

Raquel Lima Silva

Transformações urbanas e psicopatologia na ficção naturalista de Aluísio
Azevedo

São José do Rio Preto
2010

Raquel Lima Silva

Transformações urbanas e psicopatologia na ficção naturalista de Aluísio
Azevedo

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre em Letras, área de História, Cultura e Literatura 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.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Lúcia Granja

São José do Rio Preto
2010

Silva, Raquel Lima.

Transformações urbanas e psicopatologia na ficção naturalista de Aluísio Azevedo / Raquel Lima Silva. - São José do Rio Preto : [s.n.], 2010.
189 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Lúcia Granja

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira – História e crítica. 2. Ficção brasileira – História e crítica. 3. Azevedo, Aluísio, 1857-1913 – Crítica e interpretação. 4. Doenças mentais na literatura. I. Granja, Lúcia. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 869-31.09

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

RAQUEL LIMA SILVA

**Transformações urbanas e psicopatologia na ficção naturalista de Aluísio
Azevedo**

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre em Letras, área de História, Cultura e Literatura 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.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Lúcia Granja
Professora Doutora
UNESP – São José do Rio Preto
Orientadora

Prof. Dr. Antonio Manoel dos Santos Silva
Professor Livre-docente
Universidade de Marília

Prof. Dr. Marcelo Bulhões
Professor Doutor
UNESP – Bauru

São José do Rio Preto, 19 de agosto de 2010.

Dedicatória

Dedico a Deus, pois sem Ele não teria conseguido, e à minha mãe, pois ela me ajudou a conseguir.

Agradecimentos

A Deus, por tudo.

À minha mãe Creuza, ao meu pai Antônio e às minhas irmãs Raqueline e Raquely, por todo o apoio e por acreditarem que eu seria capaz.

Ao Guilherme e ao Eduardo, meus sobrinhos, por existirem e me fazerem tão feliz.

Ao Eduardo, pelo companheirismo, pelas demonstrações de amor e pela constante presença (mesmo estando longe).

Aos meus amigos de Mestrado Ana Paula, André, Daniela, Rogério, Poliana, Juliana, Guilherme, Ana Carolina, Ana Ohe, Janaina, Cláudia, Letícia, Milena, Fernando Cordeiro e Rhiago por estarem sempre ao meu lado, por me ouvirem, por me aconselharem e por me ajudarem sempre que precisei.

Aos meus amigos Jesuelem, Ana Lúcia, Maria Amélia (Masinha), Mircia, Isaac, Kelly Cristina, Claudinei (Pardal), Renata, Luisa (Carioca), Fernanda, Susa, Elisa, Bárbara, Franciele, Vivian, Luisa (Vó), Fábila, Douglas, Leandro Passos e Kelmis por todos os momentos juntos.

Aos meus tios Moacir e Olinda por me receberem na casa deles, no primeiro ano de graduação em São José do Rio Preto.

Ao Sr. Geraldo pelo amor de pai e pelo grande carinho.

Ao Fernando Aparecido Poiana, pela amizade e pela dedicação em traduzir o resumo de minha dissertação para o inglês.

À Lúcia que não foi somente orientadora, mas foi, antes de tudo, uma grande amiga, agradeço pelos ensinamentos, pela dedicação, pela compreensão, pela força e pelos momentos especiais que compartilhamos, não só no Brasil, como também no exterior.

À família da Lúcia que sempre me recebeu tão bem em minhas idas a Campinas.

Aos Professores Antonio Manoel dos Santos Silva, Marcelo Bulhões, Flávia Cristina de Souza Nascimento, Hélio de Seixas Guimarães, por dedicarem seu tempo à leitura de minha dissertação e pelas ricas sugestões.

A todos os professores da UNESP, especialmente àqueles que fizeram parte da minha vida na graduação (2004 – 2007) e no Mestrado (2008 – 2010).

À Pró-Reitoria de Pós-Graduação da UNESP pela bolsa de estudos com a qual desenvolvi estágio acadêmico, junto à Sorbonne Nouvelle – Paris III, em fevereiro de 2009.

À Jacqueline Penjon, diretora do centro de pesquisas sobre os países lusófonos e professora da Sorbonne Nouvelle – Université Paris III, que me forneceu a carta de aceite à Sorbonne e permitiu meu acesso às Bibliotecas de Literatura Comparada e de Literatura Portuguesa e Brasileira dessa universidade.

À Professora Gínia Maria Gomes, da UFRGS, pela amizade, pelo carinho, pelo acolhimento e pelas longas caminhadas em Paris.

Ao Professor Josenildo de Jesus Pereira, da UFMA, pela gentileza em enviar-me importantes materiais para investigação e análise.

Ao Diretor da UNESP de São José do Rio de Preto, Prof. Roberto Ceron, por todos os auxílios acadêmicos.

À CAPES, por financiar esta pesquisa e tranquilizar um grande período de estudos.

A todos os funcionários da UNESP, sempre tão solícitos, em especial à bibliotecária Cláudia Araujo Martins por me ajudar com as normas da ABNT e com as regras da instituição para a impressão da dissertação.

À UNESP, por tornar um grande sonho realidade.

*A literatura é sempre uma expedição à verdade (Franz Kafka).
A verdade só pode ser dita nas malhas da ficção (Lacan).*

Silva, R. L. Transformações urbanas e psicopatologia na ficção naturalista de Aluísio Azevedo. [dissertação]. São José do Rio Preto: Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista; 2010.

RESUMO

Pensando no tema central da representação da doença no romance naturalista, principalmente no que se refere às moléstias de cunho urbano e de natureza psíquica, e em todas as séries de determinismos fisiológicos, ambientais e sociais, buscamos averiguar em quatro obras de Aluísio Azevedo – *O Mulato* (1881), *O Homem* (1887), *Casa de Pensão* (1884), e *O Cortiço* (1890) – como o escritor brasileiro incorporou à sua ficção naturalista alguns assuntos patológicos, provenientes, em grande parte, das reflexões sobre as teses científicas que inflamaram o final do século XIX.

Buscando entender, portanto, como Aluísio Azevedo elaborou artisticamente os temas provenientes da problemática social e das questões médicas em geral, e enfocando as relações entre texto e contexto, temos por objetivo mostrar que, na elaboração desses quatro romances naturalistas, Aluísio Azevedo adotou uma visão artística que enfocou as enfermidades degenerativas da condição humana de seu tempo. Explorando tanto os aspectos das epidemias urbanas como os mecanismos somáticos relacionados à patogenia nervosa, e submetendo seus personagens ao exame social e psíquico minucioso, o romancista aderiu à equação científica, num momento histórico que possibilitou uma aproximação entre ciência e literatura, como alternativa de se aplicar, no campo da ficção, os procedimentos experimentais próprios do método científico.

PALAVRAS-CHAVE: Naturalismo Brasileiro; Aluísio Azevedo; transformações urbanas; psicopatologia; histeria.

Silva, R. L. Urban transformations and psychopathology in the naturalistic fiction of Aluísio Azevedo. [dissertation]. São José do Rio Preto: Institute of Biociências, Letters and Accurate Sciences of the São José do Rio Preto, UNESP – São Paulo State University; 2007.

ABSTRACT

*The present work aims to investigate how the Brazilian novelist Aluísio Azevedo has tried and incorporated into his naturalist novels *O Mulato* (1881), *O Homem* (1887), *Casa de Pensão* (1884), and *O Cortiço* (1890) pathological issues which mostly originate from reflections on the scientificist theses that inflamed the late XIX century. To do so, this research particularly focuses on the representation of the disease in the naturalist novel, precisely on the urban maladies of psychic nature, as well as on all sorts of physiological, environmental and social determinisms.*

We try and evince how Aluísio Azevedo has artistically elaborated themes concerning the social problematic and medical issues as a whole. Therefore, we aim to ascertain, by laying emphasis on the relations between text and context, that Aluísio Azevedo, has adopted an artistic point of view that focused on the degenerative diseases of the human condition back in his time so as to compose the four novels under scrutiny. By exploring not only aspects of urban epidemics but also the somatic mechanisms related to the nervous pathology, let alone by his submitting the characters to minute social and psychic scrutiny, the novelist adhered to the scientific equation in a historical moment which caused literature to get closer to science. That in turn reveals an attempt to apply the experimental procedures typical of the scientific method to the fictional realm.

KEYWORDS: Brazilian naturalism; Aluísio Azevedo; Urban transformations; psychopathology; hysteria.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	11
2. A PROSA NATURALISTA E O NATURALISMO BRASILEIRO.....	16
3. O NATURALISMO BRASILEIRO E O ESTIGMA DE CÓPIA.....	36
4. DOENÇAS FISIOLÓGICAS E EPIDÊMICAS.....	45
4.1. <i>CASA DE PENSÃO</i>	55
4.2. <i>O CORTIÇO</i>	84
5. DOENÇAS PSICOPATOLÓGICAS.....	110
5.1. <i>O MULATO</i>	120
5.2. <i>O HOMEM</i>	142
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	170
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	177

1. INTRODUÇÃO

Partindo da prerrogativa de que ao fato literário está relacionado um fundo histórico que lhe é imanente e que, em contrapartida, por meio da literatura, podemos chegar a conhecer fatos e práticas de um período, entendemos que a compreensão crítica de uma determinada obra artística se torna relevante quando por ela somos capazes de apreender tanto alguns dos fundamentos de composição de seu autor, como também as referências contextuais que faz essa composição. É, pois, nesse sentido que nosso interesse pela literatura naturalista brasileira está relacionado com a forma pela qual essa estética literária configura a representação da realidade, principalmente, como veremos, no que diz respeito aos aspectos das transformações urbanas, dos determinismos fisiológicos e sociais, e da difusão dos temas vinculados à psicopatologia. Para tanto, temos como *corpus* para análise quatro romances azevedianos – *O Mulato* (1881), *O Homem* (1887), *Casa de Pensão* (1884) e *O Cortiço* (1890) –, os quais serão divididos em dois blocos de investigação: os dois primeiros integrarão os assuntos relacionados à ordem das doenças psicopatológicas e os dois últimos ao temas das doenças fisiológicas e epidêmicas.¹

A importância da articulação entre literatura e contexto histórico e social é perceptível na riqueza de obras literárias que registram cenas de mudanças e adaptações por qual passou determinada sociedade em dada época. Cabe citar, como exemplo, o romance *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, no qual encontramos a relação capitalista de arrecadação de bens por parte da exploração feita por João Romão aos seus trabalhadores e à negra Bertoleza. Nesse aspecto, encontramos registradas nessa obra, por meio desse personagem e de seus métodos de acumulação de riqueza, as transformações econômicas por qual passava o Brasil da época, que, paulatinamente, deixava de ser uma sociedade baseada na tradição latifundiária e na

¹ Ressaltamos que para tal análise não consideraremos fatores como ordem cronológica da produção e publicação dos romances. Importa-nos, essencialmente, a natureza da constituição das obras, por meio da qual fomos capazes de propor a separação apresentada.

escravidão, transformando-se em uma sociedade de mão-de-obra livre, revelando cada vez mais a ascensão do proletariado e do capitalismo. Assim, considerando essa base contextual presente nos romances naturalistas, somos levados a concluir que esses textos narrativos, assim como afirma Sevcenko (1995, p. 22), “ajudaram a iluminar a realidade que lhes era imediatamente subjacente, e o conhecimento desta contribuiu para deslindar os interstícios da produção artística”. Cabe, no entanto, termos em mente que, ainda que essa relação texto-contexto seja útil para a compreensão literária, uma vez plasmada em uma estrutura ficcional, a obra de arte passa a ser possuidora de um fundo formal e, nesse sentido, torna-se autônoma. Dessa forma, ao acreditarmos que a produção literária é uma “instituição viva e flexível” (SEVCENKO, 1995, p. 246), buscaremos entender a vinculação, nas obras azevedianas, entre literatura, contexto histórico e transformação social, tendo por foco averiguar a preocupação que Aluísio Azevedo demonstrou pelo tema da doença em seus romances de tese.

Inicialmente, tomando por base uma vasta bibliografia sobre o Naturalismo, recolhida durante um período de estágio em instituições francesas – Bibliothèque de la Sorbonne, Bibliothèque Nationale de France (BNF) e Bibliothèque de Sainte-Geneviève (BSG) –,² desenvolvemos uma discussão crítica sobre o movimento naturalista e sobre sua manifestação tanto na França como no Brasil, a fim de revermos não só o estigma de cópia que recai sobre a prosa naturalista brasileira (que entende o Naturalismo brasileiro como uma imitação do Naturalismo europeu), como também observar a produção naturalista azevediana dentro de um contexto de especificidade e originalidade artística, haja vista que, dentre os nossos naturalistas, Aluísio Azevedo destaca-se por ter tentado imprimir traços de identidade

² Essa investigação bibliográfica sobre a manifestação naturalista francesa fez parte de meu estágio acadêmico realizado em Paris, em fevereiro de 2009, graças à oportunidade dada pela Pró-Reitoria de Pós-Graduação da UNESP, a qual agradeço, que possibilitou esse meu período de estudos, em razão do prêmio de melhor trabalho de Pós-Graduação que recebi pelo trabalho “Machado de Assis: fronteiras cruzadas de tempo e de espaço”, desenvolvido a partir das reflexões obtidas durante o Simpósio Internacional “Machado de Assis pela crítica mundial”, realizado entre os dias 25 e 29 de agosto de 2008, no MASP, em São Paulo, evento realizado pela ocasião do centenário da morte de Machado de Assis.

nacional em sua ficção. Dessa forma, apresentamos, a partir da análise dos romances azevedianos, um novo ponto de vista para a interpretação do Naturalismo em cenário nacional. Veremos que, ainda que inspirada por modelos estrangeiros, a prosa naturalista azevediana não deixa de configurar o seu diferencial, o qual está centrado, principalmente, na constituição do próprio perfil do homem e da sociedade brasileira.

No capítulo “Doenças fisiológicas e epidêmicas”, vemos que, ao tratar de elementos degenerativos e ao pintar ambientes “degradados”, Aluísio Azevedo expõe o drama de seus personagens, a fim de explorar, na medida do possível, as mazelas do ser humano. Nesses termos, observamos que o escritor brasileiro aproxima-nos das cenas que descreve pormenorizadamente, a fim de que tenhamos os olhos fixados na degradação física ou psíquica de cada personagem vítima de um contexto social ou de uma moléstia e, assim, testemunhemos o sofrimento humano por meio da representação ficcional. Nesse sentido, Aluísio Azevedo, com a força da impressão de suas obras, consegue provocar a repugnância do leitor, quando este se depara, por exemplo, com a falta de higiene do caixeiro Dias, de *O Mulato*, que cai enfermo por falta de banho. Ou então, encaminha o leitor ao interior do quarto n. 7 da *Casa de Pensão* de Mme. Brizard e de João Coqueiro, onde se vê a morte lenta de um tísico. Podemos ainda citar a estalagem de João Romão, em *O Cortiço*, em cujo ambiente podemos observar aquela “exuberância brutal de vida” (AZEVEDO, 2005b, p. 452). Nesse contexto, averiguamos, ainda, que os seres humanos, ora são revelados como propensos a enfermidades ou convalescentes, como é o caso de Amâncio, de *Casa de Pensão*, ora são rebaixados biologicamente à condição de animais, como os habitantes do cortiço de João Romão. Observamos, também, que, tanto em *O Cortiço*, como em *Casa de Pensão*, o problema das doenças localiza-se, por um lado, como uma questão de desorganização do espaço urbano e, por outro, como uma questão fisiológica, que denota organismos doentios, convalescentes e propensos às moléstias.

Dirigindo-nos ao capítulo “Doenças psicopatológicas”, destinado à compreensão do tema da psicopatologia nos romances *O Mulato* e *O Homem*, vemos que, ao se dedicar à compreensão do fenômeno comportamental e psíquico humano, a prosa de ficção naturalista tomou para si as ferramentas da observação e da experimentação, dotando o romancista de uma capacidade que, até então, era desempenhada somente pela prática médica: o estudo das perturbações psíquicas. Nesses dois romances mencionados, percebemos que, em atitude de *voyeur*, não só o escritor, mas também o narrador e leitor acompanham toda a deterioração psicofisiológica de Ana Rosa e de Madá, quando as jovens definham com as crises histéricas. Assim, no que diz respeito especialmente à exposição dos fatos no plano narrativo, vemos que a voz do narrador no interior dessas obras se dá por meio de uma intrusão no mundo físico, psíquico e social dos seres que analisa, o que torna essa instância narrativa não somente onisciente mas também denunciadora. Dessa maneira, notamos que a proposta de atitude neutra e distanciada por parte do escritor naturalista não passa de um recurso estratégico, uma vez que o romancista não consegue deixar de se comprometer com sua escritura, denunciado a marca de sua presença na estrutura da narrativa. Assim, detectamos uma atitude irônica por parte do narrador naturalista, que, consciente de sua ação “distanciada”, explora, simultaneamente, um discurso delator e, algumas vezes até, é capaz de fornecer uma visão valorativa frente a determinadas situações que descreve.

Diante, portanto, de uma fórmula literária que tinha por objetivo transfigurar os fatos reais numa estrutura ficcional, aprofundando, assim, o conceito de reprodução mimética e revelando uma nova concepção artística frente à obra literária, observamos que a ficção naturalista de Aluísio Azevedo imprimiu, no Brasil, a atitude de um escritor que se empenhou em assegurar uma técnica de arte sóbria e analítica, a fim de assegurar os fundamentos do método naturalista. Enfatizamos, contudo, que esse movimento literário, ainda que tenha vindo do exterior, passou por uma reconfiguração antes de ser aplicado no território nacional.

Portanto, ao afeiçoar uma técnica de arte atual para seu tempo – como foi o Naturalismo –, Aluísio Azevedo proporcionou ao público o gosto pela “verdade” artística, por meio de uma produção literária cuja força da expressividade demonstrou a dedicação do escritor em investigar a realidade brasileira.

2. A PROSA NATURALISTA E O NATURALISMO BRASILEIRO

A partir de meados do século XIX, a manifestação literária naturalista, alicerçada sobre bases científicas e assentada na intensa reprodução da natureza do indivíduo e da complexa rede social que o envolvia, foi responsável pelo forte declínio da imaginação romântica. Veríssimo (1963, p. 258)³ constatou, na época, a existência de uma “diminuição da personalidade do autor”, dada à busca de dados sólidos e comprováveis aos quais os escritores naturalistas associavam a observação e a representação fiel da realidade.

Zola, em seu artigo “Du progrès dans les sciences et dans la poésie”, publicado em *Le Journal populaire de Lille*, em 16 de abril de 1864, combate fortemente as altas doses de imaginação na literatura. Esse artigo, segundo afirma Henri Mitterand (2004, p. 51), manifesta a ruptura de Zola com a inspiração romântica e proclama a adesão do romancista à estética realista, a qual é revigorada pelo controle do espírito científico e pela expressão original do artista. Nesse seu escrito, Zola (2004a, p. 53, tradução nossa)⁴ deixa claro sua defesa dos parâmetros da nova arte, fundamentada na verdade e garantida pelo desenvolvimento do conhecimento humano:

[...] É assim que este desenvolvimento dos conhecimentos humanos, que estas conquistas do homem sobre a matéria, que assustam o poeta, tornar-se-ão as maiores fonte das inspirações. As idades futuras, que as pessoas têm prazer em apresentar como privadas de qualquer poesia, terão a mais bela delas, a da verdade.

Mais tarde, Zola publicaria suas propostas naturalistas, afirmando ser o senso do real a qualidade mestra do romancista.⁵ Esse senso do real, segundo o naturalista francês, seria complementado pela força de uma expressão pessoal que estaria relacionada ao estilo, à

³ A primeira edição da obra *História da literatura Brasileira*: de Bento Teixeira, 1601 a Machado de Assis, 1908, de José Veríssimo, é de 1916. Em nossa dissertação citamos a 4ª edição, de 1963.

⁴ « C'est ainsi que ce développement des connaissances humaines, que ces conquêtes de l'homme sur la matière, dont on effraie le poète, deviendront eux-mêmes la source des inspirations les plus élevées. Les âges futurs qu'on se plaît à nous présenter comme devant être privés de toute poésie, auront la plus belle et la plus grande de toutes, celle de la vérité » (ZOLA, 2004a, p. 53). (In: “Du progrès dans les sciences et dans la poésie”, artigo publicado em *Le Journal populaire de Lille*, em 16 de abril de 1864).

⁵ “Aujourd'hui, la qualité maîtresse du romancier est le sens du réel” (ZOLA, 2004c, p. 186).

personalidade e à originalidade do escritor: “[...] depois do senso do real, há a personalidade do escritor. Um grande romancista deve ter o senso do real e a expressão pessoal” (ZOLA, 2004c, p. 190, tradução nossa).⁶

Uma das intensas lutas de Zola (1979a, p. 59), como vemos, foi contra a “doença romântica” fundamentada no excesso de lirismo e idealismo. O chefe do Naturalismo tomaria para si, portanto, o dever de prevenir as gerações futuras das altas doses românticas de Victor Hugo. Esse objetivo é exposto por Zola (2004e, p. 228, tradução nossa)⁷, uma vez mais, em sua “Lettre à la jeunesse”, publicada em *Le Messenger de l’Europe*, em maio de 1879, na qual o romancista francês defende que: “O cientista é o poeta que substitui as hipóteses da imaginação pelo estudo exato das coisas e dos seres”. Para Mitterand (2004, p. 226), por meio dessa carta, Zola esclarece que o Naturalismo não é somente uma estética literária, mas também um método de pensamento. Nesse sentido, ao ressaltar a importância da utilização do procedimento científico na criação formal da literatura, Zola (2004e, p. 227) entende o Naturalismo como a fórmula da ciência moderna aplicada à literatura. Um ano após a redação dessa carta à juventude, Zola (1979a, p. 59) conclui *O Romance Experimental*, onde novamente contesta os ideais românticos em proveito da observação e da experiência metódica dos fatos:

Nós, os escritores naturalistas, submetemos cada fato à observação e à experiência; enquanto que os escritores idealistas admitem influências misteriosas que escapam à análise, e permanecem por isso no desconhecido, fora das leis da natureza. Esta questão do ideal, cientificamente, reduz-se à questão do indeterminado e do determinado. Tudo o que não sabemos, tudo o que nos escapa ainda, é o ideal; e o alvo de nosso esforço humano é reduzir dia a dia o ideal, conquistar a verdade ao desconhecido.

Consciente dos limites que se revelam na exploração do desconhecido, mesmo tendo a

⁶ “[...] après le sens du réel, il y a la personnalité de l’écrivain. Un grand romancier doit avoir le sens du réel et l’expression personnelle” (ZOLA, 2004c, p. 190). Essas questões relativas ao “senso do real” e à “expressão pessoal” do escritor são definidas por Zola em dois artigos publicados em *Le Voltaire*. O primeiro deles, *Le sens du réel*, foi publicado em 20 de agosto de 1878; o segundo, *L’expression personnelle*, foi lançado ao público uma semana depois, em 27 de agosto de 1878.

⁷ “Le savant est un poète qui remplace les hypothèses de l’imagination par l’étude exacte des choses et des êtres” (2004e, p. 228). (In: “Lettre à la jeunesse”, artigo publicado em *Le Messenger de l’Europe*, em maio de 1879).

favor de si as ferramentas da ciência, Zola (1979a, p. 60)⁸ reconhece a difícil tarefa do abandono completo de elementos do campo da imaginação e admite a aceitação pelo que considera o “agulhão do ideal”. O autor, relativizando, portanto, suas próprias afirmações, explica que ele considera idealista aquele que, pelo prazer das indeterminações, desdenha o controle dos fatos e se arrisca no mundo das hipóteses. Combatendo a qualificação de meros fotógrafos destinada aos naturalistas e admitindo a presença de graus de invenção na obra de arte, Zola (1979a, p. 34) afirma que:

[...] A idéia de experiência traz em si a idéia de modificação. Partimos realmente dos fatos verdadeiros, que constituem nossa base indestrutível; mas, para mostrar o mecanismo dos fatos, temos que produzir e dirigir os fenômenos. Esta é nossa parte de invenção e de gênio na obra. [...] constato desde já que, quando empregamos o método experimental em nossos romances, devemos modificar a natureza, sem sair da natureza.

Zola toca aqui num dos fundamentos da obra de arte: na antiga questão de forma e fundo. Notamos pelas palavras do romancista que a literatura realista, por meio da observação direta de um agente, no caso, o escritor, origina-se de um fundo real, de um conteúdo exposto aos olhos de um *voyeur*, que é captado, analisado e transformado, em outras palavras: plasmado em uma estrutura ficcional, por meio da qual o conteúdo primeiro, “bruto”, adquire uma significação mais profunda, de relevância artística e formal, constituído a partir da linguagem que, no caso do Naturalismo, não é somente referencial, mas também analítica. Admitindo, no que se refere à estética naturalista, que “o método atinge a própria forma”, o escritor francês reconhece a força lógica da linguagem enquanto construção natural e científica, com a qual o romancista trabalha a favor da verdade (ZOLA, 1979a, p. 70).

Na concepção de Barthes (2004), a representação pura e simples de um relato abstraído da realidade aparece como uma resistência ao sentido e estaria associado à infuncionalidade dos pormenores e das vastas descrições das cenas realistas. É nesse aspecto que Barthes (1971) refere-se à linguagem naturalista de Zola, como uma subescritura derivada

⁸ “A única coisa que se deve aceitar é o que chamarei de agulhão do ideal”, afirma Zola, em *O Romance Experimental* (1979a, p. 60).

da de Flaubert. Vista como uma escritura que combina signos formais da Literatura – passado simples, estilo indireto e ritmo escrito – e de signos não menos formais do realismo – transposições da linguagem popular, palavras fortes, dialetais – (BARTHES, 1971, p. 81), essa “escritura” naturalista não passaria, para o teórico francês, de uma escritura artificial, cujo fracasso

não está apenas ao nível da forma, mas também da teoria: há na estética naturalista uma convenção do real como há uma fabricação da escritura. [...]. A escritura realista está longe de ser neutra; pelo contrário, está carregada dos signos mais espetaculares da fabricação (BARTHES, 1971, p. 81).

Mas, mesmo para o escritor naturalista, nessa fidelidade ao real não há somente à descrição detalhada dos fatos, pois, se procedesse dessa maneira, demonstraria uma pretensão artística cujos limites se encontrariam em seu próprio empenho: o de contar para descrever⁹ o que por si só já estava explícito. Se assim fosse, encontraríamos na prosa naturalista somente o recurso da referencialidade. Mesmo que saibamos que a linguagem naturalista não é neutra (ainda que seja disposta enquanto tal), ela não nos surge reduzida a uma estrutura artificial, como quis Barthes (2004, p. 81); antes, porém, essa linguagem irrompe a partir de uma nova consciência artística. Seu “teor objetivo” responde aos novos ímpetus do tempo, circunscrito numa atmosfera de evolução e “invasão” científica e também de revolução social. Nesse aspecto, cabe ressaltar que se no Naturalismo houve uma correspondência evidente entre a linguagem da prosa ficcional literária e a linguagem científica, isso se deve, em parte, ao método comum utilizado por ambas, a saber: o método de análise e de observação. É assim que a literatura não quis se tornar ciência nem o discurso literário quis ser igual ao científico. Antes, porém, desejou os resultados e a compreensão dos fenômenos da espécie humana por

⁹ Lukács (1964), em “Narrar ou descrever”, contrapõe as minúcias descritivas em *Naná*, de Zola, à concisão narrativa em *Ana Karenina*, de Tolstói. Para Lukács, a primeira obra se perde em detalhes supérfluos enquanto a segunda demonstra uma ordenação primaz de descrição dos fatos, que se acumulam durante a narrativa. Para um aprofundamento do tema, consultar: LUKÁCS, Georg. *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

meio do prisma fornecido pelo método científico.¹⁰ Para tal êxito, o escritor naturalista teria que conhecer os domínios da ciência e, como vaticinou Zola, possuir *l'esprit scientifique*.

Por essa perspectiva, a prosa naturalista, longe de estar reduzida ao detalhamento ingênuo ou circunstancial dos fatos, como muitos podem pensar – dentre eles Lukács (1964) e Barthes (2004) –, é constituída por uma pretensão maior: a de transmitir por meio de uma linguagem singular um conteúdo baseado numa experiência analítica que seria possível a um modo de expressão já existente, o literário, o que condiz com os recursos de seu tempo. Isso nos leva a pensar que o escritor naturalista, ainda que presumidamente objetivo e neutro não abriu mão das estratégias da linguagem, como o recurso da ironia, por exemplo. Nesse processo, percebemos, portanto, que o distanciamento desejado pelo romancista naturalista foi antes um estratagema narrativo do que verdadeiramente uma consolidação conceitual. Se averiguarmos, por exemplo, o tratamento dado pelo narrador ao mandrião Lantier, em *A Taverna*,¹¹ de Zola (1956, p. 250), logo veremos nele o tipo de capadócio que controla os Coupeau e os Poisson, com toda a sua charlatanice, conseguindo sempre um teto para dormir e uma mesa para se alimentar:

[...] O certo era que Lantier não pagava nem quarto nem comida. Nos primeiros meses tinha dado alguma coisa por conta; mas depois tinha-se limitado a falar sobre grande quantia que estava para receber e com a qual tencionava saldar, lá mais para diante, a sua conta, por uma só vez.

Quando observa que a família Coupeau se endivida completamente e fica sem dinheiro até para comer, o narrador de *A Taverna* expõe novamente as lábias do impostor Lantier:

¹⁰ Aqui, entendemos a relação entre literatura e ciência por meio da contextualização histórica, tendo em vista que o avanço tecnológico e científico de fins do século XIX promoveu transformações em todas as áreas do saber humano. Nesses termos, essa identificação entre o método experimental e a técnica literária é observada como resultado de uma época envolvida pelas concepções de observação e experimentação, que transcrevia o mundo em uma nova ordem, por meio da qual o pensamento humano tornava-se investigativo e experimental, não só para os cientistas, como também para os escritores naturalistas. Cabe, ainda, termos em mente que, em “Da ciência e à literatura”, ao observar as confluências e as confrontações entre os discursos científicos e literários, Barthes (2004) conclui que, apesar de a literatura ter todos os caracteres secundários da ciência (conteúdo, método, moral, modo de comunicação), há um elemento que, ainda que também seja comum às duas instituições, é o traço capaz de diferenciá-los: a linguagem que os compõe não é assumida da mesma maneira por ambas (cf. BARTHES, 2004, p.4). Enquanto que para a ciência, a linguagem não passa de instrumento, ela torna-se o ser mesmo da literatura, afirma o crítico. (idem, pp. 4-5).

¹¹ Tradução dada pela Cia. Brasil Editora para a obra *L'Assommoir*, de Zola.

