecidas constantemente por meio da violência, do abuso, da exploração e da marginalização.

A perspectiva adotada, para a elaboração da representação literária, seria a dos social e culturalmente mais fragilizados, como afirma Miguel Bezzi Conde (2010, p. 59), que assumem a voz narrativa para dar seu ponto de vista, sem que isso implique, necessariamente, em um mergulho profundo na subjetividade humana.

¹⁰⁵ Em entrevista concedida a Fred Melo Paiva, Marcelino Freire fala, de modo geral, sobre como compreende certos aspectos da homossexualidade, bem como o modo que percebe a presença de homoerotismo em seus contos. Na perspectiva do escritor, haveria em sua obra uma tendência à “impossibilidade de amar ou de encontrar com o outro” (FREIRE, 2005), que não se restringiria apenas ao universo homoerótico, mas seria uma condição da existência humana.

Sob esta perspectiva, os contos de Marcelino Freire se aproximariam dos discursos que circulam pelas redes sociais na internet, tanto pela necessidade de dizer-se, sem a investigação íntima da consciência humana, apenas pelo desabafo, jorro de palavras que alivia e conforma, sobretudo diante da solidão, como pela brevidade da escrita, aspecto formal já mencionado anteriormente como característico do escritor pernambucano.

Este lugar à margem de seus narradores, possibilita, constantemente, que o escritor pernambucano busque “optar por uma forma irônica que desconstrói o lugar comum da consciência burguesa, Marcelino Freire faz o leitor indagar sobre as regras, a lógica e as estruturas que dirigem os comportamentos e as relações com o outro”, como afirma Rejane Pivetta de Oliveira (2013, p. 08). Entretanto, vale uma ressalva sobre as palavras de Oliveira: Marcelino Freire *pretende* desestabilizar o senso comum de nossa cultura, mas nem sempre ele consegue atingir seu objetivo com as estratégias narrativas que adota.

Um exemplo deste aspecto é o conto “Na hora do banho”, que busca problematizar o papel social da mulher como a responsável pelos cuidados domésticos, a heteronormatividade, que pressupõe que todos são heterossexuais – até que se prove o contrário –, e a concepção de que idosos não tem vida sexual. Contudo, o conto se aproxima da estrutura da piada e produz um final bem humorístico, o que enfraqueceria o potencial crítico de reflexão, caso sirva apenas como deleite ao leitor.

Nesses termos, a observação da relação eu-outro nos contos de Marcelino Freire permite notarmos o quanto o conceito de realismo elaborado por Raymond Williams (2003) e adotado por Tânia Pellegrini (2007) torna-se interessante para a reflexão sobre o problema do realismo na literatura. É na relação com a alteridade – uma relação social, portanto – que emergem, no caso dos contos do escritor pernambucano, os preconceitos, as marginalizações, as exclusões e as violações que constituiriam certos aspectos da cultura de nosso país, os quais seriam os principais referenciais da postura cultural que buscamos identificar em *BaléRalé* para refletirmos sobre o naturalismo como técnica de representação realista.

Nas próximas seções, analisaremos, respectivamente, a postura cultural e os métodos empregados na elaboração da técnica de representação

naturalista em *BaléRalé*, livro composto por dezessete contos¹⁰⁶ ou, como são denominados no livro, improvisos. Buscaremos demonstrar criticamente a realização estética do naturalismo em *BaléRalé*, de modo a refletirmos, por meio da postura geral e dos métodos específicos utilizados nos contos de Marcelino Freire, como o naturalismo é uma técnica de representação realista que se manifesta literariamente por meio da crueza, do rebaixamento, do excesso e da marginalidade, como discutimos, em termos mais teóricos, nos capítulos anteriores, ainda que, sempre que possível, fizemos já alguns comentários críticos para melhor fundamentar nossa reflexão.

¹⁰⁶ O livro é constituído de dezessete contos, porém, há um paratexto que informa que há dezoito improvisos, o que, logo de início, já problematizaria as pretensões realistas da obra, bem como o caráter documental que é comumente associado ao naturalismo e o jogo representacional que irá se estabelecer nos contos, porque, com esse equívoco, o autor chamaria a atenção, do leitor atento, para a confiabilidade do que está escrito no livro de contos em análise.

3.2 A postura cultural da técnica de representação naturalista em *BaléRalé*

Como mencionado na seção 2.3, a postura, em uma técnica de representação realista, conforme pensado por Tânia Pellegrini (2007, p. 139), se refere aos aspectos sociais, culturais, ideológicos, históricos, econômicos e políticos com os quais se constitui a representação realista da obra literária em questão. Dito de outro modo, a postura diz respeito aos elementos extraliterários que, incorporados à dinâmica da narrativa, contribuem na elaboração da representação da relação entre indivíduo e sociedade (WILLIAMS, 2003, p. 265), uma vez que, como lembra Antonio Candido, “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, 2010, p. 14 – grifos do autor).

Em nossa perspectiva de leitura crítica, haveria, na elaboração da técnica de representação naturalista em *BaléRalé*, uma postura cultural, isto é, a cultura seria o aspecto central, no livro de contos de Marcelino Freire, para a construção representacional do real por meio da crueza, do rebaixamento, do excesso e da marginalidade.

Um primeiro dado interessante a se observar é que encontramos no livro de contos de Freire um conjunto de referências culturais, que contribuem, direta ou indiretamente, para a dinâmica representacional do naturalismo e, por extensão, do próprio realismo, a começar pelo título da obra literária em análise. *BaléRalé* é formado pela justaposição dos substantivos “balé” e “ralé”, que são palavras parônimas, ou seja, palavras que possuem uma grafia semelhante, porém, com significados diferentes. “Balé” e “ralé” se diferenciam apenas por uma letra, o “B” e o “R”, mas que, na forma maiúscula, essas letras, inclusive, têm um desenho que se aproximam.

Enquanto o balé é uma dança de grande prestígio social, apreciada, sobretudo, pela elite intelectual, extremamente técnica, em que prevalece o rigor dos gestos e movimentos, uma dança nobre, ligada à história das cortes europeias, ralé, em contrapartida, se refere pejorativamente às pessoas de classe social mais baixa, o que indicaria a construção irônica do título e,

consequentemente, já apontaria, também, para a ironia presente nos contos que compõem o livro de Marcelino Freire.

A justaposição das palavras “balé” e “ralé” para compor o título do livro poderia figurar tanto as desigualdades, contradições e tensões que marcam a sociedade brasileira, a partir da relação balé e ralé, como a ressignificação de balé ao ser adjetivado por ralé, a partir da relação balé *da* ralé, em que se ressaltaria a vida das pessoas pertencentes à ralé social como uma dança.

Nesse sentido, a epígrafe de Vaslav Nijinski, bailarino e coreógrafo russo da primeira metade do século XX, poderia contribuir para a melhor compreensão de como seria esse balé da ralé. Eis a epígrafe: “minha dança é a da vida contra a morte” (FREIRE, 2003, p. 09)¹⁰⁷. Com a constante ausência do Estado na vida social das pessoas pertencentes às classes sociais mais baixas e, por extensão, na vida dos grupos marginalizados na sociedade brasileira, restaria ao indivíduo viver como quem “dança conforme a música”, para remetermos à expressão popular, em que o autoritarismo das relações de poder em nosso país faria com que o indivíduo à margem da sociedade se resignasse diante de sua realidade, de modo que seus movimentos, pela vida, possam o desviar das ameaças da morte.

Ainda no âmbito do balé, há, no livro, uma dedicatória à Giselle, acompanhada da imagem d’Os homens de Weerdinge, que é reproduzida cinco vezes – na capa, na contracapa, na orelha, na página 07e na página 129 –, além de ser matéria narrativa do conto “Homo erectus”, o primeiro conto do livro. *Giselle* é o nome do balé, composto pelo francês Adolphe Adam, dançado pela primeira vez em 1840, que encena a história de amor eterno entre Giselle e Albrecht, uma camponesa que, após morrer devido à descoberta de que seu amado não era, também ele, um camponês, mas um nobre, começa a proteger Albrecht contra maus espíritos, em sua condição de desencarnada.

A associação que se estabelece, na página, entre a dedicatória a Giselle e a imagem d’Os homens de Weerdinge possibilitaria pensarmos que Giselle não seria necessariamente uma pessoa, mas uma possível referência ao balé

¹⁰⁷ Em conversa com Marcelino Freire, ele revelou-nos que esta epígrafe é falsa, porque, na verdade, foi criada pelo próprio escritor, que sentiu a necessidade de que Nijinski tivesse dito essa frase em palavras, embora, na perspectiva de Marcelino Freire, tenha dito com sua dança. Até onde pudemos verificar, não encontramos qualquer referência que comprove a autoria de Nijinski.

de Adam, sobretudo ao notarmos a posição dos braços da múmia da direita, que, com um braço, enlaça a outra múmia pela cintura e, com o outro braço, lhe segura o antebraço, bem como a posição das pernas cruzadas, em ambas as múmias, mais ou menos, na altura da panturrilha, o que parece lembrar um passo de dança, remetendo, assim, ao balé e, conseqüentemente, ao próprio título da obra literária em análise.

A aproximação entre o balé *Giselle* e Os homens de Weerdinge poderia indicar uma referência irônica, por justapor a idealização e a fantasia que marcam a história do balé aos restos que sobraram de dois homens, que, segundo acreditam os especialistas, seriam praticantes de homoerotismo, o que sugeriria certo distanciamento entre estas duas referências, já que, ao se estabelecer uma relação entre ambas, se produz ironia. Porém, ao mesmo tempo, é possível identificar tanto no balé de Adam como na imagem das múmias a concepção do amor como eterno, capaz de superar a ação do tempo, o que apontaria para certos aspectos do romantismo e, inclusive, o balé *Giselle* pertence à era romântica das artes francesas.

A epígrafe atribuída a Nijinski, que está na página após a dedicatória, contribuiria também nesta percepção crítica da contradição tensiva que há entre, de um lado, a consciência das precariedades da realidade sociocultural, que anuncia a vida como uma constante luta contra a morte, na qual as múmias são a denúncia de uma trajetória dos restos e, por isso mesmo, das faltas que caracterizam a existência humana em sociedade, e, por outro lado, os excessos, não raro com tons sensacionalistas, que explorariam as potencialidades da intensidade de uma situação-limite, na qual as múmias indicariam uma força heroica contra a própria ação do tempo.

Esta contradição identificada por meio dos paratextos de *Balé Ralé* está também presente em muitos dos contos do livro do escritor pernambucano, porém, vale ressaltar que não se trata de um traço exclusivo dos contos de Marcelino Freire, porque, como discutimos na seção 1.1, já Machado de Assis, no século XIX, ao comentar a obra de Eça de Queirós, havia reconhecido criticamente que o naturalismo se constitui de determinados excessos que o aproximaria da evasão romântica (ASSIS, 1994, p. 912), sobretudo se considerarmos os romances de folhetins para observarmos a realização estética da afirmação de Machado de Assis.

Conforme indicado pela crítica e pela historiografia literária (SODRÉ, 1992; BOSI, 2006; FRANCHETTI, 2013), o romance naturalista do século XIX se vale, em sua elaboração estética, de certos aspectos românticos, entre eles, a tendência ao hiperbólico, com a diferença de que, no romantismo, os exageros se manifestam literariamente nas levezas, nas fantasias e nas idealizações das representações, enquanto que, no naturalismo, os excessos, sob muitos aspectos, estão relacionados à crueza, ao rebaixamento e à marginalidade, sem que isso impossibilite a representação do amor, sob as concepções românticas, no romance naturalista.

Gostaríamos de destacar, ainda, no que se referente a uma postura cultural em *BaléRalé*, que os contos do livro em análise são denominados de improvisos, que poderia sugerir uma referência as composições musicais que se utilizam da improvisação como forma de expressão musical. As reflexões de Eduardo de Araújo Teixeira, que buscam compreender a obra de Marcelino Freire como narrativas literárias que se aproximariam do rap e do repente, tornam-se interessantes para pensarmos este aspecto de *BaléRalé*, porque “o autor compõe um ‘testemunho entoado’ no ritmo de um canto que ‘embola’ prosa e poesia, aproximando sua escrita do repente sertanejo pelo jogo lúdico de palavras em rápidas associações” (TEIXEIRA, 2008, p. 135), mas também do rap, em que a sonoridade urbana ganha o ritmo ágil da improvisação, que permite relações, por vezes inusitadas, feitas sob as exigências circunstanciais de que o instante da música se realize¹⁰⁸.

Como lembra Janilto Andrade (2006, p. 47), a escrita literária de Marcelino Freire, juntamente com as influências das manifestações populares nordestinas, também estabeleceria fortes diálogos com o teatro, sobretudo com relação à semelhança entre o monólogo e os contos do escritor pernambucano, predominantemente em primeira pessoa, em que se constrói uma voz que parece ter mais a necessidade de dizer-se do que de narrar ações. A noção de improviso também está posta no teatro, constituindo-se como uma das técnicas dramáticas possíveis de serem utilizadas no exercício cênico, o que nos

¹⁰⁸ Vale lembrar que Marcelino Freire nasceu no Pernambuco, em 1967, e viveu na região nordeste do país até 1991, quando mudou-se para a cidade de São Paulo, portanto, o escritor, de fato, vivenciou contextos em que o rap e o repente se manifestam como expressão cultural de um grupo social.

motivaria a reconhecer na denominação dos contos como improvisos, também, uma referência para a postura cultural em *BaléRalé*.

Entretanto, acreditamos que seria excessivo afirmar que o método, por excelência, da criação literária dos contos de *BaléRalé* seja o improviso, isto é, que Marcelino Freire improvisaria, de fato, em sua escrita literária, porque o improviso sugere uma instantaneidade que não condiz muito com a criação literária, sobretudo no que se refere a reescrita do texto literário como princípio criativo. Observemos a seguinte passagem de uma entrevista de Marcelino Freire:

Meu texto só me convence quando eu consigo rezar os meus contos. Ou seja, quando eu termino um conto, eu o leio bem rápido - como se estivesse rezando - para poder ver como está o ritmo daquele conto. Ele tem que me convencer como se fosse essa ladainha, essa fala muito presente no universo nordestino. Se há algum problema nessa leitura, se algum som ficou vazio, quer dizer que alguma coisa no som não está batendo, tenho de mudar uma palavra, diminuir uma frase, para caber nesse "mantra". Quando os leitores terminam de ler, eles vêm sempre me dizer que ficaram com o som dos meus textos dentro da mente, como se houvesse uma ladainha, uma música saindo daí... É porque é isso. Meu texto é improviso, cantoria, vexame sonoro, reza para os ouvidos (FREIRE, 2015).

Embora o escritor afirme, ao final da entrevista, que seus contos são improvisos, parece que o improviso seria muito mais um efeito sonoro, perceptível na leitura, do que um método de composição literária de Marcelino Freire, porque, como a passagem demonstra, o próprio escritor assume que os contos passam por um processo de escrita e, posteriormente, de leitura, que pode resultar em certos ajustes no texto literário, o que romperia com a espontaneidade do improviso.

Há também um conjunto de referências culturais nos próprios contos que contribuem na percepção de uma postura cultural em *BaléRalé*, tais como: 1. expressões artísticas (dança, em "Balé", poesia e música, em "Amor de poeta", música, em "Minha flor", e dança, poesia e música, em "A sagração da primavera"); 2. nomes de artistas, grupos ou personalidades famosas (Luiza Brunet, em "Mulheres trabalhando", Carmen Miranda e Simonal, em "A volta de Carmen Miranda", Zumbi dos Palmares, em "Leão das cordilheiras", e Fred Astaire, Carmen Miranda, Nijinski, Anna Pavlova, Ana Botafogo, Irina

Baronova, Alicia Markova, Galina Ulanova, Isadora Duncan e balé Boshoi, em “A sagração da primavera”); 3. lugares e eventos (museu, em “Homo erectus”, cinema, em “A volta de Carmen Miranda”, Disneylândia, em “E sombra”, e sarau, em “A sagração da primavera”); 4. meios de comunicação de massa (televisão, em “Homo erectus”, televisão e jornal, em “A volta de Carmen Miranda”, televisão e jornal, em “A volta de Carmen Miranda”, jornal, em “Amor de poeta”, e televisão, em “A sagração da primavera”); 5. marcas de produtos como referência à cultura de massa (sabonete Phebo, em “Phoder”, e xampu da Mônica, em “Papai do céu”); 6. manifestações populares (carnaval de Olinda e maracatu, em “Leão das cordilheiras”, e samba de roda, em “Amor de poeta”); 7. crenças religiosas (religiões de matriz africana, em “Balé”, e cristianismo, em “Darluz”); 8. referências diretas ou indiretas a obras artísticas (o filme *Tarzan*, em “A volta de Carmen Miranda”, e os balés *Sagração da primavera*, *Lago do cisne* e *Quebra nozes*, em “A sagração da primavera”).

Estas referências culturais, que perpassam pelo conceito de alta cultura, cultura de massa e cultura popular, contribuem para observarmos certo substrato cultural em *BaléRalé*, o que não significa que a postura cultural da técnica de representação naturalista esteja reduzida aos elementos apresentados no parágrafo anterior, mas estas referências são dados importantes para notarmos que Marcelino Freire, sob muitos aspectos, recorreria à cultura, em suas múltiplas facetas, para a elaboração de seus contos, incorporando, inclusive de modo mais ou menos explícito, certas referências culturais na dinâmica narrativa, que podem contribuir para a leitura crítica dos contos.

Nesses termos, a epígrafe atribuída a Nijinski, enquanto uma das referências culturais presentes no livro *BaléRalé*, seria como um portal para os contos, sobretudo no que diz respeito à vida representada que se constitui como uma experiência brutal aos personagens, uma dança nos limites da luta, uma vida que se vê, a todo momento, ameaçada por determinadas estruturas de poder pautadas na exclusão, no autoritarismo, na violência e nas relações assimétricas, resquícios da permanência da cultura senhorial na sociedade brasileira, conforme as concepções de Marilena Chauí, (2000, p. 87), bem como da cultura da resignação, nos termos de Walquiria Domingues Leão Rego e de Alessandro Pinzani (2013, p. 26).

Em nossa perspectiva de leitura crítica, Marcelino Freire encontraria em certos aspectos da cultura de nosso país, sobretudo no que se refere aos processos de marginalização de determinados grupos sociais, a essência da matéria narrativa com a qual elaboraria as representações das precariedades socioculturais que assolam o Brasil, sobretudo, na contemporaneidade, mas que, de certo modo, muitos dos aspectos representados não deixam de ser, também, historicamente verificáveis em nosso país.

De um modo geral, a postura cultural da técnica de representação naturalista, em *BaléRalé*, em termos gerais, não se manifestaria literariamente por meio da representação sistemática da violência urbana, uma das grandes tendências da literatura brasileira contemporânea, conforme aponta Tânia Pellegrini (2004, p. 19), ou por meio da representação das relações, tensivas, que se fundamentam em princípios racistas, tônica de *Contos negreiros*, ainda que os contos deste livro não se restrinjam unicamente a representação do negro na sociedade brasileira, como poderia se supor pelo título, uma vez que o negro parece ser apenas uma metonímia para todos os grupos sociais marginalizados que são representados em *Contos negreiros*.

Em *BaléRalé*, como Liana Aragão Lira Vasconcelos afirma, há “uma temática mais direcionada. Ali, foram tratadas questões de afetividade *gay*” (VASCONCELOS, 2007, p. 86 – grifos da autora). O homoerotismo é, realmente, uma das fortes tendências do livro de contos em análise, estando presente em oito dos dezessete contos¹⁰⁹, mas, acreditamos ser possível ampliar um pouco mais a percepção crítica de Vasconcelos e afirmar que uma das linhas de força da obra literária em análise é a representação de aspectos relacionados à sexualidade e ao gênero, presente em quinze dos dezessete contos, o que significa que apenas dois contos não colocariam em cena esta temática de modo mais direto¹¹⁰.

¹⁰⁹ Os contos de *BaléRalé* em que o homoerotismo está representado são: “Homo Erectus”, “Mulheres trabalhando”, “A volta de Carmen Miranda”, “Amor de poeta”, “Papai do céu”, “Minha Flor”, “A sagração da primavera” e “Na hora do banho”.

¹¹⁰ É preciso acrescentar que, de uma perspectiva psicanalítica, embora estes dois contos – “A ponte o horizonte” e “Balé” – não representariam, estritamente, a sexualidade e o gênero, é possível observar a presença difusa da sexualidade: a violência do primeiro, e o *pathos* da arte, no segundo, não deixam de ser expressões do desejo, das pulsões, num sentido freudiano, que acabam por atravessar esses contos. Em “A ponte o horizonte”, a violência não deixa de ser uma forma de gozo para quem a pratica; em “Balé”, a arte como sublimação da realidade, também poderia ser compreendida como uma forma complexa de gozo.

Nesses termos, os aspectos culturais que reconhecemos como postura da técnica de representação naturalista são expressos, sobretudo, em suas relações com a sexualidade e com o gênero, o que não significa que se restrinjam a elementos culturais que dizem respeito exclusivamente à sexualidade e ao gênero. Ao contrário, são aspectos de nossa cultura que, em certa medida, podem estar presentes também em outros âmbitos, uma vez que a sexualidade e o gênero parecem funcionar, em *BaléRalé*, como uma metonímia para os processos culturais marcados pela marginalidade, pela violência e pela exploração em nosso país, assim como o negro em *Contos negreiros*, livro publicado logo após *BaléRalé*.

No conto “Homo erectus”, coloca-se em cena a questão da politização da passividade sexual masculina no período após a Pré-História, isto é, quando o comportamento sexual passivo de um homem torna-se um assunto público e não apenas particular, o que apontaria para as legitimações, no âmbito da cultura, de determinados comportamentos e condutas em relação à marginalização de outros, aspecto da cultura que não se restringe à sexualidade e ao gênero.

Observando o modo como o narrador constrói seu discurso, podemos notar também a presença de um aspecto da contemporaneidade no conto: com a expansão da cultura de massa no Brasil a partir da década de 1960 e, sobretudo, com a popularização das redes sociais na última década, é recorrente algumas pessoas discutirem certos assuntos apenas com algumas informações às quais tiveram acesso pelos meios de comunicação de massa. Nesse processo, os equívocos, as incoerências e as deformações são elementos pulsantes de seus discursos, que criam certas relações que parecem não se estruturar de modo lógico, racional e reflexivo.

Este aspecto da contemporaneidade, elevado aos excessos, parece ser um dos traços constitutivos do narrador de “Homo erectus”, que, por meio de uma série de questionamentos, tenta fazer com que seu narratário se recorde de uma reportagem que passou na televisão sobre Os homens de Weerdinge— “o homem ressuscitado, você viu na TV?” (FREIRE, 2003, p. 16) –, que,

inclusive, não recebem este nome no conto, mas sabemos que se trata destas múmias graças a um comentário do autor na orelha do livro¹¹¹.

Entre as imprecisões cometidas pelo narrador ao falar sobre Os homens de Weerdinge, gostaríamos de destacar apenas três delas, que se evidenciam ao contrastarmos o comentário da orelha do livro¹¹² com o conto: 1. as múmias não foram encontradas na Prússia, mas sim na Holanda; 2. não estavam em uma área coberta de gelo, mas em um pântano; 3. as múmias não estão expostas em museus americanos, mas no museu Drents, na Holanda.

Nesses termos, haveria, em “Homo erectus”, uma figuração do processo de massificação da informação na sociedade contemporânea e os modos precários com que os indivíduos se relacionam com este bombardeio de informações que chegam até eles de forma cada vez mais rápida, mas que também são descartadas na mesma velocidade¹¹³. Ademais, estas incoerências de “Homo erectus” poderiam problematizar também a fidelidade documental, nos termos de Flora Süssekind (1984), como modo de colocar o real em cena, porque indicariam justamente aspectos que, no processo criativo da escrita literária, são deformados em relação à realidade referencial.

A narrativa de “Homo erectus” termina com a revelação de que a múmia comentada pelo narrador tinha um comportamento sexual passivo, o que produz um final regressivo, segundo os termos de Tomachevski (1973), porque esta afirmação final implica em uma quebra de expectativas do leitor, que ressignificaria a imagem que o conto, até então, vinha construindo da múmia, o que sugere que o leitor reformule a sua leitura de toda a narrativa¹¹⁴.

¹¹¹ O comentário, na orelha do livro, é feito ao lado da imagem d’Os homens de Weerdinge, pertencente ao acervo do museu Drents, como indicado no próprio livro: “Há quem garanta que essas duas múmias sejam dois homens. Foram encontradas em um pântano, abraçadas. **Os homens de Weerdinge** são chamados de ‘o casal gay mais antigo da Holanda’” (FREIRE, 2003 – grifos do autor).

¹¹² As informações da orelha do livro são confirmadas pelo texto “The Weerdinge Men, found in Drenthe, The Netherlands in 1904”, (“Os homens de Weerdinge, encontrados em Drente, Holanda em 1904” – tradução nossa), publicado no site <http://the-halfbreed-hobbit.tumblr.com/post/63857144124/the-weerdinge-men-found-in-drenthe-the>.

¹¹³ Interessante observar ainda que, em alguns contos, há uma referência também à difusão massiva da informação como, por exemplo: em “Leão das cordilheiras” – “o cabelo de papel celofane, não se lembra? Saiu em tudo que é jornal, não se lembra? O cabelo de papel celofane do Zé, não se lembra? Luzindo na televisão” (FREIRE, 2003, p. 72) –, e em “Amor de poeta” – “a fofoca tá em tudo que é jornal” (FREIRE, 2003, p. 89).

¹¹⁴ Aspectos relacionados à sexualidade como um elemento surpresa ao final da narrativa também estão presentes em outros contos de *BaléRalé*, tais como: “Mulheres trabalhando”, “Mãe que é mãe”, “Vovô”, “Jéssica” e “Na hora do banho”.

No conto “Mulheres trabalhando”, temos, em uma ironia ao amor romântico, a busca frustrada de um narrador-personagem por conquistar a sua amada: Beth Blanchet, prostituta e mulher trans, que recusa todas as propostas, as promessas e os convites do narrador para que ela se relacione com ele. Não se trata de um amor proibido entre dois belos e nobres jovens de famílias rivais, que precisam lutar, juntos, pela concretização de seus sentimentos. Ao contrário, no conto de Marcelino Freire, o narrador ama uma mulher trans, que se prostitui, o que foge aos padrões da mulher idealizada romântica, em que a impossibilidade do amor se coloca porque a amada não quer estabelecer uma relação amorosa, recusa que é reafirmada ao longo de toda a narrativa, o que impossibilita o final feliz.

O conto não diz quais seriam os motivos para Beth Blanchet não aceitar sair com o narrador, mas podemos sugerir que seja porque seu cliente esteja apaixonado por ela e a trans prefira manter uma postura profissional em suas relações, uma vez que o conto, em diferentes passagens, indica que Blanchet encara seu trabalho com certa seriedade, sabendo muito bem como se portar: “Beth Blanchet chegou meio-dia em ponto. Dosou um pouco a maquiagem nos olhos, o brilho para não brilhar exagerado” (FREIRE, 2003, p. 21).

Ao final da narrativa, o narrador, diante da frustração de não encontrar sua amada no lugar em que ela costuma ficar em busca de clientes, ameaça voltar, no dia seguinte, armado com um revólver, em um gesto que conota certa macheza: “perguntei ao traveco cabeludo. Traveco escroto. Foi embora com outro. Não. Amanhã trago um revólver e quero ver só a cara de Beth Blanchet” (FREIRE, 2003, p. 24).

O revólver figura o poder imposto à força, a violência e a morte, aspectos constitutivos da cultura brasileira, na qual são comuns as relações de mando-obediência em que a violência é considerada como alternativa viável para a resolução de tensões nas relações sociais, sobretudo se considerar a permanência da cultura senhorial no Brasil. Podemos observar, ainda, em termos de linguagem literária utilizada, que o uso de palavras de baixo calão, bem como a presença de períodos curtos e a falta de conectivos entre as frases, que cria um ritmo seco e cheio de cortes, expressariam a própria agressividade *do* e *no* discurso literário.

Porém, esta valentia, que permite que o narrador afirme ser “homem, muito homem” (FREIRE, 2003, p. 24), o que sugeriria que o narrador esteja reivindicando, para si, uma masculinidade pautada na força, na bravura e na coragem, é ressignificada, também em um final regressivo como em “Homo erectus”, com a declaração da possibilidade de assumir um comportamento sexualmente passivo como prova suprema de seu amor: “Beth Blanchet, meu amor, porra./ Juro que deixo você enfiar no meu cu esse pau gostoso./ Eu deixo” (FREIRE, 2003, p. 24).