Uma tarde, no mês de dezembro, apenas jantaram mentalmente. Em casa não havia nem sequer um rabanete. Lantier, muito preocupado, saía logo pela manhã cedinho, à busca, esperando encontrar um outro fornecedor, onde o cheiro da cozinha lhe desanuviasse a cabeça. Passava horas esquecidas refletindo junto do fogão. Repentinamente, sem saber como, começou a dedicar uma grande amizade pelos Poisson. [...]. Era bem evidente que lhes armava a ratoeira. Podia-se mesmo crer que procurava meter-se-lhes em casa (ZOLA, 1956, p. 293).

Como notamos por meio da citação, Zola revela-nos o recurso irônico até mesmo pela escolha semântica denunciada pelo narrador, quando esse utiliza vocábulos como “fornecedor” e frases como “onde o cheiro da cozinha lhe desanuviasse a cabeça”. Cabe notar, ainda, o uso do advérbio “repentinamente” e da sequência “sem saber como”, que, pelo contexto, denuncia uma estratégia narrativa que destaca a mudança de atitude do personagem que, de um instante a outro, passa a estimar os Poisson. Pelo desenrolar das cenas do romance, o leitor tem o conhecimento de que Lantier sabe perfeitamente bem porque se aproximou da família Poisson: pela necessidade de manter-se. Assim, tão longe de executar somente uma descrição dos fatos, essa voz narrativa que denuncia os sortilégios dos personagens ao leitor, além de não ser neutra, é também irônica, no sentido de que não somente expõe, ou analisa, mas também denuncia.

Parece algo paradoxal mencionar a presença da ironia na narrativa naturalista, quando temos em mente a imagem do escritor dessa estética literária, cuja atuação é revestida por um caráter sério e cujos romances são vistos como obras graves impregnadas de pessimismo com relação à análise que se faz do homem em seu meio. Tocando nesses aspectos, relevantes àqueles que se dedicam à compreensão da técnica do romancista do Naturalismo, Voisin-Fougère (2001), ao analisar a ironia zoliana presente na série dos *Rougon-Macquart*, menciona duas razões que seriam responsáveis por fazer com que a ironia na prosa de ficção naturalista passasse despercebida por parte dos leitores e da crítica. A primeira delas está relacionada à preocupação de se observar nessa estética a sua referencialidade documentarista, deixando de lado a averiguação dos romances enquanto discurso. A segunda

diz respeito à idéia de neutralização, que por sua vez é correlata à noção de transparência e objetividade da narração. Tendo isso em vista, a autora aponta três características essenciais da narrativa naturalista: 1. o documentário “sério” (a reprodução exata da vida); 2. o papel reduzido atribuído ao leitor; e 3. a objetividade (ainda que o romancista assuma sua narrativa, ele se revela o menos possível) (VOISIN-FOUGÈRE, 2001, p. 10). Essas três características, de acordo com Voisin-Fougère (2001), excluem da narrativa naturalista a ambigüidade, dado o objetivo de transparência e legibilidade, em que os termos são utilizados em seu sentido próprio. Para a autora, todas essas propriedades da prosa naturalista – veracidade, monologismo, redução do papel do receptor (o leitor) –, trazem à tona a presença de elementos irônicos. Nesse sentido, Voisin-Fougère (2001) observa a ironia como uma “mentira aparente”, cujos índices devem ser interpretados pelo receptor e que repousam sobre uma “ambigüidade semântica”. É, portanto, a finalidade que diferencia radicalmente a ironia e a mentira: “[...] onde a mentira dissimula a verdade, a ironia revela-a, mas de maneira desviada” (VOISIN-FOUGÈRE, 2001, p. 20, tradução nossa).¹² Nesse aspecto, esse desvio irônico é visto por essa autora como um recurso estratégico.

Como podemos notar, para defender sua tese sobre a ironia naturalista, Voisin-Fougère (2001) observa um desvio no projeto naturalista, principalmente no que diz respeito ao pressuposto de neutralidade discursiva, a qual assegura o pretendido distanciamento do escritor quanto aos fatos que descreve. Frente a essa questão, a autora sugere uma estratégia:

[...] Um estratagema é possível: assumir explicitamente o princípio de neutralidade, mas alterar o enunciado para dar-lhe implícita uma tonalidade crítica. *A ironia naturalista por conseguinte é utilizada como máscara, ou seja a título de elemento inessencial, a transparência do enunciado, que é no entanto um dos fundamentos mesmos da teoria naturalista.* É importante por conseguinte distinguir dois níveis dentro da enunciação: o da intenção (onde se encontrará os postulados estéticos do autor) e o da realização (onde intervém a ironia) (VOISIN-FOUGÈRE, 2001, p. 11, tradução nossa).¹³

¹² « [...] Là où le mensonge dissimule la vérité, l'ironie la dévoile, mais de manière détournée » (VOISIN-FOUGÈRE, 2001, p. 20).

¹³ « [...] Un stratagème est envisageable: assumer explicitement le principe de neutralité, mais infléchir l'énoncé pour lui donner une implicite tonalité critique. *L'ironie naturaliste consiste donc à utiliser comme masque, c'est-à-dire à titre d'élément inessentiel, la transparence de l'énoncé, qui est pourtant l'un des fondements mêmes de la théorie naturaliste.* Force est donc de distinguer deux niveaux à l'intérieur de l'énonciation: celui de

Como notamos, Voisin-Fougère (2001) recorre aos fundamentos da enunciação para compreender a ironia nos romances de Zola. Esse recurso irônico é visto pela autora como a “escritura da distância”. As vantagens desse procedimento irônico é que, ao produzir uma espécie de máscara, ele permite ao romancista “[...] visar um alvo de dimensão, quase institucionalizado, a sociedade burguesa, sem incorrer no risco de ser punido” (VOISIN-FOUGÈRE, 2001, p. 12, tradução nossa).¹⁴ Nesse sentido, a autora entende a ironia como uma “modalização dissimulada” (VOISIN-FOUGÈRE, 2001, p. 12, tradução nossa).

Esse ponto de vista de Voisin-Fougère (2001) ajuda-nos a enxergar os procedimentos irônicos na prosa naturalista de forma mais ampla. Dado a esse fator, temos em mente que a almejada imparcialidade do escritor dessa estética ainda que não seja sem propósito, não deixa, porém, de ser vista como uma armadilha. A finalidade desse procedimento por parte do romancista é tanto a isenção de possível punição que venha recair sobre si, como também a possibilidade de maior livre arbítrio para atuar com suas lentes de análise.

Quanto às marcas da ironia no texto naturalista brasileiro, podemos citar alguns procedimentos por meio dos quais Aluísio Azevedo evidencia o recurso irônico. Um deles estaria presente no traço caricatural, o qual é capaz de aumentar as características de determinada personagem e, ao fazê-lo, denunciar o indivíduo ou a situação que é ironizada. O romance exemplar em que Aluísio Azevedo revela a sua inclinação para a caricatura é *O Mulato*. Algumas personagens dessa obra – que representam caricaturalmente os indivíduos de São Luís do Maranhão – como o cônego Diogo e a avó de Ana Rosa, Dona Maria Bárbara, caricaturam e, ao mesmo tempo, ironizam respectivamente o sacerdote que abusa de seus conhecimentos celestiais, por meio dos quais oculta suas mentiras e sensualismos, e a senhora

l'intention (où l'on trouvera les postulats esthétiques de l'auteur) et celui de la réalisation (où intervient l'ironie) » (VOISIN-FUGÈRE, 2001, p. 11).

¹⁴ « Ce masque lui permet de viser une cible de taille, quasi institutionnalisée, la société bourgeoise, sans encourir le risque d'être puni » (VOISIN-FOUGÈRE, p. 12).

pudica, extremamente cristã em suas convicções e altamente demoníaca em seus julgamentos e ações. O latinismo exacerbado do primeiro confere ironia às suas práticas que vão contra sua profissão de “salvar almas”; já a beatice e a superstição da segunda ironicamente contrastam com as punições que ela inflige aos escravos.

Não somente na caricatura observamos o empenho irônico de Aluísio Azevedo, mas também na configuração de personagens-tipo, os quais estão fortemente presentes em *O Cortiço*, quando observamos, por exemplo, o personagem João Romão, tipificação do capitalista em ascensão. Esse personagem, que soube tirar proveito das situações – tanto no caso da armadilha que arquitetou para capturar e usurpar sua escrava e amásia Bertoleza, como também nos abusos lucrativos provenientes de seu pequeno comércio, de sua pedreira e das casinhas do cortiço –, demonstra a argúcia, a falta de escrúpulos e a ambição de quem quer se tornar um grande homem da sociedade. A ironia maior que envolve a figura de João Romão é observada nas cenas finais do romance, quando Bertoleza se suicida depois de ser denunciada aos antigos donos pelo “seu homem”. Logo após a cena em que a cafuza rasga o ventre, o estalajadeiro recebe, pelas mãos de uma comissão de abolicionistas, o diploma de sócio benemérito.

Quando pensamos em *Casa de Pensão*, observamos um narrador que, além de expor a armadilha feita a Amâncio por parte da tríade de interesseiros (Mme. Brizard, João Coqueiro e Amélia), não hesita em denunciar as artimanhas e teatralizações de que esses três dispõem para concretizarem seu objetivo. Na seguinte cena, após saber do plano do marido em casar Amélia com Amâncio, Mme. Brizard expõe-no à cunhada, que logo toma parte no caso:

Nessa mesma tarde Mme. Brizard entendeu-se com a cunhada. Falou-lhe sutilmente no “futuro”, disse-lhe que “uma menina pobre, fosse quanto fosse bonita, só com muita habilidade e alguma esperteza poderia apanhar um marido rico”.
E tocando-lhe intencionalmente no queixo:
– Anda lá, minha sonsa, que sabes disso tão bem como eu!...
Amélia riu, concentrou-se um instante e prometeu fazer o que estivesse ao seu alcance, para agradar ao tal sujeitinho (AZEVEDO, 2005a, p. 811).

Podemos notar ainda a presença da ironia em *Casa de Pensão* na própria elaboração

da situação de vida do personagem protagonista Amâncio. O sensualismo desenfreado do jovem, cujos sinais já são denunciados pelo modo como foi criado e educado, é o fator responsável pelo seu envolvimento numa trama de ambições calculadas. A situação de seu homicídio – em um hotel e junto a uma cocote da corte –, ilustra ironicamente as consequências de suas atitudes, resultantes de um caráter libertino e lascivo.

Voltando mais diretamente aos procedimentos de criação literária e olhando mais de perto a escritura da prosa ficcional naturalista, percebemos que o escritor do Naturalismo tentou se ausentar do que observava e descrevia, num desejo de que a instância narrativa (notadamente em terceira pessoa, o que demonstra uma posição objetiva frente aos fatos narrados) deixasse de projetar o escritor na obra de arte. Vimos, contudo, que essa pretensa diminuição da personalidade do autor, observada, dentre outros, por Veríssimo (1963) é contraposta às idéias de Voisin-Fougère (2001) que analisa a presença da ironia na prosa naturalista. Essa problemática, que nos faz refletir sobre o distanciamento e a suposta neutralidade da obra literária, dirige-nos a um outro ponto: à questão do partidarismo artístico levantada por Lukács (1968, p. 208), quando o autor menciona que muitos teóricos burgueses, ao insistirem em defender uma atitude “teórico-contemplativa”, consideravam a obra de arte como uma realização apartidária, ou seja, “superior à desordem das lutas cotidianas”. Lukács (1968), associando essa atitude à teoria kantiana do “desinteresse” contrapõe-na a dos marxistas que acreditavam na força do partidarismo do realismo socialista. Frente a essas interpretações, Lukács (1968, p. 298), no que diz respeito ao que ele denomina de “particularidade do reflexo estético”, afirma que:

Neste local, onde tratamos apenas do que decorre imediatamente do reflexo estético, devemos nos limitar a considerar este partidarismo universal e espontâneo da arte [...]. Que significa este partidarismo? Antes de tudo, deve-se esclarecer que levamos aqui em conta exclusivamente a tomada de posição em face do mundo representado tal como ela toma forma na obra através de meios artísticos.

Assim, diante da exposição sobre o partidarismo artístico de Lukács (1968, p. 212) e

tendo em mente o fundo social que envolvia a elaboração das obras naturalistas, observamos que o escritor desse período, ao demonstrar uma tomada de posição frente à realidade histórica do presente em que vive, não conseguiu isentar-se da responsabilidade de seu texto, não escapando, portanto, de ressalvas, críticas e polêmicas. Daí o fato de estar o Realismo e o Naturalismo tão envolvidos em motivos sensacionalistas. Exemplos típicos, na França, são os processos judiciais sofridos por Flaubert com a publicação de seu romance *Madame Bovary* e o “ataque” sofrido por Zola, em *Le Figaro*, por meio de um artigo intitulado “La Terre”, publicado em 18 de agosto de 1887, por Paul Bonnetain, J-H Rosny, Lucien Descaves, Paul Margueritte e Gustave Guiches, escritores que atacaram Zola pela publicação de *La Terre*, obra que, de acordo com os cinco manifestantes, perdia-se em vulgaridade e em falta de seriedade. Para os escritores do mencionado artigo em *Le Figaro* (18 de agosto de 1887, tradução nossa)¹⁵ :

A Terra apareceu. A decepção foi profunda e dolorosa. Não somente a observação é superficial, as coisas obsoletas, a narração comum e desprovida de características, mas a nota ordinária é também exacerbada, descida a níveis tão baixos que, por momentos, crer-se-ia-se estar-se frente a um recolhimento escatológico: o Mestre desceu basicamente à imundície.

Os autores do manifesto observam o romance *La Terre*, de Zola, como resultado “de um cérebro em mau funcionamento”¹⁶ e afirmam que essa obra não é a insuficiência efêmera da proposta do chefe do Naturalismo francês, mas sim o remanescente de uma série de quedas. Clamando pelo que consideravam o “respeito pela arte”, os acusadores assim concluem o manifesto:

É necessário que, de toda a força da nossa juventude laboriosa, de toda a lealdade da

¹⁵ « *La Terre* a paru. La déception a été profonde et douloureuse. Non seulement l'observation est superficielle, les trucs démodés, la narration commune et dépourvue de caractéristiques, mais la note ordurière est exacerbée encore, descendue à des saletés si basses que, par instants, on se croirait devant un recueil de scatologie: le Maître est descendu au fond de l'immondice » (BONNETAIN, Paul; ROSNY, J-H; DESCAGES, Lucien; MARGUERITTE, Paul; GUICHES, Gustave. *La Terre*. In.: *Le Figaro*. Disponível em Gallica – [Bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France](http://gallica.bnf.fr/) – BNF: <http://gallica.bnf.fr/>).

¹⁶ « Eh bien! cela termine l'aventure. Nous répudions énergiquement cette imposture de la littérature véridique, cet effort vers la gauloiserie mixte d'un cerveau en mal de succès » (BONNETAIN, Paul; ROSNY, J-H; DESCAGES, Lucien; MARGUERITTE, Paul; GUICHES, Gustave. *La Terre*. In.: *Le Figaro*. Disponível em Gallica – [Bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France](http://gallica.bnf.fr/) – BNF: <http://gallica.bnf.fr/>).

nossa consciência artística, adotemos uma roupagem e uma dignidade diante de uma literatura sem nobreza, que protestemos em nome de ambições sãs e viris, em nome do nosso culto, do nosso amor profundo, do nosso supremo respeito pela arte (*Le Figaro*, 18 de agosto de 1887).¹⁷

Outro assunto polêmico que demonstra a natureza do posicionamento de Zola frente às questões de sua época é seu envolvimento no caso Dreyfus, escândalo político que marcou a França ao condenar um militar inocente acusado de espionagem. Ao escrever *J'Accuse*, em 1898, Zola registra sua indignação e ataca os responsáveis pelo erro judicial que condenou o oficial Dreyfus, por anti-semistismo.

No Brasil, no que se refere às investidas naturalistas e suas conseqüências, temos, como exemplo, as repercussões causadas pelos romances de Aluísio Azevedo, no que diz respeito, principalmente, às denúncias que o autor expressa diretamente em *O Mulato* contra a sociedade de São Luís do Maranhão. Daí Montello (1975) ter se dedicado a perscrutar as discussões geradas pelo romance, em *Aluísio Azevedo e a polêmica d'O Mulato*. Segundo Mérian (1988, p. 283), esse romance azevediano “constituiu em São Luís do Maranhão, um golpe teatral num plano social mais do que um acontecimento literário” e ainda afirma que não existe um só prefácio de *O Mulato* em que não se mencione a polêmica que causou o lançamento do romance. É por isso que qualificamos *O Mulato* nas obras do estudo da psicopatologia, uma vez que seu aspecto polêmico em relação à organização social já foi estudado.

A estética naturalista, apesar de tanta polêmica, foi uma tendência literária que caracterizou o espírito e a mentalidade de toda uma época, prolongando-se, na Europa, pelos

¹⁷ Il est nécessaire que, de toute la force de notre jeunesse laborieuse, de toute la loyauté de notre conscience artistique, nous adoptions une tenue et une dignité en face d'une littérature sans noblesse, que nous protestions au nom d'ambitions saines et viriles, au nom de notre culte, de notre amour profond, de notre suprême respect pour l'art » (BONNETAIN, Paul; ROSNY, J-H; DESCAVES, Lucien; MARGUERITTE, Paul; GUICHES, Gustave. La Terre. In.: *Le Figaro*. Disponível em Gallica – [Bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France](http://gallica.bnf.fr/) – BNF: <http://gallica.bnf.fr/>).

anos de 1850 a 1890. Coutinho (1969) ressalta que se trata de uma época em que a elite intelectual envolve-se pela idéia de revolução darwinista; o mundo econômico impregna-se pelo liberalismo; e o ideal cientificista faz cair por terra alguns dogmas religiosos. Como afirma o próprio autor:

[...] A ciência, o espírito de observação e de rigor forneciam os padrões do pensamento e do estilo de vida, desde que se julgava que todos os fenômenos eram explicados em termo de matéria e de energia e eram governados por leis matemáticas e mecânicas (COUTINHO, 1969, p. 3).

Outras influências viriam das teorias de Auguste Comte e de Hippolyte Taine. Comte, fundador do positivismo, ao discorrer sobre o espírito científico, formula a Lei dos três estados: o teológico, o metafísico e o positivo. Para o filósofo francês, no estado teológico “[...] todas as especulações manifestam espontaneamente uma predileção característica para as perguntas mais insolúveis e para assuntos inacessíveis a uma investigação decisiva” (COMTE, 1974, p. 8, tradução nossa)¹⁸. O estado metafísico é um tipo de estágio intermediário, essencial à etapa transitória. Nesse estado, “não é somente a pura imaginação que domina, mas também ainda não é a verdadeira observação, sendo, portanto, o estado em que o raciocínio se prepara para o exercício científico”. (COMTE, 1974, p. 10, tradução nossa)¹⁹. Por fim, temos o estado positivo, que promoveu uma evolução na pesquisa, na análise e no método científico. Esse estado é assim definido por Auguste Comte (1974, p. 11, tradução nossa)²⁰:

¹⁸ « (...) toutes nos spéculations manifestent spontanément une prédilection caractéristique pour les questions plus insolubles, sur les sujets les plus radicalement inaccessibles à toute investigation décisive” (COMTE, 1974, p. 8).

¹⁹ « [...] Ce n’est plus alors la pure imagination qui domine, et ce n’est pas encore la véritable observation; mais le raisonnement y acquiert beaucoup d’extension, et se prépare confusément à l’exercice vraiment scientifique » (COMTE, 1974, p. 10).

²⁰: « La philosophie positive se ditingue surtout de l’ancienne philosophie, théologique ou métaphysique, par sa tendance constante à écarter comme nécessairement vaine toute recherche quelconque des causes proprement dites, soit premières, soit finales, pour se borner à étudier les relations invariables qui constituent les lois effectives de tous les événements observables, ainsi susceptibles d’être rationnellement prévus les uns d’après les autres » (COMTE, 1974, p. 11).

A filosofia positiva distingue-se sobretudo da antiga filosofia, teológica ou metafísica, por sua tendência constante a escancarar como necessariamente vã qualquer investigação das causas como tais, quer iniciais, quer finais, para limitar-se a estudar as relações invariáveis que constituem as leis efetivas dos acontecimentos perceptíveis, assim suscetíveis de estar previstos racionalmente um de acordo com os outros.

É a partir, portanto, do desenvolvimento da teoria positivista que os fenômenos naturais e humanos, antes entendidos por meios de dogmas teológicos, míticos e metafísicos, passam a ser vistos por meio de investigações baseadas em fatos observáveis e comprováveis.

Taine contribuiu para o pensamento científico da época com sua teoria determinista, segundo a qual o homem sofre a influência de três fatores: do meio, da raça e do momento histórico. Impregnados por tais prerrogativas, os naturalistas difundiam em suas obras a vã tentativa do homem de escapar das leis que o regem, dentre elas a força da hereditariedade e do ambiente, capazes de submeter o ser humano a uma espécie de fatalidade invencível. É o que observamos em personagens como Etienne, do romance *Germinal*, de Zola. Trazendo em seu sangue o alcoolismo hereditário e a fome pelo homicídio, Etienne mata Chaval na cena do soterramento da mina Voreux. Ao ver Catherine, por quem mantinha um sentimento reprimido, exposta aos abusos de Chaval, Etienne não consegue dominar “seus instintos” e quebra a cabeça de seu rival:

O sangue começou a ferver na cabeça de Etienne. Sobre seus olhos baixou um vapor vermelho, a garganta latejava, afogada. A necessidade irresistível de matar possuiu-o, uma necessidade física, a excitação sanguínea de uma mucosa que determina um violento acesso de tosse. Aquilo explodiu, fugiu ao seu controle, **sob o impulso da lesão hereditária**. Agarrou-se a uma lasca de xisto da parede, puxou-a e arrancou-a, enorme e pesada. Depois, com as duas mãos, com força redobrada, abateu-se sobre a cabeça de Chaval.

[...]

Etienne, curvado, observava-o com as pupilas dilatadas. Estava feito; ele tinha matado. Confusamente voltavam-lhe à memória todas as suas lutas, esse combate inútil contra o veneno que dormia nos seus músculos, **o álcool lentamente acumulado da família**. E no entanto só estava ébrio de fome, **mas o longínquo alcoolismo dos pais bastara para matar** [...] (ZOLA, 1972, p. 515-516, grifos nossos).

Como podemos observar, o personagem Etienne é dominado, do ponto de vista do narrador, pelo determinismo hereditário, em que o alcoolismo dos pais é responsável pelo

homicídio cometido pelo personagem. Cabe observar o fato de Etienne não estar bêbado no momento do assassinato, ainda assim, seu estado é associado à herança do sangue que lhe corre nas veias, no “longínquo alcoolismo dos pais”, suficiente para que o mineiro cometesse tal crime. A mãe de Etienne, a protagonista Gervaise de *L'Assommoir*, é apresentada originalmente nesse outro romance de Zola como uma mulher honesta, que preza a integridade e os bons costumes. Mudando-se, porém, para uma habitação coletiva e enfrentando o alcoolismo do marido Coupeau (padastro de Etienne), Gervaise não consegue resistir à influência do meio, cujo fator determinista é responsável por transformá-la numa mulher promíscua e alcoólatra. As leis hereditárias dessa família não se fazem notar somente em Etienne, mas também em uma irmã sua, que protagonizará outro romance zoliano, *Naná*, que tem por tema a prostituição. No Naturalismo brasileiro, a força da hereditariedade é observada em Ana Rosa, jovem histérica que, assim como a mãe Mariana, é impedida de se casar com o homem que desejava para cumprir as imposições sociais e familiares de sua época. Ana Rosa, além do determinismo biológico, carrega sobre si o peso da influência do meio em que vive – a província maranhense –, onde as relações entre os indivíduos se baseiam em crenças tradicionalistas, em intrigas familiares, em preconceitos raciais e em um protecionismo clerical.

Interessado pelas novas descobertas do campo científico, principalmente no que está relacionado à idade da observação e da experimentação científica, proposta por Claude Bernard em sua *Introduction a l'Étude de la Médecine Expérimentale*, Zola desenvolve *Le Roman Expérimental*, obra em que, como já mencionamos, revela a figura do escritor dos novos tempos, o qual é associado ao fisiólogo da literatura, numa tentativa de se aplicar no campo da ficção as técnicas próprias do método científico.

Por meio de suas investigações, Claude Bernard propõe que não cabe ao homem restringir-se somente a observar os acontecimentos que o envolvem, mas que se torna

importante a averiguação e a experiência, etapas responsáveis pela descoberta e constatação dos fenômenos aos quais o ser humano está submetido. Nesse sentido, afirma Claude Bernard (1966, p. 33, tradução nossa):

Mas o homem não se limita a ver; ele pensa e quer conhecer a significado dos fenômenos cuja *observação* revelaram-lhe a existência. Para isso, ele raciocina, compara os fatos, interroga-o, e, pelas respostas as quais chega, controla um pelos outros. É este tipo de controle, por meio do raciocínio e dos fatos, que constitui, propriamente, a experiência, e é o único método que temos para nos instruir sobre a natureza das coisas que estão exteriores a nós.²¹

Adepto do método experimental, Zola (1979a, p. 35) propõe, no campo das letras, algo semelhante ao que estabelece Claude Bernard no âmbito das ciências:

Portanto, em vez de encerrar o romancista em liames estreitos, o método experimental abandona-o totalmente à sua inteligência de pensador e a todo seu gênio de criador. Ele terá que ver, compreender, inventar. Um fato observado fará eclodir a idéia da experiência que deve instituir, do romance que deve escrever, para chegar ao conhecimento completo de uma verdade. Em seguida, quando tiver discutido e fixado o plano da experiência, julgará os resultados a cada minuto, com a liberdade de espírito de um homem que só aceita os fatos conformes ao determinismo dos fenômenos.

[...]

Resumo esta primeira parte, repetindo que os romancistas naturalistas observam e experimentam, e que todo seu trabalho nasce da dúvida em que se colocam diante das verdades mal conhecidas, dos fenômenos inexplicados, até que uma idéia experimental desperte bruscamente um dia seu gênio e os impele a instituir uma experiência, para analisar os fatos e dominá-los.

Nesse seu texto de 1880, Zola desenvolve uma nova concepção de romancista, por ele já prenunciada numa carta que destina a Antony Valabrègue, em 18 de outubro de 1864, e na qual faz uma distinção entre três tipos de *écrans*: o clássico, o romântico e o realista, numa nítida referência aos conceitos de arte. Diferente do *écran* clássico, que é visto por Zola como uma bonita folha de talco muito pura e de um grão fino e sólido, cujas linhas sofrem uma deformação sensível, e do *écran* romântico visto pelo escritor como um gelo claro,

²¹ « Mais l'homme ne se borne pas à voir; il pense et veut connaître la signification des phénomènes dont l'*observation* lui a révélé l'existence. Pour cela il raisonne, compare les faits, les interroge, et, par les réponses qu'il en tire, les contrôle les uns par les autres. C'est ce genre de contrôle, au moyen du raisonnement et des faits, qui constitue, à proprement parler, l'*expérience*, et c'est le seul procédé que nous ayons pour nous instruire sur la nature des choses qui sont en dehors de nous » (BERNARD, 1966, p. 33).

ligeiramente turvo e colorido pelos sete matizes do arco-íris, em que não se dá o puro desenvolvimento das linhas e a sóbria descrição das cores, mas toda paixão do movimento e todo esplendor fulgurante de sóis imaginários, o *écran* realista, afirma zola; “é um simples vidro na vidraça, muito fino, muito claro, e que à pretensão de ser assim perfeitamente transparente, as imagens atravessam-no e se reproduzem seguidamente em toda sua realidade” (ZOLA, 2004b, p. 56, tradução nossa).²²

Sobre os objetivos artísticos da época naturalista, é de consenso geral da crítica, dentre alguns, Coutinho (1969) Candido (1997) e Auerbach (1971) que o romance é a forma ideal para expressar as ambições literárias do século XIX. O romance aparecia como a melhor forma para a aplicação dos novos métodos decorrentes da mentalidade do tempo, relacionados à necessidade de pesquisa social e de análise. Candido (1997, p. 429) afirma ser o romance o gênero que teve a capacidade de exprimir “a realidade segundo um ponto de vista diferente, comparativamente analítico e objetivo, de certa maneira mais adequado às necessidades expressivas do século XIX”. Considerando a representação da problemática existencial e o pano de fundo historicamente agitado, Auerbach (1971, p. 430) ressalta a “forma ampla e elástica do romance em prosa”, capaz de abarcar e tratar seriamente os elementos que caracterizavam a realidade cotidiana da época. Voltando-se para a questão do temperamento literário, Coutinho (1969, p. 15) relaciona a plenitude do romance à flexibilidade e à plasticidade do gênero, o qual foi adaptado ao “que melhor correspondia aos seus propósitos estéticos”.

Quanto à preferência temática da prosa naturalista, o povo torna-se a figura central, muitas vezes representado em sua coletividade, cuja heterogeneidade confere a essa camada social a importância digna para se explorar as relações do indivíduo, em ordem social, moral e

²² « L’Écran réaliste est un simple verre à vitre, très mince, très clair, et qui a la prétention d’être si parfaitement transparent que les images le traversent et se reproduisent ensuite dans toute leur réalité » (ZOLA, 2004b, pp. 56-57). (Carta redigida por Zola em agosto de 1864 e dirigida a Antony Valabrègue).

política. O povo, em todos os seus aspectos, adentra como peça-chave, na elaboração da obra naturalista, que tem como pioneiros, nesse sentido, os irmãos Gouncourt, na França.

Essa inclusão, ou antes, ascensão, das camadas mais baixas da população na literatura oferece ao romance, na visão do escritor naturalista, o elemento verdadeiro da noção de realidade, cujo conteúdo estaria repleto das reais concepções dos costumes e de vida do povo em seu próprio meio. Nessa perspectiva, surgiriam novos temas a serem desenvolvidos: as questões de higiene e de insalubridade das habitações coletivas, exploradas, por exemplo, em *L'Assommoir*, de Zola, e em *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo; e os assuntos da ordem das doenças psíquicas, observados em *Thérèse Raquin*, de Zola, e em *O Homem*, de Aluísio Azevedo.

Pelo fato de os temas das obras naturalistas centrarem-se principalmente em questões patológicas, que encaravam o homem como “títere”, predeterminado pelo meio em que vive, por suas condições biológicas e pelos seus vícios e taras, recaiu sobre essa estética certo pessimismo. É nesse sentido que no afã de corresponder às modernas descobertas, o escritor naturalista, na visão de Miguel-Pereira (1973, p. 131), acabaria por desenvolver um tipo de “misticismo fisiológico”, revelando, dessa maneira, uma “receita simples: apresentar criaturas governadas por instintos depravados”. Cabe, contudo, não reduzirmos um movimento literário como foi o Naturalismo a um tipo de pessimismo estético ou a um tipo de estilo literário que se enveredou por um discurso pseudocientífico, muitas vezes só analisado por suas características negativas.