“Mulheres trabalhando” parece inserir a concepção de amor romântico em uma situação narrativa realista, de modo a acentuar, ironicamente, a distância, a dissonância e a divergência entre as idealizações do narrador, que afirma a possibilidade de fazer tudo para vivenciar o amor de Beth Blanchet – “um dia eu caso com ela. Vou me casar com Beth Blanchet. Vou ver o que ela acha. Sou capaz de mudar de país por causa de Beth Blanchet” (FREIRE, 2003, p. 20) – e as concretizações da vida na ordem cotidiana – “não entendi a cara que ela fez. Eu, sim, por quê? Não quer? Não está tão escuro para ela não me reconhecer./ Saiu com a sainha. O cinto cintilou./ Beth Blanchet deu as costas, foi embora. Volta, minha gata, volta” (FREIRE, 2003, p. 22)¹¹⁵.

Se em “Homo erectus” e em “Mulheres trabalhando” temos um personagem masculino que é associado a um comportamento sexual passivo, em “A sagração da primavera” temos uma personagem feminina, narradora do conto, que sente desejos sexuais por homens afeminados, porém, é um desejo sempre ameaçado pela possibilidade de eles serem, também, homossexuais. A narrativa, desse modo, se constitui das tentativas frustradas da narradora de conquistar um bailarino, que participa do mesmo grupo de amigos que ela, o qual, regularmente, promove alguns saraus para que eles compartilhem de suas habilidades artísticas.

Na seguinte passagem, a narradora descreve uma de suas fantasias com o bailarino, por quem se mostra apaixonada: “o bailarino nu, nuzinho ao meu lado, toda mulher que eu gostaria de ser. Mulher amada. Mulher deitada

¹¹⁵ Este procedimento de representar as colisões frustrantes entre as idealizações do amor romântico e as realizações efetivas da vida amorosa não é novo, no âmbito da narrativa literária, porque remete aos romances de traição do realismo histórico, dos quais *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, é matricial. Entretanto, este procedimento, no conto de Marcelino Freire, não se realiza, em termos representacionais, por meio da traição, como nos romances do século XIX, mas por meio da recusa da amada em estabelecer uma relação amorosa.

como uma flor, a esposa do amor. O toque do cabelo à ponta dos pés. Meu único amor. O lençol girando, sedutor” (FREIRE, 2003, p. 115). Com os tons de um sentimentalismo romântico, no trecho citado, a narradora projeta sobre o bailarino não a virilidade de músculos bem definidos, mas a delicadeza de uma flor, metáfora que remeteria ao processo de idealização do feminino no ser amado, construindo, nesses termos, uma imagem de mulher, no bailarino, que ela mesma não percebe em si.

Juntamente com a busca por seduzir o bailarino, a narradora também traz para a narrativa as memórias de um amigo de infância, com quem, em uma inversão de papéis sociais, brincava de ela ser um homem e ele, uma mulher. Este amigo reaparece ao final do conto, que, atendendo agora pelo nome de Susan Star, dança em uma casa noturna que, possivelmente, seja direcionada ao público gay, porque, embora o conto não afirme esta especificidade, ele dá alguns indícios, como, por exemplo, a localização próxima à Praça da República¹¹⁶, a predominância de um público masculino que estranha a presença da narradora no local, o próprio espetáculo de Susan Star, que sugeriria uma boate com shows de drag queens, bem como a seguinte passagem que aponta para o flerte entre os homens que estão naquele ambiente: “os homens fumavam os olhos uns dos outros” (FREIRE, 2003, p. 121).

A narradora e Susan Star se encontram na boate, saem para caminhar pela praça e, então, a narradora termina a narrativa com as seguintes palavras: “nunca vi seus olhos de tão perto, maquiados, assim, como se fossem feitos para mim. ‘Eu quero comer você’. Eu mais uma vez ia virar o homem do garoto de minha rua./ meu amor cega como purpurina. Purpurina cega. Purpurina pura” (FREIRE, 2003, p. 121).

Diferentemente de “Homo erectus” e “Mulheres trabalhando”, o sentimentalismo, por vezes piegas, é constantemente presente no conto “A sagração da primavera”, o que parece não contribuir para uma construção irônica do amor romântico, como em “Mulheres trabalhando”. Ao contrário, poderia sugerir a exploração estética do sensacionalismo por meio dos

¹¹⁶ No conto “A volta de Carmen Miranda”, a Praça da República é também um referente presente no texto literário, que aponta para um espaço urbano de grande circulação de homossexuais.

excessos, em que o sentimentalismo e o rebaixamento se integram na narrativa como modo de intensificar os processos afetivos, para retomarmos um termo de Karl Erik Schøllhammer (2012), que a representação de um amor às avessas pretende despertar no leitor.

O processo de inversão de concepções, de padrões e de normas socioculturais está presente em todos os contos de *BaléRalé* e é uma constante na obra de Marcelino Freire, como afirma Miguel Bezzi Conde, porque

é como se o texto se tornasse uma espécie de signo invertido, que, ao invés de prescindir do senso comum, se remetesse a ele repetidamente, porque dele depende para constituir-se como seu oposto. [...] Em Marcelino Freire, pelo contrário, o chavão é quase sempre o ponto de atração central, ao qual são dirigidos os trocadilhos e as contestações (CONDE, 2014, p. 116).

Marcelino Freire parece resgatar certos clichês da cultura de nosso país, como, por exemplo, a associação entre feminilidade e passividade e entre masculinidade e atividade, como pudemos observar nos contos “Homo erectus”, “Mulheres trabalhando” e “A sagração da primavera”, para buscar construir uma literatura do contra, nos termos de Antonio Candido (2011, p. 256).

Em “A nova narrativa”, Candido considera como literatura do contra a obra literária que se coloca “contra a escrita elegante, antigo ideal castiço; contra a convenção realista, baseada na verossimilhança e o seu pressuposto de uma escolha dirigida pela convenção cultural; contra a lógica narrativa, isto é, a concatenação graduada das partes pela técnica da dosagem dos efeitos; finalmente, contra a ordem social, sem que com isso os textos manifestem uma posição política determinada (embora o autor possa tê-la). Talvez esteja aí um traço dessa literatura recente: a negação implícita sem afirmação explícita da ideologia” (CANDIDO, 2011, p. 256).

Porém, pela repetição dos recursos narrativos, das estratégias representacionais e das elaborações de linguagem literária, o que poderia sugerir uma problematização de paradigmas culturais, parece indicar também a possibilidade de o escritor pernambucano criar apenas novos clichês, em termos literários, com este procedimento, ou, como afirma Candido (2011, p.

259), estabelecer uma nova moda, que poderia ser compreendida como uma tendência do mercado editorial.

Bastaria notar que a inversão das relações, estabelecidas culturalmente, entre comportamento sexual – ativo ou passivo – e o gênero e o sexo – masculino e feminino – é repetido três vezes em *BaléRalé*, a saber, nos contos “Homo erectus”, “Mulheres trabalhando” e “A sagração da primavera”, os quais analisamos anteriormente. Ademais, o procedimento de elaborar representações que buscam inverter certos aspectos culturais não impossibilita a presença dos clichês, do senso comum e dos padrões socioculturais na narrativa, como podemos observar quando a narradora de “A sagração da primavera” afirma, na passagem já citada, de que ela “mais uma vez ia virar o homem do garoto de [sua] rua” (FREIRE, 2003, p. 121).

Embora a narradora seja uma mulher que pretende adotar um comportamento sexual ativo com uma trans, o que indicaria a inversão das normas culturais, em que se considera que a mulher se atrairia sexualmente pela virilidade de um homem, ao se perceber como um homem, e não como uma mulher, diante da possibilidade de um ato sexual com Susan Star, a narradora reafirmaria o clichê que relaciona masculinidade ao comportamento sexual ativo.

No conto “A volta de Carmen Miranda”, temos um narrador-personagem homossexual, de idade avançada, que compara as suas experiências homossexuais, dos tempos em que era jovem, com o modo como a homossexualidade é vivenciada, no presente, pelos mais jovens. A inversão está em subverter as memórias, elaboradas por pessoas idosas, que ressaltam os tempos antigos como melhores e o presente como uma degradação desmedida, subversão que se realiza literariamente por meio da construção de um narrador homossexual para esta situação narrativa, sobretudo para narrar a sua vivência da sexualidade na juventude, o que é raro de ser relatado pelas pessoas idosas quando contam sobre o seu passado.

Há, ainda, outro processo de aparente inversão no conto em questão: a narrativa flagra uma mudança, em termos culturais, no que se refere à visibilidade e à conquista de direitos pela comunidade LGBT nos últimos anos

no Brasil¹¹⁷, porém o narrador, mesmo se assumindo como homossexual, não vê estas transformações como positivas, como era de se supor. O início da narrativa pode demonstrar este aspecto:

Beijar na boca outro homem? Na língua? Essa depravação?
Pra todo mundo saber? O quê? Não.
Meu tempo era outro tempo. Beijava-se escondidinho outro
homem. Assim, no Joaquim.
Ninguém saía passeando com o namorado, para cima e para
baixo, para cima e para baixo. Era tudo muito mais romântico
(FREIRE, 2003, p. 63).

O “romantismo” que emanaria de uma relação erótico-amorosa às escondidas, acionado como argumento contra as mudanças do presente, sobretudo no que se refere à visibilidade LGBT, camuflaria um processo ideológico de marginalização da homossexualidade, o qual não é percebido pelo narrador, que acaba por reproduzir o discurso dos grupos dominantes de que, por exemplo, os homossexuais não têm direito de expressar afetividade em público, o que apontaria para a violência simbólica, nos termos de Pierre Bourdieu (2012)¹¹⁸, que o narrador parece sofrer e reproduzir.

Frequentemente, a representação da sexualidade, no conto, ganha os contornos da cruzeza, do rebaixamento e do excesso, de modo a escancarar, ao leitor, as práticas sexuais vivenciadas pelo narrador ou pelos jovens gays, no presente: “já fui muito a quartel, meu caro. Dei pra coronel, chupei culhão de recruta. Desculpa, mas antigamente havia poesia chupar culhão de recruta, de seminarista. Engolir esperma de marinho” (FREIRE, 2003, p. 65).

Nesta passagem, podemos notar que a representação da sexualidade mescla, em sua constituição, a cruzeza da ação narrada com o saudosismo do narrador que busca a matéria narrativa em suas memórias. Enquanto o saudosismo de pessoas idosas quando contam sobre o seu passado é um clichê, o rebaixamento da matéria narrativa, neste contexto, inverteria o senso

¹¹⁷ Por extensão, o conto “A volta de Carmen Miranda” poderia remeter também a legitimação de certos direitos conquistados, nos últimos tempos, por outros grupos marginalizados na sociedade brasileira, como, por exemplos, os pobres, as mulheres e os negros.

¹¹⁸ Para Pierre Bourdieu, violência simbólica seria a percepção que os indivíduos de grupos dominados teriam de si, do outro e do mundo que foi imposta pela cultura e pela ideologia do grupo dominante, não sendo percebida, pelos dominados, de modo consciente: “a violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ela não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele, mais que instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural” (BOURDIEU, 2012, p. 47)

comum, que vê no idoso uma pessoa essencialmente assexuada, com uma vida pacata. Nesses termos, o final sentimentalista, que rememora um amor perdido, porque o amado morreu, parece fazer com que o saudosismo invada a narrativa e enfraqueça a inversão que vinha se desenvolvendo, narrativamente, sobretudo a partir das tensões entre rebaixamento e saudosismo.

A representação da violência ganha destaque também em outros cinco contos de *BaléRalé*, a saber, “Mãe que é mãe”, “Jéssica”, “Phoder”, “Papai do céu” e “A ponte o horizonte”. Em “Mãe que é mãe” e em “Jéssica”, a violência é representada sob a perspectiva da violência sexual contra mulheres, mais especificamente por meio de situações de estupro; “Phoder” e “Papai do céu” colocam em cena pais que abusam sexualmente de seus filhos, o que constitui também uma violência sexual; e, em “A ponte o horizonte”, a representação da violência sai do âmbito da sexualidade para ser flagrada, em termos literários, a partir do desejo das massas em vivenciar a violência.

Em “Mãe que é mãe”, temos uma narradora-personagem que, a partir da repetição do sintagma “mãe que é mãe”, constrói um discurso (literário) direcionado a um doutor, cuja voz não é representada no conto. A narrativa não tem um enredo propriamente dito, porque se constitui de uma enumeração de diferentes situações narrativas, aparentemente desconexas, que serviriam, como argumentos, para se afirmar qual a concepção de mãe para a narradora, que diferiria, em certa medida, da concepção que é posta culturalmente¹¹⁹.

A relação entre a mãe e a filha é permeada pela violência, pela dominação e pelos maus tratos, como podemos notar na seguinte passagem: “mãe que é mãe bate na filha. Porque a filha também bate forte e morde. Pode arrancar um pedaço da mãe. Uma orelha, um dedo, o couro da mão, o couro da mãe” (FREIRE, 2003, p. 46). Diferentemente da docilidade materna que faz parte do imaginário cultural, a passagem citada apontaria para a reciprocidade da violência na relação entre a mãe e a filha, marcada, em termos representacionais, pelos excessos.

¹¹⁹ A repetição de um determinado sintagma, que desencadeia, na narrativa, em uma enumeração de diferentes situações narrativas, parece ser um dispositivo narrativo na obra de Marcelino Freire, presente, para além de “Mãe que é mãe”, nos contos “Esquece”, “Curso superior”, “Meu negro de estimação”, publicados no livro *Contos negreiros*, “Amor cristão” e “Futuro que me espera”, presentes no livro *Rasif – mar que arrebeta*.

Se, por um lado, as ações que caracterizam a relação parental se distanciariam da concepção de mãe construída culturalmente, por outro lado, a intenção da narradora, enquanto mãe, a aproximaria desta concepção, como a seguinte passagem poderia demonstrar: “se a mãe arrasta os cabelos garranchudos da filha assim que a consulta termina é para o bem da filha. E para o bem da mãe” (FREIRE, 2003, p. 46). De acordo com a compreensão apresentada pela narradora, toda a violência praticada contra a filha seria uma forma de cuidado, de proteção e de preocupação para com a filha¹²⁰.

A indignação que é observável no tom que a narradora constrói o seu discurso (literário) pode ser mais bem compreendido ao final da narrativa, quando se sugeriria que se a narradora agride sua filha para o bem de ambas, o personagem Adamastor, sob a perspectiva da narradora, parece ter violentado sexualmente a filha sem este propósito benéfico:

Mãe que é mãe quer o melhor casamento. Não quer o pior para a filha. Encontrar a filha assim desfalecida, fodida. Como se tivesse pulado de dentro da filha outra filha. Como se tivesse pulado de dentro da filha um demônio. Que animal violentou minha filha? Deus, Meu Deus, qual bicho ruim?
Mãe que é mãe daria aquele escândalo. Chamaria a polícia, sim. [...]
Para prender o Adamastor no tronco. Para ele ver o que é bom ficar amarrado no tronco. Para o resto da vida, ao lado da filha (FREIRE, 2003, p. 47-48).

O estupro estaria sugerido, sobretudo, por meio de uma sequência de possíveis relações que poderiam ser estabelecidas na passagem acima: a narradora inicia o trecho citado com a menção ao casamento, que traria para a narrativa a questão das relações erótico-amorosas consensuais, para, em seguida, descrever o estado de esmorecimento esse que encontrou sua filha e indicar que a filha foi violentada.

Se considerarmos a menção ao casamento e, depois, a violência sofrida pela filha, podemos notar que os adjetivos “desfalecida” e “fodida” são ambíguos, porque o desfalecimento poderia ser provocado tanto pela violência sofrida, como pelo gozo sexual, ou, ainda, pelos dois aspectos, bem como

¹²⁰ O processo das ações de uma narradora-mãe não corresponderem à concepção de mãe posta culturalmente, mas, ao mesmo tempo, suas intenções estarem de acordo com esta concepção, é possível de ser observado também no conto “Darluz”.

“fodida” poderia significar que a filha estava em condições desfavoráveis devido à violência, mas também que ela acabou de ter uma relação sexual.

Nesses termos, quando a narradora adverte sobre o seu desejo de prender Adamastor, isto é, de puni-lo, sugere-se que seria ele quem teria violentado sua filha, o que poderia ser mais um índice de que se trata de uma violência sexual, sobretudo ao indicar que ele passaria “o resto da vida, ao lado da filha”, o que retomaria a referência ao casamento, mencionada no início da passagem.

No conto “Phoder”, temos uma narradora-personagem, que, por ser prostituta, atende um senhor mais velho em busca de favores sexuais, porém, o cliente acaba por despertar as memórias do pai da narradora, que havia abusado sexualmente dela na infância, o que produziria um impasse para que a relação sexual com o cliente se efetivasse:

É preciso fazer alguma coisa com o pau do velho. Ele não pode ficar assim o pau do velho.

Meu pai um dia mostrou o pau pra mim, balançou. Eu tinha onze anos, sei lá. Doze anos, nove anos. Mijou olhando para mim, os olhos azuis do meu pai.

Vinte minutos já se foram, vinte anos. Vinte e tantos anos que nem começaram (FREIRE, 2003, p. 41).

Podemos observar, nesta passagem, o entrelaçamento do passado, no que se refere à vivência da violência sexual na infância, e do presente, que diz respeito à relação sexual com o homem mais velho, sobretudo no trecho “vinte minutos já se foram, vinte anos”, em que os dois tempos aparecem situados na mesma frase, separados apenas por uma vírgula e pela extensão do tempo – o presente se refere aos vinte minutos, enquanto o passado aos vinte anos –, mas aproximados, figurativamente, pelo número vinte. Esta coexistência dos tempos na narrativa parece indicar a reverberação da violência sexual sofrida no passado, que não foi totalmente superada no momento presente e, portanto, é capaz de atormentar, ainda, a narradora.

No conto “A ponte o horizonte”, temos um narrador-personagem que está prestes a se suicidar em uma ponte, mas é surpreendido por uma multidão de curiosos, com os quais o narrador discute por estarem atrapalhando o momento em que ele cometeria o suicídio. Interessante notarmos, neste conto, a suposta crítica que há ao sensacionalismo da imprensa: “é palhaçada. Esse

fotógrafo com esse flash na minha cara. Porra, mete essa luz no cu da tua irmã. Lá tá mais escuro que aqui. Não vê o sol, não vê?” (FREIRE, 2003, p. 28).

O fotógrafo representado pareceria apontar para a mídia que se dedica a noticiar tragédias, catástrofes e acontecimentos chocantes, sobretudo no que se refere a práticas de extrema violência, como seria o caso de alguém que está na iminência de se suicidar, matéria narrativa do conto em questão. Em “A ponte o horizonte”, Marcelino Freire parece não se utilizar do sensacionalismo na composição desta narrativa, o que permitiria que, pelos meios expressivos empregados, a crítica ao sensacionalismo dos meios de comunicação se efetive.

Entretanto, esta crítica se enfraqueceria se considerarmos que o sensacionalismo está presente em outros contos de *BaléRalé*¹²¹, porque haveria um descompasso entre o apontamento, pelo narrador, do sensacionalismo como um problema e a sua utilização na elaboração, formal e representacional, de determinados contos.

Os excessos que caracterizariam as representações de tons sensacionalistas, em Marcelino Freire, inclusive, estariam em desarmonia com uma escrita literária que se quer enfática e direta, no sentido de concentrar o instantâneo na brevidade formal, aspecto constantemente apontado pela crítica literária como característico da obra literária do escritor pernambucano (ANDRADE, 2006; SCHØLLHAMMER, 2009; CONDE, 2010; SILVA, 2013), como discutimos na seção 3.1, uma vez que o enfático sensacionalista se concretiza esteticamente pelo excesso e não pela concisão.

A título de exemplificação, podemos citar “A volta de Carmen Miranda”, que explora esteticamente um sentimentalismo exacerbado e, inclusive, apresenta também uma aparente crítica à dimensão espetacular da cultura de massa: “o mundo diferente. Você liga a televisão, aquele Carnaval. Febre de silicone, não. Não entendo. Apresentadora perguntando: ‘Qual o tamanho do seu pau?’. Uma esculhambação. Bunda em banca de jornal. Você viu quem saiu nu? O jogador do Cruzeiro do Sul” (FREIRE, 2003, p. 64).

¹²¹ Os contos de *BaléRalé* que, em certa medida, parecer explorar esteticamente certos aspectos sensacionalistas, como a explicitação exacerbada do sentimentalismo e do rebaixamento, são: “Mãe que é mãe”, “Vovô”, “Jéssica”, “Phoder”, “A volta de Carmen Miranda”, “E sombra”, “Minha Flor” e “A sagração da primavera”.

A crítica do narrador de “A volta de Carmen Miranda” se direciona, mais especificamente, contra a vulgarização extrema da sexualidade apenas como objetivo de provocar impactos emocionais nos espectadores/leitores. Porém, *BaléRalé* parece recorrer, frequentemente, a este recurso criticado em “A volta de Carmen Miranda”, uma vez que a representação da sexualidade, enquanto linha de força do livro de contos em questão, seria elaborada, sob muitos aspectos, por excessos que poderiam se aproximar do sensacionalismo midiático.

O conto “A ponte o horizonte” termina com o narrador sendo empurrado pelo grupo de pessoas que pararam para assistir ao suicídio:

Olha, se continuarem gritando, eu não pulo. Tô dizendo: não pulo.
Por favor, será possível?
Eta povinho de merda.
Que saco!
Caíam fora.
Sai pra lá. Não é hora. Agora. Porra. É foda.
Não empurra (FREIRE, 2003, p. 29).

Sem recorrer aos excessos representacionais, o final deste conto é marcado por uma violência brutal, porque revela, ao leitor, os desejos sórdidos de destruição do outro que habita nos seres humanos. As pessoas não pararam diante do narrador por piedade, empatia ou solidariedade, mas pelo gosto de presenciar o aniquilamento da vida alheia e quando há a ameaça da autodestruição do narrador não se realizar, o que era para ser um suicídio tornar-se um homicídio. Nesses termos, a cultura de massa sensacionalista não apenas imporia tendências e gostos ao representar a violência em reportagens, novelas, filmes e obras literárias, mas também atenderia a determinados desejos da psique humana.

A postura cultural da técnica de representação naturalista poderia ser notada também no que se refere, mais propriamente, à representação de certos aspectos da cultura de resignação e da cultura senhorial no Brasil. O conto “Balé”, por exemplo, pareceria representar a vida de trabalhadores rurais de uma pequena cidade que não conseguem pensar suas existências para além da lógica do trabalho, em que se submetem às explorações, às precariedades e às carências. Sem questionar a situação em que se

encontram, apenas aceitam as condições de vida que lhes são postas socialmente.

Nesses termos, a narradora acredita ser um absurdo o filho de sua comadre não querer trabalhar nas atividades braçais para, como é revelado ao final do conto, passar o dia dançando, de modo a se negar ao trabalho que todos desempenham, aspecto que constituiria o eixo central da narrativa:

Disse que não, não quer rachar a linhada mão nem o quengo.
Disse que não sobe em caminhão.
[...]
Disse que não e não e não.
Não quer sujar o destino desse jeito, o menino. O pai coloca de castigo, ele diz que não, não fica. Grita que é uma agonia. Só, não tem quem segure o cão, o cramulhão” (FREIRE, 2003, p. 33-34).

A negação do menino ao destino, no que se refere às circunstâncias sociais e culturais pré-existentes ao indivíduo, e ao pai, enquanto autoridade que emana de uma relação estabelecida, *a priori*, por aspectos biológicos, sociais e culturais, poderia sugerir uma resistência individual que problematizaria a compreensão ideológica da narradora e, por isso mesmo, ela se oporia veementemente às atitudes do filho de sua comadre.

“Balé”, que remete diretamente ao próprio título da obra de Marcelino Freire, parece ter um caráter metalinguístico, em que se ressaltaria a arte como modo de resistência à cultura senhorial, mas, sobretudo, à cultura da resignação em nosso país. O personagem ao qual a narradora se refere no conto, ambos não nomeados, não quer ter a vida rude e se sujeitar aos trabalhos braçais que toda a sua família realiza, seguindo o que lhe caberia socialmente. Portanto, encontraria na arte uma alternativa para enfrentar certas estruturas de poder relacionadas à exploração das classes mais baixas da sociedade, embora essa alternativa não modifique a realidade social em que está inserido e, desse modo, se situe no âmbito individual.

Entretanto, há também uma tendência, em um conjunto de contos de *BaléRalé*¹²², de os personagens serem elaborados de modo que estejam “sem saída”, isto é, se veem sem alternativas para modificar a realidade na qual se

¹²² Os contos em que parece haver uma incapacidade de transformação da realidade vivenciada pelo personagem são: “Mulheres trabalhando”, “A ponte o horizonte”, “Phoder”, “Vovô”, “A volta de Carmen Miranda”, “E sombra”, “Jéssica”, “Minha flor” e “A sagração da primavera”.

encontram, porque não haveria o que ser feito para transformar as adversidades que caracterizam suas vidas. Esta impossibilidade de ação dos personagens também pode ser observada no final do conto “Balé”: “Eu não sei não/ Acho que essa desgraça não tem mesmo salvação” (FREIRE, 2003, p. 35).

A narradora, no desenvolvimento da narrativa, chega a apontar algumas alternativas para os pais do menino, como, por exemplo, levá-lo em uma mãe de santo para expulsar o “demônio” que o persegue, forçá-lo a trabalhar, mesmo contra sua vontade, e deixá-lo ir embora da cidade, quando ele ameaça tomar tal atitude. Porém, a conclusão da narradora é de que não há como reverter o posicionamento do menino, o que encerra o conto com tom de resignação, não apenas da aceitação da realidade precária que vivencia, mas também da impossibilidade de forçar que todos compreendam esta mesma realidade do modo como ela a compreende.

Tânia Pellegrini problematiza a incapacidade de intervenção social de alguns personagens de Marcelino Freire como um aspecto negativo da obra do escritor pernambucano, porque,

ao contrário de uma visão negativa, que rejeita o real, o autor reitera um viés afirmativo e conformista com relação à “carne” de que se farta, imbuído de um ceticismo regressivo em que não há lugar para a verdadeira complexidade da experiência humana e social, mas que pode coruscar como um artefato a mais nas vitrines da contemporaneidade brasileira (PELLEGRINI, 2014, p. 28).

Embora alguns críticos literários, como, por exemplo, Janilto Andrade (2006), Miguel Bezzi Conde (2010) e Maurício Silva (2013), afirmem que Marcelino Freire problematiza a realidade sociocultural, sobretudo com as representações da marginalidade que elabora, Tânia Pellegrini, em seu artigo “A outra volta do parafuso: Marcelino Freire”, discorda deste posicionamento, como podemos notar pela passagem citada. Na perspectiva da pesquisadora, os contos de Marcelino Freire, em sua concretização estética, apresentariam, ao leitor, muito mais constatações conformadas da realidade sociocultural do que indicariam as causas dos problemas representados, bem como propostas de resistência e de transformação.

A questão a se considerar diante destas percepções críticas controversas é a irregularidade da obra do escritor pernambucano no que se refere ao potencial crítico da representação da realidade sociocultural. Em nossa leitura crítica de Marcelino Freire, sobretudo no que diz respeito à *BaléRalé*, haveria contos que problematizariam a realidade sociocultural, como, por exemplo, os contos “Homo erectus”, “Mulheres trabalhando” e “A ponte o horizonte”, mas também haveria outros em que, no mínimo, os questionamentos críticos estão bem enfraquecidos, senão, ausentes, como, por exemplo, em “Vovô”, “A sagração da primavera” e “Na hora do banho”.

Nesses termos, a postura cultural, em *BaléRalé*, nem sempre se realiza esteticamente de maneira crítica, com problematizações efetivas da realidade sociocultural, mas não seria por este motivo que a cultura deixaria de ser a referência central para a elaboração dos contos de Marcelino Freire no livro em análise, porque o teor crítico se refere apenas ao modo como a cultura é trabalhada, em termos estéticos, nos contos em questão.

3.3 O método da técnica de representação naturalista em *BaléRalé*

Como mencionamos na seção 2.3, o método específico empregado em uma técnica de representação realista, nos termos de Tânia Pellegrini (2007, p. 139), se refere aos temas e motivos, aos elementos narrativos, às estratégias representacionais, bem como à própria linguagem literária elaborada. Dito de outro modo, o método diz respeito aos procedimentos narrativos, representacionais e de linguagem literária que são utilizados na elaboração realista do texto literário, conforme a(s) técnica(s) de representação realista(s) empregada(s) na obra literária¹²³.