Voltando, pois, às propriedades “negativas” do Naturalismo, são inúmeros os relatos de vários críticos que apontam certas “imprudências” dessa estética. Machado de Assis, em seu famoso e polêmico artigo sobre *O Primo Basílio*, publicado no jornal *O Cruzeiro*, em 16 de abril de 1878, reprova certas atitudes do escritor naturalista. Ele condena a falta de consistência de alguns personagens e a incongruência de algumas cenas de *O Primo Basílio*.

Machado também afirma que não observou no romance de Eça de Queirós nenhuma vocação social e nenhum ensinamento demonstrado a partir de alguma tese. A falta mais grave, contudo, analisada por Machado de Assis, centra-se na constituição da heroína do romance. Luisa, aos olhos do autor de *Dom Casmurro*, não passa de um produto de educação frívola e de vida ociosa, com certa vocação sensual. Nas palavras de Machado:

A razão disso é a fatalidade das obras do Sr. Eça de Queirós - ou, noutros termos, do seu realismo sem condescendência: é a sensação física. Os exemplos acumulam-se de página a página; apontá-los, seria reuni-los e agravar o que há neles desvendado e cru. Os que de boa fé supõem defender o livro, dizendo que podia ser expurgado de algumas cenas, para só ficar o pensamento moral ou social que o engendrou, esquecem ou não reparam que isso é justamente a medula da composição. Há episódios mais crus do que outros. Que importa eliminá-los? Não poderíamos eliminar o tom do livro. Ora, o tom é o espetáculo dos ardores, exigências e perversões físicas (ASSIS, 1986, p. 907).

Continuando as perspectivas negativas, no que se refere à introdução e ao desenvolvimento do Naturalismo no Brasil, alguns autores afirmam que ele nada inovou em relação ao “protótipo” francês (VERÍSSIMO, 1963, p. 258), não deixando de ser, portanto, uma “imitação” facilitada por uma tendência geral (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p. 127). Outro demérito está relacionado à idéia de vulgaridade artística, já apontada por Veríssimo (1963, p. 260):

O principal demérito do naturalista de receita zolista, já sem nenhum ingrediente novo, aviada em Portugal por Eça de Queiroz e agora no Brasil por Aluísio Azevedo, era a vulgarização da arte que em si mesmo trazia. Os seus assuntos prediletos, o seu objeto, os seus temas, os seus processos, a sua estética, tudo nele estava ao alcance de toda a gente, que se deliciava com se dar ares de entender literatura discutindo de livros que traziam todas as vulgaridades da vida ordinária e se lhe compraziam na descrição minudenciosa.

Nessa mesma linha de raciocínio, Candido (2006, p. 621) menciona que o Naturalismo, no Brasil, serviu muitas vezes de pretexto para “vulgaridades piores que a do sub-romantismo”. É por isso que muitos dos temas abordados pelos escritores naturalistas atingiram repercussões que geraram grandes discussões e debates.

Cabe, contudo, ressaltar que, além das reflexões acerca da capacidade mimética da arte, tendo em vista que o Naturalismo se propôs a dedicar-se à busca e à descrição da

realidade, cabe também averiguarmos esse movimento estético como a expressão de uma época, tanto na França como no Brasil e que, dentro daquilo que se configurou ser sua proposta estética de análise e de estudo do comportamento do ser humano, tanto individual como coletivo (social), houve grandes avanços no que se refere à técnica artística de composição e ao método utilizado. Nesse aspecto, o potencial mimético da estética naturalista pode ser observado por meio da correlação, nos romances do período, da forma artística com o fundo social, considerando, assim como Costa Lima (2006, p. 205), que é por meio da mímeses que somos capazes de “estabelecer a correspondência entre mundo sócio-histórico e texto”. Prosseguindo com a reflexão do crítico:

Por meio da mímeses o texto acolhe, seleciona e transforma as configurações sociais. A sociedade é sua parceira porque é na sociedade que circulam valores, usos e costumes, constituindo uma lógica social. [...] A mímeses ancora a obra no mundo. Na obra da mímeses de arte, valores, usos e costumes não só circulam, mas implícita ou explicitamente são postos em questão. (COSTA LIMA, 2006, p. 206-207).

Assim, vemos o Naturalismo como um movimento artístico que, em sua prestação de serviço às letras, trouxe à ficção um sentimento mais justo das dimensões da realidade, denunciando uma arte que em sua ânsia de contemplação e configuração de dados sólidos e reais, demonstrou um alto grau de interesse social e humano, exigindo uma atitude mais “sóbria” do escritor. Essa atitude de responsabilidade e seriedade no trato da realidade cotidiana, que concedeu à estética naturalista esse caráter de sobriedade artística, produziu um estilo condizente com o efeito de real que queria transmitir. Quanto à repercussão das obras naturalistas, cabe ainda mencionar sua grande popularidade, a qual se deve a dois fatores: às polêmicas causadas pela obras que provocavam burburinho social e à mudança do gosto de leitura do público, que ao ler tais obras, muitas vezes demonstrava estar cansado do subjetivismo romântico, ainda que esse subjetivismo não tenha sido de todo superado pela literatura naturalista.

3. O NATURALISMO BRASILEIRO E O ESTIGMA DE CÓPIA

Retornando ao estigma de cópia, que recai sobre o Naturalismo brasileiro, notamos que esse pensamento está relacionado à própria tradição das letras nacionais que geralmente é observada como sombra dos modelos estrangeiros, principalmente europeus. Essa ótica negativa está atrelada também à própria noção de identidade nacional, uma vez que o Brasil por muito tempo foi colonizado, tendo ficado sob o poder da metrópole lusitana por séculos. Numa tentativa de entender a situação do Naturalismo no Brasil faremos uma breve averiguação da situação da produção literária brasileira, tentando observar o lugar da literatura nacional por meio do confronto entre colonizado e colonizador, baseando-nos, nesse aspecto, nas considerações que Silviano Santiago (1978)²³ expõe em “O entre-lugar do discurso latino-americano”.

Ao averiguarmos, pois, o caráter de transmutação sofrido pelo Naturalismo quando ele passa a ser desenvolvido em solo nacional, cabe pensarmos na reflexão feita por Silviano Santiago quando o autor aborda a questão do discurso latino-americano no confronto com o europeu, considerando para tal a marca do “conflito eterno” entre o colonizador e o colonizado. Dada a imposição de sua língua e de sua doutrina, o europeu contamina o solo americano, impondo, assim, o seu poder colonialista. O pensamento “selvagem” é “corrompido” pelos códigos lingüístico e religioso do branco conquistador, cujo ideal de unidade, de acordo com Silviano Santiago (1978, p. 16), é a única medida que conta: “Um só Deus, um só Rei, uma só Língua: o verdadeiro Deus, o verdadeiro rei, a verdadeira Língua”. Para o crítico, ao passo que avança essa apropriação do solo americano, em que se dissemina a influência cultural européia, a América converte-se em uma cópia, numa busca pela semelhança com o estrangeiro dominador:

²³ In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

A América transforma-se em cópia, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontraria na cópia do modelo original, mas na sua origem, apagada completamente pelos conquistadores. Pelo extermínio constante dos traços originais, pelo esquecimento da origem, o fenômeno da duplicação se estabelece como a única regra válida de civilização (SANTIAGO, 1978, p. 16-17).

Contudo, Silviano Santiago (1978, p. 17) afirma que o renascimento colonialista gera por sua vez, uma sociedade híbrida – a dos mestiços – ²⁴ “cuja principal característica é o fato de que a noção de unidade sofre reviravolta, é contaminada em favor de uma mistura sutil e complexa entre o elemento europeu e o elemento autóctone”. De acordo com o autor, essa mescla de valores entre colonizador e colonizado pode promover uma possibilidade de descolonização. Dessa maneira, de acordo Silviano Santiago (1978), a América Latina é responsável por um desvio da norma imposta, à medida que os seus escritores transfiguram os elementos exportados dos europeus. Não há, portanto, somente uma cópia servil ou uma transposição simples e sim uma transformação dos elementos “importados”, ou antes, “impostos”. É nesse sentido que, ao mencionar que não há mais como a América Latina fechar as portas à invasão estrangeira, Silviano Santiago (1978) ressalta que não existe mais a possibilidade de reencontrar nessa invasão algo de puro e de inocente. Nesse sentido, a geografia latino-americana é “uma geografia de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência”, tendo em vista que “a passividade reduziria seu papel efetivo ao desaparecimento por analogia” (SANTIAGO, 1978, p. 18). Assim sendo, cabe ao latino-americano registrar e ostentar sua marca diferenciadora, uma vez que o silêncio diante da invasão seria desejado pelo imperialismo cultural estrangeiro.

Ao refletir sobre a questão do modelo-influência no âmbito cultural, Silviano Santiago traz à tona uma série de questões, dentre as quais uma dela é significativa, dentro do campo de nossas reflexões, no que se refere especialmente ao Naturalismo Brasileiro. Questiona o autor:

Poder-se-ia surpreender a originalidade de uma obra de arte se se institui como única medida as dívidas contraídas pelo artista junto ao modelo que teve a necessidade de

²⁴ Aspecto já denunciado por Aluísio Azevedo em *O Mulato*.

importar da metrópole? Ou seria mais interessante assinalar os elementos da obra que marcam a sua diferença? (SANTIAGO, 1978, p. 19).

Silviano Santiago (1978) afirma que já está ultrapassado esse tipo de método de análise que se dedica aos estudos de modelos e influências na obra de arte, uma vez que tal discurso é reducionista, tendo em vista que a obra do colonizado seria vista como “obra parasita”. Nessa perspectiva, o autor ressalta a particularidade da obra do escritor colonizado, no caso, do latino-americano, a qual, na visão do crítico, está situada numa espécie de “entre-lugar”, assinalado pela assimilação do “modelo original”. É nesse sentido que o autor conclui que a literatura da América Latina situa-se:

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão, – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana (SANTIAGO, 1978, p. 28).

No que diz respeito especificamente à literatura naturalista, movimento estético visto em geral pela crítica, notadamente por Miguel-Pereira (1973), como uma cópia de uma moda importada, cabe não sermos tão pessimistas em relação à contribuição dessa estética para as letras nacionais, principalmente ao considerarmos as transformações que sofria a sociedade brasileira da época, bem como o estágio e o nível da circulação das idéias do período. É dessa maneira que o Naturalismo Brasileiro surge como um movimento que respondia às próprias aspirações de mudança que caracterizaram o fim de século XIX no Brasil.

Assim sendo, observando a natureza da literatura latino-americana por meio de uma metáfora antropofágica, ou seja, que não só devora o elemento externo, mas que o “deglute” e “rumina”, Silviano Santiago, ainda que mencione a presença do modelo literário estrangeiro, não deixa de ressaltar a particularidade da literatura nativa, colonizada, que, em busca de uma expressão própria, não perde por completo sua identidade, no que se refere especificamente à busca de uma personalidade literária. Especialmente no que concerne à literatura brasileira,

cabe ressaltar a importância do século XIX, época em que se buscou, entre os escritores nacionais, a afirmação, ou antes, uma busca, por uma literatura genuinamente autóctone.

Ao pensarmos na questão da identidade nacional no Naturalismo Brasileiro, vemos um exemplo de adaptação e absorção dos caracteres nativos por uma personalidade européia, no português Jerônimo, de *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, personagem que ilustra o que Silviano Santiago (1978) entende por “ritual antropófago”, ainda que, neste caso, tenhamos um português que é vencido pelos costumes brasileiros. Numa nítida transfiguração da tensão existente entre o Brasil e a Europa, Aluísio Azevedo configura um tipo categórico de estrangeiro – o português que veio fazer riqueza no Brasil, “suposta eterna colônia” – mas que não resiste à tropicalidade, à afetividade e aos vícios nacionais, sintetizados, no caso do romance, em Rita Baiana. Quanto à mudança de hábitos, alterados em sua essência, temos a seguinte passagem de *O Cortiço*:

[...] A revolução afinal foi completa: a aguardente de cana substituiu o vinho; a farinha de mandioca sucedeu à broa; a carne seca e o feijão-preto ao bacalhau com batatas e cebolas cozidas; a pimenta-malagueta e a pimenta-de-cheiro invadiram vitoriosamente a sua mesa; o caldo verde, a açorda e o caldo de unto foram repelidos pelos ruivos e gostosos quitutes baianos, pela muqueca [sic], pelo vatapá e pelo caruru; a couve à mineira destronou a couve à portuguesa; o pirão de fubá ao pão de rala, e, desde que o café encheu a casa com o seu aroma quente, Jerônimo principiou a achar graça no cheiro do fumo e não tardou a fumar também com os amigos (AZEVEDO, 2005b, p. 511).

Como depreendemos da citação, houve o que o próprio narrador de *O Cortiço* denomina de “abrasileiramento” por parte do personagem lusitano: “Jerônimo abrazeirou-se” (AZEVEDO, 2005b, p. 511).

Por acreditarmos, portanto, que a noção de cópia reduz a força da estética naturalista entre nós brasileiros, propomos, por meio de nossas reflexões, tentar enxergar, principalmente pelo método de elaboração artística azevediana, novos traços desse movimento entre nós. Uma investigação sobre o Naturalismo brasileiro e sobre sua acomodação em território nacional pode ajudar-nos a descobrir que, ainda que tenha sido estruturada a partir de uma corrente que se originou na França, a estética naturalista brasileira não deixou, por isso, de

possuir sua própria originalidade. Temos muitos motivos que nos levam a essa opinião, especialmente quando sabemos ter sido Aluísio Azevedo um escritor de espírito crítico e inovador. Basta lembrarmos sua atuação não somente literária, mas também jornalística, pictórica, caricatural, chargista e crítica.

Uma das principais diferenças que precisam ser mencionadas quando nos referimos ao Naturalismo Francês e o Naturalismo brasileiro enquadra-se na ordem do desenvolvimento político e social. Assim, enquanto sabemos que o século XIX é marcado, principalmente no que concerne à França, pela evolução técnico-científica, pela capitalização, pela ascensão burguesa (e também pelo seu declínio) e pela transformação da classe operária, que passava a se organizar em instituições de trabalhadores,²⁵ aqui no Brasil, a sociedade começa dar o seu primeiro passo para uma nova estrutura social.²⁶ Outro fator relevante, no que se refere às especificidades da produção naturalista azevediana, está relacionado às próprias condições culturais e climáticas do Brasil, já apontadas por Araripe Júnior (1960, p. 72)²⁷. “O naturalismo brasileiro é a luta entre o cientificismo desalentado do europeu e o lirismo nativo do americano, pujante de vida, de amor, de sensualidade”. Apesar do preconceito de identidade do crítico, notamos que a prosa naturalista brasileira está marcada pelo estigma da tropicalidade, o qual atua diretamente sobre a fisiologia e sobre o comportamento do povo brasileiro. Já Sodré (1965, p. 174), ao refletir sobre a questão de “influência absoluta do modelo externo” relativiza a questão, observando o Naturalismo no Brasil como resultado de uma situação interna associada ao acolhimento das obras naturalistas pelo público:

²⁵ Uma dessas instituições – a Primeira Internacional – é mencionada no romance *Germinal*, de Zola, no qual nos deparamos com a organização trabalhista dos mineiros da Voreux, responsáveis pela criação de um caixa de auxílio financeiro, que os ajuda na fase de uma greve, época de grande fome e frio. Num momento conflitante, os mineiros, liderados por Etienne, jovem revolucionário, e por Maheu, mineiro muito respeitado entre os operários, unem-se a Pluchart, representante da famosa Associação Internacional dos Trabalhadores. A Primeira Internacional, que data de 1864 e que foi fundada em Genebra, trata-se de uma organização que teve por objetivo unir os trabalhadores de todo o mundo, que lutariam pelas suas causas e pelos seus direitos.

²⁶ O fim do século XIX no Brasil é marcado pelo surgimento de um governo republicano, pela abolição da escravidão, pelo desenvolvimento de classe de mão-de-obra livre e, ainda, pela mudança do centro econômico nacional que deixa de ser o nordeste e passa a ser o sudeste.

²⁷ Citado de “Estilo Tropical. A fórmula do Naturalismo brasileiro”. In: Novidades, 22/03/1888.

[...] E o público deu ao naturalismo o seu apoio, acolhendo as obras dos naturalistas, mantendo-as com o seu interesse. Prova importante essa: prova de que o naturalismo não havia ocorrido apenas por força da influência externa, mas atendia também a condições internas, aquelas condições, peculiares à sociedade brasileira do tempo, em que as suas manifestações situavam-se como protesto contra uma ordem de coisas, atendendo ao sentimento de inconformismo que se generalizava e encontrava na nova escola uma saída para expressar-se em termos de literatura.

Em seu texto “De Cortiço a Cortiço”, Candido (1991) também reflete sobre essa questão de influência de um modelo externo, ao mesmo tempo em que ressalta características originais desenvolvidas por parte do naturalista brasileiro. Tomando como exemplo as habitações coletivas de *L'Assommoir*, de Zola e de *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, o crítico brasileiro demonstra o parentesco entre os textos, o que, de fato, pode ser observado em várias cenas, como a briga de Gervaise e de Virgínia, que muito se assemelha à situação de Rita Baiana e Piedade, uma vez que, em ambas as lutas, há a disputa das personagens femininas pelos seus companheiros, a saber: Lantier e Jerônimo, respectivamente. No entanto, Candido (1991) ressalta que se deve atentar para a captação do meio e da realidade social brasileira, responsáveis por dotar o texto de Aluísio Azevedo de caráter inovador, e, nesse aspecto, artisticamente independente: “[...] Aluísio quis reproduzir e interpretar a realidade que o cercava, e sob este aspecto elaborou um texto primeiro” (CANDIDO, 1991, p. 112). Como vemos, Candido (1991) toca no “problema de filiação de textos e de fidelidade aos contextos”. Dessa forma, refletindo sobre a “inspiração evidente” que o escritor brasileiro teve pela obra do escritor francês, o crítico aponta para duas interpretações destinadas à realização literária azevediana: 1. Ao tomar de exemplo o modelo francês por meio de “lentes tomadas de empréstimo” (CANDIDO, 1991), o texto de Aluísio Azevedo seria visto como texto segundo; e 2. Ao reproduzir o meio nacional, interpretando-o e filtrando-o, seria um texto primeiro e original. Ao desenvolver, portanto, a tendência naturalista, procurando instaurá-la formalmente entre os romances de nossa literatura, Aluísio Azevedo demonstrou, a nosso ver, uma técnica de expressão artística que se assemelhou à francesa, ao mesmo tempo

em que dela se diferenciou em virtude das próprias singularidades brasileiras. Como afirma Antonio Candido (1997, p. 114), “a consciência das condições próprias do meio brasileiro interferiu na influência literária, tornando o exemplo francês uma fórmula capaz de funcionar com liberdade e força criadora em circunstâncias diferentes”.

Outras questões referentes às particularidades da prosa naturalista azevediana, surgem-nos a partir das reflexões de Levin (2009)²⁸ e relacionam-se à capacidade que tem Aluísio Azevedo para a análise social coletiva, o que já foi mencionado também por Miguel-Pereira (1973, p. 157), que denomina esse mérito do escritor brasileiro como “pendor para o espetáculo das massas”. Levin (2009) ainda ressalta o procedimento descritivo adotado por Aluísio Azevedo, que segundo ela, consegue fazer o uso da combinatória de elementos visuais, sonoros e olfativos, além de salientar os efeitos cromáticos. Dessa maneira, o naturalista brasileiro, ao imprimir em seu romance alguns traços de subjetividade, por meio dessas impressões sensitivas e cromáticas, denota pinceladas impressionistas em sua obra. Sobre a combinatória de elementos sensoriais, é famosa esta cena de *O Cortiço*:

Naquela mulata estava o grande mistério, a síntese das impressões que ele recebeu chegando aqui: ela era a luz ardente do meio dia; ela era o calor vermelho das sestas da fazenda; era o aroma quente dos trevos e das baunilhas, que o atordoara nas matas brasileiras; era a palmeira virginal e esquiva que se não torce a nenhuma outra planta; era o veneno e era o açúcar gostoso; era o sapoti mais doce que o mel e era a castanha do caju, que abre feridas com o seu azeite de fogo; ela era a cobra verde e traiçoeira, a lagarta viscosa, a muriçoca doida, que esvoaçava havia muito tempo em torno do corpo dele assanhando-lhe os desejos, acordando-lhe as fibras embambecidas pela saudade da terra, picando-lhe as artérias, para lhe cuspir dentro do sangue uma centelha daquele amor setentrional, uma nota daquela música feita de gemidos de prazer, uma larva daquela nuvem de cantáridas que zumbiam em torno da Rita Baiana e espalhavam-se pelo ar numa fosforescência afrodisíaca (AZEVEDO, 2005b, p. 498).

Como podemos observar, na cena transcrita, temos aquilo que o próprio narrador denomina de “síntese das impressões” e que Levin (2009) designa de combinatória de elementos sensoriais. Tal passagem, que denota forte plasticidade, tendo em vista que o

²⁸ Informações obtidas *in loco*, durante a conferência “A cena naturalista: Aluísio Azevedo e *O Cortiço*”, proferida pela Profa. Dra. Orna Messer Levin, no Colóquio “Luiz Dantas, na UNICAMP, no dia 13 de abril, de 2009.

narrador “pinta” as características físicas de Rita Baiana, comparando-as a elementos naturais e afrodisíacos, ressalta a sensualidade da mulata brasileira. Essa personagem sintetiza as características tropicais e, junto a Firmo, resumem a típica “malandragem” nacional. É, portanto, o perfil nacional e a identidade brasileira os elementos que dotam de especificidade a prosa naturalista aqui desenvolvida e que tem por Aluísio Azevedo seu principal representante.

Como vemos, o tratamento destinado ao mulato, como indivíduo que sintetiza as características da raça brasileira, haja vista a origem mestiça de nosso povo, ainda que não tenha sido feito somente por Aluísio Azevedo (Machado de Assis também se dedica à análise da situação escravocrata do Brasil e da condição do mulatos), é dotado de realce especial em obras como *O Mulato* e *O Cortiço*, em que os traços de brasilidade se tornam elementos de profunda reflexão por parte do naturalista brasileiro.²⁹ Dentre os fatores que também dizem respeito às especificidades da prosa azevediana, cabe mencionar ainda o enfoque dado ao papel desempenhado pela mulher tanto na classe burguesa e patriarcal, caso de *O Mulato* e *O Homem*, como na classe pobre e miserável, caso de *Casa de Pensão* e *O Cortiço*. Ao configurar personagens femininas de diferentes classes sociais, Aluísio Azevedo demonstrou estar atento à situação econômica e cultural brasileira. Circunscrevendo a mulher como um tipo doentio, o escritor brasileiro não expõe o fenômeno patológico para simplesmente associá-lo ao aspecto frágil do estado feminino, antes, porém, introduz esse fenômeno numa esfera complexa que envolve conhecimento científico e situação social. Nesse contexto, cabe ressaltar que também encontramos na prosa azevediana um personagem masculino em situação enfermiça. É o caso de Amâncio, de *Casa de Pensão*, cujo estado doentio é associado a uma série de determinismos fisiológicos, comportamentais e sociais. Nesse caso, vemos que, quando se trata de compor organismos afetados por algum tipo de vício, tara, perversão

²⁹ Como veremos no capítulo destinado à análise da obra *O Mulato*, Victor Hugo, em *Bug Jargal* aborda o tema de uma sociedade multi-racial e Alexandre Dumas, em *Georges*, trata da questão do mestiço.

ou moléstia, tanto o homem, como a mulher, servem às propostas do escritor. Vale lembrar, ainda, a presença do homossexualismo masculino e feminino, também explorado por Aluísio Azevedo, por meio das personagens Albino e Leonie, respectivamente.

Como vemos, ao introduzir elementos, de caráter nacional, que por meio de sua obra passaram a ser pensados com mais profundidade, como a situação do mulato, a posição da mulher na sociedade, a vida da classe pobre, a configuração de organismos doentes e de uma série de vícios e depravações, Aluísio Azevedo introduz uma reflexão resultante da própria realidade brasileira da época e configura, ao seu modo, a prosa de ficção naturalista. Assim, podemos concluir que o escritor brasileiro não foi um copista do método desenvolvido por Émile Zola, uma vez que ele adequou os moldes externos à dimensão da realidade brasileira, tendo por grande mérito, como salienta Prado (1987 apud LEVIN, 2005, p. 43) o fato de compreender “o espírito da revolução concebida pelo mestre [Zola], adaptando-a a nossa paisagem, onde pulsa a seu ver outro *sentimento do real* diferente das mentalidades ortodoxas de observação fria e meticulosa, comum aos europeus”. É, pois, sob a luz dessas reflexões que, notaremos, ao longo de nossa análise, que Aluísio Azevedo cria, no Brasil, sua configuração própria do que a historiografia denomina Naturalismo Brasileiro.

4. DOENÇAS FISIOLÓGICAS E EPIDÊMICAS

Moldadas sob os alicerces dos novos pressupostos defendidos pelo positivismo, a República e a Lei Áurea trouxeram consigo a tentativa de mudança de antigos costumes herdados da época colonial. Tornava-se cada vez mais claro aos olhos da nação a necessidade de transformações rumo à “modernidade”. Dentre os fatores que representavam progresso destacavam-se a privação de hábitos perniciosos, de superstições, de desorganização urbana, entre outros, os quais seriam permutados por uma estrutura que correspondesse aos novos tempos. Capital política, cultural e econômica do período e maior cidade do país, o Rio de Janeiro apresentou nítido interesse em espelhar-se em algumas sociedades européias, continente que expressava em alto grau o índice de modernidade e progresso, tratando-se, portanto, de um povo “civilizado”. Contudo, a mudança de regime político nacional, além das novas expectativas diante da realidade brasileira, foi responsável por grandes dificuldades no que concerne à vida urbana do país, principalmente do Rio de Janeiro, que passava por um processo de transformação social e de reurbanização. Assim, o novo regime, ao mobilizar uma fase de reestruturação urbana, impulsionou a demolição de habitações coletivas, promovendo a expulsão da classe pobre da região central da cidade, onde seriam construídos casas, sobrados e palacetes destinados à classe burguesa. O resultado desse processo de “regeneração” (SEVCENKO, 1995, p. 31) social é o surgimento de uma cidade que denota duas faces complementares: a classe popular estigmatizada, privada de manifestar seus hábitos e concentrada em regiões periféricas do Rio de Janeiro³⁰ e a classe burguesa que proliferava ao redor da avenida central da cidade, esbanjando luxo, riqueza e moda *à la française*. Refletindo sobre essa sociedade polarizada – de um lado a elite e de outro a classe marginalizada –, Carvalho (1987, p. 41) contrapõe o “novo Rio”, que passava a se consolidar

³⁰ Iniciava-se aqui o surgimento das favelas cariocas.

nas regiões centrais e influenciado pelos modelos europeus de “civilização”, às “repúblicas do Rio”, que se formavam em regiões periféricas e que ainda traziam heranças tradicionalistas.

Diante desse fato, o autor menciona que:

[...] se o novo Rio criado pela República aumentava a segmentação social e o distanciamento espacial entre setores da população, as Repúblicas do Rio, vindas do Império, continuaram a viver, a renovar-se, a forjar novas realidades e culturas mais ricas e mais brasileiras que os versos parnasianos e simbolistas.

Houve no Rio de Janeiro, naquele momento de fim de século, uma espécie de “ruptura mental” (BOSI, 1994, p. 163), que promoveu a propagação e o desenvolvimento de idéias liberais sustentadas, como já dissemos, pelas filosofias européias. Fecundava-se, então, o gérmen de um novo panorama nacional que se alimentava das doutrinas positivista, evolucionista, determinista, liberal, enfim, de toda uma sorte de teorias fundadas no cientificismo da época, ou seja, na capacidade que teria a ciência de promover o progresso e deter as mazelas que acometiam o homem e a sociedade de forma geral.

Para responder às reclamações do momento de metamorfose social, a capital carioca teve que passar por mudanças estruturais, as quais explicitaram ainda mais a influência estrangeira, notadamente franco-inglesa em sua transformação. Além das ruas estreitas que dificultavam o acesso, havia também o grande risco epidemiológico das várias doenças que assolavam a cidade. De acordo com Sevcenko (1995, p. 28):

[...] O antigo cais não permitia que atracassem os navios de maior calado que predominavam então, obrigando a um sistema lento e dispendioso de transbordo. As ruelas estreitas, recurvas e em declive, típicas de uma cidade colonial, dificultavam a conexão entre o terminal portuário, os troncos ferroviários e a rede de armazéns e estabelecimentos do comércio de atacado. As áreas pantanosas faziam da febre tifóide, impaludismo, varíola e febre amarela, endemias inextirpáveis. E o que era mais terrível: o medo das doenças, somado às suspeitas para com uma comunidade de mestiços em constante turbulência política, intimidavam os europeus, que se mostravam então parcimoniosos e precavidos com seus capitais, braços e técnicas no momento em que era mais ávida a expectativa por eles.

Em vista disso, fazia-se necessário e urgente exterminar quaisquer sintomas de insalubridade, substituindo-os por sinais claros de progresso e consolidação política e social. Era, como mencionamos, um momento de restauração de hábitos, exigindo, assim: mudanças

de costumes tradicionais da colônia; mobilizações profundas; transformações urbanas; identificação com o pensamento importado do velho continente.

Relacionado à questão do desenvolvimento urbano e do aumento populacional, havia, portanto, esse outro grave problema: a situação das habitações dos moradores cariocas, tanto no que se refere às condições dos estabelecimentos quanto no que diz respeito ao lugar onde eles eram construídos (eram edificadas preferencialmente na zona central da cidade). Problemas associados à insalubridade pública, principalmente no que concerne às habitações coletivas agravavam seriamente os surtos epidêmicos da cidade, acometida por moléstias como varíola, febre amarela, tuberculose, cólera e malária, responsáveis pelo alto índice de mortalidade na capital, que se transformava “sobretudo no verão, um lugar perigoso para viver, tanto para nacionais quanto para estrangeiros” (CARVALHO, 1987, p. 19). Nessa época de calor intenso, “o corpo diplomático fugia em bloco para Petrópolis a fim de escapar às epidemias, nem sempre com êxito” (CARVALHO, 1987, p. 19). Essa busca por ares mais puros tornava-se um hábito regular no período de verão e era uma prática recomendada pelos médicos. De acordo com Alencastro (1997, p. 68), “Petrópolis surgia como uma solução profilática em benefício da família real e da elite da corte: dado que era impossível sanear o Rio no verão, tempo de todos os perigos [...]”. A respeito desse aspecto de saneamento “impossível” da cidade do Rio de Janeiro, o autor refere-se, ainda, a falta de um sistema de canalização de detritos, que só começou a ser desenvolvida a partir de meados de 1860. Alencastro (1997), baseando-se nas observações feitas por Gilberto Freyre, ressalta ainda o papel dos “tigres” que pode ter provocado o retardamento na construção de redes de esgoto na capital. Os “tigres” eram os escravos responsáveis por despejar os dejetos fecais das famílias imperiais no mar. Eram assim denominados, provavelmente pela “cor trigada com que a matéria fecal sujava o seu corpo” (ALENCASTRO, 1997, p. 67).