Os aspectos que constituem, essencialmente, o método da técnica de representação naturalista, como indicado na seção 2.3, são: temas e motivos relacionados à crueza, ao rebaixamento, ao excesso e à marginalidade, personagens marginalizados, espaços de exclusão (PELLEGRINI, 2004, p. 19)¹²⁴ e uma linguagem igualmente rebaixada, com a possibilidade de uso de vocabulário de baixo calão, coloquialismos e aspectos da variedade linguística dos grupos marginalizados que são representados na obra literária.

Como indicamos na seção 3.2, ao refletirmos sobre a questão da postura cultural como parte constitutiva da técnica de representação naturalista em *BaléRalé*, há um predomínio da sexualidade como tema dos contos, em que dela emergiriam os aspectos relacionadas à marginalidade, à exclusão e à violência, por exemplo. Para explorarmos um pouco mais as percepções críticas que discutimos, até o momento, sobre a representação da sexualidade no livro de Marcelino Freire, podemos observar que em onze dos dezessete contos há a representação ou a alusão ao ato sexual propriamente dito, a saber, em “Homo Erectus”, em “Mulheres trabalhando”, em “Phoder”, em “Mãe que é mãe”, em “Vovô”, em “Darluz”, em “A volta de Carmen Miranda”, em “Jéssica”, em “Minha flor”, em “A sagração da primavera” e em “Na hora do banho”.

Sob muitos aspectos, trata-se da representação do sexo flagrado pela perspectiva do excesso, do rebaixamento, da degradação e da marginalidade,

¹²³ Vale recordar que mais de uma técnica de representação realista pode ser utilizada em uma mesma obra literária.

¹²⁴ Com mencionamos na seção 2.3, o termo “espaços de exclusão” foi proposto por Tânia Pellegrini e acreditamos ser válido para pensarmos sobre a questão do espaço, enquanto elemento narrativo, na técnica de representação naturalista.

o que resulta no predomínio de representações marcadas pelo homoerotismo¹²⁵, pela prostituição¹²⁶, pelo estupro¹²⁷, pela pedofilia e pelo incesto¹²⁸, como o seguinte trecho do conto “Jéssica” pode ilustrar:

pensei em gritar que não queria mas não devia ele me batia com o pau molhado a cabeça sangrenta acesa do seu mastro e gritava que eu dissesse baixo põe tudo desgraçado me fode nunca vi animal assim tão macho cheirando a cavalo óleo asfalto vindo para cima de meu traseiro rápido passou saliva nos dedos primeiro enfiou um e aí dois dedos uma das mãos alisando a minha buceta fique calma calminha fiz o que ele mandava empurrava sua vara até o meio vara grossa como uma árvore [...] (FREIRE, 2003, p. 102).

Sem pontuações e com rápidas passagens do discurso direto para o discurso indireto livre, a narrativa de “Jéssica” segue um ritmo frenético que buscaria representar a tensão da situação narrativa representada, no caso, o estupro da narradora, que, diante de um doutor, rememora este fato de sua vida. Como podemos notar pela passagem citada, o ato sexual é representado em sua crueza e não poupa detalhes que enfatizem sua brutalidade, o que é expresso, inclusive, no uso de vocabulários de baixo calão, como, por exemplo, “pau”, “fode”, “buceta” e “vara”. Porém, esta ferocidade também está na presença de determinados líquidos corpóreos como o esperma, indicado em “pau molhado”, o sangue e a saliva, bem como nas analogias entre o estupro e o reino animal – “nunca vi animal assim”, “macho” e “cheirando a cavalo” –, o reino mineral – “óleo” e “asfalto” – e o reino vegetal – “vara grossa como uma árvore”.

A violência, em sua potência de degradação, a partir da qual o estupro é representado no conto de Marcelino Freire indicaria as aproximações que a obra do escritor pernambucano, sob muitos aspectos, tem com o brutalismo, de Rubem Fonseca, ou, para nos referirmos ao termo

¹²⁵ Os contos em que a representação do sexo, ou sua alusão, se relaciona ao homoerotismo são: “Homo Erectus”, “Mulheres trabalhando”, “A volta de Carmen Miranda”, “Minha flor” e “Na hora do banho”.

¹²⁶ Os contos em que a representação do sexo, ou sua alusão, se relaciona à prostituição são: “Mulheres trabalhando” e “Phoder”.

¹²⁷ Os contos em que a representação do sexo, ou sua alusão, se relaciona ao estupro são: “Mãe que é mãe” e “Jéssica”.

¹²⁸ Os contos em que a representação do sexo, ou sua alusão, se relaciona à pedofilia e ao incesto são: “Phoder” e “Papai do céu”.

pensado por Antonio Candido¹²⁹, o realismo feroz, em que a crueldade humana é representada nos limites com o animalesco, de modo a colocar em cena a sordidez agressiva dos seres humanos, o que tornaria Marcelino Freire um herdeiro das propostas estéticas de Rubem Fonseca, conforme reconhece Tânia Pellegrini, em seu artigo “Relíquias da casa velha: literatura e ditadura militar, 50 anos depois” (PELLEGRINI, 2014, p. 168).

Entretanto, a representação do ato sexual não se restringiria unicamente ao homoerotismo, à prostituição, ao estupro, à pedofilia e ao incesto, como podemos observar no conto “Vovô”, em que uma neta narra a seu avô, que teve um derrame e, por isso mesmo, está sob os cuidados da jovem, um encontro casual que ela teve, com um homem, na noite anterior:

Vovô, o pau dele era desse tamanho.
Espremeu-se na minha coxa, ai, vovô, o tanto que ele falou. Eu te amo tanto. Vovô, a noite me deixou louca, não era um sonho.
Vovô, acorda.
A papa não esfriou. A papa vai esfriar.
Engole, porra.

Engole, porra.

Vovô, não é que ele gozou na minha boca (FREIRE, 2003, p. 53).

Com o uso de um vocabulário de baixo calão, a narradora apresenta a seu avô os detalhes de sua aventura sexual, narrados com uma crueza hiperbólica, mas também com certo romantismo, expresso, sobretudo, na fala dissimulada que declara um amor, que julgamos esvaziado, bem como na evocação da loucura e do sonho¹³⁰ como estados de alma despertados pela experiência erótica.

A frase imperativa “engole, porra” conota a confluência de duas falas possíveis: a primeira hipótese formulada é de que a enunciadora é a própria narradora que direciona estas palavras para o avô ao alimentá-lo com a papa;

¹²⁹ Antonio Candido (2011, p. 257), em “A nova narrativa”, aponta que o realismo feroz se realiza melhor nas narrativas de primeira pessoa, as quais são predominantes na obra de Marcelino Freire, o que seria um elemento formal que contribuiria para a aproximação entre os contos do escritor pernambucano e as propostas teórico-críticas de Antonio Candido.

¹³⁰ Quando a narradora afirma que “não era um sonho”, ela quer indicar que o encontro casual que teve não se trata de um sonho, mas de um fato. Esta distinção parece ser importante de ser enunciada, porque poderia parecer que, pelo encantamento despertado, a experiência sexual fosse um sonho, porém, mesmo com os sentimentos intensos, que lembrariam o encantamento de um sonho, o ato sexual vivenciado não estaria no âmbito do onírico.

a segunda hipótese é de que se trata da fala do homem com quem a narradora se relacionou sexualmente na noite anterior, em que ele ordena que ela engula o esperma que ele jaculou em sua boca. Esta convergência entre as duas falas parece estar figurada na dupla repetição da frase, seguida de um espaço em branco que as separa, que poderia indicar que as frases, embora se constituam das mesmas palavras, foram enunciadas em contextos diferentes.

Quanto aos personagens que estão à margem da sociedade, há, em *BaléRalé*, a presença de homossexuais ou praticantes de homoerotismo¹³¹, de travestis ou personagens travestidos¹³², de prostitutas¹³³, de pobres¹³⁴, de idosos¹³⁵, de mulheres que colocam para a representação, direta ou indiretamente, a questão do gênero feminino¹³⁶, bem como de estupradores¹³⁷, de pedófilos¹³⁸ e de suicida¹³⁹.

Ao observarmos as relações entre os personagens em *BaléRalé*, podemos notar que é recorrente uma diferença geracional entre eles: seja entre pais e filhos¹⁴⁰, seja entre avô e neta¹⁴¹, seja entre um personagem mais jovem e outro mais velho que não tenham algum grau de parentesco enunciado¹⁴². Estas relações assimétricas, em termos gerais, despertam, na narrativa, algum tipo de tensão sobre a qual o conflito dramático se estabelece de modo mais incisivo, como podemos observar na passagem final do conto “Papai do céu”:

eu fico esperando papai me levar para jogar bola e ele diz que sempre assim que a gente vai jogar bola Fernando a gente vai

¹³¹ Os contos em que há a presença de personagens homossexuais são: “Homo Erectus”, “Mulheres trabalhando”, “A volta de Carmen Miranda”, “Amor de poeta”, “Minha Flor”, “A sacração da primavera”, “Na hora do banho”.

¹³² Os contos em que há a presença de personagens travestis ou personagens travestidos são: “Mulheres trabalhando”, “A volta de Carmen Miranda” e “A sacração da primavera”.

¹³³ Os contos em que há a presença de personagens prostitutas são: “Mulheres trabalhando” e “Phoder”.

¹³⁴ Os contos em que há a presença de personagens pobres são: “Balé”, “Darluz” e “Leão das cordilheiras”.

¹³⁵ Os contos em que há a presença de personagens idosos são: “Phoder”, “Vovô”, “A volta de Carmen Miranda” e “Na hora do banho”.

¹³⁶ Os contos em que há a presença de personagens mulheres são: “Phoder”, “Mãe que é mãe”, “Vovô”, “Darluz”, “Jéssica”, “Minha flor” e “A sacração da primavera”.

¹³⁷ Os contos em que há a presença de personagens estupradores são: “Phoder” e “Mãe que é mãe”.

¹³⁸ Os contos em que há a presença de personagens pedófilos são: “Phoder” e “Papai do céu”.

¹³⁹ O conto em que há a presença de personagem suicida é “A ponte o horizonte”.

¹⁴⁰ Os contos em que há a relação entre pais e filhos são: “Phoder”, “Mãe que é mãe”, “Darluz”, “E sombra”, “Papai do céu”, “Jéssica” e “Minha Flor”.

¹⁴¹ O conto em que há a relação entre avô e neta é “Vovô”.

¹⁴² Os contos em que há a relação entre um personagem mais jovem e outro mais velho que não tenham algum grau de parentesco são: “Balé”, “Phoder”, “A volta de Carmen Miranda” e “Na hora do banho”.

jogar bola Fernando e eu fico sonhando que a gente vai jogar bola porque eu gosto de jogar bola porque eu gosto muito de jogar bola eu só não gosto do xampu da Mônica e não gosto quando mamãe demora em Carapicuíba na casa da minha tia em Carapicuíba porque papai fica um tempão fazendo espuma e a gente acaba não jogando bola e o que eu gosto mesmo é de jogar bola não gosto do gosto da nuvem branca não gosto do gosto da espuma branca que papai espuma (FREIRE, 2003, p. 97).

Em “Papai do céu”, o narrador é um menino – como a própria sintaxe do texto literário denuncia, com sua preferência pela coordenação e a constante repetição de estruturas sintáticas, comuns na fala de crianças –, de nome Fernando, que o pai, quando estão sozinhos em casa, o leva para tomarem banho juntos. Parece haver, nos banhos, um teor erótico não percebido pelo narrador, mas que o conto sugere que o pai possa ter a intenção de abusar sexualmente de Fernando no banho e o faz de modo a parecer uma brincadeira, uma vez que a ausência da mãe poderia indicar o caráter pernicioso do ato, que precisa ser mantido às escondidas, bem como a necessidade de ludibriar a criança com a promessa de que jogarão bola.

O personagem adulto parece se aproveitar de sua posição de pai para dar vazão a um desejo pedófilo, que parece ser sugerido, com maior ênfase, quando Fernando diz não gostar “do gosto da espuma branca que papai espuma”, o que poderia indicar que o narrador ingere o esperma produzido pelo pai. Nesta perspectiva de leitura crítica, o título do conto se torna um pouco mais claro ao leitor: se trataria de um papai do céu, porque ele produz nuvens de esperma.

A presença dos personagens marginalizados contribui na representação da realidade sociocultural que se constrói à margem do cotidiano médio da sociedade brasileira, ou, pelo menos, que é ocultado da vida social das classes médias e altas do país. O naturalismo, como técnica de representação realista, atentaria justamente em desvendar, pela representação, aspectos da realidade sociocultural que são constantemente camuflados, esquecidos ou excluídos da vida prática em sociedade, o que, não raro, parece colocar a técnica de representação naturalista nos limites com o sensacionalismo, como tendência de mercado.

Nesses termos, a ideia de compreender os contos de Marcelino Freire como testemunhos ficcionalmente construídos, como propõe Flávia Heloísa Unbehaum Ferraz (2009), mostra-se interessante para a reflexão crítica sobre o processo representacional de colocar em cena personagens que estão à margem da sociedade, sobretudo quando os personagens marginalizados são os narradores dos contos, porque, sem a mediação do narrador onisciente ou do narrador-testemunha, os marginalizados poderiam se dizer diante da realidade de exclusão que vivenciam, o que criaria a possibilidade de, pelo discurso literário, a marginalidade ganhar voz na sociedade, ainda que seja de modo ficcional.

É importante não esquecermos, porém, que não se tratam de relatos factuais, mas de narrativas literárias que representam, ficcionalmente, o real, logo, os personagens marginalizados representados em *BaléRalé* não podem ser tomados como representantes legítimos dos grupos sociais marginalizados, sem que, antes, os consideremos como construções estéticas, elaborados em um discurso ficcional que, embora possam refletir, em suas representações, certos aspectos socioculturais, também, simultaneamente, os refrata, conforme as propostas de Mikhail Bakhtin (2010, p. 31), quanto ao processo criativo de colocar o real em cena na obra artística.

Há um paratexto, em *BaléRalé*, que indica que o livro é constituído de dezoito improvisos, porém, se contabilizarmos o número de contos do livro, verificaremos que há dezessete e não dezoito. Ainda que seja uma perspectiva possível de leitura crítica a tentativa de identificar o que, no livro, poderia constituir o décimo oitavo improviso, preferimos pensar que este paratexto sugere que há a presença de um autor implícito em *BaléRalé*, ainda mais se considerarmos a epígrafe falsa atribuída a Nijinski, como mencionado na seção 3.2.