No que se refere aos surtos epidêmicos que assolavam o Rio de Janeiro, a Inspetoria

geral da higiene, por meio do *Boletim mensal da mortalidade da cidade do Rio de Janeiro*, divulga, em 1886, a estatística de mortes causadas por doenças de diversas naturezas. Em uma seção que analisa somente as mortes diárias causadas por febre amarela, o boletim aponta o número de 11 vítimas fatais da doença, correspondente somente ao dia 23 de janeiro de 1886, perfazendo um total de 123 vítimas, em todo o mês. Chalhoub (1999) verifica que durante a primeira epidemia da doença no Brasil houve o contágio de mais de um terço dos 266 mil habitantes do Rio de Janeiro, resultando num número subestimado de 4.160 mortos. Chalhoub (1999, p. 61) relata ainda que, em relação ao número de óbitos, “houve quem falasse em 10 mil, 12 mil, 15 mil vítimas fatais”. Segundo o autor, diante da realidade do país, afetado pelos surtos epidêmicos da febre amarela, as autoridades tiveram que encontrar meios de “lidar com os problemas criados pelas doenças, especialmente na capital”, tendo que, para isso “enfrentar temas políticos e ideológicos decisivos que se tornaram inextricavelmente ligados ao desafio da febre amarela” (CHALHOUB, 1999, p. 62).

Denunciando o aspecto assustador do Rio de Janeiro, a folha ilustrada *O Mequetrefe*, por meio de um artigo publicado em fevereiro de 1889, denuncia a situação da capital do país e a ação do governo que, de acordo com o periódico, apesar de usar do dinheiro público, mantém-se inerte frente a um “cortejo fúnebre” que a assola. A redação do jornal também questiona a situação paradoxal que enfrenta a junta de higiene da cidade, que apesar de existir, não possui autonomia para deliberar, demonstrando, assim, a barreira burocrática imposta pela política brasileira. É o que detectamos no artigo, que transcrevemos integralmente a partir de sua fonte primária:

A FEBRE AMARELA

Aspecto assustador e medonho oferece-nos agora esta cidade, vítima anualmente da terrível moléstia que acima escrevemos.

O governo que, tanto tem-nos empomadado, tirando dos cofres públicos quantias fabulosas pra extinguir o mal, que devasta a população do Rio de Janeiro, nada tem feito e de braços cruzados assiste indiferente o cortejo fúnebre passar, sem ao menos, apoderar-se desta compaixão própria das almas grandes formadas para o bem.

Temos uma junta de higiene; mas o que vale esta junta quando não tem a autonomia

para poder deliberar?

Composta de médicos distintos e ilustrados, ela tem de sujeitar-se aos caprichos e vaidades do Sr. ministro do Império e às conveniências desbragadas da câmara municipal.

Se, porventura, pede uma providência séria e enérgica, como por exemplo a demolição de um celeberrimo foco de miasmas, existente no centro dessa cidade, conhecido com o título de *Cabeça de Porco*, é desautorada e posta quase a ridículo.

A prova dessa verdade encontramos nos fatos que originaram a retirada do Sr. Barão de Ibituruna do cargo de presidente da junta de higiene, onde por mais de uma vez patenteou a altivez de seu caráter.

E a sociedade que sofra!

Acreditamos na boa vontade do Sr. Dr. Rocha Faria querendo acalmar os males de que estamos sendo vítimas, mas não acreditamos que o governo que o auxilie em tão meritória pretensão. Não!

O Dr. Domingos Freire que tanto tem-se sacrificado a bem da humanidade, acaba de impor-se ao mundo científico com a suas descobertas, aprovadas como meio eficaz de debelar-se a *febre amarela*; entretanto o governo não lhe tem ligado a menor importância.

E, nós o povo, ainda devemos tolerar este governo que só trata da política do *estômago*, deixando-nos expostos a todas as desgraças, sem podermos ter o direito de desejar a nossa felicidade (*O Mequetrefe*, fevereiro de 1889, p. 3).

Como vemos, esse artigo traz-nos reflexões importantes sobre a questão das habitações coletivas da capital carioca, haja vista a menção dirigida à estalagem “Cabeça de Porco”, assim nomeada porque trazia em seu portal um ornamento em dita forma. Conforme afirma Vaz (1986, p. 29)³¹, esse cortiço, o maior da capital carioca da década de 1880, tratava-se de um verdadeiro bairro, constituindo uma espécie de “labirinto arquitetônico” que se estendia até a pedreira dos Cajueiros, no Morro da Providência e se alastrava pela retaguarda das casas da rua Barão de São Félix. Chegando a ter quase 4 mil habitantes, em seu tempo de auge, o “Cabeça de Porco” foi abaixo em 26 de janeiro de 1893, por determinação do prefeito Barata Ribeiro (citado no artigo de *O Mequetrefe*), numa ação política que tinha por objetivo promover profundas modificações nas regiões centrais do Rio de Janeiro, procedimento relacionado às etapas de reurbanização por qual passava a cidade. Essa estalagem, que já havia sido interdita pela Inspetoria Geral de Higiene, era vista, assim como todos os cortiços cariocas da época, “como um ‘valhacouto de desordeiros’” (CHALHOUB, 1999, p.

³¹ Próximo a atual estação da estrada de ferro Central do Brasil. (cf. TINHORÃO, 1998, p. 281, nota 2).

16). Assim, não somente tendo seus habitantes associados às classes perigosas³² (dado os riscos ocasionados pelos índices de violência e balbúrdia), as habitações coletivas passaram também a representar risco de contágio, uma vez que apresentavam condições ínfimas de saneamento e, nesse sentido, favoreciam a proliferação de doenças infecciosas e epidêmicas. A destruição do “Cabeça de Porco”, portanto, como menciona Chalhoub (1999, p. 17), ao dramatizar “o processo em andamento de erradicação dos cortiços cariocas”, significava, também, a luta da capital federal por alcançar os rumos da “civilização”. *O Mequetrefe* também se manifestou diante da demolição dessa estalagem em uma charge:



O Mequetrefe, janeiro de 1893

Outra importante menção presente no artigo de *O Mequetrefe*, de fevereiro de 1889, é dirigida ao Dr. Domingos José Freire, cujas descobertas sobre a febre amarela haviam sido apresentadas à Academia Imperial de Medicina do Rio de Janeiro, em 1885 (VI série; Tomo I,

³² “A expressão ‘classes perigosas’ parece ter surgido na primeira metade do século XIX. A escritora inglesa Mary Carpenter, por exemplo, em estudo da década de 1840 sobre criminalidade e ‘infância culpada’ – o termo do século XIX para os nossos ‘meninos de rua’ –, utiliza a expressão claramente no sentido de um grupo formado à margem da sociedade civil. Para Mary Carpenter, as classes perigosas eram constituídas pelas pessoas que já houvessem passado pela prisão, ou as que, mesmo não tendo sido presas, haviam optado por obter o seu sustento e o de sua família através da prática de furtos e não do trabalho” (CHALHOUB, 1999, p. 20). Logo, essa noção de “classes perigosas” associa-se com a condição do indivíduo pobre (cf. CHALHOUB, 1999, pp. 20-29).

n. 2). Em seu trabalho intitulado *Memória sobre as ptomaínas*³³ da febre amarela, o Dr. José Freire empenha-se em demonstrar que essas moléculas orgânicas encontradas em putrefações são correlatas ao desenvolvimento de microorganismos, os quais, segundo o médico, constituiriam o elemento etiológico essencial dessa doença. Em uma de suas experiências, o Dr. Domingos José Freire consegue observar que há uma relação íntima entre a evolução microbiana e a produção de um princípio gasoso, no qual se encontrava uma ptomaína, cuja existência explicaria o rápido contágio provocado pela febre amarela. Segundo relata o médico:

A existência de uma ptomaína gasosa explica certos fatos de contagiosidade rápida de febre amarela, que tinham vivamente impressionado os observadores, e de que tivemos ainda em 1883 uma prova notável no estudante de medicina de nossa Faculdade, Monlevade, que tendo aspirado fortemente as emanções desprendidas de uma vaso contendo vômito preto, contraiu a moléstia com tal prontidão e intensidade, que sucumbiu no espaço de algumas horas. Não é, pois, de admirar que uma atmosfera confinada viciada por tais emanções, além da circunstância de ter em suspensão inumeráveis micróbios produtores do mal, torna-se deste modo a causa eficiente da rápida transmissão da moléstia para um ou mais indivíduos que respiram no mesmo meio (Dr. Domingos José Freire, In: *Anais da Academia de Medicina do Rio de Janeiro*. VI série; Tomo I, n.2; Outubro-dezembro, 1885, p. 10).

Pelos argumentos do especialista, podemos depreender que locais fechados, com prejuízo na sua circulação de ar, seriam responsáveis por facilitar o contágio e transmissão da febre amarela. Restar-nos-ia concluir que os locais insalubres, pequenos e infectos, como são descritos os quartos das habitações coletivas daquela época, eram os principais meios que, por falta de ventilação, seriam capazes de proliferar com mais abundância os focos epidemiológicos; daí uma luta intensa, no final do século XIX, declarada para pôr fim às estalagens, aos cortiços e às casas de pensão em estados degradantes. Claro está, também, que acrescido a esse motivo encontrava-se outro, já mencionado: o de promover, por meio da ideologia de higiene e saúde pública, o progresso civilizatório da capital brasileira de então.

³³ Ptomaína: cada uma das diversas moléculas orgânicas ricas em nitrogênio e formadas em consequência da decomposição de matéria orgânica de origem animal. In: Houaiss eletrônico, 2001.

Contudo, cabe atentar para o fato de que, por longo período, médicos e sanitaristas brasileiros e estrangeiros não tinham certeza quanto à forma de transmissão da febre amarela. Acreditava-se que a doença era transmitida pessoalmente, por meios de miasmas pútridos ou que o vômito negro era responsável pelo contágio. Alguns cientistas, durante a etapa de experimentos, alimentaram animais com o vômito negro, introduziram o vômito em feridas e chegaram, até mesmo, ao ponto de ingerirem o vômito e outros materiais contaminados, como a saliva e o sangue. Todas as experiências, contudo, não resultavam em contágio, concluindo-se, assim, que a doença não era transmitida pelo vômito negro. Somente em 1881, três décadas depois da primeira grande epidemia no Brasil (que data do início da segunda metade do século XIX), o médico cubano Juan Carlos Finlay y de Barres, descobriu que a febre amarela era transmitida por um mosquito, reconhecendo, também, o *Aedes Aegypti*³⁴ como o transmissor da doença.³⁵

Ainda em *O Mequetrefe*, no mês de fevereiro de 1889, encontramos, em uma charge ilustrada, uma alegoria dirigida à situação vivida pelo país frente às epidemias da febre amarela. Retratada em forma de caveiras que carregam uma foice (símbolo da morte), as epidemias, em todas as suas manifestações (febre amarela, tifo, malária (febre palustre), etc.), adentram à capital carioca à procura de suas vítimas. Essa ilustração, lembra-nos a afirmação de Alencastro (1997, p. 67), de que ao longo do século XIX “quem dançava no Rio em fevereiro e março era a morte, a Grande Ceifeira”.

³⁴ O mesmo mosquito que transmite a dengue.

³⁵ Os trabalhos desse médico foram divulgados em 1884, mas suas descobertas só foram confirmadas em 1900, pelo médico estadunidense Walter Reed. Em 1903, durante o governo de Rodrigues Alves, o médico sanitarista Oswaldo Cruz combateu o agente transmissor da doença que, em 1909, já não registrava vítimas no Brasil. Hoje sabemos que a febre amarela é causada por um flavivírus e transmitida por dois tipos de vetores: o *Haemagogus*, transmissor da febre amarela silvestre e o *Aedes Aegypti*, propagador da febre amarela urbana. Apesar de não existir medicamentos para o tratamento da doença, há a prevenção vacinatória que deve ser renovada a cada dez anos.



O Mequetrefe, fevereiro, 1889

Como notamos, a idéia de povo civilizado estava diretamente associada à ideologia de higiene que impregnou o imaginário político carioca no fim do século XIX. Tal ideologia dizia respeito ao aperfeiçoamento e progresso da organização urbana, significando, segundo apontava alguns intelectuais da época, avanço social, pois passava a refletir as conquistas que levam uma sociedade ao caminho da civilização. Chalhoub (1999) discorre sobre duas idéias que levariam a este caminho: a primeira delas seria o modelo de aperfeiçoamento moral e material que teria validade para qualquer povo e a segunda seria a afirmação de que um dos requisitos básicos para que uma nação atingisse a sua grandeza e prosperidade, como a dos “países mais cultos”, estaria na solução dos problemas de higiene pública.

Esse assunto de progresso material e moral era corroborado pelos estudos da academia de Medicina do Rio de Janeiro. Em 1884, por exemplo, em um tratado que expõe a situação das condições sanitárias da população e sua relação com as características climáticas, topográficas e meteorológicas do país, o Dr. Barão de Lavradio reforça a importância de se considerar, quanto ao desejo de progresso, as questões materiais, intelectuais e morais. Para o

especialista, não bastava somente a melhoria desses aspectos, mas também tornava-se necessário que eles fossem executados de acordo com as exigências da ciência, para que todas as vantagens desses meios pudessem ser atingidas. De acordo com o médico:

[...] É ainda indispensável que a par deste fato caminhe o progresso da educação moral e intelectual, afim de que cada um conheça tanto quanto possível, os deveres que tem de cumprir em benefício da comunhão social; assim como que todos aqueles, que são incumbidos de velar pela saúde pública empreguem esforços mútuos para obtenção dos aperfeiçoamentos possíveis desta, reconhecendo que a prosperidade e engrandecimento de um país está em relação ao seu grau de salubridade e ao progresso de suas instituições higiênicas (LAVRADIO, [188-]).

O Dr. Barão de Lavradio, nesse seu estudo, reitera a necessidade de se analisar a mortalidade causada pelas doenças epidêmicas não pelas cifras de cálculos estatísticos, mas antes pelos estudos e observações criteriosas, detendo-se nas séries de anos de moléstias reinantes, no grau da gravidade da doença, no movimento da população, na comparação da mortalidade da enfermidade com outros períodos iguais, para que se chegue, então, a conclusões senão exatas, ao menos aproximadas.

Essa ordem de idéias que se fundamentava em uma proposta de urbanização e de higienização iria, de acordo com Chalhoub (1999, p. 35)³⁶, “saturar o ambiente intelectual do país” (p. 35), a partir das últimas décadas do século XIX. A ação saneadora de médicos, sanitaristas, políticos e engenheiros, ou seja, da camada elitista da população carioca, traduzem, de acordo com o historiador, além da insistência nos ideais de progresso e ordem, o objetivo de “fazer a civilização européia nos trópicos”.

O combate a todo tipo de doenças epidêmicas era, como vemos, um dos principais objetivos da ação saneadora. Em entrevista, já em 1908, à *Gazeta de Notícias*, o médico

³⁶ Cabe aqui mencionar o modelo das grandes reformas urbanas pelas quais passaram importantes capitais do mundo, como Paris, por exemplo, durante a administração do Barão Haussmann que promoveu o alargamento das ruas parisienses, por meio de um projeto que tinha por objetivo fornecer melhores condições de higiene pública, ao mesmo tempo em que ocasionava o embelezamento da cidade. Esse momento também é marcado pela *Belle Époque*, período que registrou, na Europa, mudanças culturais, políticas e econômicas, denotando, sobretudo, o desejo das sociedades desse continente pelo progresso social e material. Muitas das mudanças pelas quais passou a capital francesa são registradas por Zola em *Zola photographie* (1987 e 1990).

Oswaldo Cruz, então diretor da Junta de Higiene, refere-se à situação do país frente a dois grandes males: o risco iminente da epidemia do *cholera-morbus* e o real surto epidêmico da varíola, que estava sendo combatida naquele ano. A *Gazeta de Notícias*, ao traduzir as afirmações do médico sanitarista, afirma que “a epidemia da varíola é uma vergonha para as cidades civilizadas” (*Gazeta de Notícias*, 02 de outubro de 1908). O sanitarista brasileiro ressalta, naquela época, a necessidade de vacinação contra a varíola na cidade do Rio de Janeiro. Ao ser questionado se haveria um meio de se evitar uma nova epidemia da doença, o médico responde:

– Haveria sim: a vacinação obrigatória. O povo imagina a vacinação obrigatória caricaturalmente: um bando de médicos, de chapéu alto e lanceta na mão, atracando gente na rua para vacinar. Não há nada disso. Conseguir-se-ia a vacinação em grande massa, com um processo muito simples: taxando com multas altas os donos de estalagens, casas de pensão, casas de cômodos, proprietários que, nas suas casas, tivessem um caso de varíola. Esses, com receio, só aceitariam inquilinos com atestado de vacinação. Dentro em pouco, insensivelmente, teríamos conseguido essa obra impossível diante da parede negativa geral, que é como uma vergonha da cidade. E se essa gente atentasse bem que quando não morre do mal, fica com uma porção de males decorrentes da varíola (*Gazeta de Notícias*, 02 de outubro de 1908).

Como podemos notar, o país, já nas primeiras décadas do século XX, ainda mantinha uma condição de saneamento público precária, o que colaborava para a propagação de doenças. Como vemos também, as camadas pobres da população, dadas as condições de insalubridade, eram as mais atingidas pelos surtos epidêmicos.

4.1. CASA DE PENSÃO

O romance *Casa de Pensão* foi lançado em 1883, em forma de folhetim, no periódico *Folha Nova*,³⁷ e publicado em forma de livro (edição completa) em 1884. Por meio dessa obra, Aluísio Azevedo promove uma reflexão acerca das profundas transformações urbanas que ocorriam na cidade do Rio de Janeiro, principalmente no que diz respeito ao aspecto da

³⁷ De acordo com Mérian (1988), o romance foi publicado incompleto na *Folha Nova*.

habitação coletiva, algo que também será observado, anos depois, em *O Cortiço*. Contudo, enquanto que nesse último, o escritor brasileiro revela ao leitor o espetáculo das massas, compondo uma estalagem com mais de cem casebres, nas quais chega a se aglomerar famílias inteiras, em *Casa de Pensão* a cena é outra. Estamos diante de uma estrutura familiar (a família de Coqueiro e de Mme. Brizard) que, ao transformar seu lar em uma casa de pensão, torna coletivo seu ambiente domiciliar, com o objetivo de obter lucros financeiros. Nesse aspecto, cabe observar que, ainda que possuam o traço coletivo comum, o cortiço e a casa de pensão diferem-se não só pela quantidade de seus habitantes, como também pela carga ideológica que possui. Enquanto no cortiço há indivíduos que escolhem cubículos onde descansar o corpo cansado de tanto trabalho, a fim de resgatar energias para o dia posterior, na casa de pensão, ainda que se encontrem pessoas em nível semelhante, existem também indivíduos de renda mais elevada, como funcionários de repartições públicas ou estudantes de curta estada. Há ainda que mencionar que os locatários das casas de pensão eram, de certa forma, selecionados. Assim, podemos notar que o número e a renda dos moradores dessas habitações coletivas denunciavam o aspecto e as condições do espaço que era alugado.³⁸

Como o próprio título sugere, essa obra azevediana traz à tona a vida em uma casa de pensão e, para complementar essa ideia inicial, Aluísio Azevedo configura um personagem protagonista que é atingido por uma série de enfermidades, vivendo quase que constantemente em estado de convalescença. Nesse aspecto, o autor elege o tema da doença para refletir sobre

³⁸ No que se refere especificamente às habitações coletivas desses dois romances, é interessante observarmos que ocorre em *Casa de Pensão* um percurso inverso ao que será apresentado anos mais tarde em *O Cortiço*. No primeiro, a casa de cômodos, inicialmente apresentada como uma das mais importantes casas de pensionato da corte, cuja época de apogeu é marcada pela presença de pessoas de considerável importância, é posteriormente descrita em sua decadência. Já em *O Cortiço* se passa justamente o contrário. A habitação coletiva inicialmente designada de “Estalagem de São Romão” sofre uma profunda alteração em virtude da ascensão de seu dono e transforma-se em “Avenida São Romão”. Em ambos os romances, as modificações sofridas pelos locais de cômodos estão relacionadas tanto às condições higiênicas desses lugares (a melhoria dessas condições em *O Cortiço* e o agravamento delas em *Casa de Pensão*), como também ao empobrecimento contínuo de seus proprietários (no caso de *Casa de Pensão*) ou ao enriquecimento deles (no caso de *O Cortiço*).

uma das maiores preocupações de sua época: a situação da higiene do Rio de Janeiro. Ainda que a casa de Mme. Brizard não ofereça ao leitor as péssimas condições de higiene comuns no cortiço de João Romão, ela também oferece sérios riscos. Basta pensarmos em seu aspecto coletivo (os moradores compartilham banheiros e demais espaços, tendo única e exclusivamente um cômodo à sua disposição); em sua distribuição arquitetônica (dois andares, com quartos enfileirados); em sua constituição moral (os habitantes da casa são movidos por interesses pecuniários e lascivos); em dois tipos específicos de moradores: Nini, uma histérica e João, um tuberculoso. Como vemos, também a casa de pensão da família de Coqueiro oferece perigos à constituição moral e fisiológica de um indivíduo. Quando, portanto, Aluísio Azevedo introduz num ambiente “depravado” um personagem do tipo de Amâncio – o um jovem adoentado e inclinado às pândegas –, vemos que a intenção do autor é promover um tipo de experiência.

Mais interessante é notar que, na busca por dados mais sólidos e “reais”, o escritor brasileiro apóia sua trama num episódio real, conhecido por “Questão Capistrano”, acontecimento que, segundo afirma Mérian (1988, p. 528), enlutou o mundo estudantil do Rio de Janeiro em 1876. Nesse acontecimento, o estudante João Capistrano da Cunha, após seduzir Júlia Pereira e não demonstrar intenções de se casar com ela é assassinado pelo irmão da moça, o jovem Antônio Alexandre Pereira. Para construir a trama de sua obra, portanto, Aluísio Azevedo dedicou-se a uma investigação documental, uma vez que tomou conhecimento do episódio por meio dos artigos publicados nos jornais da época. Cabe, contudo, notar que, ainda que o escritor brasileiro tenha se baseado numa história verídica para sua composição romanesca, *Casa de Pensão*, “não se trata de um relato romanceado das diferentes peripécias da ‘questão Capistrano’” (MÉRIAN, 1988, p. 528). Há, portanto, um processo de reinvenção dos fatos e dos personagens que modificam profundamente a natureza do acontecimento quando ele é transformado em conteúdo literário. Ao mesmo tempo, nas

páginas dos jornais, Aluísio Azevedo encontra a matéria para um enredo que, ao conceder altas doses de referencialidade à narrativa, configura os processos de observação e experimentação tão prezados pelo método experimental de Zola. Aliás, essa técnica que se fundamenta em casos colhidos à realidade e que se forma a partir da observação das paixões e vícios humanos, fundamenta pontos consideráveis na obra azevediana, como por exemplo, o pendor para a composição de caricaturas humanas e a maestria para a construção de narrativas que mesmo trágicas e folhetinescas, concedem doses dos ideais naturalistas defendidos pelo romancista brasileiro.

Em *Casa de Pensão* notamos, pois, a preocupação de Aluísio Azevedo pela pintura de ambientes coletivos, caracterizada principalmente pela configuração de variados tipos de personagem que, de acordo com a situação de vida que levam, conferem traços da realidade brasileira (e principalmente carioca) da época. Nesse sentido, encontramos na casa de pensão um tísico em estado degradante, numa época em que a tuberculose grassava como uma doença fatal no Brasil; uma viúva histérica, numa fase em que os estudos sobre a histeria eram fortemente disseminados, principalmente por Charcot; os donos de casa de cômodos, que promoviam variadas formas de especulação imobiliária; os inquilinos desses imóveis, que constituíam uma massa díspar (destaca-se, no romance, a presença de médicos, jornalistas, advogados, artistas, jovens estudantes e, também, pessoas sem profissão e nem remuneração fixas). Esse conjunto de personagens, com características variadas, que se agrupam junto a um espaço limitado – a casa de pensão – consegue, por meio de um processo de síntese, demonstrar a capacidade que teve Aluísio de introduzir no romance, a construção de tipos humanos diversificados e, por meio de um processo metonímico, fazer com que a casa de pensão, fornecesse a impressão, tão cara aos naturalistas, de “efeito de real”, ao promover um retrato social da época.

Assim, com sua capacidade de absorção da matéria social do tempo e com uma técnica

capaz de representar a vida de indivíduos que vivenciam posições díspares (e até mesmo antagônicas) na escala social, Aluísio Azevedo promove uma verdadeira alegoria das relações sócio-econômicas de sua época. Essa alegoria pode ser percebida, por exemplo, quando vemos que um dos principais personagens desses dois romances que tratam de tipos de moradia, são as próprias habitações coletivas. Assim, quando vemos que a casa de pensão de Mme. Brizard (ou o cortiço, de João Romão) não atua simplesmente como um lugar que serve à observação ou um cenário para a disposição da ação dos personagens, somos capazes de enxergá-los também como um tipo de personagem coletivo (MÉRIAN, 1988, p. 531). Nesse sentido, por concentrarem os mais variados tipos de hábitos humanos e por metaforizarem os costumes de uma população heterogênea, essas habitações coletivas alegorizam as condições de vida (econômica, social, política, cultural) do próprio Rio de Janeiro em fins do século XIX. Em termos científicos, é interessante notar também que o destaque concedido por Aluísio Azevedo a esses tipos de moradias sociais está relacionado ao fato de que essas formas de habitação possuem uma capacidade de fornecer a impressão das fortes cargas deterministas que recaiam sobre seus habitantes. É o que observamos, por exemplo, em Amâncio, que encontra na casa de pensão elementos que nutrem seu espírito devasso, uma vez que o estudante se envolve com pessoas cujo caráter revela as armadilhas da ambição, da hipocrisia, do interesse e da falsidade. O tom de influência fatal do meio se dá com a morte do personagem que, do ponto de vista darwinista, ao se tornar vítima e sucumbir ao meio, demonstra ser um indivíduo fraco e, por isso, vencido.

A reflexão sobre a questão da doença e de sua contraparte, a medicina, revela que Aluísio Azevedo estava a par dos grandes acontecimentos que transformavam o Rio de Janeiro. Cabe observar, nesse sentido, que em vários momentos da narrativa de *Casa de Pensão* existe um significativo contraste estabelecido entre a província maranhense (cidade natal de Amâncio) e o Rio de Janeiro. Enquanto a capital brasileira tenta acompanhar o ritmo

do progresso demonstrado pelo povo europeu, o Maranhão ainda vive arraigado num tradicionalismo. Nesse aspecto, cabe analisarmos a situação da mulher (que será problematizada mais adiante). Enquanto no Maranhão a mulher ainda conserva os hábitos de zelo doméstico e cuidados maternos (o exemplo mais típico é a mãe de Amâncio) bem ao tipo colonial, no Rio de Janeiro a mulher se preocupa com a moda, com a recepção aos familiares, com a apresentação em festas. A única personagem feminina que ainda é caracterizada como uma boa mulher “doméstica”, no sentido de que zela pelo lar, é Hortênsia, mulher de Campos:

[Campos] Nunca se arrependera de semelhante passo [casar-se com Hortênsia]. Hortênsia saíra uma excelente dona-de-casa, muito arranjadinha, muito amiga de poupar, muito presa aos interesses de seu marido, e limpa, “limpa, que fazia gosto”! O segundo andar vivia, pois, num brinco; nem um escarro seco no chão. Os móveis luziam, como se tivessem chegado na véspera da casa do marceneiro; as roupas de cama eram de uma brancura fresca e cheirosa; não havia teias de aranha nos tetos ou nos candeeiros e os globos de vidro não apresentavam sequer a nódoa de uma mosca (AZEVEDO, 2005a, p. 756-757).

Como podemos notar a partir da citação, a casa de Campos vivia limpa e organizada, graças aos zelos de sua mulher. Essa “ordem” e esse “método” que tanto agradava a Campos eram importantes, num tempo em que se morria com epidemias cuja causa era desconhecida, como o caso da febre amarela. Sobre os hábitos de Hortênsia, cabe ainda observar que, mesmo sendo uma mulher que se dedica ao lar, é também uma esposa que acompanha o marido em ocasiões festivas, com o a festa na casa do Melo. Cabe observar também que, ao se apresentar à sociedade, ela segue regras de fina etiqueta. Sobre esse fato, confrontando a mulher “colonial”, submetida aos desejos do marido e a um sistema de reclusão, à mulher da corte, Muricy (1988, p. 57) observa que:

A Corte pedia a “mulher de salão”, a “mulher da rua”. Os grandes negócios do marido a requeriam, o pequeno comércio da rua a chamava. A mulher de posses devia expor-se ao mundo: nos salões das residências, nos teatros, nas recepções oficiais, nos restaurantes que começavam a surgir. Abandonavam a alcova, a intimidade auto-suficiente das casas, tiravam as mantilhas ibéricas e ganhavam as ruas em busca de artigos de luxo franceses e ingleses.

[...]

Compenetradas de sua nova situação social, as mulheres abandonavam seus antigos hábitos e tratavam de europeizar seus corpos, seus vestidos e seus sentimentos.

As mulheres do romance azevediano, por suas características, são capazes de complementar as informações fornecidas por Muricy (1988). Hortência, por exemplo, é uma típica burguesa. Há ainda, no romance, tipos de mulheres interesseiras, inescrupulosas e que, para conseguirem realizar um intento, são capazes de usar o corpo para o fim desejado. É o caso especificamente de Lúcia e de Amélia, que analisaremos mais adiante.

Votando aos aspectos da doença em *Casa de Pensão*, cabe observarmos que Aluísio Azevedo aborda essa temática no contexto urbano, ou seja, o leitor depara-se com um jovem enfermiço que sai de sua província e vai até um grande centro populacional. É nesse centro que o rapaz se depara com uma série de acontecimentos que além de condizerem com o aspecto urbano, dizem respeito também à modernidade. Assim, Amâncio introduz-se numa sociedade em ebulição, que enfrenta, de um lado, o progresso tecno-científico e, de outro, sérios problemas, como a desorganização do espaço público e o alto índice de insalubridade. Além disso, Amâncio também se depara com a grave pobreza do Rio de Janeiro. Esse fato é ilustrado quando o jovem, ao passear com o amigo Paiva Rocha, é surpreendido com uma menina italiana, que lhe pede esmola:

Ao penetrarem no largo, uma menina italiana, de alguns dez anos de idade, toda vestida de luto, morena, o ar suplicantemente risonho e cheio de miséria, abraçou-se às pernas de Amâncio, pedindo-lhe dinheiro – para levar à mãe que estava em casa morrendo de fome (AZEVEDO, 2005a, p. 780).

Como vemos, Aluísio toca aqui na situação dos imigrantes que, nessa época, vinham para o Brasil, em busca de trabalho, competindo assim, com a população carioca, formada por brancos pobres e escravos já libertos. Diante, pois, de um grande aumento demográfico, de mão-de-obra barateada por causa do grande número de desempregados, e de uma alta demografia, a capital carioca apresenta um alto índice, também, de pobreza. Segundo informa Vaz (2002, p. 36) sobre a época, “os dados estatísticos indicam que a maioria da população carioca podia ser considerada pobre”. Essa situação de pobreza é enfatizada ainda mais no

romance quando, por exemplo, deparamo-nos com o casal de artistas Paula Mendes e sua mulher, que enfrentam dificuldades financeiras por falta de emprego e, também, com o casal Lúcia e Pereira, que, sem dinheiro, vivem migrando de casa de pensão por não conseguirem pagar o aluguel.

Há ainda que observarmos que, na sequência da cena citada acima, Paiva Rocha adverte o ato de Amâncio (que dá dois mil réis à italiana) “– Não sejas tolo! gritou-lhe o companheiro. – Isto é especulação de algum vadio! Vestem por aí essas bichinhas de luto e mandam-nas perseguir a humanidade! É uma esperteza, não sejas tolo!” (AZEVEDO, 2005a, p. 781). Por essa atitude, Paiva Rocha revela ao amigo as várias formas de especulações financeiras e de gatunagem que eram realizadas na corte, lugar em que, segundo o estudante, “[...] a ciência de cada um consistia em fazer com que o dinheiro passasse das algibeiras dos outros para as próprias algibeiras” (AZEVEDO, 2005a, p. 781).

Essa malha urbana que é denunciada em *Casa de Pensão* é observada por Amâncio. Quando acorda na república do Paiva, onde passara a noite depois de uma bebedeira com os amigos, o jovem tem uma visão panorâmica de parte da população carioca que desperta para mais uma jornada:

Ergueu-se cautelosamente, para não acordar os outros, e foi à janela. O vasto panorama lá de fora estremunhou-lhe os sentidos com o seu aspecto.

A república era muito no alto, sobre três andares, dominando uma grande extensão. Viam-se de cima as **casas acavaladas uma pelas outras**, formando ruas, contornando praças. **As chaminés principiavam a fumar**; deslizavam as carrocinhas multicores dos padeiros; as vacas de leite caminhavam com o seu passo vagaroso, parando à porta dos fregueses, tilintando o chocalho; **os quiosques vendiam café** a homens de jaqueta e chapéu desabado; cruzavam-se na rua os libertinos retardios com os operários que se levantavam para a obrigação; ouvia-se o ruído estalado dos carros d’água, **o rodar monótono dos bondes**. Mais para além pressentiam-se os arrabaldes pelo verdejar das árvores; ao fundo encadeavam-se cordilheiras, graduando planos esfumados de neblina. O horizonte rasgava-se à luz do sol, num deslustramento de cores siderais. E lá muito ao longe, quase a perder de vista, reverbava a baía, laminando as águas na praia.

Embaixo, na área da casa, uma ilha, de braços nus, a cabeça embrulhada em um lenço de ramagens, lavava a um tanque de cimento romano; um homem, em mangas de camisa, varria as pedras do chão, cantarolando com os dentes cerrados, para não deixar cair a ponta do cigarro. Numa janela, um sujeito, de óculos azuis, areava os dentes e com a boca atirava duchas sobre um papagaio, cuja gaiola pousava no balcão. Dentro de um cercado **cacarejavam galinhas, mariscando na terra**; e o homem do lixo entrava e saía, familiarmente, com o seu gigo às costas (AZEVEDO, 2005a, p. 792, grifos nossos).

Como notamos, ao ver a cidade pela janela, Amâncio parece apreciar um quadro em movimento do Rio de Janeiro. A cidade, emoldurada, apresenta-se-lhe viva, cheia de ruídos e com vários trabalhadores que saem para mais um dia de trabalho. Cabe atentarmos para alguns dados da metamorfose social por qual passava a cidade, como o registro da transformação urbana, notada na referência dada à construção acavalada das casas, e o impacto industrial, com a referência tanto das chaminés que começavam a fumar como do rodar monótono dos bondes.³⁹ É interessante ainda ver que, na descrição azevediana, o aspecto moderno é contrastado à casa de um sujeito que possui um cercado em que galinhas mariscam a terra. Mais interessante ainda é ver que Amâncio primeiro possui uma visão panorâmica da cidade, para, posteriormente, introduzir sua visão “para baixo” e, assim, invadir um ambiente mais particularizado. Por meio desse procedimento Aluísio Azevedo consegue elaborar um plano narrativo que focaliza o que está longe de Amâncio (todo o movimento citadino) e o que está perto dele (as casas próximas à república onde ele se encontra). Com esse recurso, o escritor brasileiro consegue sinalizar a própria vida de Amâncio: um jovem rico que tinha meios suficientes para alcançar horizontes longínquos, mas que, pela natureza de seu caráter lascivo, submete-se ao mundo “abaixo” do seu, num cenário urbano que é capaz de afetar ainda mais a índole do rapaz.

Considerando, como já mencionado, as questões que envolvem os assuntos de higiene pública e sua relação com as habitações coletivas, somos capazes de observar em *Casa de Pensão* uma espécie de afunilamento: Aluísio Azevedo demonstra partir de uma visão geral da cidade carioca para refletir sobre as condições desse lugar, dando, nesse sentido, destaque

³⁹ O impacto ocasionado pelo aumento demográfico, principalmente no que se refere aos sérios problemas da escassez de habitação devido à alta concentração populacional, típico das regiões centrais da cidade, seria amenizado com o surgimento de meios de transportes coletivos que possibilitariam a expansão da massa urbana para bairros mais distantes (cf. VAZ, 2002, p. 26).

especial às situações de higiene; dentro desse macrocosmo urbano ele transfere suas análises para a habitação coletiva da família Coqueiro, moldada de acordo com os padrões da época; até chegar ao indivíduo, passando a observar a natureza da constituição fisiológica e psíquica do ser humano. Em outras palavras, ele parte do meio para entender o comportamento da espécie, buscando, assim, compreender também como o ser humano reage aos determinismos desse meio.

Ainda que tenhamos várias personagens doentes, como o tísico e a histérica, é Amâncio que demonstra o processo degenerativo mais significativo. A total perdição da personagem se dá com sua morte, que simboliza, num plano metafórico, o fracasso de um jovem que não consegue se adaptar ao novo ambiente em que vive. Dessa forma, por não resistir aos determinismos do meio, Amâncio sucumbe ao ambiente social (ele é vítima de especulações financeiras); à esfera sentimental (seu caráter luxuoso o impede de seguir uma vida regrada); à esfera fisiológica (com um organismo fragilizado, Amâncio é vítima de várias doenças).

Ao analisar, portanto, um indivíduo que, em se tratando da concepção darwinista, é fraco, Aluísio Azevedo edifica as bases para uma obra que se propõe a investigar a formação e a evolução do caráter de Amâncio de Vasconcelos, um indivíduo devasso, libertino e sensual. Essas características do personagem já se encontram sugeridas em seu próprio nome, que se origina a partir do radical latino *amans* e que significa amásio (e também amante). Como veremos, a vida de Amâncio é repleta dos mais diversos tipos de prazeres e aventuras amorosas.

Cabe notar que ao publicar *Casa de Pensão*, um romance de fundamentos naturalistas, em forma de romance-folhetim, Aluísio Azevedo promove mudanças na concepção desse gênero difundido em *bás-de-page*. Nesse ponto, detectamos uma atitude original por parte do naturalista brasileiro, que faz uso do gênero folhetim – cujo público era formado

especialmente por mulheres e por indivíduos que procuravam leituras amenas –, para difundir, ainda que paulatinamente, o gérmen do romance naturalista no Brasil. Analisando esse fato, Mérian (1988) afirma que Aluísio Azevedo, em suas cartas abertas aos leitores, pronunciava que tinha por objetivo acostumar o público aos princípios realistas e naturalistas. Um meio encontrado foi a introdução de motivos de cunho naturalista em romances folhetinescos. É por essa via que Aluísio Azevedo insere na forma de romance-folhetim uma gama de assuntos tabus para o tempo, como as questões observadas em *Casa de Pensão*, dentre as quais: doenças físicas, urbanas e psíquicas, alcoolismo, loucura, perversões, luxúria, etc. Com essa atitude, Aluísio Azevedo provoca profundas mudanças no campo literário da época ao promover uma austera crítica social à situação de seu tempo, ao alterar a base da circulação de ideias no país e ao gerar, no leitor, um sentimento ambíguo de rejeição e aceitação frente aos pressupostos da prosa naturalista. Nesses termos, Mérian (1988, p. 488)⁴⁰ afirma que:

As “pequenas doses” de naturalismo presentes nos romances-folhetins eram novidades que despertavam a curiosidade dos leitores nestes campos – perturbações dos sentidos, histeria etc. – que até então haviam ficado fora deste tipo de literatura. Aluísio apresentava também, ainda que sucintamente, as classes sociais esquecidas: operários das pedreiras; moradores dos bairros populares e dos cortiços. Algumas páginas constituem autênticos documentos sociológicos. Enfim, a confrontação das obras naturalistas e dos folhetins, permite afirmar que os últimos tinham em seu corpo o germe dos primeiros.

Voltando à fragilidade do protagonista Amâncio, notamos que esse personagem é influenciado por uma série de fatores que contribuem, ao longo de seu desenvolvimento físico e psíquico, para a formação de seu caráter doentio. Na infância, com exceção da mãe, Dona Ângela, de quem recebia sinceros afagos de amor, Amâncio temia a severidade do pai

⁴⁰ Importante mencionar que para chegar a essa conclusão, Mérian (1988) averigua alguns dos mais citados romances-folhetim de Aluísio Azevedo, como: *Memórias de um condenado*, *O Coruja*, *Mistério da Tijuca*, *Filomena Borges*, *A mortalha de Alzira*, observando neles doses pertinentes das propostas naturalistas, principalmente no que diz respeito às teses deterministas que estavam relacionadas, especialmente, à influência da hereditariedade e das formas de educação sofridas pelas personagens. Assim, apontando esse ponto de vista, segundo o qual nos romances folhetins já somos capazes de enxergar o germe do Naturalismo, Mérian questiona a afirmação de Candido, que enxerga na prosa de ficção azevediana um “ritmo binário” (Mérian, 1988, p. 471), que oscila entre obras maiores e obras menores. Para Mérian (1988), a proposta de Candido é equivocada.

Vasconcelos, que, além de aterrorizá-lo, inibia-lhe a individualidade. Além disso, nos primeiros anos de escola sofreu terrivelmente com os castigos de seu mestre Antônio Pires, que “batia nas crianças por gosto, por um hábito do ofício” (AZEVEDO, 2005a, p. 761). Todos esses tratamentos, relacionados à forma de educação que o jovem recebeu, foram responsáveis por fazer com que Amâncio se tornasse cético com relação à atitude do ser humano:

[...] Desde logo habituou-se a fazer uma falsa idéia dos seus semelhantes; julgou os homens por seu pai, seu professor e seus condiscípulos. – E abominou-os. Principiou a aborrecê-los secretamente, por uma fatalidade do ressentimento; principiou a desconfiar de todos, a prevenir-se contra tudo, a disfarçar, a fingir que era o que exigiam brutalmente que ele fosse (AZEVEDO, 2005a, p. 763).

Além da “domesticação” que sofrera na família e na escola, Amâncio sempre apresenta graves problemas de saúde, que o perseguem ainda quando ele se muda para o Rio de Janeiro, onde segue carreira acadêmica. Uma das teses sobre Amâncio é a de que esse estado doentio do personagem originara-se na amamentação que recebe de uma escrava que tinha reuma (sífilis) no sangue. A influência do leite dessa ama é percebida posteriormente, quando, no Rio de Janeiro, o jovem apresenta fortes dores reumáticas que o fazem ficar de cama. Esse hábito de dar o filho para uma escrava doente amamentar, apesar de muito comum na época, foi responsável por elevadas taxas de mortalidade infantil. Muricy (1988) analisando esse fato e considerando o trabalho de Teixeira (1888) *Causas de mortalidade das crianças do Rio de Janeiro*, relata que a medicina social higienista do século XIX teve que lutar para racionalizar a sociedade sobre esses assuntos:

Os médicos irão indicar como determinantes da elevada mortalidade infantil, causas sociais e, sobretudo, causas higiênicas: falta de informações higiênicas das mães, regime de alimentação impróprio, **aleitamento pelas escravas em precárias condições de higiene**, desproporção entre a idade dos cônjuges, a sífilis dos pais ou das nutriendas (MURICY, 1988, p. 29, grifos nossos).

O jovem Amâncio, de *Casa de Pensão*, desde criança apresenta uma série de outras debilidades que colocam sua vida em risco:

A princípio – muito achacado de feridas, coitadinho! Os pés frios, o ventre duro constantemente.

Levou muito para andar e custou-lhe a balbuciar as primeiras palavras. Ângela adorava-o com entusiasmo do primeiro parto; por duas vezes supôs vê-lo morto e deu promessas aos santos da sua devoção.

Conseguiram fazê-lo viver, mas sempre fraquinho, anêmico, muito propenso aos ingurgitamentos escrofulosos (AZEVEDO, 2005a, p. 765).

Todas essas privações que sofre, em virtude das doenças que lhe atingem desde cedo e em virtude também da severidade de sua criação e educação, contribuem para a formação da personalidade de Amâncio, que passa a ser impregnada por uma ânsia de liberdade e por uma constância de voluptuosidade. Já na adolescência, época em que se dedica às leituras de Lord Byron, de Álvares de Azevedo, Théophile Gautier, Alfred de Musset e de Lamartine, Amâncio apresenta um espírito romantizado, impregnado por extravagâncias da imaginação, pela necessidade de pândegas e por delírios luxuriosos:

Às vezes entrava em casa ao amanhecer. Não podia dormir logo; vinha excitado, sacudido pelas impressões e pela bebedeira da noite. Atirava-se à rede, com uma vertigem impotente de conceber poesias byronianas, escrever coisas no gênero de Álvares de Azevedo, cantar orgias, extravagâncias, delírios.

[...]

Por esse tempo leu a *Grasiella e o Raphael* de Lamartine. Ficou possuído de uma grande tristeza; as lágrimas saltaram-lhe sobre as páginas do livro. Sentiu necessidade de amar por aquele processo, mergulhar na poesia, esquecer-se de tudo o que o cercava, para viver mentalmente nas praias de Nápoles, ou nas ilhas adoráveis da Sicília, cujos nomes sonoros e musicais lhe chegavam ao coração como o efeito de uma saudade amarga e doce, de uma nostalgia inefável, profunda, sem contornos, que o atraía para outro mundo desconhecido, para uma existência, que lhe acenava de longe, a puxá-lo com todos os tentáculos de seu mistério e da sua irresistível melancolia (AZEVEDO, 2005a, p. 769).

Com o gênio totalmente embebido por idealizações de aventuras amorosas (em parte também influenciado pelos costumes das criadas de sua casa no Maranhão), Amâncio dirige-se à corte, a fim de matricular-se na academia, escolhendo dedicar-se à Medicina. No entanto:

A Medicina, contudo, longe de seduzi-lo, causava-lhe um tédio atroz. Seu temperamento aventureiro e frívolo não se conciliava com as frias verdades da cirurgia e com as pacientes investigações da terapêutica. Pressentia claramente que nunca daria um bom médico, que jamais teria amor à sua profissão (AZEVEDO, 2005, p. 773).

No romance, Amâncio faz, ainda, alusão à paciência e a perseverança dos profissionais das belas-artes: “Com efeito! Era preciso ter muita coragem, muito heroísmo, porque as tais

belas-artes, no Brasil, nem sequer ofereciam a posição social, nem davam sequer um titulozinho de doutor!” (AZEVEDO, 2005a, p. 774). Essa consideração de Amâncio ao mesmo tempo em que concede uma crítica à desvalorização da profissão dos artistas em geral, possui em si, muito provavelmente, uma referência autobiográfica, haja vista que Aluísio Azevedo foi um dos pioneiros na luta pelo reconhecimento da profissão de escritor no Brasil.

O único prazer que Amâncio, enfim, demonstra desfrutar está associado ao vício da lascívia, como observado na seguinte cena referente ao episódio do baile do Melo, quando o jovem dança uma valsa com Hortênsia, mulher de Campos, seu tutor no Rio de Janeiro:

No seu temperamento, excessivamente lascivo, gozava com sentir ligado ao corpo o corpo precioso de uma mulher de estimação; comprazia-se em beber-lhe o hálito acelerado pela dança, embebedava-se com respirar-lhe os perfumes agudos do cabelo e o infiltrante cheiro animal da carne (AZEVEDO, 2005a, p. 842).

Amâncio não consegue dominar seus instintos carnis, os quais, nessa fase da vida do jovem, já foram capazes de lhe seduzir o espírito e de configurar a sua personalidade. Como notamos, o personagem não respeita nem mesmo o comerciante que o acolhe na Corte e que lhe oferece a própria casa. Cabe aqui observar que, quando detectamos em *Casa de Pensão* essa natureza luxuriosa do ser humano que não consegue limitar seus desejos sensuais, já percebemos o rebaixamento da condição humana à esfera primitiva de instinto animal, que predominará em *O Cortiço*.

Desejos similares ao que nutre por Hortênsia, Amâncio dedica a duas outras personagens femininas que concedem intensidade à trama, são elas: Lúcia, amasiada com Pereira, e Amélia, irmã de Coqueiro. Ambas se envolvem numa espécie de jogo armado para capturar o jovem acadêmico, o qual, uma vez sendo rico, herdeiro único de uma grande fortuna, e supostamente tolo (na visão de Coqueiro, Mme. Brizard, Lúcia e Amélia),⁴¹ torna-se automaticamente fonte de recursos financeiros. Já Amâncio enxerga nessas três mulheres

⁴¹ “[...] Loló, lembra-te de que é ‘um filho único, com muito dinheiro e tolo!’” (AZEVEDO, 2005a p. 810), afirma Coqueiro a Mme. Brizard.

fonte inesgotável de prazeres sensuais e a possibilidade de aventuras romanescas na cidade carioca.

Em *Casa de Pensão*, como vemos, temos um protagonista que, envolto numa infinidade de características de uma personagem romântica, servirá de arcabouço para uma tese científicista, aos moldes naturalistas. Não é sem propósito, portanto, que Amâncio escolhe seguir a carreira médica, mesmo não tendo perfil para essa profissão. Já aqui encontramos um recurso irônico por parte de Aluísio Azevedo, baseado, principalmente numa estrutura paradoxal: um indivíduo com um caráter libertino, fugaz e lascivo, enfermiço desde a infância, que se dedica a uma ciência fria e calculista. Cabe ainda mencionar que o jovem estuda medicina tanto para fugir das matemáticas, como também para se ver livre da possibilidade de ir para uma outra província que não fosse o Rio de Janeiro, cidade que simboliza, na narrativa, a oportunidade da experiência de liberdade desejada pelo protagonista. Assim, tornar-se médico é antes um meio de se obter um título do que uma forma de realização pessoal e/ou profissional:

– Mas, neste caso, a questão muda muito de figura!... dizia-lhe em resposta uma voz que vinha de dentro de seu próprio raciocínio. – Não se trata aqui de fazer um “médico”, trata-se de fazer um “doutor”, seja ele do que bem quiser! Não se trata de ganhar uma “profissão”, trata-se de obter um “título”. Tu não precisas de meios de vida, precisas é de uma posição na sociedade.
– Visto isso, porém, objetava Amâncio, quero crer que o mais acertado seria comprar uma carta na Bélgica ou na Alemanha, e mandar ao diabo, uma vez por todas, aquela peste de Medicina! (AZEVEDO, 2005a, p. 775).

Diante disso, constatamos que, ao constituir um personagem como Amâncio, doente não só de corpo, como de espírito, Aluísio Azevedo explora uma série de fatores deterministas cuja imbricação fundamenta a essência do romance. Dessa forma, ao inserir Amâncio numa casa de pensão, onde o jovem pensa que finalmente conseguirá conquistar a liberdade desejada (e que não existia em seu seio familiar), o escritor fará justamente o contrário: apresentará ao leitor uma nova situação de confinamento que será vivida pelo protagonista.

É por meio do ambiente de um pensionato, portanto, que o escritor brasileiro revelará a situação de vida de moradores inescrupulosos; desconstruirá a visão tradicional e angélica que recaía sobre a mulher romantizada, que agora não é somente leviana, como também vítima de doenças degenerativas, como a histeria; denunciara as variadas formas de especulação econômica existente entre devedores e credores, enfatizando os interesses e a exploração pecuniária e os meios de troca de favores que se estabelecem a partir de necessidades financeiras; delatará os meios ilícitos de conquista acadêmica e os falsos arcabouços da retórica; e, enfim, apontará a vitória da mesquinhez e da ambição doentia de uma sociedade que ignora as bases da justiça e da moral. Toda essa construção que traz à baila os diversos tipos de taras e vícios humanos atua como ditame naturalista, que enxerga o ser humano por meio de lentes microscópicas, as quais são capazes de observar toda e qualquer célula degenerada.

Dirigindo-nos, pois, à questão dessa nova espécie de cárcere na qual passa a habitar Amâncio, cabe observar a casa de pensão de Coqueiro e de Mme. Brizard como um tipo de instituição familiar contrária e ao mesmo tempo complementar à família que Amâncio deixa no Maranhão. Contrária porque enquanto nessa última, ainda que sofrendo as perversidades do pai, Amâncio era amado pela mãe (posteriormente, por meio de uma carta, Amâncio descobre que também era amado pelo pai, que dissimulava seu sentimento paterno a fim de responder às regras de educação familiar patriarcal), na casa de pensão, o amor que Coqueiro, Mme. Brizard e Amélia dispensam a Amâncio é um amor comprado, ou antes, alugado. Por outra parte, a casa de pensão é uma instituição complementar à antiga estrutura familiar de Amâncio por oferecer ao jovem, por meio de pagamento antecipado, todas as formas afetivas de que seu espírito frívolo precisa.⁴² Assim, Amâncio depara-se com uma espécie de ambiente

⁴² Waldman (1981) observa a casa de pensão como justaposta à família matriz de Amâncio. A autora observa essa última como uma espécie de salvação para o estudante e a primeira como o motivo de sua perdição. Ao entendermos, porém, que Amâncio sofreu a influência negativa de uma educação ultraconservadora, notamos na casa de pensão um ambiente cujas índoles de seus habitantes são correspondentes àquela que molda o perfil

familiar falsificado, edificado apenas em sua aparência de conforto e de moralidade, como produtos que estão à venda. É o que observamos nas palavras de Coqueiro, já intencionado a conduzir Amâncio a seu estabelecimento:

– É como lhe digo, recapitulava este. – Aquilo não é um hotel, é uma – casa de família! Não temos hóspedes, temos amigos! Minha mulher é quem toma conta de tudo!...E dando à voz um tom grave: – Ela é muito asseada, muito exigente em questões de comida! Você não imagina!...Ao almoço temos três pratos, a escolher, leite, chá ou café, e vinho; pelo almoço pode calcular o que não será o jantar! – E depois é preciso observar a qualidade dos gêneros!... enfim, só mesmo você indo ver! Amâncio reprometia.

– Fica-se muito melhor em uma casa de família, continuava o outro. A vida em hotel ou a vida em república é o diabo: estraga-se tudo, — o estômago, o caráter, a bolsa; ao passo que ali você tem o seu banho frio pela manhã, torradas à noite e, se cair doente (o que lhe não desejo), há quem o trate, quem lhe prepare um remédio, um caldo, um suadouro, um escalda-pés... [...] (AZEVEDO, 2005a, p. 786).

Podemos notar, portanto, que Coqueiro oferece a Amâncio uma espécie de reificação das relações familiares. Ao aceitá-la, o jovem acadêmico passará a vivenciar um percurso de declínio, cujo dispêndio financeiro simbolizará a sua perdição, a qual é arrematada, como já vimos, com a sua morte, completamente abandonado num quarto do Hotel Paris. O nome desse hotel revela, como já observado por Waldman (1981, p. 8) uma fundamental ironia na estrutura da narrativa, uma vez que nos devaneios de liberdade e de aventuras amorosas de Amâncio, o Rio de Janeiro era visto com o a Paris brasileira, que trazia, como vimos, a possibilidade de inúmeras aventuras e de uma vida livre para o acadêmico:

O Rio de Janeiro afigurava-se-lhe uma Paris de Alexandre Dumas ou de Paulo de Kock, uma Paris cheio de canções de amor, uma Paris de estudantes e costureiras, no qual podia ele à vontade correr as suas aventuras, sem fazer escândalo como no diabo da província.

Há muito tempo ardia de impaciência por tal viagem: pensara nisso todos os dias; fizera cálculos, imaginara futuras felicidades. Queria teatros bufos, ceias ruidosas ao lado de francesas, passeio fora d'horas, a carro, pelos arrabaldes. Seu espírito, excessivamente romântico, como o de todo maranhense nessas condições, pedia uma grande cidade, velha, cheia de ruas tenebrosas, cheia de mistérios, de hotéis, de casas de jogo, de lugares suspeitos e de mulheres caprichosas: fidalgas encantadoras e libertinas, capazes de tudo, por um momento de gozo. E Amâncio sentia necessidade de dar começo àquela existência que encontrara nas páginas de mil romances. Todo ele reclamava amores perigosos, segredos de alcova e loucuras de paixão (AZEVEDO, 2005a, p. 760).

desse personagem. Nesse sentido, compreendemos o ambiente da casa de pensão como paradoxalmente adverso e complementar à estrutura da família que Amâncio deixa no Maranhão.

De acordo com Waldman (1981, p. 8), a ironia que encobre a morte de Amâncio deixa claro o processo de reificação por qual passa o personagem. Esse processo é corroborado nas cenas finais do romance, quando o nome de Amâncio aparece como marca de produtos nas vitrinas das lojas.

No que diz respeito à construção da narrativa, em *Casa de Pensão*, ao seguirmos os passos do jovem maranhense desde à sua infância, até sua chegada à corte, passando por sua vivência na casa de pensão de Mme. Brizard, desbravando seus enlaces luxuriosos com Lúcia, Hortênsia e Amélia, e finalmente adentrando ao quarto do Hotel Paris, onde o jovem é assassinado por Coqueiro, temos a impressão de seguir um roteiro teatral. Essa referência ao gênero de composição teatral pode ser observada na própria narração, quando detectamos um narrador que, ao conceder descrições enxutas das cenas, prefere deixar os personagens se exporem por diálogos fervorosos. Ainda como constatação do uso de recursos teatrais nesse romance, cabe observar os momentos em que o narrador revela a facilidade que tem o trio de interesseiros em se apossarem de máscaras, uma vez que buscam obter êxito em suas investidas. É o caso da cena que se segue, em que o narrador denuncia-nos um ambiente todo preparado para influenciar Amâncio a mudar-se para a casa de pensão. Dispostos em lugares planejados, como verdadeiros atores que esperam a introdução do espetáculo, Mme. Brizard, Coqueiro e Amélia calculam um verdadeiro plano para causarem a impressão de uma excelente estrutura familiar:

Penetraram na sala de jantar. Estava tudo bem arrumado e muito limpo; não se podia desejar melhor aspecto de felicidade caseira; em tudo – a mesma aparência austera e calma de uma velha paz inquebrantável e honesta. Mme. Brizard, assentada à cabeceira da mesa, parecia ler atentamente um livro que tinha aberto defronte dos olhos; mais adiante trabalhava Amelinha em uma máquina de costura, a cabeça vergada, os olhos baixos, numa expressão tranqüila de inocência. Logo que Amâncio apareceu na varanda, Mme. Brizard desviou os olhos do livro, deixou cair as lunetas do nariz e foi recebê-lo solitamente; a outra limitou-se a cumprimentá-lo com um modesto e gracioso movimento de cabeça (AZEVEDO, 2005a, p. 813).

Há momentos em que o narrador adota uma posição de avaliador da cena, julgando

“os papéis” das personagens, como na passagem que se segue, em que observamos o narrador onisciente denunciar, em tom de ironia, a atitude de Amélia ao fingir-se de inocente frente a Amâncio. Neste trecho, Mme. Brizard e Amélia ao ajudarem Amâncio a desfazer suas malas, observam o rico enxoval do jovem e fazem a alusão ao casamento do acadêmico:

– O rapaz estava provido de tudo! disse [Mme. Brizard] em voz baixa. E, depois acrescentou alto, rindo: – Podia até casar se quisesse!
 – Falta o principal... respondeu ele.
 – Que é? Acudiu logo Amélia.
 – A noiva! Explicou o moço, olhando intencionalmente para a rapariga.
 – Deve estar à sua espera no Maranhão... voltou ela.
 E abaixou os olhos com um movimento de inocência, muito bem-feito (AZEVEDO, 2005a, p. 839).

Os manipuladores não imaginam, porém, que o Amâncio já fosse iniciado na arte cênica desde infante, quando aprendeu a artimanha do disfarce:

E Amâncio, com medo da bordoadas, fazia-se grave, e cada vez ia-se tornando mais hipócrita e reservado. Sabia afetar seriedade, quando tinha vontade de rir; sabia mostrar-se alegre, quando estava triste; calar-se, tendo alguma recriminação a fazer; e, na igreja, ao lado da família, sabia fingir que rezava e sabia agüentar por mais de uma hora a máscara de um devoto (AZEVEDO, 2005a, p. 764).