O autor implícito, enquanto instância narrativa, se insinuaria nas manipulações de determinados paratextos para falseá-los, mas também no paratexto, da página 129, colocado logo após o último conto, que parece conferir ao livro um efeito de fechamento ao se constituir das seguintes

palavras: “é o fim” (FREIRE, 2003, p. 129)¹⁴³. Trata-se, de fato, do fim do livro, porém, se considerarmos a expressão popular “é o fim da picada” e, mais propriamente, a sua variação “é o fim”, que conota uma avaliação dos fatos como absurdos e inacreditáveis, podemos compreender que “alguém” qualificaria os aspectos da realidade sociocultural representada em *BaléRalé* como inaceitáveis. No caso, este alguém poderia ser o autor implícito, que, neste paratexto, explicitaria a sua própria voz.

Assim como a dedicatória a Giselle, paratexto que produz um efeito de abertura em *BaléRalé*, o paratexto “é o fim”, que poderia indicar o encerramento do livro, também é acompanhado da imagem d’Os homens de Weerdinge, o que contribuiria na percepção crítica do olhar que avalia a realidade sociocultural representada no livro de Marcelino Freire como absurda. Os aspectos da realidade representada estariam fundamentados em princípios degradantes, em termos sociais, culturais, econômicos e políticos, mas que são conservados historicamente na sociedade brasileira, assim como múmias, que ao mesmo tempo em que indicam processos de degradação do corpo, também apontam para a permanência no tempo.

“E sombra” é o único conto de *BaléRalé* com um narrador heterodiegético, porque temos o modo dramático no conto “Na hora do banho” e os demais contos são constituídos a partir da perspectiva de um narrador homodiegético. Nesses termos, poderíamos levantar a hipótese de que o autor implícito que se manifesta nos paratextos poderia ter tomado a voz narrativa em “E sombra” para se tornar, ele mesmo, o narrador deste conto, o que poderia sugerir mais um aspecto da presença desta instância narrativa em *BaléRalé*.

Entretanto, reconhecer um autor implícito no livro de Marcelino Freire sugere a possibilidade de haver um autor implícito também nos contos narrados em primeira pessoa, o que indicaria que entre os grupos social e culturalmente marginalizados e os personagens dos contos do escritor pernambucano haveria um autor implícito a manipular a matéria narrativa com

¹⁴³ A partir de *BaléRalé*, todos os livros de contos de Marcelino Freire terminam com o paratexto “é o fim”, o que indicaria a repetição de determinados procedimentos em sua obra, o que, sob muitos aspectos, enfraquece o potencial literário de sua obra.

a finalidade de elaborar uma construção estética, o que não permitiria uma relação direta e especular entre realidade e representação.

Nesses termos, os narradores-personagens de *BaléRalé* que são representados à margem da sociedade não podem ser tomados como a própria voz dos grupos marginalizados de nosso país, porque seria reafirmar, a partir da obra de Marcelino Freire, a crença do naturalismo histórico de que a representação literária, de viés realista, apenas refletiria, com precisão, a realidade referencial, o que seria propagar, como faz Flora Süssekind (1984), a permanência de um conceito de realismo pouco apropriado às realizações estéticas da literatura realista, sobretudo a produzida nos séculos XX e XXI.

A crise da representação, como já discutimos na seção 2.1, pôde contribuir na tomada de consciência dos equívocos que constituem certas concepções do naturalismo histórico, sobretudo no que se refere à suposta confluência perfeita entre a representação literária e a realidade referencial, de modo que a crise da representação parece propor que a representação da realidade sociocultural não seja concebida como uma cópia fiel, mas como ressignificação da realidade referencial, conforme salienta Márcio Scheel (2009, p. 89).

Quanto ao espaço de exclusão que faz parte do método empregado na elaboração da técnica de representação naturalista, há poucas referências, em *BaléRalé*, ao espaço, enquanto elemento narrativo, o que parece ser motivado pela concisão das estruturas narrativas na obra de Marcelino Freire, como discutimos na seção 3.1, que resultaria em abdicar ou reduzir, ao máximo, a descrição do espaço em que a narrativa se desenvolve, diante da tendência dos contos do escritor pernambucano ao enfático, como sugere Karl Erik Schøllhammer (2009, p. 67).

Outro aspecto que poderia contribuir para as lacunas com relação ao espaço nos contos de Marcelino Freire é a construção estética da narrativa a partir de um diálogo entre o narrador e o narratário, porque, em uma situação comunicativa, o contexto de produção do discurso já é partilhado pelos interlocutores, logo, não há a necessidade de ser enunciado. Se pensarmos a questão do espaço sob a perspectiva da representação da relação comunicativa entre narrador e narratário, as faltas de descrições do espaço podem ser compreendidas como um modo de manter a verossimilhança,

porque teria a finalidade de criar o efeito de diálogo, no qual as referências ao espaço não são frequentes.

O espaço de exclusão está presente em seis contos de *BaléRalé*, a saber, em “Mulheres trabalhando”, em “Balé”, em “Phoder”, em “A volta de Carmen Miranda”, em “Amor de poeta” e em “A sagração da primavera”. No conto “Balé”, o espaço de exclusão é apresentado, por meio de alusões, como um espaço rural, marcado pela pobreza, pela carência e pelo trabalho braçal, como podemos notar na seguinte passagem: “e o pai dessa criança? Eu pegava uma enxada e dizia assim: cava um buraco, faz uma cerca, pega a faca e corta palma, bate estaca. Não sei não. Se eu fosse mãe dessa trepeça, não prestava. No instante ele ganhava juízo. A gente nesse fim de mundo querendo viver de luxo” (FREIRE, 2003, p. 34).

Trata-se de uma região afastada dos grandes centros urbanos – “um fim de mundo” –, que, no conto, recebe o nome de Catolé, na qual sua caracterização é possível pela relação entre as ações ou a menção de possíveis ações e o espaço em que, comumente, estas ações ocorrem. A título de exemplificação, a enumeração que a narradora faz, na passagem citada, em que aponta as ordens que daria ao filho de sua comadre, permitiria reconhecermos, na narrativa, um espaço pobre, seco, de caatinga, possivelmente, que vemos na ideia de cortar a palma, forma de alimento comum nas regiões do semiárido brasileiro.

Temos, ainda, um espaço de exclusão relacionado à prostituição nos contos “Mulheres trabalhando” e “Phoder”. Em “Mulheres trabalhando”, trata-se da rua em que Beth Blanchet fica em busca de clientes, a qual é mais bem caracterizada, no conto, na seguinte passagem:

Perto da universidade existe um exército de travestis.
A vizinhança reclama, mas que nada. Beth Blanchet é poderosa. As amigas dizem que é melhor, lá ninguém chega atirando, violência danada, a noite é um monstro. Uma banda de gilete resolve, e só. Abocanha a gilete, parte para a rua.
O sol o sol.
Deram o endereço para mim. Rua Major Veloso (FREIRE, 2003, p. 19-20).

Embora seja melhor do que certas ruas à noite, em que a violência chega aos extremos, quando Beth Blanchet leva, consigo, uma gilete para ir trabalhar na Rua Major Veloso, sugere-se que este espaço não está ausente

de violência, mas apenas que, comparativamente, é menos violento, porque a gilete, enquanto objeto cortante, serviria como um instrumento de defesa para a travesti prostituta, logo, sugere-se que há a necessidade de se defender de algo ou alguém que poderia a violentar, o que apontaria para o processo de marginalização deste espaço.

Outro aspecto que poderia indicar o quanto este espaço de prostituição é construído, na narrativa, à margem da sociedade é a reclamação dos vizinhos, que não reconhecem a utilização que as prostitutas fazem deste espaço como correta. Os vizinhos, enquanto personagens tipo, parecem figurar a moral média da sociedade, que compreende a prática de prostituição como uma degradação de princípios morais relacionados à família, à sexualidade e ao trabalho.

Ao contrário de “Mulheres trabalhando”, no conto “Phoder”, a prostituição acontece em um espaço fechado, do qual apenas se faz referência a um quarto, que é elaborado como espaço de exclusão pela prática de prostituição que ocorre ali. Porém, não se especifica se se trata de um quarto em um prostíbulo, em um hotel, em um motel ou, ainda, na própria casa da narradora, que é a prostituta, porque é o seu cliente, um senhor idoso, que vai até ela: “abri o quarto e vi o velho, parado. O velho parado na porta, o buraco da porta tremia” (FREIRE, 2003, p. 39).

Neste espaço fechado, a narradora mergulha em um processo intimista de reconhecer em seu cliente a imagem de seu pai, sobretudo nos tempos em que ela era criança. Entretanto, este processo de projeção psicológica se realiza por meio do entrelaçamento narrativo da representação da prática de prostituição no presente e da representação da pedofilia e do incesto no passado, o que constitui uma associação entre a técnica de representação intimista, em sua investigação do universo íntimo da narradora-personagem, e a técnica de representação naturalista, em seus processos representacionais de marginalização, de violência e de degradação.

Há, também, espaços de exclusão, em *BaléRalé*, relacionados a prática de homoerotismo, entre homens, nos contos “A volta de Carmen Miranda”, “Amor de poeta” e “A sagração da primavera”. Em “Amor de poeta”, o espaço em que o homoerotismo se manifesta como marginalidade é o espaço público da praça, em que personagens masculinos circulam em busca de possíveis

parceiros sexuais, para relações casuais. Logo no início, o conto já apresenta ao leitor este espaço de exclusão:

O poeta?
 Conheci o poeta, sim, na rua.
 É, na rua.
 Lembro como se fosse hoje, agorinha. Existia uma praça e a gente ficava até a noite. Encostado, vendo o povo passar. Os caras para lá, lálálá. A gente às vezes assobiava sujo (FREIRE, 2003, p. 85).

O espaço de exclusão aflora, na narrativa, por meio das memórias do narrador, que são resgatadas em uma entrevista, que ele concede, sobre o caso amoroso que o narrador teve com um poeta famoso, mas que não é nomeado no conto. A prática de homens irem a determinados lugares públicos em busca de outros homens para encontros casuais, de natureza sexual, é muito comum e, sob muitos aspectos, motivada pela marginalização do homoerotismo.

Com uma maior necessidade de ocultar as suas experiências sexuais da esfera social do que caso se tratasse de uma relação heterossexual, estes homens encontram, nestes espaços, a oportunidade de conhecer parceiros, porém resguardados, de certo modo, da visibilidade social, porque, embora se realizem em espaço público, são encontros forjados nas sutilezas, nas dissimulações e nos ocultamentos do real interesse que os motiva a estar naquele local, bem como sem vínculos afetivos que possam resultar em uma visibilidade social da relação.

No conto “A volta de Carmen Miranda”, há também algumas referências a espaços públicos em que homens vão à busca de parceiros sexuais, como, por exemplo, boate, cinema, parque, praia e banheiros públicos, que, assim como em “Amor de poeta”, são evocados pela rememoração do narrador, como podemos observar na seguinte passagem:

A gente ia para boate americana, ia ver cinema aqui no centro. Se tinha sacanagem, era só pra gente. Viado caçava ouvindo grito de Tarzã. Filme mudo, baixinho. Preto no branco. Ia muito nordestino. De manhã, no banco do parque, uma masturbação. A gente sabia usar a mão (FREIRE, 2003, p. 63).

Sobretudo quando comenta sobre seus encontros casuais no cinema, o narrador permite notarmos a contradição que apontamos anteriormente: a

experiência sexual se concretiza em um espaço público, que denotaria uma maior possibilidade de ser visto, justamente para esconder sua sexualidade dos julgamentos sociais, que compreende o homoerotismo como pecaminoso, imoral e antinatural. A expressão popular “preto no branco”, que aponta para a objetividade de algo ou alguém, poderia conotar, na passagem citada, o caráter momentâneo da experiência erótica, porque se trata de uma afetividade que se restringe, precisamente, aos instantes do desfrute sexual, sem vínculos posteriores.

O conto “A volta de Carmen Miranda” faz referência, ainda, à Praça da República como um espaço de grande circulação de homens em busca de práticas homoeróticas, o que é retomado no conto “A sagração da primavera”, em que a narradora vai assistir ao show de um amigo de infância, cujo nome, agora, é Susan Star, em uma boate aparentemente gay que fica aos arredores da Praça da República e, em seguida os dois saem de mãos dadas pela praça.

No que se refere à linguagem literária utilizada, há um constante uso de vocabulário de baixo calão em *BaléRalé*¹⁴⁴, sobretudo aqueles que se referem à sexualidade, uma vez que, como já mencionado, a representação da sexualidade é um dos eixos centrais do livro de Marcelino Freire. Em alguns contos, o emprego do vocabulário de baixo calão parece produzir alguns efeitos e significações para além da mera utilização de uma linguagem rebaixada pelo narrador, como, por exemplo, para expressar literariamente o estado de nervosismo, de raiva e de indignação em que o narrador se encontra¹⁴⁵. Observemos a seguinte passagem do conto “Leão das cordilheiras”: “pior do que ter barriga vazia é ter a alma como a sua. Não tem vergonha não, sua puta?” (FREIRE, 2003, p. 73).

Em “Leão das cordilheiras”, a narradora está furiosa com a narratária por esta ter caluniado o personagem Zé, que, embora o conto não evidencie claramente quais foram as calúnias, podemos sugerir que seja porque Zé assume, no maracatu que participa, papéis tradicionalmente desempenhados por mulheres, como, por exemplo, levar a calunga, além de usar, nos cortejos,

¹⁴⁴ Somente nos contos “E sombra”; “Amor de poeta” e “Minha flor” não encontramos o uso de vocabulário de baixo calão.

¹⁴⁵ Os contos em que o uso do vocabulário de baixo calão poderia expressar o desequilíbrio emocional do narrador são: “A ponte o horizonte”, “Mãe que é mãe”, “Darluz” e “Leão das cordilheiras”.

vestimentas e adereços femininos. A palavra “puta”, na passagem citada, denotaria um xingamento direcionado a narratária como forma de atacá-la verbalmente por difamar Zé.