Esse jogo que envolve as ações desses personagens – manipuladores e suposto manipulado – promovem uma tensão na narrativa que é sempre oscilante, pois, como somos capazes de depreender na obra, não existe a rivalidade, tão tipicamente romântica, de uma estrutura maniqueísta bipolar, em que se contrapõem os heróis aos vilões. Às únicas exceções a essa afirmativa, talvez sejam observadas em Ângela, mãe de Amâncio, sempre mencionada como santa, e o Campos, marido de Hortênsia, personagem que preserva um singular honestidade quando comparado aos demais. Ainda assim, observamos na primeira, a influência enérgica do marido, que tolhe seus sentimentos maternos e a passividade do último, que se conforma com qualquer situação que não altere sua vida extremamente regrada e convencional. Os demais personagens de *Casa de Pensão* são egoístas, demonstram sinais de indiferença para com o próximo e defendem até o fim seus únicos interesses, ligados quase que predominantemente a questões que envolvem dinheiro e enlances amorosos. Assim, não

existem, nesse romance, os “bons” e os “maus”, antes, porém, existe o predomínio do elemento disfórico. É o que observamos, por exemplo, nessa cena em que Amâncio se depara com o tuberculoso nas horas finais do doente. Uma atitude que inicialmente surpreende pelo fato de que poderia demonstrar um pouco de misericórdia por parte do jovem acadêmico, é logo revelada ao leitor como uma forma curiosa que nutre os espíritos apaixonados, que tendem a se interessar pelos loucos e moribundos:

O tísico do nº. 7 há dias esperava o seu momento de morrer, estendido na cama, os olhos cravados no ar, a boca muito aberta, porque já lhe ia faltando o fôlego.

[...]

Contavam que expirasse a todo o instante. Amâncio cedera o seu moleque [o Sabino] para lhe fazer companhia, e dos brancos de casa era o único que lhe aparecia lá uma vez por outra.

Não é que o espetáculo daquele aniquilamento lhe tocasse o coração, mas porque lhe mordiscava a curiosidade com esse frívolo interesse de pavor, que nos espíritos românticos provocam os loucos e os defuntos (AZEVEDO, 2005a, p. 909).

Notamos, a partir do trecho acima, que o narrador faz referência direta à escola romântica, promovendo, de certa forma, uma crítica implícita ao Romantismo exacerbado e escapista, uma vez que podemos interpretar de tal passagem que aqueles que são dotados de um espírito romântico, ainda que não indiferentes ao sofrimento humano, enxerga-o antes como algo que interessa pelo pavor ou pela curiosidade. Basta pensarmos em Álvares de Azevedo e Lord Byron, autores cujas obras impregnaram a mentalidade de Amâncio na adolescência, para entendermos a personalidade de um jovem que “[...] Atirava-se à rede, com uma vertigem impotente de conceber poesias byronianas, escrever coisas no gênero de Álvares de Azevedo, cantar orgias, extravagâncias, delírios” (AZEVEDO, 2005a, p. 769). Não sendo um elemento exclusivo de *Casa de Pensão* (basta lembrarmos de Ana Rosa, em *O Mulato* e Madá, em *O Homem*), notamos que essas influências, que se dão por meio da leitura romântica nos personagens azevedianos, uma vez que são capazes de condicionar a mentalidade e influenciar na formação da personalidade do ser humano, atuam tanto com elemento determinista, como crítica e ruptura aos padrões que eram nutridos pelo romance romântico. A originalidade desse fenômeno em Aluísio Azevedo é que ele compõe um

personagem do sexo masculino extremamente afetado pelas leituras romanescas, que eram capazes de lhe trazer aos “nervos um sobressalto” (AZEVEDO, 2005a, p. 770). Ou seja, não somente a mulher, mas também o homem podia sofrer com as extravagâncias românticas. Outro aspecto original concentra-se no fato de que Aluísio Azevedo, para cindir com os aspectos do romantismo, paradoxalmente configura um personagem romântico ao extremo, para representar, por meio de uma vida marcada por algum tipo de doença ou fatalidade (as crises histéricas de Ana Rosa, a histeria e a loucura de Madá, a morte dramática de Amâncio), o elemento trágico que representa o declínio e a perdição. Talvez os personagens que mais fortemente defendam a força ideológica das propostas naturalistas (excetuando-se os médicos e aqueles personagens que tomam a voz para discursarem sobre algum tipo de conhecimento científico) sejam Raimundo, de *O Mulato*, que dissemina suas reflexões positivistas, e João Romão, de *O Cortiço*, que difunde suas ideias evolucionistas, demonstradas por meio dos métodos de exploração que ele adota e nas reflexões que ele faz sobre seus inquilinos, “uma gente” que, na visão do vendeiro, só sabe viver para trabalhar e procriar.

Um outro elemento desenvolvido em *Casa de Pensão* e que promove ruptura não só com os padrões românticos, mas, de certa com toda uma tradição literária, está presente no tratamento e na concepção que recai sobre a mulher. Desferindo um tratamento específico frente a essa questão, diferente da abordagem que desenvolve em obras como *O Homem* e *O Mulato*, em que as heroínas são personagens acometidas por abalos nervosos, em *Casa de Pensão* as personagens femininas são levianas, hipócritas e movidas pelo desejo da carne, da matéria e do dinheiro. Nesse romance, com exceção de Nini, declaradamente histérica, encontramos Hortênsia, a senhora rica que estimula os desejos sensuais de Amâncio; Amélia, a jovem acostumada a viver com os mais diversos tipos de indivíduos numa casa de pensão, que se põe à disposição do jovem, esperando em troca propostas de casamento; e Lúcia, que assim que vê a possibilidade de explorar Amâncio adere ao jogo, a fim de ter lucros

financeiros e abandonar prontamente o parasita Pereira, com quem vive amasiada. Das três mulheres que oferecem aventuras amorosas a Amâncio somente Hortênsia não demonstra o interesse pecuniário observado em Amélia e Lúcia, uma vez que faz parte da alta burguesia. A partir do exposto, observamos que a configuração dessas três personagens promove, no âmbito literário, uma verdadeira quebra na visão tradicional da mulher, que até a geração romântica foi sempre elevada a um plano celestial. Essa imagem alterada da mulher é reforçada no romance por afirmações de personagens masculinos que revelam estar desacreditados nas condutas das mulheres da época. Exemplo típico na narrativa é a conversa que tem Amâncio com o Dr. Freitas durante a festa na casa do Melo. O Dr. Freitas é apresentado como uma “excelente amizade a qualquer estudante pouco escrupuloso” (AZEVEDO, 2005a, p. 846). Na passagem em questão, o Dr. Freitas, que já havia observado as intenções de Amâncio para com Hortência no episódio da dança, declara que o jovem deve aproveitar sua juventude. E, num momento em que discursa sobre a mulher, o Dr. Freitas afirma que:

– Oh! oh! exclamava o outro [Dr. Freitas], cheio de experiência, a calçar o monóculo sobre o olho. – Já tive a sua idade, meu amigo, já tive a sua idade! Pensava então que, para agradar as mulheres, era indispensável fazer-me bonito, meio, romântico, atencioso, que sei eu!... Engano! puro engano! Elas aborrecem tudo isso, e só exigem três coisas num homem: a primeira, muita audácia; a segunda, um pouco de inteligência; a terceira, algumas relações na boa sociedade! e... ainda temos uma de que me esquecia e que entretanto é a base de todas as outras: – Não ser seu marido! Com estas quatro qualidades, desde que se tenha mocidade e boa disposição, não há mulher que resista! Quanto à beleza, boas maneiras e bom caráter – histórias, homem! histórias! Elas, ao contrario, detestam os tipos afeminados e não morrem de amores pelos sujeitos rigorosamente honestos, e bem comportados. Qual! Querem o seu bocado de vício; o belo deboche de vez em quando, para variar!... (AZEVEDO, 2005a, p. 847).

Como notamos na passagem, desconstruindo a visão da mulher, que correspondia aos parâmetros românticos, detectamos a partir da fala do personagem Dr. Freitas, a transformação da “mulher amada” em “mulher amante”. Há, portanto, uma desvinculação da mulher do ideal de castidade e fidelidade, compondo a imagem de perdição feminina, que retoma, por sua vez, a imagem de “anjo decaído”, a qual é utilizada pelo próprio narrador de

Casa de Pensão. Quando Amâncio, que tinha Hortênsia como forma de mulher exemplar, constata que até mesmo ela falhara, ao dar-lhe esperanças, ele sorri “[...] vendo as asas do anjo baquearem a seus pés, murchas e retraídas, como os galhos de um árvore arrancados pelo nordeste” (AZEVEDO, 2005a, p. 849). Introduzir essa concepção de mulher num romance folhetinesco (cujo público leitor era formado por grande massa feminina) demonstra um ato de coragem por parte de Aluísio Azevedo que, por meio de suas obras, tocava em temas polêmicos para seu tempo.

Retornando às questões referentes às teses científicas, em *Casa de Pensão* também encontramos a presença do médico. Mas, de maneira diferente ao que observamos, por exemplo, de *O Homem*, obra em que o médico atua como o difusor dos novos avanços da ciência, principalmente no que diz respeito às novas técnicas terapêuticas utilizadas na amenização das crises histéricas, esse personagem só aparece, em *Casa de Pensão*, para diagnosticar e prescrever os tratamentos que devem ser realizados para a cura das enfermidades que acometem Amâncio, quando ele já se encontra alojado na casa de pensão. É por meio das precauções do médico frente aos padecimentos de Amâncio que o leitor toma conhecimento de algumas doenças que assolavam o Rio de Janeiro da época, uma vez que o jovem apresenta risco de ser atingindo por alguma febre paludosa:

– Enfim, disse o marido de Hortênsia, despedindo-se, acho que o senhor deve fazer o presente e tratar logo de sair daqui; já não digo pela questão da despesa, mas porque lhe convém à saúde. Escolha um arrabalde de bons ares ou então dê um passeio a Petrópolis; o médico afiançou-me que o senhor tem ameaços de uma febre paludosa, e isso é o diabo na época que atravessamos: a febre amarela grassa por aí que não é brincado! (AZEVEDO, 2005a, p. 908).

Cabe notar que, assim como em *O Cortiço*, persiste nos personagens de *Casa de Pensão* um medo de contágio por moléstias epidêmicas. Esse risco iminente de poder ser acometido pelas febres que atingiam o Rio de Janeiro principalmente no verão, mencionada por Campos a Amâncio, mudava os hábitos da população carioca que, nessas épocas, como já relatado, procuravam os arrabaldes, que ofereciam ares amenos e tonificantes. A fuga à

Petrópolis era uma prática recomendada pelos médicos.

Ainda em se tratando do medo às moléstias, em *Casa de Pensão*, o contágio por enfermidades epidêmicas, apesar de comuns em habitações coletivas, como já vimos, atua na obra como um motivo para a evasão dos inquilinos da casa de cômodos de Mme. Brizard. Assim que Amâncio é acometido por bexigas doídas (vulgarmente conhecida por catapora), vários dos hóspedes procuram outros imóveis temerosos pelo risco de contágio, alguns deles nem mesmo quitam suas antigas dívidas, gerando prejuízos à família de Coqueiro, que, mesmo diante da perda de moradores, prefere “cuidar” de Amâncio, acompanhando-o ao arrabalde de Santa Teresa.

Além da casa de pensão de Mme. Brizard, um outro tipo comum de moradia na época em que se passa a trama é apresentado na obra. Trata-se da república de estudantes onde mora Paiva Rocha, compatriota de Amâncio. Esse novo tipo de opção de alojamento apresentado ao jovem maranhense, no entanto, oferece sérios riscos à saúde dos acadêmicos que escolhiam esse tipo de lugar para morar, uma vez que se tratava, na época, de locais com péssimas condições de higiene:

O quarto respirava todo um ar triste de desmazelo e boêmia. Fazia má impressão estar ali: o vômito de Amâncio secava-se no chão, azedando a ambiente; a louça, que servira ao último jantar, ainda coberta de gordura coalhada, aparecia dentro de uma lata abominável, cheia de contusões e roída de ferrugem. Uma banquinha, encostada à parede, dizia com o seu frio aspecto desarranjado que alguém estivera aí a trabalhar durante a noite, até que se extinguiu a vela, cujas últimas gotas de estearina se derramavam melancolicamente pelas bordas de um frasco vazio de xarope *Larose*, que lhe fizera as vezes de castiçal. Num dos cantos amontoava-se roupa suja; em outro repousava uma máquina de fazer café, ao lado de uma garrafa de espírito de vinho. Nas cabeceiras das três camas e ao comprido das paredes, sobre jornais velhos e desbotados, dependuravam-se calças e fraques de casimira: em uma das ombreiras da janela havia umas lunetas de ouro, cuidadosamente suspensas de um prego. Por aqui e por ali pontas esmagadas de cigarro e cuspalhadas ressequidas. No meio do soalho, com o gargalo decepado, luzia uma garrafa (AZEVEDO, 2005a, p. 792).

Como notamos, a partir da citação, o ambiente que representa as repúblicas estudantis revela o aspecto imundo dessas habitações temporárias de jovens que tinham uma vida passageira na corte, que geralmente durava o tempo dos estudos. A imundície desse tipo de moradia, como vemos, é resultante dos próprios maus hábitos dos estudantes que não se

preocupavam com o asseio do lugar. Por se tratar de um lugar repleto de sujeira e que apresenta sinais de desmazelos de jovens boêmios, essa república revela a situação de um tipo de habitação juvenil que apresentava, na época, alto grau de insalubridade e de desorganização. Após passar uma noite na república do companheiro, Amâncio demonstra repugnância frente à situação do local:

Mas também, se por um lado não lhe convinha ficar em companhia do Campos: por outro, a idéia de se meter na república do Paiva não o seduzia absolutamente. Aquela miséria e aquela desordem lhe causavam repugnância. Queria liberdade, a boêmia, a pândega – sim senhor! tudo isso, porém, com um certo ar, com uma certa distinção aristocrática. Não admitia uma cama sem travesseiros, um almoço sem talheres e uma alcova sem espelhos. Desejava a bela crápula, – por Deus que desejava! mas não bebendo pela garrafa e dormindo pelo chão de águas-furtadas! – Que diabo! – não podia ser tão difícil conciliar as duas coisas!... (AZEVEDO, 2005a, p. 797).

Ao interessar-se, portanto, por um lugar onde pudesse ter liberdade e boêmia, sem, contudo, perder a distinção aristocrática de sua linhagem, Amâncio opta por ficar na casa de pensão de Mme. Brizard, onde, contudo, como já apresentado, deparar-se-á com duas novas condições patológicas: a histeria de Nini, jovem que passa a persegui-lo insistentemente, chegando a agarrá-lo, num momento em que “estava muito nervosa e dispunha [...] de uma força extraordinária” (AZEVEDO, 2005a, p. 853); e o tísico João, que morre nos braços do Acadêmico, numa cena cujas descrições, ao mesmo tempo em que expõe o processo de decomposição orgânica provocada pela ação lenta e corrosiva da tuberculose, é também capaz de provocar reações repulsivas no leitor:

Uma agonia violenta tolheu-lhe a fala. Ele ainda tentou dizer alguma coisa, mas o sangue purulento já lhe golfeava da boca e caía-lhe um jorro pelo corpo. Estirou-se todo, dobrou a cabeça para trás e, depois de entesar num estremecimento os membros rechupados, foi pouco a pouco cerrando os lábios e empenando o corpo com um gemido longo e sentidíssimo (AZEVEDO, 2005a, p. 912).

Um elemento interessante no romance e que irá complementar os ideais deterministas de Aluísio Azevedo está relacionado ao recurso do *flash-back*, utilizado pelo narrador como forma de explicar a natureza do caráter de alguns personagens. O recurso ocorre predominantemente no caso do passado de Amâncio por meio de recordações saudosistas do

personagem, e no caso da família Coqueiro e de Lúcia, por meio do histórico de vida desses personagens. No caso de Lúcia, o *flash-back* promovido pelo narrador serve para atestar as frívolas ambições da personagem, resgatando os motivos que engendram sua tentativa de seduzir Amâncio (ou qualquer homem que a mantivesse). Assim, quando o narrador expõe ao leitor o histórico de vida de Lúcia – seu envolvimento com um primo que a abandona quando a vê grávida, sua união frustrante com Pereira, com quem pensava que iria tranquilizar-se em questões financeiras; sua decepção, pois Pereira, que vivia às custas de um tio, não herda um vintém com a morte súbita desse; sua tentativa de aborto, que lhe resulta num segundo filho que morre com apenas um mês de vida; e sua saga de viver mudando de casa de pensão, por faltar-lhe o dinheiro para pagar o aluguel – o leitor entende as atitudes dessa personagem, que vê em Amâncio uma fonte de renda, mesmo que para isso, tenha que, em troca, saciar os desejos do acadêmico. Suas intenções, não se concretizam, uma vez que Lúcia é denunciada por Coqueiro, outro competidor que investe na irmã a possibilidade de também se garantir economicamente.

O *flash-back* responsável por resgatar os fatos que vão desde a infância de Coqueiro até seu envolvimento com Mme. Brizard serve para explicar a ambição desse indivíduo que já fora rico e que, uma vez pobre e com uma irmã quase moça, encontrou no casamento com a viúva francesa, a alternativa de se promover novamente na vida, passando ambos a se dedicarem à casa de pensão. Quando descobrem em Amâncio “um achado precioso” (AZEVEDO, 2005a, p. 810), os três – Coqueiro, Mme. Brizard e Amélia –, unem-se recorrendo a todos os meios para, assim como Lúcia, capturarem esse homem que lhes poderia manter financeiramente. Assim, o leitor depara-se com estratégias de conspiração e de exploração que estão associadas ao desejo comum de personagens movidos por fatores pecuniários.

Assim como nos demais casos, as cenas de *flash-back* que recuperam o passado de

Amâncio são capazes de explicar a natureza da índole desse personagem, que é resultante das influências negativas que, como já vimos, estão relacionadas à má educação que ele teve tanto no seio familiar, como no meio escolar. O retorno à infância e à adolescência de Amâncio dá-se, em alguns momentos da narrativa, por meio de um profundo memorialismo, observado quando o personagem revela sensações saudosistas, ao lembrar-se de sua família e de sua cidade natal. Outra forma desencadeadora desses momentos de recordação é proveniente das leituras de cartas que Amâncio recebe de seus pais. Uma dessas cartas, em especial, torna-se um motivo a partir do qual o narrador, ao resgatar a rememoração que Amâncio tem da despedida do pai, explica o caráter de Amâncio, vendo-o como resultado da falta de amor paterno:

Só agora, depois da carta, depois que soube que era amado pelo velho, uma grande tristeza invadiu-o todo, e as lágrimas rebentaram-lhe com explosão.

Assim sucede sempre aos filhos educados à portuguesa, cujos pais como que sentem vexame de lhes patentear o seu amor [...]

Os pais dessa espécie levam a tal exagero a sua convencional rispidez, que, se acham graça em alguma coisa feita pelo filho, sufocam o riso, medrosos de que qualquer expansão acarrete uma quebra ao respeito filial.

Foi tudo isso, ao justo, que se deu com Vasconcelos a respeito de Amâncio. Amou-o, mas com disfarce; fingiu-se diretor inflexível, quando era simplesmente um pai como qualquer outro. Muita vez chorou de ternura, mas sempre às escondidas; muita vez sentiu o coração saltar para o filho, mas sempre se conteve, receoso de cair no ridículo.

E não se lembrava, o imprudente, de que o amor de pai é bem contrário ao amor de filho; não se lembrava de que aquele nasce e subsiste por si e que este precisa ser criado; que aquele é um princípio e que este é uma consequência; que um vem de dentro para fora e que o outro vem de fora para dentro. Não se lembrava, o infeliz, de que o primeiro existirá fatalmente, por uma lei indefectível da natureza; ao passo que o segundo só aparecerá se lhe derem elementos da vida.

Foi desses elementos que Amâncio nunca dispôs para poder amar o pai (AZEVEDO, 2005a, p. 870).

Assim, a partir dessa lembrança de Amâncio e do *flash-back* realizado pelo narrador, que resgata o tratamento paterno desferido ao jovem, o leitor compreende um dos fatores deterministas responsáveis por moldar os pensamentos e as atitudes de Amâncio, que vê na sua vida no Rio de Janeiro uma espécie de fuga de seu lar, onde não dispôs de elementos para amar o pai e onde era constantemente privado também do amor materno. Não podemos deixar de notar que, ao mesmo tempo em que o narrador associa o temperamento de Amâncio às consequências da falta de ternura familiar, ele assim o faz desencadeando uma espécie de

juízo de valor, por meio do qual explicita uma opinião que vai de encontro com as estruturas de um sistema patriarcal, tentando desestabilizá-las. Assim, o narrador não somente estuda o comportamento de Amâncio, entendendo-o com uma anomalia proveniente da falta de amor, mas também reprova as atitudes dos pais que exageravam em suas regras e pudores. Comparando, por fim, duas espécies de amor, a do pai, que subsiste por si, e a do filho, que necessita ser nutrido, o narrador invade os ditames da sociedade, tentando instaurar, assim, uma nova compreensão do que até então era compreendido como dever de um pai como centro da instituição familiar.

Retornando ao cárcere privado no qual passa a viver Amâncio, cabe ainda ressaltar que, uma vez não conseguindo escapar desse ambiente que lhe é hostil, o jovem estabelece uma relação de concubinato com Amélia, que passa a ser alicerçada por dois eixos fundamentais: o sexo e o dinheiro. De um lado Amélia, que satisfaz Amâncio em suas fantasias, de outro, o jovem estudante, que sustenta Amélia e a família dela, numa espécie de jogo, em que as formas afetuosas que Amâncio recebe aumentam de forma proporcional à soma por ele investida.

Em uma tentativa de fuga da casa de pensão, quando então decide visitar a mãe no Maranhão, Amâncio é denunciado por Coqueiro e acusado de abuso sexual contra sua irmã. As cenas finais do romance, marcadas pela prisão, pela absolvição três meses depois do encarceramento e pela consecutiva morte de Amâncio registram, na trama, a vingança de indivíduos que, uma vez movidos pelo orgulho (caso de Amélia e de Coqueiro), não suportam ter o amor-próprio ferido e, no plano geral da obra, revela a vitória do meio e o fracasso de um jovem que, desterrado, não resiste à influência de um ambiente que lhe é estranho.

A intromissão da massa urbana e da imprensa no julgamento de Amâncio, introduzem à narrativa um outro tipo de personagem coletivo, a população carioca, cujo papel é relacionado, na obra, à capacidade que tem a memória urbana em criar heróis e a facilidade

que demonstra em destruí-los e substituí-los. É assim que a absolvição de Amâncio, três meses depois de sua prisão, é capaz de interromper os setores de trabalho e lotar as redações de jornais de aglomerações de pessoas. A cidade toda se interessa pelas últimas notícias do processo e promovem uma verdadeira manifestação com a absolvição do jovem, tido por “vítima” no caso familiar em que se envolvera. Coqueiro, no entanto, movido antes pelo orgulho ferido de quem não conseguiu ter êxito num plano minuciosamente estudado, que pela preocupação frente à reputação da irmã, desespera-se com sua própria situação, e mata Amâncio, a fim de restituir sua imagem e sua moral. A morte trágica de Amâncio, seguida por um funeral de dimensões grandiosas e marcado pela presença de pessoas ilustres do Rio de Janeiro, tarda em cair no esquecimento. Contudo, as últimas notícias jurídicas sobre o processo de Coqueiro, fazem com que o assassino também se popularize, até o ponto de conquistar “opiniões e simpatias” e ir “aos poucos se instalando no lugar vago pelo desaparecimento do outro” (AZEVEDO, 2005a, p. 994).

Nesse aspecto, notamos que ao enfocar, por meio de uma visão até mesmo satírica, a rede complexa das relações humanas e ao se dedicar ao estudo das intenções dos indivíduos (e, nesse sentido, o autor explora o caráter e o comportamento de seus personagens), que arquitetam planos especulativos, Aluísio Azevedo denuncia as práticas imorais de seres humanos envolvidos num jogo pecuniário e movidos por interesses pessoais, ao promover uma verdadeira alegoria dos costumes da sociedade de seu tempo. Para a promoção e êxito de sua tese, portanto, Aluísio Azevedo toma um *habitat* humano (no qual encontrou matéria, *modus vivendi* e ideologia) para compor as bases de uma narrativa que demonstra a queda de um indivíduo frente o meio: a casa de pensão.

4.2. O CORTIÇO

Publicado em livro em 1890,⁴³ *O Cortiço* é o resultado de um ambicioso projeto que Aluísio Azevedo pretendeu executar, inspirando-se na série dos *Rougon Macquart*, de Zola. No grande conjunto de sua série, que seria intitulada “Brasileiros antigos e modernos”, Aluísio Azevedo desejava elaborar um ciclo composto por cinco romances, por meio do qual pretendia conjugar suas intenções literárias aos fatos da política, da esfera social e da vida pública do Brasil imperial, desde 1820 até 1887. Com esse conjunto de romances, o escritor brasileiro buscava compor o quadro de uma família cujos membros, inseridos num sistema social, teriam seus comportamentos analisados pelo prisma da fisiologia determinista e pelas leis da hereditariedade. Dos propósitos do escritor brasileiro, contudo, resultou somente a composição de *O Cortiço*,⁴⁴ mas o conjunto, se finalizado, teria compreendido *O Cortiço*, *A Família Brasileira*, *O Felizardo*, *A Loreira* e *A Bola Preta*.⁴⁵ Ainda que o audacioso projeto

⁴³ Esse romance azevediano teve o capítulo X publicado no jornal *Cidade do Rio*, em 14 de abril de 1890; o capítulo XVI publicado no jornal *Diário de Notícias*, em 13 de abril de 1890; o capítulo XI publicado no jornal *Gazeta de Notícias*, em 16 de abril de 1890; o capítulo XII publicado na revista *Novidades*, nos dias 24 e 25 de abril de 1890; e um extrato publicado no jornal *Correio do Povo*, em 17 de abril de 1890. (Dados fornecidos por Mérian, 1988, pp. 634-640).

⁴⁴ De acordo com Mérian (1988), também *O Homem* foi elaborado a partir da perspectiva da tese central que envolvia a elaboração de “Brasileiros antigos e modernos” (p. 552).

⁴⁵ Esses eram os ideais que Aluísio Azevedo pretendia desenvolver em sua série:

“O primeiro romance, *O Cortiço*, faz-nos ver um colono analfabeto, que de Portugal vem com a mulher trabalhar no Brasil, trazendo consigo uma filhinha de dois anos.

Esta criança vem a ser a *menina do cortiço*, um dos tipos mais acentuados da obra, o qual será ligado imediatamente a um tipo novo, o tipo do *vendeiro*, *amancebado com a preta*.

O colono deixa a mulher por uma mulatinha, e deste novo enlace surgem o *Felizardo* e a *Loreira*: participa deste grupo o tipo do *capadócio*, o pai avô do *capoeira*, que mais tarde é chefe de malta e força ativa nas eleições.

Ligado a este chefe de malta está um tipo que contrasta com ele: é o antigo conselheiro de estado, político formado durante a menoridade do Sr. D. Pedro II e graduado em posição pelos seus serviços à causa da revolução mineira.

Do conselheiro nasce a *família brasileira*, composta de quatro figuras, a saber:

O chefe, conselheiro, de cinquenta e tantos anos, conservador e lírico; a esposa deste, senhora de quarenta, muito apaixonada pela *História dos Girondinos* de Lamartine, sonhando reformas e lamentando não ser homem para desenvolver o que ela julga possuir de ambição política no seu espírito; a filha, moça de vinte anos, prática e interesseira, vendo sempre as coisas pelo prisma das comodidades e das conveniências sociais; o filho, rapaz de dezesseis anos, presumido filósofo, e muito convencido de que está senhor de toda a ciência de Auguste Comte.

É sobre esta família que tem de agir o *Felizardo* e a *Loreira*, é nesta família que a Loreira vai buscar o amante, o filósofo de dezesseis anos, a quem não valerá toda a teoria científica de Comte e Spencer, enquanto que o Felizardo, conseguindo casar-se com a filha do conselheiro e conseguindo, uma vez rico, fazer carreira política, vai influenciar nos destinos do Brasil e comprometer a posição do monarca como se verá no ultimo livro” (citado diretamente de *A Semana*, 31 de outubro de 1885, pp. 3-4).

de Aluísio Azevedo não tenha sido levado a cabo, vários personagens e elementos da tese central podem ser observados em *O Cortiço*. O caráter de densidade desse romance, que conseguiu aglutinar vários núcleos temáticos, por meio de uma unidade precisa de composição, consagrou Aluísio Azevedo como um grande escritor e fez dele um magnífico pintor de tipos. Candido (1991, p. 113) apontou a peculiaridade dessa obra azevediana que, a seu ver, condensa uma grande força temática, dispersada por Zola no ciclo dos Rougon: “*O Cortiço* é tematicamente mais variado, porque Aluísio Azevedo concentrou no mesmo livro uma série de problemas e ousadias que Zola dispersou entre os vários romances de sua obra cíclica”.

Assim, visto como obra-prima na qual Aluísio Azevedo conseguiu concentrar o “espetáculo das massas” (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p. 157) e a harmonia na configuração dos traços das personagens, *O Cortiço* é visto pela crítica como o primeiro romance brasileiro que conseguiu representar ficcionalmente a noção de “coletividade nacional”, demonstrando, principalmente, a heterogeneidade de um povo que, em sua maioria, vive em condições ínfimas de sobrevivência, analisado a partir dos determinismos biológicos e sociais aos quais se encontra submetido. Ao promover um retrato da situação da classe dos trabalhadores, dos escravos cativos e libertos e dos imigrantes que vinham edificar fortuna no Brasil, Aluísio Azevedo conseguiu imprimir nessa sua obra um verdadeiro senso de realidade. Essa maturidade romanesca do escritor faz, segundo a crítica, do ano de 1890, ano de publicação de *O Cortiço*, o momento do auge do Naturalismo no Brasil.

Concentrando no conteúdo de *O Cortiço*, portanto, uma série de assuntos concernentes às camadas sociais brasileiras, e dando destaque à parte pobre da população carioca, com sua grande variedade de vícios e depravações, Aluísio Azevedo conseguiu dimensionar em sua obra doses exatas da forte ebulição que caracterizava a vida de uma habitação coletiva em fins do século XIX. Ao dar notícias da origem do cortiço, de seu desenvolvimento e de seu

apogeu, o escritor brasileiro executa um verdadeiro estudo de caso urbano e social, e demonstra sua preocupação para com a realidade de seu tempo. Associando aos princípios da observação e da experimentação os recursos de uma técnica romanesca que se fundamenta na configuração alegórica do Brasil Imperial, Aluísio Azevedo promove, ainda, uma reflexão sobre a natureza brasileira, que atuará como uma força determinista e geradora de várias das transgressões humanas, que são apresentadas pelos personagens do romance.

Elegendo para título de sua obra um nome já com sentido coletivo, o autor brasileiro enfatiza que esse seu romance não terá um protagonista. O personagem principal, como foi localizado posteriormente pela crítica, é o próprio cortiço. É importante observar, nesse sentido, que o cortiço carioca de Botafogo sofre um processo de personificação. O exemplo mais conhecido disso é o seguinte: “Eram cinco horas da manhã e o cortiço acordava, abrindo, não os olhos, mas a sua infinidade de portas e janelas alinhadas” (AZEVEDO, 2005b, p. 461). Cabe ainda notar que, unido ao processo de personificação, há também o processo metonímico, uma vez que o cortiço, ainda que humanizado, representa, em seu todo, a vida de centenas de moradores que acordam cinco horas da manhã e saem para trabalhar. Essa capacidade de compor o coletivo é traduzida no romance por uma série de recursos que entrecruzam os níveis sintáticos, semânticos e pragmáticos na construção da narrativa. Na cena que se segue, por exemplo, somos capazes de enxergar um “quadro em movimento”, pintado com as estratégias de uma linguagem dinâmica, capaz de captar o alvorecer de um dia no cortiço:

Entretanto, das portas surgiam cabeças congestionadas de sono; ouviam-se amplos bocejos, fortes como o marulhar das ondas; pigarreava-se grosso por toda a parte; começavam as xícaras a tilintar; o cheiro quente do café aquecia, suplantando todos os outros; trocavam-se de janela para janela as primeiras palavras, os bons-dias; reatavam-se conversas interrompidas à noite; a pequenada cá fora traquinava já, e lá dentro das casas vinham choros abafados de crianças que ainda não andam. No confuso rumor que se formava, destacavam-se risos, sons de vozes que altercavam, sem se saber onde, grasnar de marrecos, cantar de galos, cacarejar de galinhas. De alguns quartos saíam mulheres que vinham pendurar cá fora, na parede, a gaiola do papagaio, e os louros, à semelhança dos donos, cumprimentavam-se ruidosamente, espanejando-se à luz nova do dia (AZEVEDO, 2005b, p. 461).

No trecho acima, podemos destacar em nível sintático o processo metonímico que inicia o fragmento “surgiam cabeças congestionadas de sono”, seguido de uma comparação simples “ouviam-se amplos bocejos, fortes como o marulhar das ondas”, acompanhado por uma série de recorrências sinestésicas “o cheiro quente do café”, “choros abafados de crianças”. Em nível semântico, notamos o processo inverso ao da personificação que sofre o cortiço, quando observamos a animalização dos habitantes desse lugar que, por meio de uma relação de correspondência e semelhança, têm suas vozes misturadas ao “**grasnar** de marrecos, **cantar** de galos, **cacarejar** de galinhas” (AZEVEDO, 2005, p. 461, grifos nossos). Esse recurso da “animalização”, frequente em todo o romance, ao atribuir características de animais aos habitantes do cortiço, promove uma espécie de fábula às avessas, onde os seres humanos são animalizados. No último período do trecho supracitado, observamos uma descrição mais objetiva por parte do narrador que menciona a saída de algumas mulheres dos quartos para pendurar as gaiolas de animais do lado de fora. Toda a passagem representa, em nível pragmático, o amanhecer no cortiço que se caracteriza por um tipo de agitação peculiar a um local que apresenta “uma aglomeração tumultuosa de machos e fêmeas” (AZEVEDO, 2005b, p. 461), e não de “homens” e “mulheres”. Com esse procedimento em que se exhibe a redução do homem a um estado orgânico, Aluísio Azevedo explora as condições fisiológicas e psíquicas do ser humano, condicionado ao ambiente em que vive, corroborando assim, as teses deterministas. Nesse sentido, torna-se interessante na narrativa a confrontação entre o estágio primitivo de vida demonstrado pelos habitantes do cortiço e o grau de cultura revelado pela família que mora no sobrado, como veremos mais adiante.

Ao constatar, portanto, ser o cortiço, em seu conjunto, o grande protagonista do romance, observamos em seguida que ele é marcado por dois elementos fundamentais: por sua configuração espacial, o espaço cortiço propriamente dito, enquanto habitação coletiva (a qual denunciara as condições miseráveis de seus habitantes e as respectivas consequências

dessas condições); e a complexa rede de relações humanas que nele se forma (responsável por uma série de intrigas e transgressões que se formam na trama da narrativa).

Ao lado do cortiço, ergue-se um sobrado que representa a alta hierarquia social. A edificação desse sobrado do lado da estalagem promove, na obra, a bipolarização desses dois espaços e das relações que se dão entre seus habitantes, ao mesmo tempo em que produz um tipo de movimentação da narrativa, a qual, guiada por uma espécie de câmera, ora focaliza a “gente de baixo”, ora registra a “gente de cima”. A focalização desses dois conjuntos – sobrado e cortiço –, além de promover a diferenciação entre esses dois tipos de moradia, no que se refere especialmente aos aspectos lingüísticos, econômicos, arquitetônicos e culturais de seus moradores, provoca, também, a formação de motivos de intriga e de tensões entre os habitantes dos dois lugares, denunciadas ao leitor por meio de um narrador que oscila entre a onisciência neutra, utilizada a fim de fornecer a objetividade naturalista, e a onisciência seletiva múltipla, em que o uso do discurso indireto livre serve à proposta de pleno conhecimento das ações e pensamentos das personagens. Cabe, ainda, ressaltar as estratégias desse narrador que, por ter uma visão panorâmica dos espaços e das ações que narra, demonstra, de forma original no que se refere à narração naturalista, uma visão atenta a detalhes simultâneos, revelados por elementos dêiticos. Nesse aspecto, é muito comum, na obra, o uso de “lá de dentro” e “cá de fora”, em que o narrador oferece ao leitor uma cena sempre em movimento, capaz de transformar a matéria narrada em “imagem real”. É o que podemos perceber na seguinte passagem:

Meia hora depois vinha das duas casas uma algazarra infernal. Falavam e riam todos ao mesmo tempo; tilintavam os talheres e os copos. Cá de fora sentia-se perfeitamente o prazer que aquela gente punha em comer e beber à farta, com a boca cheia, os beiços envernizados de molho gordo. Alguns cães rosnavam à porta, roendo os ossos que traziam lá de dentro. De vez em quando, da janela de uma das casas aparecia uma das moradoras, chamando a vizinha, para entregar um prato cheio, permutando as duas entre si os quitutes e as petisqueiras em que eram mais peritas (AZEVEDO, 2005b, p. 489).

Como notamos, o narrador consegue passar de um espaço exterior a um interior,

utilizando os pronomes e expressões que apontam “lugar”. No entanto, se analisarmos todos os momentos em que esse fenômeno ocorre, por mais que o narrador demonstre conhecer o que se passa tanto dentro como fora dos espaços que narra, ele sempre se coloca como espectador da cena e, nesse sentido, destaca a visão que ele tem “de fora” dos acontecimentos. Assim, a movimentação de entrada e saída do enfoque dado pelo narrador, realiza-se na mente do leitor, uma vez que o narrador onisciente não precisa introduzir-se aos locais que descreve. Vejamos outro exemplo:

[...] Alguns moradores puseram plantas à porta e à janela, em meias tinas serradas ou em vasos de barro. Albino levou o seu capricho até à cortina de labirinto e chão forrado de esteira. A casa dele destacava-se das outras; era no andar de baixo, e cá de fora via-se-lhe o papel vermelho da sala, a mobília muito brunida, jarras de flores sobre a cômoda, um lavatório com espelho todo cercado de rosas artificiais, um oratório grande, resplandecente de palmas douradas e prateadas, toalhas de renda por toda a parte, num luxo de igreja, casquilho e defumado (AZEVEDO, 2005b, p. 608).

Como vemos a partir da citação, o narrador dá ao leitor os detalhes da casa de Albino, descrevendo-a a partir “de fora” e, dessa maneira, ele não precisa entrar na casa desse personagem para então descrevê-la. Esse recurso, que desloca a visão do leitor de uma cena exterior para uma interior, traduz a enorme onisciência e objetividade do narrador, prezadas pela estética naturalista. Nesses termos, a focalização observada em *O Cortiço* demonstra o poder que o narrador tem de capturar o que lhe está distante, como se ele possuísse uma espécie de “câmera com zoom”. Isso é reforçado pela própria carga semântica que possui a expressão “cá de fora”, que traduz o afastamento do espaço onde se realiza uma cena ou a respeito do qual são concedidas informações. Cabe ainda observar, que ao denotar essa forma particular de narração, algumas passagens do romance adquirem uma força cinematográfica, se pensarmos na flexibilidade que tem o narrador de passar por espaços distintos. É o que podemos observar na seguinte passagem:

E as lavadeiras não se calavam, sempre a esfregar, e a bater, e a torcer camisas e ceroulas, esfogueadas já pelo exercício. Ao passo que, em torno da sua tagarelice, o cortiço se embandeirava todo de roupa molhada, de onde o sol tirava cintilações de prata.
Estavam em dezembro e o dia era ardente. A grama dos coradouros tinha reflexos

esmeraldinos; as paredes que davam frente ao Nascente, caiadinhos de novo, reverberavam iluminadas, ofuscando a vista. Em uma das janelas da sala de jantar do Miranda, Dona Estela e Zulmira, ambas vestidas de claro e ambas a limarem as unhas, conversavam em voz surda, indiferentes à agitação que ia lá embaixo, muito esquecidas na sua tranqüilidade de entes felizes.

Entretanto, agora o maior movimento era na venda à entrada da estalagem. Davam nove horas e os operários das fábricas chegavam-se para o almoço. Ao balcão o Domingos e o Manuel não tinham mãos a medir com a criadagem da vizinhança; os embrulhos de papel amarelo sucediam-se, e o dinheiro pingava sem intermitência dentro da gaveta (AZEVEDO, 2005b, p. 468).

Do trecho transcrito, conseguimos perceber a maestria com que o narrador alterna os espaços. Ele passa do pátio do cortiço, onde as lavadeiras trabalham, para o ambiente do sobrado, destacando uma das janelas da sala de jantar do sobrado do Miranda e, com a mesma facilidade, ele transporta o leitor para o espaço de grande movimento que se dá em frente à loja de João Romão. Como vemos, o narrador possui a completa ciência de todos os movimentos que se passam em todos os espaços que são registrados na cena e consegue, por meio desse procedimento de focalização múltipla, produzir um efeito de realidade.⁴⁶ Ressaltamos ainda que, por não serem estáticas, as cenas do romance conseguem provocar uma sensação nítida de vida agitada na estalagem em contraposição à vida tranqüila do sobrado e, ainda, consegue promover por meio dessa focalização, a desigualdade social existente entre os espaços descritos. Cabe atentarmos, nesse aspecto, para o fato de que, na cena transcrita acima, Estela e Zulmira, ao limarem as unhas e conversarem em voz surda, mostram-se “indiferentes à agitação que ia lá embaixo”, onde as mulheres precisam labutar para sobreviver. O dêitico “lá embaixo” traz em si a carga semântica de inferioridade e registra a diferença econômica e cultural entre a gente que vive em baixo (do cortiço) da gente lá de cima (do sobrado).

No que se refere especificamente às personagens de *O Cortiço*, acreditamos que, seis

⁴⁶ Vale ressaltar que aquilo que Barthes denomina de “efeito do real”, trata-se, segundo o próprio crítico, de uma ilusão que apresenta o escritor realista ao ignorar que a linguagem é um instrumento produtor de significação, pretendendo que, em suas obras, a linguagem desapareça como trabalho e surja confundida com as coisas, uma vez que é o próprio real que parece “falar no texto” (Barthes, 1988, p. 158 a 164).

delas destacam-se dentro da concepção de tese determinista apontada no projeto literário azevediano: João Romão, Miranda, Jerônimo, Rita Baiana, Firmo e Pombinha. Essas personagens demonstram a influência da força do meio natural e social sobre o ser humano e denotam aspectos de vida que perpassam tanto o auge da riqueza como a lama da miséria.

João Romão é o típico português que consegue construir uma grande fortuna no Brasil, mas somente o faz submetendo-se a uma série de privações e cometendo vários tipos de “exploração”. É o que observamos na própria relação de amasiado que o estalajadeiro mantém com a cafuza Bertoleza, para quem forja uma carta de alforria. Enquanto Bertoleza acredita estar livre e fica feliz em unir-se a um homem de uma raça superior a sua, João Romão aproveita-se da situação para torná-la não só sua mulher, mas também sua amante e sua escrava. Grande parcela dos lucros que o vendeiro obtém no decorrer de suas formas de economia, ele deve à Bertoleza. Usada, no entanto, como um objeto de servidão, em momento algum a escrava desfruta de qualquer vantagem que surge para o seu companheiro. Assim, ao passo que João Romão enriquece, Bertoleza vive situações cada vez mais deploráveis. Por todas as formas de exploração (que vão desde o aluguel das casinhas do cortiço até os produtos superfaturados que vende em sua loja), João Romão consegue elevar-se economicamente. Essa ascensão da personagem é simbolizada, no interior da narrativa, pela própria transformação que sofre o cortiço nos planos físico e social: de “Estalagem de São Romão” a habitação coletiva transforma-se em “Avenida São Romão”. A metamorfose desse lugar, também observada no processo de verticalização do cortiço, além de estar associada à riqueza de seu dono, está relacionada também ao processo de higienização pelo qual passa o local. Essa mudança no plano físico e arquitetônico do cortiço modifica o estereótipo dos seus inquilinos: os que nasceram feito “larvas no esterco” (AZEVEDO, 2005b, p. 452) na “Estalagem de São Romão” são substituídos por moradores com um poder aquisitivo maior na “Avenida São Romão”, revelando, assim, como diz a crítica desse romance em geral, a

aristocratização pela qual passa o meio. Contudo, a ascensão de João Romão também se apresenta na mudança de hábitos do personagem que tem sua aparência de trabalhador, sempre em mangas de camisa, alterada para a de um autêntico burguês capitalista. A completa ascensão de João Romão, no entanto, se dá quando ele, após obter a concessão de Miranda para se casar com Zulmira, consegue, enfim, elevar-se no patamar social, constituindo uma família rica e influente nos moldes do tempo. Ao representar o conjunto que se edifica no pólo oposto ao do cortiço, o sobrado do Miranda representa a vida burguesa, a qual, ainda que tenha também uma série de vícios e depravações (como se observa nos habitantes do cortiço), consegue camuflar as situações, graças às aparências que mantém.

Entre o dono do cortiço e Miranda, o dono do sobrado, estabelece-se uma luta surda de portugueses que se invejam. Enquanto o primeiro se frustra pelas supostas facilidades que teve Miranda para enriquecer, uma vez que só necessitou do dote da mulher, o dono do sobrado tem ojeriza à edificação de um império voltado às classes baixas, que cresce nas mãos de João Romão, um homem livre e trabalhador, que não precisa se submeter aos caprichos de uma esposa adúltera e leviana. Esses dois personagens são representantes de dois conjuntos que promovem uma tensão bipolar na narrativa: de um lado, um organismo vivo que se desenvolve como larva; de outro uma espécie culta que apresenta um comportamento “civilizado”, mas cujo enriquecimento está ligado ainda ao modelo do casamento por interesse. Na verdade, para João Romão, o casamento **sucede** a ascensão econômica e representaria sua afirmação **social**, fenômeno que passava ser possível, segundo nos mostra o romance, pelo viés do trabalho pesado e pela parcela mais sórdida da exploração capitalista.

Pombinha apresenta, na obra, a passagem da donzela virgem para mulher fértil, simbolizado no romance pelo desabrochar de uma rosa, muito a propósito quando lembramos ser Pombinha a “flor do cortiço”:

E a rosa, que tinha ao colo, é que parecia falar e não ela. De cada vez que a borboleta se avizinhasse com as suas negaças, a flor arregaçava-se toda, dilatando as pétalas, abrindo o seu pistilo vermelho e ávido daquele contato com a luz

(AZEVEDO, 2005b, p. 550).

Essa transformação é registrada por uma metáfora onírica – Pombinha, ao sonhar, vê-se enlaçada por uma flor que espera ser tocada por uma borboleta (assim como uma mulher que espera ser fecundada) –, envolvida por quatro elementos que fundamentam uma composição pictórica: a luz, o calor, o cheiro, a cor. Todos esses elementos resgatam o ápice da sensualidade, dilatada, principalmente, pela influência do sol, astro responsável pelo “grito de puberdade de Pombinha”, a qual tem seu novo estágio de vida selado pelo lastro do sangue, “uma onda vermelha e quente”. O plano metafórico, portanto, ao simbolizar a entrada de Pombinha na fase da puberdade, um dia após ser sexualmente “iniciada” por Léonie, denota a violência pela qual passa o corpo feminino e é responsável por provocar, como veremos adiante, profundas alterações na vida de Pombinha, tanto em nível físico como psíquico.

Rita Baiana simboliza na obra o fruto da *terra brasilis*. Relembrando Dantas (1990), ao possuir a mesma essência de Iracema, de Alencar, essa personagem azevediana sintetiza todos os elementos da raça brasileira, que traz em seu sangue a herança mestiça e a influência de um clima tropical. Nesse aspecto, essa personagem concentra, em seu caráter híbrido, os paradoxos da constituição da própria visão do Brasil, que se edifica entre o paraíso e o inferno. Assim, Rita Baiana é o elemento natural e puro, ao mesmo tempo em que é o elemento animal e diabólico: ela é a “palmeira virginal” e “a cobra verde e traiçoeira”; “o sapoti mais doce que o mel” e “o veneno”, resultando, enfim, no tipo de mulher que, pelo poder de suas impressões, é capaz de enfeitiçar um homem e levá-lo à perdição.

Cabe notar que em ambas as situações – tanto no caso de Pombinha, como no de Rita Baiana –, há uma ênfase concedida ao aspecto sensual das personagens, o que nos leva a crer que, ao menos no que nos permite afirmar das observações da composição naturalista azevediana, a sexualidade da mulher é mais exposta e comentada que a do homem. Nesse

sentido, não temos mais a mulher romantizada que espera ser cortejada, e sim, a mulher “real”, de carne, osso, sangue e nervos que, na ânsia de se saciar, procede aos rituais do amor para atrair o “macho”. No caso de Rita Baiana, o ritual se dá pelos enlevos da dança que, ao relembrar os rituais bacanais, revela o poder afrodisíaco. De temperamento luxurioso, Rita Baiana representa a fêmea que troca o macho da terra pela suposta superioridade de outra raça: “o sangue da mestiça reclamou os seus direitos de apuração, e Rita preferiu no europeu o macho de raça superior” (AZEVEDO, 2005b, p. 578), da mesma forma como aspirara Bertoleza, em relação a João Romão: “Ele propôs-lhe morarem juntos e ela concordou de braços abertos, feliz em meter-se de novo com um português, porque, como toda a cafuza, Bertoleza não queria sujeitar-se a negros e procurava instintivamente o homem numa raça superior à sua” (AZEVEDO, 2005b, p. 442). Essa mistura das raças entre a cafuza Bertoleza e a mulata Rita Baiana com os respectivos portugueses João Romão e Jerônimo faz alusão à própria história da colonização brasileira, marcada pela miscigenação. No caso da primeira, é bom lembrar, embora não possamos desenvolver o assunto aqui, que a idéia da raça branca superior e da necessidade do branqueamento da população brasileira eram discussões correntes no momento de composição do romance em questão.

De porte hercúleo e de índole séria, Jerônimo inicialmente ostenta as características de um português saudosos da terra e rigoroso em seus hábitos. Passando, no entanto, a trocar os costumes de Portugal pelos do Brasil, diretamente influenciado pelo “feitiço” de Rita Baiana, esse personagem exemplifica o processo de adaptação ao meio, visto, no entanto, como ponto fraco, quando observamos que o português sucumbe principalmente à preguiça, à luxúria e à embriaguez, características típicas, ao menos na visão geral da obra, do povo brasileiro:

O português abraçou-se para sempre; fez-se preguiçoso, amigo das extravagâncias e dos abusos, luxurioso e ciumento; fora-se-lhe de vez o espírito da economia e da ordem; perdeu a esperança de enriquecer, e deu-se todo, todo inteiro, à felicidade de possuir a mulata e ser possuído só por ela, só ela, e mais ninguém (AZEVEDO, 2005b, p. 602).

De acordo com Candido (1991, p. 122), essa transformação de Jerônimo que se traduz pela alteração de seu comportamento representa a aceitação triunfal da natureza brasileira. O crítico menciona ainda que esta adaptação se refere a um “processo natural de envolvimento e queda”. Assim, esse aspecto comportamental do brasileiro, principalmente do brasileiro pobre, associado a uma variedade de vícios, como vemos, atua como um estigma da raça nacional, em parte motivada pela elite social. No romance, é Firmo (junto a Porfiro) o personagem que configura o “malandro nacional”. Esse personagem ilustra uma camada social muito comum no Rio de Janeiro da época que vivia, como já vimos, “nas tênues fronteiras entre a legalidade e a ilegalidade, às vezes participando simultaneamente de ambas” (CARVALHO, 1987, p. 17). As proezas desse personagem fazem com que ele, depois de ter desferido uma navalhada em Jerônimo, refugiasse-se no “Cabeça-de-Gato”, onde se torna chefe de malta.

A disputa encabeçada por Jerônimo e Firmo registra na obra o embate de duas raças que lutam por Rita Baiana, mulher que, como já relatado, simboliza a terra brasileira. É, portanto, uma luta por sobrevivência natural e, que, por isso, precisa ter a figura de um vencedor. No plano simbólico, os lutadores possuem armas que se relacionam com sua cultura. Enquanto Jerônimo joga com o pau, por meio do qual desencadeia sua força, Firmo, apossado de uma navalha, lança mão de toda a agilidade de seu corpo de capoeira:

Agora a luta era regular: havia igualdade de partidos, porque o cavouqueiro jogava o pau admiravelmente; jogava-o tão bem quanto o outro jogava a sua capoeiragem. Embalde Firmo tentava alcançá-lo; Jerônimo, sopesando ao meio a grossa vara na mão direita, girava-a com tal perícia e ligeireza em torno do corpo, que parecia embastilhado por uma teia impenetrável e sibilante. Não se lhe via a arma, só se ouvia um zunido do ar simultaneamente cortado em todas as direções.

E, ao mesmo tempo que se defendia, atacava. O brasileiro tinha já recebido pauladas na testa, no pescoço, nos ombros, nos braços, no peito, nos rins e nas pernas. O sangue inundava-o inteiro; ele rugia e arfava, iroso e cansado, investindo ora com os pés, ora com a cabeça, e livrando-se daqui, livrando-se dali, aos pulos e às cambalhotas.

A vitória pendia para o lado do português. Os espectadores aclamavam-no já com entusiasmo; mas, de súbito, o capoeira mergulhou, num relance, até às canelas do adversário e surgiu-lhe rente dos pés, grupado nele, rasgando-lhe o ventre com uma navalhada.

Jerônimo soltou um mugido e caiu de borco, segurando os intestinos (AZEVEDO, 2005b, p. 538).

Como vemos pela passagem transcrita, a cena da luta torna-se um espetáculo para a gente do cortiço que adota o seu lutador preferido. Como sabemos, meses após sua recuperação, Jerônimo une-se a Zé Carlos e Pataca e se vingam de Firmo, que morre a pauladas, posto que se tornara um entrave na concretização da união do cavouqueiro com Rita Baiana, ou seja, na conciliação do português com sua nova pátria. Assim, a morte do capoeira, assassinado a sangue frio, lembrando “um rato morrendo a pau” (AZEVEDO, 2005b, p. 577), ao mesmo tempo em que simboliza a vitória do português frente ao brasileiro, significa também a concretização do abasileiramento de Jerônimo, que se torna homicida e completa assim a nova configuração de sua índole. Nesse sentido, observamos o alto grau da complexidade do processo de adaptação por qual passa Jerônimo, que, para se habituar a seu novo ambiente, teve que se afirmar como macho dominante e, para isso, tornar-se homicida. Assim, essa batalha entre homens, que mais se assemelha a uma luta entre animais apresenta uma proporção mesológica, no sentido de que apenas um macho poderia sobreviver para demarcar seu território, conquistando sua fêmea e seu novo espaço territorial.

Voltando-nos especificamente ao tratamento da questão espacial do cortiço e das condições desse verdadeiro *habitat* humano, cabe analisá-lo como configuração de uma situação urbana datada: o alto índice demográfico do Rio de Janeiro no fim de século que impulsionou o investimento na construção de habitações coletivas, motivado pela grande procura de indivíduos por esse tipo de moradia. Aluísio Azevedo, que conheceu de perto a realidade dos cortiços, vivendo por um tempo nesses locais⁴⁷, consegue romancear o cotidiano de um conjunto humano em condições degradantes de vida, ao mesmo tempo em que registra a vida do país que passava por profundas mudanças urbanas, sociais e econômicas.

O escritor brasileiro, porém, acrescenta ao romance um ingrediente que, como

⁴⁷ Segundo afirma Mérian, Aluísio Azevedo morou por um tempo no cortiço, a fim de pintar cenas mais vivas dessa realidade.

mencionado, atuará de forma decisiva na constituição de seus personagens: a natureza brasileira. A influência do sol e do clima será vista como um recorrente fator determinista das ações das personagens e, nesse sentido, ainda que o cortiço seja ambientado no Rio de Janeiro, não deixa de representar todo o Brasil. Assim, como já observou Candido (1991, p. 120), o cortiço, representando em sua forma espacial e geográfica torna-se um meio físico, social e simbólico que, por manter relação com uma força condicionante mais ampla, a natureza brasileira, “desempenha papel essencial, como explicação dos comportamentos transgressivos, como combustível das paixões e até da simples rotina fisiológica”.

Construídas nas zonas urbanas centrais da cidade, as habitações coletivas foram um tipo de resposta à grande explosão demográfica que houve no Rio de Janeiro, que teve o número de seus habitantes quase duplicado entre 1872 e 1890.⁴⁸ Por causa das várias ofertas de locação e de trabalho, dirigia-se para o centro da cidade um exorbitante número de pessoas que ofereciam diversos tipos de serviços e vendiam os mais variados produtos (VAZ, 2002, p. 25). Esse crescimento do Rio de Janeiro sinalizava o processo de modernização pelo qual passava a cidade, numa época marcada pelas grandes transformações nas relações de trabalho e na estrutura política e econômica do país, que por sua vez, alteravam os aspectos culturais, arquitetônicos e habitacionais da população carioca. O investimento em setores de produção estimulava a construção não só de moradias, mas também de fábricas, armazéns, tabernas e vendas. O narrador de *O Cortiço*, ao fazer menção a essa atmosfera de agitação urbana, num momento em que as propriedades eram supervalorizadas, aponta os lucros dos empreendimentos de João Romão, dono do cortiço, que, “deixando de pagar todas as vezes que podia e nunca deixando de receber”, soube explorar todos os tipos de vantagens especulativas “não perdendo nunca a ocasião de assenhorear-se do alheio”:

Entretanto, a rua lá fora povoava-se de um modo admirável. Construía-se mal,

⁴⁸ De acordo com Carvalho (1987), que estudou o aumento demográfico carioca em termos quantitativos, a população dessa cidade quase dobrou entre 1872 e 1890, passando de um total de 266 para 522 mil habitantes (p. 16).

porém muito; surgiam chalés e casinhas da noite para o dia; subiam os aluguéis; as propriedades dobravam de valor. Montara-se uma fábrica de massas italianas e outra de velas, e os trabalhadores passavam de manhã e às Ave-Marias, e a maior parte deles ia comer à casa de pasto que João Romão arranjara aos fundos da sua varanda. Abriram-se novas tavernas; nenhuma, porém, conseguia ser tão afreguesada como a dele. Nunca o seu negócio fora tão bem, nunca o finório vendera tanto; vendia mais agora, muito mais, que nos anos anteriores. Teve até de admitir caixeiros. As mercadorias não lhe paravam nas prateleiras; o balcão estava cada vez mais lustroso, mais gasto. E o dinheiro a pingar, vintém por vintém, dentro da gaveta, e a escorrer da gaveta para a burra, aos cinquenta e aos cem mil-réis, e da burra para o banco, aos contos e aos contos (AZEVEDO, 2005b, p. 450).

No que se refere às construções das casinhas do cortiço, João Romão, muitas vezes, dispunha de estratégias ilícitas, como a prática do furto, aproveitando-se da falta de policiamento da cidade:

Que milagres de esperteza e de economia não realizou ele nessa construção! Servia de pedreiro, amassava e carregava barro, quebrava pedra; pedra, que o velhaco, fora de horas, junto com a amiga, furtavam à pedreira do fundo, da mesma forma que subtraíam o material das casas em obra que havia por ali perto. Estes furtos eram feitos com todas as cautelas e sempre coroados do melhor sucesso, graças à circunstância de que nesse tempo a polícia não se mostrava muito por aquelas alturas. João Romão observava durante o dia quais as obras em que ficava material para o dia seguinte, e à noite lá estava ele rente, mais a Bertoleza, a removerem tábuas, tijolos, telhas, sacos de cal, para o meio da rua, com tamanha habilidade que se não ouvia vislumbre de rumor. Depois, um tomava uma carga e partia para casa, enquanto o outro ficava de alcatéia ao lado do resto, pronto a dar sinal, em caso de perigo; e, quando o que tinha ido voltava, seguia então o companheiro, carregado por sua vez. Nada lhes escapava, nem mesmo as escadas dos pedreiros, os cavalos de pau, o banco ou a ferramenta dos marceneiros (AZEVEDO, 2005b, p. 443).

Esses “milagres de esperteza e de economia” traziam grandes lucros a João Romão. Os quartos de cômodos de sua estalagem, que se multiplicavam de forma ilícita e sem nenhum tipo de planejamento, eram rapidamente alugados, em virtude da grande procura de moradores. Por meio das práticas especulativas desse personagem, Aluísio Azevedo revela um verdadeiro sistema comercial que se expande surpreendentemente numa época em que “construir habitações coletivas tornou-se uma prática comum entre proprietários e arrendatários de imóveis” (VAZ, 2002, p. 30).