Em “Homo erectus” e em “Mulheres trabalhando”, as palavras de baixo calão seriam utilizadas para contribuir no processo de elaborar um final em que se insinua o comportamento sexual passivo do personagem, com a finalidade de se produzir certo efeito de surpresa no conto. Já, em “Jéssica”, o uso do palavrão buscaria intensificar a crueza das ações narradas, estando presente ao longo de toda narrativa, que coloca em cena as memórias da violência sexual que a narradora foi vítima.

Em “Na hora do banho”, a repetição do sintagma nominal “o pinto” pelo personagem idoso, que está tomando banho com a ajuda de alguém, parece sugerir a incomunicabilidade dos personagens, bem como seria um índice, na narrativa, que conduziria o leitor para a descoberta, ao final do conto, de que o personagem mais velho deseja fazer sexo oral no homem que o ajuda no banho.

Os coloquialismos que podemos notar na linguagem literária elaborada nos contos de *BaléRalé*, sob muitos aspectos, estariam relacionadas à forte presença de oralidade, que buscaria construir, esteticamente, efeitos de sonoridade nos textos literários, uma das principais características da escrita literária de Marcelino Freire, como discutimos na seção 3.1.

Observemos a seguinte passagem de “Amor de poeta”: “o Tietê tá aí, não deixou de morrer. São Paulo dá dó de ver./ De quando em quando, eu lembro dele. Não dá pra esquecer, não é?” (FREIRE, 2003, p. 89). A forma abreviada do verbo “está”, reduzida para “tá”, bem como a ausência do pronome oblíquo “me” em “eu lembro dele” são os traços mais marcantes de uma linguagem que, em certa medida, resgata aspectos característicos da fala cotidiana no processo criativo de sua elaboração.

Quanto à variedade linguística de grupos marginalizado, elemento que também pode ser utilizado na linguagem literária elaborada pela técnica de representação naturalista, Marcelino Freire, em *BaléRalé*, se vale muito pouco deste recurso, que estaria presente apenas no conto “A volta de Carmen Miranda”, como se pode notar na seguinte passagem: “não sei, estou ficando velho, vão dizer que estou esclerosado. Uma bicha recalçada. Mas não

agüento, sinceramente não agüento. Muito tempo atrás, entende? Existia mais sentimento./ Ah, nos tempos do Simonal. /Falo de um amigo meu, o Simonal. Não o cantor, não. Mona Simonal, ele” (FREIRE, 2003, p. 66).

As palavras “bicha” e “mona” pertencem ao conjunto de gírias utilizadas pelos homossexuais para se identificarem, uma vez que ambas fazem referência à pessoa cuja orientação sexual é a homossexualidade. Embora o vocábulo “bicha” seja utilizado também por heterossexuais para se referir a homossexuais, normalmente, de modo pejorativo, compreendemos “bicha” como uma gíria da comunidade homossexual, porque o narrador se assume gay no discurso literário.

Considerações Finais

Em nossa perspectiva de leitura teórico-crítica do naturalismo histórico, haveria uma tensão e, em determinados aspectos, contradição entre o projeto estético-ideológico do movimento naturalista, fortemente influenciado pelos estudos críticos de Émile Zola (1979, 1995), e os romances brasileiros naturalistas, em termos de realização estética.

Conforme afirma Haroldo Ceravolo Sereza (2012, p. 96), a ciência seria o aspecto que melhor poderia singularizar o naturalismo histórico em relação ao realismo histórico, em que as ciências do século XIX, como, por exemplo, o positivismo, o determinismo e o evolucionismo social, proporcionariam os fundamentos teóricos, em termos de estabelecimento de leis naturais que condicionariam o mundo, a sociedade e o homem, para a elaboração das representações naturalistas.

Para além dos fundamentos teóricos, cujos princípios elementares eram a raça, o meio e a hereditariedade, o projeto estético-ideológico naturalista propunha que os escritores se valessem, para a construção de seus romances, da observação precisa, totalizante, imparcial e fiel à realidade, que constitui o método científico das ciências experimentais no século XIX, as quais, inclusive, Zola (1979, p. 25) recorreria para estabelecer o conceito de romance de tese. Sob a perspectiva do projeto estético-ideológico naturalista, a ciência deveria conduzir o romancista a um modo de escrita literária pautado na objetividade, na neutralidade e na totalidade, em que a representação fosse apenas o reflexo e o retrato que plasmariam a realidade referencial.

Entretanto, se observarmos, mais detidamente, os romances brasileiros naturalistas do século XIX, em suas concretizações estéticas, sem as pretensões de buscar reconhecer apenas os elementos que comporiam o projeto estético-ideológico do naturalismo histórico, podemos notar que, sob muitos aspectos, a objetividade parece dar lugar aos excessos, aspecto observado por Machado de Assis (1994, p. 912) em crítica à obra de Eça de Queirós, já no século XIX, em que aproximaria a tendência ao hiperbólico do romantismo aos excessos naturalistas.

Se o projeto estético-ideológico naturalista previa que os diálogos com a ciência resultariam na objetividade, na fidelidade documental e na abrangência representacional dos romances naturalistas do século XIX, podemos perceber,

criticamente, que as influências do discurso científico, em termos de realização estética dos romances brasileiros naturalistas, parecem ter contribuído para a representação da animalidade do homem em sociedade e, para tanto, utilizou-se de recursos estéticos relacionados à crueza, ao rebaixamento, ao excesso e à marginalidade.

Sobretudo ao longo do século XX, muitos dos fundamentos teóricos que constituíam as ciências do século XIX – mais especificamente, o determinismo e o evolucionismo social –, bem como a própria questão da objetividade científica foram repensados e reformulados, no âmbito da ciência, da filosofia e da arte, diante do contexto crise da representação, que, em termos literários, desestabilizaria o projeto estético-ideológico do naturalismo histórico.

Nesses termos, preferimos compreender a permanência do naturalismo na literatura brasileira contemporânea e, mais propriamente, no livro de contos *BaléRalé*, de Marcelino Freire, a partir da crueza, do rebaixamento, do excesso e da marginalidade. Tomado como uma das técnicas de representação que comporia a refração do realismo contemporâneo (PELLEGRINI, 2007), o naturalismo seria expresso, literariamente, por meio de temas e motivos, bem como de uma linguagem literária pautados na crueza, no rebaixamento, no excesso e na marginalidade, além da presença de personagens marginalizados e de espaços de exclusão.

Os escritores brasileiros contemporâneos que se utilizam da técnica de representação naturalista, em especial, Marcelino Freire, parecem não mais buscar nas ciências positivistas o fundamento para a elaboração de suas representações, porque a cultura parece constituir, agora, um elemento central para as percepções da sociedade e do indivíduo que contribuiriam na construção das representações.

Referências bibliográficas

Teoria e crítica literária:

ALMEIDA, Geruza Zelnys de. Oralidade e Improviso em Marcelino Freire: ritmo, voz e subjetividade na leitura de Totonha. *Signum. Estudos de Linguagem*, v. 13, p. 43-58, 2011. Disponível em: <<<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/viewFile/4556/6964>>>. Acesso em 21/08/2014.

ALMEIDA, Joel Rosa de. Notas temáticas sobre o racismo e o homoerotismo negro em Contos negreiros. In: SILVA, Maurício; COUTO, Rita (org.). *A miséria é pornográfica: ensaios sobre a ficção de Marcelino Freire*. São Paulo: Terracota, 2013.p. 99-118.

ANDRADE, Janilto. *A arte e o feio combinam?* 1. ed. Recife: Fasa, 2006.

ASSIS, Machado. Eça de Queirós: O Primo Basílio. In: _____. *Obra completa*. Org. Afrânio Coutinho. v. 3. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994. p. 903-913.

ASSUNÇÃO, Luis Fernando. *Jornalismo de beiradas: a transgressão no processo produtivo e criativo do jornalista João Antônio*. Covilhã: LabCom, 2014. Disponível em: <<http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/20141107-201406_luisassuncao_jornalismobeiradas.pdf>>. Acesso em 29/04/2015.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 6. ed. Vários trad. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. 14. ed. Trad. Michel Lahud; Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BALDAN, Maria de Lourdes Ortiz Gandini de. A escrita dramática da marginalidade em Marcelino Freire. *Ipotesi, Juiz de Fora*, v. 15, n. 2 - Especial, p. 71-80, jul./dez. 2011. Disponível em: <<<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/10-A-escrita.pdf>>>. Acesso em: 21/08/2014.

BOSI, Alfredo (org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. *O Ateneu, opacidade e destruição*. In: _____. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. p. 51-86.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 11. ed. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BRITO, Luciana. *A Fome: retrato dos horrores das secas e migrações cearenses no final do século XIX*. *Estação Literária*, Londrina, v. 10b, p. 111-125, jan. 2013. Disponível em <<<http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL10B-Art8.pdf>>>. Acesso em 12/03/2015.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 30, p. 111-129, jul. 1991. Disponível em <<http://www.casdvst.org.br/pcasd%2Fuploads%2Ftassio%2FAn%E1lises%2F20080624_de_cortico_a_cortico.pdf>>. Acesso em 15/04/2014.

_____. *Formação da literatura brasileira*. v. 2. 8. ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1997.

_____. Literatura e a formação do homem. In: _____. *Textos de intervenção*. Seleção, apresentações e notas de Vinicius Dantas. 1. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002.

_____. Crítica e sociologia. In: _____. *Literatura e sociedade*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. *A educação pela noite*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011a.p. 169-196.

_____. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011b.p. 241-260.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. 1. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

CHIARA, Ana Cristina. O real cobra seu preço. In: OLIVEIRA, Ana Lucia M. de. *Linhas de fuga: trânsitos ficcionais*. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004. p. 23-39.

CHINOY, Ely. *Sociedade: uma introdução à sociologia*. 4. ed. Trad. Octavio MendesCajado. São Paulo: Cultrix; Brasília: INL, 1975.

CONDE, Miguel Bezzi. *Vozes e caricaturas: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea*. 2010. 88f. Dissertação (Mestrado em Letras – área de Estudos Literários) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <<http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&arqtese=0812809_1_0_Indice.html>>. Acesso em 21/08/2014.

_____. A retórica do verdadeiro em Marcelino Freire. In: RESENDE, Beatriz; AGRÓ-FINAZZI, Ettore (org.). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014. P. 109-122.

COSSON, Rildo. Gênero, periferia e cânone: horizontes do romance-reportagem no Brasil. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 17, p. 23-32, jan./fev. 2002. Disponível em: <<http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/1703.pdf>>. Acesso em 06/08/2015.

COUTINHO, Afrânio. *Literatura no Brasil*. v. 3. 2. ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1969.

DIAS, Ângela Maria. Cenas da crueldade: ficção e experiência urbana. In: DALCASTAGNÈ, Regina (org.). *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. 1. ed. Vinhedo: Editora Horizonte, 2008. p. 30-40.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. 1. ed. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FARIA, Neide. O naturalismo e o(s) naturalismo(s) no Brasil. *Travessia*, Florianópolis, n.16-18, p. 124-147, 1989. Disponível em <<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17460/16031>>>. Acesso em 20/05/2014.

FERRAZ, Flávia Heloísa Unbehaum. Testemunho e oralidade nos contos: um olhar além da violência. *Terra roxa e outras terras*, v. 15, p. 28-35, jun. 2009. Disponível em <<http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol15/TRvol15c.pdf>>. Acesso em 15/03/2014.

FERREIRA, Istela Regina. *O neonaturalismo de Rubem Fonseca*. 2009. 70 f. Dissertação (Mestrado em Letras – área de Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2009. Disponível em <<http://tede.biblioteca.ucg.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1711>>. Acesso em 5/11/2014.

FIORIN, José Luiz. A crise da representação e o contrato de veridicção no romance. *Revista do GEL*, São José do Rio Preto, n. 1, v. 5, p. 197-218, 2008. Disponível em <<<http://revistadogel.gel.org.br/rg/article/view/142/122>>>. Acesso em 24/10/2015.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. 12. ed. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

FOUREZ, Gérard. *A construção das ciências: introdução à filosofia e à ética das ciências*. 1. ed. Trad. Luis Paulo Rouanet. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1995.

FRANCHETTI, Paulo. *O Naturalismo no Brasil*. Disponível em <<<http://paulofranchetti.blogspot.com.br/2013/06/naturalismo-no-brasil.html>>>. Acesso em 26/05/2014.

FREIRE, Marcelino. Entrevista com Marcelino Freire: entrevista. [29 de maio, 2005]. São Paulo: *O Estado de São Paulo*. Entrevista concedida a Fred Melo Paiva. Disponível em <<<https://escritossobreaausencia.wordpress.com/2011/01/08/entrevista-com-marcelino-freire/>>>. Acesso em 21/08/2014.

_____. "Sou um homossexual não praticante": entrevista com Marcelino Freire: entrevista. [jan./jul. 2015]. Brasília: Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea. Entrevista concedida a Christian Grönnagel e Doris Wieser. Disponível em <<http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2316-40182015000100445&script=sci_arttext>>. Acesso em 21/08/2014.

GINZBURG, Jaime. A violência em um conto de Marcelino Freire. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, n. 4, v. 42, p. 42-48, dez. 2007. Disponível em <<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/fo/ojs/index.php/fale/article/view/4112/3114>>>. Acesso em 21/08/2014.

GOMES, Renato Cordeiro. Heranças, espectros, resíduos: imaginar a nação em tempos heterogêneos. In: RESENDE, Beatriz; FINAZZI-AGRÓ, Ettore (orgs.). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. 1. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2014.p. 39-57.

GOTLIB, Nádya Battella. *Teoria do conto*. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. O homem cordial. In: _____. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. 2. ed. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na literatura e na pintura*. 1. ed. Trad. Jaime Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LEITE, Sylvia Helena Telarolli de Almeida. Vertentes do realismo na Literatura Brasileira contemporânea. In: *III Congresso Internacional Cuestiones Críticas*, 2013, Rosário. Anais do III Congresso Internacional Cuestiones Críticas, 2013. Disponível em: <<http://www.celarg.org/int/arch_public/telarolli_de_almeida_leite_sylvia_helena_cc.pdf>>. Acesso em 02/10/2015.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 11. ed. São Paulo: Ática, 2007.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. In: _____. *Ensaio sobre a literatura*. 2. ed. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1968.p. 43-94.

_____. As formas da grande épica em sua relação com o caráter fechado ou problemático da cultura como um todo. In: _____. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. 1. ed. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000. p. 23-96.

MENDES, Leonardo. O romance republicano: Naturalismo e alteridade no Brasil 1880-90. *Letras & Letras*, Uberlândia, n. 24, v. 2, p. 189-207, jul./dez. 2008. Disponível em <<<http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/viewFile/25403/14117>>>. Acesso em 12/06/2014.

MENDES, Leonardo; CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. Naturalismo, aqui e là-bas. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 18, n. 1, p. 109-127, 2009. Disponível em <<http://150.164.100.248/poslit/08_publicacoes_pgs/Eixo%20e%20a%20Roda%2018,%20n1/06-Leonardo-e-Pedro.pdf>>. Acesso em 12/06/2014.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Prosa de ficção: de 1870 a 1920*. 3 ed. Rio de Janeiro; Brasília: Livraria José Olympio; Instituto Nacional do Livro, 1973.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. O descentramento da visão do outro marginal em "Totonha", de Marcelino Freire. In: SEMANA DE EXTENSÃO, PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO, 9., 2013. *Anais...* nov de 2013.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. Marcelino Freire, experimentos de linguagem. In: *Latin American Studies Association*, 2009, Rio de Janeiro. Congress Papers - LASA 2009, 2009.

_____. Passageiro do fim do dia, de Rubens Figueiredo: um olhar sobre o naturalismo. In: CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma (org.). *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.p. 261-278.

_____. Os (não) adaptados: a experiência urbana na obra de Rubens Figueiredo. In: RESENDE, Beatriz; FINAZZI-AGRÓ, Ettore (orgs.). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. 1. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2014.p. 91-107.

PÉCORA, Alcir. *Impasses da literatura contemporânea*. Disponível em <<<http://sibila.com.br/cultura/impasses-da-literatura-contemporanea/10215>>>. Acesso em 27/10/2015.

PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. 1. ed. São Carlos, SP: EDUFSCar; Mercado de Letras, 1996.

_____. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 24, p. 15-34, jul./dez. 2004. Disponível em <<<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2150>>>. Acesso em 15/06/2014.

_____. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. *Crítica Marxista*, Rio de Janeiro, v. 21, p. 132-153, 2005. Disponível em <<http://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/critica21-A-pelegrini.pdf>>. Acesso em 15/06/2014.

_____. Realismo: postura e método. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, dez. 2007. Disponível em <<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/4119/3120>>>. Acesso em 07/06/2014.

_____. Realismo: a persistência de um mundo hostil. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 14, p. 11-36, 2009. Disponível em <<<http://www.abralic.org.br/downloads/revistas/1415574486.pdf>>>. 25/10/2015.

_____. Realismo: modos de usar. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 39, p. 11-17, jan./jun. 2012. Disponível em <<<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/7444/5739>>>. Acesso em 25/10/2015.

_____. Moda importada: introdução do realismo no Brasil. *Itinerários*, Araraquara, n. 39, p.117-138, jul./dez. 2014a. Disponível em <<<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/7592/5286>>>. Acesso em 25/10/2015.

_____. Relíquias da casa velha: literatura e ditadura militar, 50 anos depois. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 43, p. 151-178, jan./jun. 2014b. Disponível em <<<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/10766/7775>>>. Acesso em 25/10/2015.

_____. A outra volta do parafuso: Marcelino Freire. *Brasiliana – Journal for Brazilian Studies*, Aarhus, Dinamarca, v. 3, n.1, p. p. 01-27, jul. 2014c. Disponível em <<<http://ojs.statsbiblioteket.dk/index.php/bras/article/view/16720/15482>>>. Acesso em 25/10/2015.

PEREIRA, Elvya Ribeiro. As migrações de Brás Cubas ou contracenas da identidade. *Léguas & meia*, Feira de Santana, v. 4, n. 3, p. 143-167, 2005. Disponível em <<http://lequaemeia.uefs.br/3/3_143-167_migracoes.pdf>>. Acesso em 30/04/2015.

REGO, Walquiria Domingues Leão; PINZANI, Alessandro. Liberdade, dinheiro e autonomia: o caso da Bolsa Família. *Política & Trabalho*, João Pessoa, n. 38, p. 21-42, abr. 2013. Disponível em <<<http://www.mobilizadores.org.br/wp-content/uploads/2014/07/Liberdade-dinheiro-e-autonomia.pdf>>>. Acesso em 20/10/2015.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7. ed. Coimbra, Portugal: Almedina, 2002.

RESENDE, Beatriz. *Possibilidades da escrita literária no Brasil*. In: RESENDE, Beatriz; FINAZZI-AGRÓ, Ettore (org.). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. 1. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2014. p. 09-23.

ROMERO, Sívio. *O Naturalismo em literatura*. São Paulo: Typographia da Província de São Paulo, 1882. Disponível em <<<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01615000#page/1/mode/1up>>>. Acesso em 12/06/2014.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural do romance brasileiro*. São Paulo: Ed. Unesp, 2012.

SCHEEL, Márcio. *Literatura aos pedaços: a fragmentação discursiva e a problemática da representação do Primeiro Romantismo alemão à modernidade e ao pós-modernismo*. 2009. 392 f. Tese (Doutorado em Letras – área de Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2009. Disponível em <<http://base.repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/102410/scheel_m_dr_arafcl.pdf?sequence=1>>. Acesso em 15/07/2014.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Os novos realismos na arte e na cultura contemporânea. In: PEREIRA, Miguel; GOMES, Renato Cordeiro; FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. *Comunicação, representação e práticas sociais*. Rio de Janeiro: Editora PUC, 2005.

_____. Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo. In: DALCASTAGNÉ, Regina (org.). *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. 1. ed. Vinhedo: Editora Horizonte, 2008. p. 57-77.

_____. *Ficção brasileira contemporânea*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____. Realismo afetivo: evocar realismo para além da representação. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 39, p. 129-148, jan./jun. 2012. Disponível em <<http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/3907.pdf>>. Acesso em 12/06/2014.

_____. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

SEREZA, Haroldo Ceravolo. *O Brasil na internacional naturalista: adequação da estética, do método e da temática naturalista no romance brasileiro do século 19*. 2012. 271 f. Tese (Doutorado em Letras – área de Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em <<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-13032013-125613/pt-br.php>>>. Acesso em 12/06/2014.

SICHES, Luis Recaséns. *Tratado de sociologia*. v. 1. 1. ed. Trad. João Baptista Coelho Aguiar. Porto Alegre: Editora Globo, 1968.

SILVA, Ana Paula Rodrigues da. *Rasura, fragmento e utopia na literatura de Marcelino Freire: uma leitura de Rasif: mar que arrebenta*. 157f. Dissertação (Mestrado em Letras – área de Estudos Literários) – Pontifícia Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em <<http://www.sapientia.pucsp.br/tde_arquivos/21/TDE-2011-05-18T11:20:56Z-10859/Publico/Ana%20Paula%20Rodrigues%20da%20Silva.pdf>>. Acesso em 21/08/2014.

SILVA, Maurício. Teatro de conflitos: a paisagem urbana distópica. In: SILVA, Maurício; COUTO, Rita (org.). *A miséria é pornográfica: ensaios sobre a ficção de Marcelino Freire*. São Paulo: Terracota, 2013. p. 53-70.

SODRÉ, Néelson Werneck. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

_____. *O Naturalismo no Brasil*. 2. ed. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1992.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. 1. ed. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?: uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. 1. ed. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

_____. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

_____. Tudo fala – comentário sobre o trabalho de Nuno Ramos. In: RESENDE, Beatriz; FINAZZI-AGRÓ, Ettore (orgs.). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. 1. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2014. p. 59-80.

TEIXEIRA, Eduardo de Araújo. Marcelino Freire: entre o rap e o repente. In: MIRANDA, Adelaide Calhmande, et al. (org.). *Protocolos críticos*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008. p. 133-147.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: Eikhembau, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. 2. ed. Vários trad. Porto Alegre: Globo, 1983.

VASCONCELOS, Liana Aragão Lira. *Estratégias de atuação no mercado editorial: Marcelino Freire e a Geração 90*. 2007. 176 f. Dissertação (Mestrado em Letras – área de Estudos Literários) - Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Brasília, 2007. Disponível em: <<http://www.gelbc.com.br/pdf_teses/liana_vasconcelos.pdf>>. Acesso em 21/08/2014.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 4. ed. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1963.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. 1. ed. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Trad. Waltemir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

_____. *La larga revolución*. 1. ed. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva vision, 2003.

ZOLA, Émile. *O romance experimental e o Naturalismo no teatro*. 1. ed. Trad. Italo Caroni; Célia Berrettini. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

_____. *Do romance: Stendhal, Flaubert e os Goncourt*. 1. ed. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário; Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

The WeerdingeMen, found in Drenthe, The Netherlands in 1904. 12 out. 2013. Disponível em <<<http://the-halfbreed-hobbit.tumblr.com/post/63857144124/the-weerdinge-men-found-in-drenthe-the>>>. Acesso em 05/12/2015.

Obras literárias e artísticas:

ALENCAR, José de. *Diva*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1971.

_____. *Lucíola*. 12. ed. São Paulo: Ática, 1988.

_____. *Senhora*. 34. ed. São Paulo: Editora Ática, 2000.

ALMEIDA, Manuel Antônio. *Memórias de um sargento de milícias*. 10. ed. Rio de Janeiro: Abril, 1999.

AMADO, Jorge. *Terras do sem fim*. 21. ed. São Paulo: Martins Editora, 1969.

_____. *Cacau*. 47. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1987.

_____. *São Jorge de Ilhéus*. 53. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2005.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. 22. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.

ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 9. ed. São Paulo: Globo, 1997.

ÂNGELO, Ivan. *Festa*. 3. ed. São Paulo: Summus, 1978.

ASSIS, Machado. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 21. ed. São Paulo: Editora Ática, 1996.

_____. Pai contra mãe. In: _____. *50 contos de Machado de Assis*. Org. John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 466-475.

AZEVEDO, Aluísio de. *O Homem*. 11. ed. São Paulo: Martins, 1954.

_____. *O Mulato*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1986.

_____. *O Cortiço*. 1. ed. Porto Alegre: L&PM, 1998.

AZEVEDO, Álvares de. *Noite na Taverna*. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

_____. *Macário*. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

BEN JOR, Jorge. País tropical. In: BEN JOR, Jorge. *Jorge Bem Jor*. Rio de Janeiro: Philips Records, 1969. LP. Faixa 5. (04min16).

Bíblia de Jerusalém. 3. ed. Vários trad. São Paulo: Paulus, 2008.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero*. 7. ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1980.

BUENO, Wilson. *Mano, a noite está velha*. 1. ed. São Paulo: Planeta, 2011.

CAMINHA, Adolfo. *A Normalista*. 8. ed. São Paulo: Ática, 1985.

_____. *Bom-crioulo*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1999.

CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CUNHA, Euclides. *Os sertões: campanha de Canudos*. 39. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1997.

FERRÉZ. *Capão pecado*. 1. ed. São Paulo: Planeta, 2013.

FIGUEIREDO, Rubens. *Passageiro do fim do dia*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

- FREIRE, Marcelino. *AcRústico*. 1. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.
- _____. *EraOdito*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- _____. *BaléRalé*. 2. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.
- _____. (org.). *Os cem menores contos brasileiros do século*. 1. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.
- _____. *Angu de sangue*. 2. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.
- _____. *Rasif: mar que arrebenta*. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- _____. *Contos negreiros*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- _____. *Amar é crime*. 1. ed. São Paulo: Edith, 2010.
- _____. *Nossos Ossos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. 7. ed. Trad. MiércioTáti. Rio de Janeiro: Ediouro, 1973.
- _____. *A educação sentimental: história de um jovem*. s.ed. Trad. Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Nova Alexandria, 2009.
- HOMERO. *Odisseia*. 5. ed. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- LINS, Osman. *Avalovara*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- LISPECTOR, Clarice. *Paixão segundo G. H.*. 14. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- LOUZEIRO, José. *Aracelli, meu amor: um anjo à espera da justiça dos homens*. 3. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1979.
- _____. *Acusado de homicídio*. s.ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1983.
- _____. *Os amores da pantera: o outro lado do crime de Búzios*. s.ed. Rio de Janeiro: 1983.
- _____. *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- MENDES, Luiz Alberto. *Memórias de um sobrevivente*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

- OLÍMPIO, Domingos. *Luzia-Homem*. 9. ed. São Paulo: Ática, 1983.
- OLIVEIRA, Nelson de. *Treze*. 1. ed. São Paulo: Ciência do acidente, 1999.
- _____. *Geração 90: manuscritos de computador*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2001.
- _____. *Geração 90: os transgressores*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2003.
- PAIVA, Manuel de Oliveira. *Dona Guidinha do Poço*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2003.
- PETRÔNIO. *Satiricon*. 4. ed. Trad. Miguel Ruas. São Paulo: Atena, 1953.
- POMPEIA, Raul. *O Ateneu: crônica de saudades*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1976.
- POMPEU, Renato. *Quatro olhos*. 1. ed. São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1976.
- QUEIRÓS, Eça. *O primo Basílio*. 18. ed. São Paulo: Ática, 1997.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 23. ed. São Paulo: Martins, 1969.
- _____. *São Bernardo*. 24. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1975.
- _____. *Memórias do cárcere*. 31. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1994.
- _____. *Angústia*. 39. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2004.
- REGO, José Lins do. *Menino de engenho*. 8.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.
- _____. *Usina*. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. *Meus verdes anos*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- _____. *Bangüê*. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- RIBEIRO, Júlio. *A Carne*. 21. ed. São Paulo: Francisco Alves, 1949.
- ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2001.
- _____. *Mamma, son tanto felice*. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

- _____. *O mundo inimigo*. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- _____. *Vista parcial da noite*. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- _____. *O livro das impossibilidades*. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- _____. *Domingos sem deus*. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- SILVA, Aguinaldo. *O crime antes da festa: a história de Ângela Diniz e seus amigos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Lidador, 1977.
- TAUNAY, Visconde. *A retirada da Laguna: episódio da guerra do Paraguai*. 13 ed. São Paulo: Melhoramento, s.d..
- TEÓFILO, Rodolfo. *A Fome*. s.ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1979.
- VEIGA, José J. *Sombras de reis barbudos*. 24. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- VERÍSSIMO, Érico. *Olhai os lírios do campo*. 32. ed. Porto Alegre: Globo, 1976.
- XAVIER, Valêncio. *O mez da gripe e outros livros*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ZOLA, Émile. *Naná*. Trad. Roberto Valeriano. São Paulo: Nova Cultural, 2003.