No que diz respeito à estrutura espacial e às condições sanitárias da época, esses tipos de moradias coletivas ofereciam graves problemas a seus habitantes, principalmente no que se refere aos índices de doenças epidêmicas. Outro elemento negativo estava relacionado à

pequena extensão dessas habitações, cujas limitações de espaço e de ventilação projetavam os moradores e suas atividades diárias para o pátio e contribuíam para a aglomeração no espaço coletivo. O grande número de moradores favorecia também a concorrência por locais como banheiros, latrinas etc. (VAZ, 2002, p. 28). É o que podemos notar nessa cena de *O Cortiço*:

Daí a pouco, em volta das bicas era um zunzum crescente; uma aglomeração tumultuosa de machos e fêmeas. Uns, após outros, lavavam a cara, incomodamente, debaixo do fio de água que escorria da altura de uns cinco palmos. O chão inundava-se. As mulheres precisavam já prender as saias entre as coxas para não as molhar; via-se-lhes a tostada nudez dos braços e do pescoço, que elas despiam, suspendendo o cabelo todo para o alto do casco; os homens, esses não se preocupavam em não molhar o pêlo, ao contrário metiam a cabeça bem debaixo da água e esfregavam com força as ventas e as barbas, fossando e fungando contra as palmas da mão. As portas das latrinas não descansavam, era um abrir e fechar de cada instante, um entrar e sair sem tréguas. Não se demoravam lá dentro e vinham ainda amarrando as calças ou as saias; as crianças não se davam ao trabalho de lá ir, despachavam-se ali mesmo, no capinzal dos fundos, por detrás da estalagem ou no recanto das hortas (AZEVEDO, 2005b, p. 461).

Como mencionado, além das grandes limitações espaciais, as condições insalubres das habitações coletivas agravavam seriamente os surtos epidêmicos na capital fluminense. Essa grande associação da habitação coletiva com o risco epidemiológico é algumas vezes registrada nas cenas de *O Cortiço*. No romance, dois personagens italianos morrem vítimas da febre amarela: “Delporto e Pompeo foram varridos pela febre amarela e três outros italianos estiveram em risco de vida” (AZEVEDO, 2005b, p. 558). Assim, por meio desse episódio em sua obra, Aluísio Azevedo faz alusão ao alto índice de contágio e ao elevado número de vítimas fatais da febre amarela, fatores responsáveis por criar uma imagem de extermínio na mentalidade do povo brasileiro, que passou a temer qualquer vestígio desse mal, embora não o compreendesse realmente. É o que observamos nesse trecho de *O Cortiço*, quando a personagem Marciana, ao praguejar enraivecida contra a filha Florinda que engravidara, demonstra estar consciente dos riscos iminentes que as perseguiram: “Vê a vassoura! Anda! Lava! Lava, que está isto uma porcaria! Parece que nunca se limpa o diabo desta casa! É deixá-la fechada uma hora e morre-se de fedor! Apre! **isto faz peste!**” (AZEVEDO, 2005b, p. 527, grifos nossos). Marciana é uma das personagens de *O Cortiço*, obsessiva por limpeza,

mas que, nem assim, consegue eliminar o fedor que impregna a sua casa. Esse mau cheiro provavelmente está associado tanto à falta de saneamento geral do ambiente onde a personagem vive, como também à falta de ventilação de sua moradia, cuja construção certamente não estava de acordo com as exigências das inspeções de higiene. Também João Romão demonstra estar ciente do perigo da febre amarela. Num momento de fúria contra as condições deletérias dos italianos que habitavam o cortiço, o vendeiro exige limpeza do local:

[...] Vituperou os italianos, porque estes, na alegre independência do domingo, tinham à porta da casa uma esterqueira de cascas de melancia e laranja, que eles comiam tagarelando, assentados sobre a janela e a calçada.
 – Quero isto limpo! bramava furioso. Está pior que um chiqueiro de porcos! Apre! **Tomara que a febre amarela os lamba a todos!** maldita raça de carcamanos! Não de trazer-me isto asseado ou vai tudo para o olho da rua! Aqui mando eu! (AZEVEDO, 2005b, p. 532-533, grifos nossos).

Pelo que podemos depreender das situações supracitadas, pensava-se que locais fechados, com prejuízo na sua circulação de ar, como os das habitações coletivas seriam responsáveis por facilitar o contágio e transmissão da febre amarela.⁴⁹ A falta de ventilação desses locais também contribuía para a proliferação de focos epidemiológicos de diversas outras doenças; daí uma luta intensa e declarada, no final do século XIX, para pôr fim às estalagens, aos cortiços e às casas de pensão em estados degradantes.

É interessante também observar, que no romance azevediano se desenvolve outro cortiço, denominado “Cabeça-de-Gato”. Ao passo que o cortiço de João Romão evolui, apontando melhores condições de higiene e transformando-se, enfim, em avenida,⁵⁰ essa outra estalagem apresenta, na obra, as condições mais elevadas de desordem e de insalubridade, denotando aspectos cada vez mais precários:

⁴⁹ Nessa época ainda não se descobrira que o *Aedes Aegypti* é o mosquito transmissor do agente responsável pela febre amarela.

⁵⁰ Segundo afirma Vaz (2002), a avenida foi um tipo alternativo de moradia que surgiu com o objetivo de modernizar e melhorar as condições sanitárias dos antigos cortiços. Uma vez reformadas, as habitações coletivas obedeciam às exigências das autoridades municipais, que, para garantir o surgimento de casas mais higiênicas, exigiam um tipo de moradia ampla, iluminada e arejada. (cf. VAZ, 2002, pp. 32-46). É justamente esse processo de modernização que ocorre no cortiço de João Romão, em que a própria mudança de nome do lugar reflete a melhora das condições de salubridade por qual passa o meio: de “Estalagem de São Romão” transforma-se em “Avenida São Romão”.

[...] à proporção que o São Romão se engrandecia, mais e mais ia-se [“O Cabeça-de-Gato”] rebaixando acanhado, fazendo-se cada vez mais torpe, mais abjeto, mais cortiço, vivendo satisfeito do lixo e da salsugem que o outro rejeitava, como se todo o seu ideal fosse conservar inalterável, para sempre, o verdadeiro tipo da estalagem fluminense, a legítima, a legendária; aquela em que há um samba e um rolo por noite; aquela em que se matam homens sem a polícia descobrir os assassinos; viveiro de larvas sensuais em que irmãos dormem misturados com as irmãs na mesma lama; paraíso de vermes, brejo de lodo quente e fumegante, donde brota a vida brutalmente, como de uma podridão (AZEVEDO, 2005b, p. 628).

Ao nomear esse outro cortiço de “Cabeça-de-Gato”, Aluísio Azevedo faz uma referência explícita ao maior cortiço que existiu no Rio de Janeiro (ao qual já nos dedicamos anteriormente): o “Cabeça-de-Porco”. Dessa forma, ao colocar o nome de “Cabeça de Gato” em um dos cortiços de sua obra, Aluísio Azevedo promove uma verdadeira caricatura verbal, ao tornar linguagem as cenas reais enfrentadas pela poluição carioca do tempo. Ainda, ao dotá-lo de um caráter totalmente deplorável (assim como o foi o “Cabeça-de-Porco”), o escritor brasileiro vai além do traço caricatural:⁵¹ ele não só faz referência a um acontecimento da história da população carioca, por meio da descrição de traços fortes, como também alegoriza os fatos, dando-lhes representação literária.

Retornando ao aspecto do crescimento populacional no Rio de Janeiro, cabe ainda mencionar outro fator conseqüente dessa situação, e que é observado na base da vida dos personagens de *O Cortiço*: trata-se do número de pessoas sem ocupação ou com remunerações baixas. O impacto desse grande fluxo demográfico em ascensão e o surgimento de indivíduos que enfrentavam condições questionáveis de vida foi responsável por disseminar, na época, o estigma das “classes perigosas”, que, como vimos, dizia respeito aos indivíduos que se situavam à margem da sociedade e que, geralmente, optavam por práticas ilícitas, dentre as quais, o roubo, a prostituição, a malandragem. Carvalho (1987, p. 18) cita os grupos de pessoas que compunham a chamada “classe perigosa”, conhecida já na primeira

⁵¹ Embora não possamos desenvolver o assunto neste trabalho (pretendemos fazê-lo futuramente), o traço forte e exagerado observado na composição dos personagens azevedianos talvez sejam herdados das caricaturas que Aluísio Azevedo fazia para as folhas ilustradas do Rio de Janeiro, dentre os quais: *O Mequetrefe*, *Comédia Popular* e *O Fígaro*.

metade do século XIX:

Eram ladrões, prostitutas, malandros, desertores do Exército, da marinha e dos navios estrangeiros, ciganos, ambulantes, trapeiros, criados, serventes de repartições públicas, ratoeiros [sic], recebedores de bondes, engraxates, carroceiros, floristas, bicheiros, jogadores, receptadores, pivetes (a palavra já existia). E, é claro, a figura tipicamente carioca do capoeira, cuja fama já se espalhara por todo o país e cujo número foi calculado em torno dos 20 mil às vésperas da República.

Como vemos, a figura do capoeira, muito bem explorada por Aluísio Azevedo em *O Cortiço*, está, no século XIX, associada à malandragem e aos hábitos viciosos como ao jogo, ao alcoolismo, às pândegas, à ociosidade e ao crime. Essas características de vadiagem, esperteza e pândegas encontram-se sintetizadas, de forma especial, em três personagens do romance azevediano: Firmo, sua amante Rita Baiana e seu amigo de malta Porfiro. Sobre Firmo, que no decorrer da narrativa se transformará em chefe do “Cabeça-de-Gato”, sabemos que:

Era oficial de torneiro, oficial perito e vadio; ganhava uma semana para gastar num dia; às vezes, porém, os dados ou a roleta multiplicavam-lhe o dinheiro, e então, ele fazia como naqueles últimos três meses: afogava-se numa boa pândega com a Rita Baiana. A Rita ou outra. “O que não faltava por aí eram saias para ajudar um homem a cuspir o cobre na boca do diabo!” Nascera no Rio de Janeiro, na corte; militara dos doze aos vinte anos em diversas maltas de capoeiras; chegara a decidir eleições nos tempos do voto indireto. Deixou nome em várias freguesias e mereceu abraços, presentes e palavras de gratidão de alguns importantes chefes de partido. Chamava a isso a sua época de paixão política; mas depois desgostou-se com o sistema de governo e renunciou às lutas eleitorais, pois não conseguira nunca o lugar de contínuo numa repartição pública – o seu ideal! – Setenta mil-réis mensais: trabalho das nove às três (AZEVEDO, 2005b, p. 488).

As cenas de desordem e de violência são comuns em *O Cortiço* e podem ser ocasionadas por motivos de qualquer natureza: traições (Leocádia e Bruno); rivalidade entre nacionalidades (portugueses e brasileiros); amor-próprio ferido (Rita Baiana e Piedade); loucura (o incêndio do cortiço provocado pela Bruxa). Contudo, o ápice de atos criminosos no romance, é registrado na cena da morte de Firmo, cuja violência, como vimos, é resultado de uma rivalidade que vai além de motivos passionais, sendo fruto também de um conflito racial, de uma luta territorial e do aprendizado que o português teve sobre a malandragem brasileira.

Quando observamos o *habitat* cortiço, a partir da análise do modo de vida de seus

habitantes, detectamos uma atitude de zoólogo por parte de Aluísio Azevedo, que ao invés de descrever seres humanos, prefere antes se referir a um grupo de animais. Nesse aspecto, cabe notarmos a frequência com que o narrador de *O Cortiço* destaca o teor coletivo das cenas, por meio de procedimentos metafóricos e metonímicos, como já observamos. É o caso, por exemplo, da recorrente associação dos moradores da estalagem com abelhas, cuja pertinência da associação remonta ao modo de vida desses animais que vivem numa colméia, em que se destacam centenas de abelhas operárias (os moradores do cortiço) e uma abelha rainha (João Romão). Essa alusão é ratificada em vários momentos da narrativa, em que o narrador associa o barulho produzido pelos habitantes do cortiço ao zumbido das abelhas, por meio de um processo em que seres humanos são descritos a partir de uma visão que os reduz a uma esfera natural, animalesca e instintiva de vida:

O rumor crescia, condensando-se; o zunzum de todos os dias acentuava-se; já se não destacavam vozes dispersas, mas um só ruído compacto que enchia todo o cortiço. Começavam a fazer compras na venda; ensarilhavam-se discussões e rezingas; ouviam-se gargalhadas e pragas; já se não falava, gritava-se. Sentia-se naquela fermentação sangüínea, naquela gula viçosa de plantas rasteiras que mergulham os pés vigorosos na lama preta e nutriente da vida, o prazer animal de existir, a triunfante satisfação de respirar sobre a terra (AZEVEDO, 2005b, p. 462).

Cabe atentar para o fato de que esse procedimento, ao mesmo tempo em que pode apontar para algum tipo de preconceito por parte do naturalista brasileiro, revela antes a preocupação do escritor para com uma situação social agravante: os seres humanos que vivem em más condições de vida. Assim, os personagens de *O Cortiço* agem ou seriam dotados de feições primitivas e animalescas por causa das condições subumanas em que vivem. Nesse sentido, o agente predisponente dos caracteres instintivos dos indivíduos da habitação coletiva é o próprio meio, responsável pelo estágio de desenvolvimento em que se encontram os personagens.

Baseando-se nas considerações de Schober (1968), que discorre sobre a presença, em Zola, da metáfora animal e da sua associação com o caráter social, e averiguando as

freqüentes elaborações desse procedimento metafórico na vida de inseto apresentada pelos mineiros de *Germinal*, Woollen (1976) observa que é freqüente a assimilação da atividade dos trabalhadores de Montsou ao comportamento de insetos sociais, principalmente dos pertencentes à classe dos himenópteros, como as abelhas, cupins, vespas e, sobretudo, as formigas. Ao notar a comparação feita por Zola entre a vida desses insetos com a vida dos mineiros de *Germinal*, Woollen (1976) observa que tanto os insetos como os mineiros apresentam um tipo de união e disciplina, resultantes de uma vida em que o aspecto coletivo predomina sobre o caráter individual. Contudo, ainda que exista essa união de seus membros, nem os insetos nem os mineiros são capazes de evoluir, como se vivessem um tempo morto, estagnado. Esse bloqueio ao processo de evolução, que se dá tanto em nível biológico como econômico, deve-se a outra classe de seres vivos, os parasitas (seres que apresentam uma vida menos dura porque “sugam” as “energias” de outros seres vivos), associados por Woollen (1976), no que se refere ao romance de Zola, à classe dos capitalistas e burgueses. A cena do crime cometido por Bonnemort (que enforca Cécile), por exemplo, ilustra a luta dos insetos contra seus parasitas e, por um processo de analogia, representa, de acordo com o crítico francês, a revolta da classe de trabalhadores (pobres e endividados) contra a classe burguesa (WOOLLEN, 1976, p. 97).

Diante disso, ao retornamos a *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, observamos que o indivíduo que, enfim, consegue evoluir é justamente João Romão, aquele que renuncia à coletividade e zela por seus interesses individuais. Já os habitantes do cortiço, sempre endividados (resultado da própria mola econômica da estrutura capitalista), exaurem-se pela necessidade de trabalho, cujo salário é incapaz de suprir com todas as necessidades básicas de que precisam. Acrescido a isto, existe ainda, o grande número de natalidade, denunciada pelo próprio João Romão: ““Que praga de piolhos! Arre, demônio! Nunca vira gente tão danada para parir! Pareciam ratas! ”” (AZEVEDO, 2005b, p. 532). As mulheres, que frequentemente

viam vantagens nessa situação, uma vez que poderiam servir como amas-de-leite,⁵² não se preocupavam com o fato de que teriam mais um filho para alimentar.

No que se refere ao tipo de constituição orgânica, intelectual e social dos membros *de O Cortiço*, Sant'Anna (1974), em seu estudo estruturalista, observa nessa obra dois tipos de conjuntos que se opõem: o conjunto simples, no qual se encontra o cortiço de João Romão e o conjunto complexo, representado pela família do Miranda. O primeiro sistema possui uma composição primária e instintiva, ao tempo que a segunda compõe-se de regras culturalmente estabelecidas. O crítico aponta ainda um elemento que penetra em ambos os conjuntos: o regime de trocas e de interesses, que é responsável por promover, como já apontado por Mourão (1997, p. 3) o “ir e vir” da narrativa. Sobre o conjunto simples, Sant'Anna (1974, p. 100) afirma que seus representantes são nivelados em vários aspectos, dentre os quais os atributos raciais, as condições de trabalho, e a situação de miséria. Nesse grupo, existe a “zoomorfização das criaturas, nivelando-as por baixo, pelo que tem de mais elementar”. Em contraposição, o conjunto complexo é estruturado por uma rede de trocas de favores, por meio da qual determinado indivíduo assegura sua posição na sociedade, caso de Miranda, Estela e Botelho. O primeiro atura os adultérios da mulher por causa do dote que dela recebeu e ela, por sua vez, suporta-o porque uma mulher deve estar casada para ser respeitada na sociedade. Botelho, velho parasita, recorre a uma série de investidas para manter-se economicamente, ora oculta os adultérios de Estela com o estudante Henrique, que é hóspede de Miranda, ora volta-se a auxiliar no casamento de João Romão e Zulmira, filha de Miranda e de Estela. Como elemento que ultrapassa os dois conjuntos, encontra-se João Romão, personagem cujo enriquecimento, resultante das variadas formas de exploração por ele praticadas sem nenhum

⁵² Na cena em que Leocádia deixa-se possuir por Henrique, seduzida por um coelho – visto pela personagem como um objeto de troca –, são estas as suas palavras: “– Olha! pediu ela, faz-me um filho, que eu preciso alugar-me de ama-de-leite... Agora estão pagando muito bem as amas! A Augusta Carne-Mole, nesta última barriga, tomou conta de um pequeno aí na casa de uma família de tratamento, que lhe dava setenta mil-réis por mês!... E muito bom passadio!... Sua garrafa de vinho todos os dias!... Se me arranjares um filho dou-te outra vez o coelho!” (AZEVEDO, 2005b, p. 505).

tipo de ética, representa a vitória do indivíduo sobre o seu meio. Ao subir na escala social, João Romão suplanta feições e características da condição “primitiva” de seu conjunto e se reeduca (mas sem nunca conseguir apagar de todo as marcas do meio onde se desenvolveu), passando a viver sob os ditames das regras sociais e aprendendo a conviver à base de trocas, como a que estabelece com Botelho, a fim de conseguir casar-se com uma moça rica.

Já Candido (2002), ao averiguar a interpretação de Sant’Anna (1974), ainda que não a reprove, considera alguns aspectos que desestabilizam a organização binária concedida pelo crítico estruturalista. De acordo com Candido (2002, p. 62), a menção a elementos dinâmicos como evolução, troca, transformação exige “correlações mais flexíveis” e “elementos mediadores específicos entre aquelas duas grandes “situações sociais”, apontadas por Sant’Anna (1974). Um dos elementos mencionados por Candido (2002), responsáveis por desequilibrar a simetria estabelecida por Sant’Anna (1974), está presente na questão da animalidade, que é tida por Candido (2002, p. 64) como “elemento qualificador” não só dos habitantes do cortiço de João Romão, mas também dos moradores do sobrado do Miranda:

[...] Todos, brancos e pretos, brasileiros e portugueses, ricos e pobres, homens e mulheres, se caracterizam pela redução ao nível animal – seja porque as suas funções fisiológicas são trazidas a primeiro plano, quebrando as diferenças de cultura, seja porque o romancista usa, para todos, qualificativos que o animalizam. O próprio Cortiço é caracterizado como agrupamento de animais, o que dá caráter coletivo aos traços de cada um.

Como vemos, a animalidade observada por Candido (2002) como “elemento qualificador” é responsável por nivelar todos os habitantes do cortiço e do sobrado, uma vez que todos os seres humanos, independente de sua posição social, apresentam necessidades fisiológicas. Caso exemplar, no romance, é a luxúria do Miranda, que procura a mulher, mesmo odiando-a, a fim de satisfazer-se sexualmente:

Miranda nunca a tivera, nem nunca a vira, assim tão violenta no prazer. Estranhou-a. Afigurou-se-lhe estar nos braços de uma amante apaixonada: descobriu nela o capitoso encanto com que nos embebedam as cortesãs amestradas na ciência do gozo venéreo. Descobriu-lhe no cheiro da pele e no cheiro dos cabelos perfumes que nunca lhe sentira; notou-lhe outro hálito, outro som nos gemidos e nos suspiros. E gozou-a, gozou-a loucamente, com delírio, com verdadeira satisfação de **animal no**

cio (AZEVEDO, 2005b, p. 447, grifos nossos).

Diante dessas observações mencionadas por Sant’Anna (1974) e Candido (2002), somos capazes de observar que dois elementos possuem grande influência entre os personagens do cortiço e do sobrado: a ação de forças condicionantes do meio e o poder do capital como elemento capaz de suprir necessidades biológicas e intelectuais dos indivíduos. Nesse aspecto, notamos que a força da “documentação sociológica” (FREIRE, 1968 apud MÉRIAN, 1988) em *O Cortiço* é demonstrada pelo poder que tem essa obra em revelar as disposições essenciais de uma sociedade que apresenta um sistema econômico em transição, ao mesmo tempo em que consegue imbricar a essa estrutura uma série de motivos que se relacionam às teses deterministas e evolucionistas. Sob essa perspectiva, observamos no romance vários fatores que associam a situação econômica do indivíduo ao seu estágio de desenvolvimento humano, em que a força dos fatores deterministas que atuam sobre os seres humanos é relacionada às categorias sociais das quais esses indivíduos fazem parte. Assim, a evolução social e intelectual, apresentada por João Romão, faz dele um indivíduo que superou a influência do meio, vencendo-o, diferente de Jerônimo que, por não resistir “as tentações da terra brasileira”, sucumbe ao meio. A estagnação também existe; é o caso de Miranda, que se adapta à condição que o meio lhe impõe, situando-se entre os dois primeiros (CANDIDO, 1991, p. 116). É importante salientar que um dos motivos que encabeçam a vitória de João Romão sobre o meio e sobre os indivíduos está na consciência que tem o estalajadeiro de sua própria condição. Ademais do narrador, é também João Romão um enérgico difusor das teorias darwinistas:

[...] Bertoleza devia ser esmagada, devia ser suprimida, porque era tudo que havia de mau na vida dele! Seria um crime conservá-la a seu lado! Ela era o torpe balcão da primitiva bodega; era o aladroadado vintenzinho de manteiga em papel pardo; era o peixe trazido da praia e vendido à noite ao lado do fogareiro à porta da taberna; era o frege imundo e a lista cantada das comezainas à portuguesa; era o sono roncado num colchão fétido, cheio de bichos; ela era a sua cúmplice e era todo seu mal – devia, pois, extinguir-se! Devia ceder o lugar à pálida mocinha de mãos delicadas e cabelos perfumados, que era o bem, porque era o que ria e alegrava, porque era a vida nova, o romance solfejado ao piano, as flores nas jarras, as sedas e as rendas, o chá servido

em porcelanas caras; era enfim a doce existência dos ricos, dos felizes e dos fortes, dos que herdaram sem trabalho ou dos que, a puro esforço, conseguiram acumular dinheiro, rompendo e subindo por entre o rebanho dos escrupulosos ou dos fracos (AZEVEDO, 2005b, p. 615).

Sobre a força condicionante do meio, o caso de Pombinha é um fato interessante de ser investigado, tendo em vista que a influência do meio se expressa nessa personagem no momento mesmo em que ela, paradoxalmente, consegue dele “escapar”. Assim, ao prostituir-se, continuando a cadeia iniciada por Léonie e que será seguida por Juju e Senhorinha, Pombinha eleva-se socialmente, ao passo que moralmente se denigre. Nessa personagem encontramos a associação do determinismo de Taine e do darwinismo social de Spencer, ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, observamos também a evolução da personagem, que supera a condição econômica do meio em que vivia. Cabe frisar, contudo, que a “evolução” de Pombinha não se dá em termos qualitativos, uma vez que a personagem se insere numa atmosfera corruptível de vida, a prostituição (conduta socialmente condenada). No entanto, uma vez comparada aos demais habitantes de *O Cortiço*, cujos hábitos e contexto de vida são marcados por depravações e vícios, Pombinha supera-os, uma vez que aprende a lucrar com a situação. Essa “superação” de Pombinha dá-se a partir de dois acontecimentos: do amadurecimento fisiológico que a personagem sofre, ao transformar-se em mulher, e da consciência que ela tem sobre a fragilidade masculina, quando comparada à soberania feminina:

Porque, só depois que o sol lhe abençoou o ventre; depois que nas suas entranhas ela sentiu o primeiro grito de sangue de mulher, teve olhos para essas violentas misérias dolorosas, a que os poetas davam o bonito nome de amor. A sua intelectualidade, tal como seu corpo, desabrochava inesperadamente, atingindo de súbito, em pleno desenvolvimento, uma lucidez que a deliciava e surpreendia. Não a comovera tanto a revolução física. Como que naquele instante o mundo inteiro se despia à sua vista, de improviso esclarecida, patenteando-lhe todos os segredos das suas paixões. Agora, encarando as lágrimas do Bruno, ela compreendeu e avaliou a fraqueza dos homens, a fragilidade desses animais fortes, de músculos valentes, de patas esmagadoras, mas que se deixavam encabrestar e conduzir humildes pela soberana e delicada mão da fêmea (AZEVEDO, 2005b, p. 555).

Diante de todas as situações que envolvem seus personagens, os quais são selados pela

força dos mais variados tipos de vícios e determinismos biológicos e/ou sociais, somos capazes de enxergar em *O Cortiço* um organismo vivo, que funciona a partir de uma multiplicação celular desproporcional, desorganizada, mas pulsante de vida. O próprio narrador da obra faz menção a essa estrutura a que aludimos, ora quando menciona que Léonie é capaz de aturdir a “pacatez daquele cenóbio” (AZEVEDO, 2005b, p. 625), numa nítida referência a uma organização de indivíduos unicelulares, ora quando sugere o surgimento espontâneo da vida a partir do esterco:

E naquela terra encharcada e fumegante, naquela umidade quente e lodosa, começou a minhocar, a esfervilhar, a crescer, um mundo, uma coisa viva, uma geração, que parecia brotar espontânea, ali mesmo, daquele lameiro, e multiplicar-se como larvas no esterco (AZEVEDO, 2005b, p. 452).

Como vemos, ao ironicamente se referir à teoria da abiogênese,⁵³ o narrador assegura a multiplicação desregrada desses homens-células. Ao adotar um processo de tipificação, em que cada personagem exemplifica um tipo de determinismo biológico e/ou social, Aluísio Azevedo consegue, em *O Cortiço*, promover uma elaboração artística que elevou a ascensão do povo e de seus hábitos à posição de destaque na representação literária. Personagens e cenas que correspondiam aos acontecimentos da realidade histórica do período adentram ao campo ficcional e impulsionam uma realização literária de base crítica e de compromisso social. Assim, ao dedicar-se ao estudo de uma população que vive em condições subumanas, Aluísio Azevedo foi além dos Goucourt, que no ponto de vista de Auerbach (1971), interessavam-se mais pelo valor da inovação estética do que pela motivação social das obras naturalistas. O escritor brasileiro elaborou uma técnica de arte por meio da qual soube apreender os problemas de uma sociedade e transfigurá-los em matéria literária, conseguindo, assim, concretizar uma obra que, embasada na compreensão da complexidade das relações humanas, é marcada por um fundo social de significado universal.

⁵³ Os pensadores que acreditavam na abiogênese, dentre eles Aristóteles, defendiam a geração espontânea da vida a partir de matéria bruta e inanimada. O exemplo mais difundido dessa teoria é a observação (há muito descartada pelos cientistas) do desenvolvimento de ovos e larvas em substâncias putrefatas, produzindo a ideia de que vida surgiria de matéria não viva.

5. DOENÇAS PSICOPATOLÓGICAS

Averiguando o conteúdo da prosa naturalista, observamos que, num contexto de desenvolvimento tecno-científico e de busca da compreensão do funcionamento e do comportamento do homem, o romance passou a reivindicar para análise não somente elementos provenientes da coletividade, mas também tomou para estudo a observação e investigação do temperamento humano, de suas paixões, de seus nervos e de sua psique. O campo da psiquiatria e os conteúdos fundamentados em teses científicas tornam-se temáticas profundamente exploradas pelos escritores naturalistas, que se propõem a pesquisar especialmente as perturbações psíquicas. Essa pretensão de se observar, estudar e expor os mecanismos psíquicos do homem, por meio de lentes que precisariam se tornar apuradas em assuntos médicos, é anunciada na segunda edição de *Thérèse Raquin*:

Em *Thérèse Raquin*, quis estudar temperamentos e não caracteres. Aí está o livro inteiro. Escolhi personagens soberanamente dominados pelos seus nervos e o seu sangue, desprovidos de livre arbítrio, provocados a cada ato da sua vida pelas fatalidades da sua carne. Thérèse e Laurent são brutos humanos, nada mais. Procurei seguir passo a passo nesses brutos o trabalho surdo das paixões, os impulsos do instinto, as crises cerebrais ocorridas na sequência de uma crise nervosa (ZOLA, 2003, [s/p]).⁵⁴

Como vemos, Zola predispunha-se a examinar um caso clínico, em que seus personagens, acometidos por uma crise nervosa, teriam os sintomas e as evoluções dessa enfermidade expostos aos olhos do espectador. Os indivíduos, reduzidos a *brutes humaines*, seriam dominados por sua natureza instintiva e teriam suas funções cerebrais analisadas por um romancista que, na visão de Zola (1979a), ao demonstrar uma atitude semelhante a de um fisiólogo, verbalizaria suas experiências e exporia suas observações ao leitor, o qual, por sua

⁵⁴ Dans *Thérèse Raquin*, j'ai voulu étudier des tempéraments et non des caractères. Là est le livre entier. J'ai choisi des personnages souverainement dominés par leurs nerfs et leur sang, dépourvus de libre arbitre, entraînés à chaque acte de leur vie par les fatalités de leur chair. Thérèse et Laurent sont des brutes humaines, rien de plus. J'ai cherché à suivre pas à pas dans ces brutés le travail sourd des passions, les poussées de l'instinct, les détraquements cérébraux survenus à la suite d'une crise nerveuse (ZOLA, 2003, [s/d]). Préface de la deuxième édition de *Thérèse Raquin*. In. ZOLA, E. *Oeuvres complètes: la naissance du naturalisme 1868-1870*. Thérèse Raquin – Madeleine Férat. Présentation, notices, chronologie et bibliographie par Colette Becker et Jean Louis Cabanès. Tome 3. Paris: Nouveau Monde Éditions, 2003.

vez, “assistiria” a uma “dissecação” da mente humana. É o que ocorre em *Thérèse Raquin* (1867), romance que inaugura o Naturalismo francês. Thérèse e Laurent são personagens movidas por prazeres sensuais. Amantes, ambos pensam na morte de Camilo, esposo de Thérèse e amigo de Laurent, única maneira que encontram para concretizarem a união que almejavam. Num passeio de bote, no Sena, Camilo é afogado pelo amigo Laurent na frente da mulher, a qual havia sido avisada antecipadamente, mas nada faz para evitar o delito, tornando-se, portanto, cúmplice no crime. No desenvolvimento dos fatos, Thérèse e Laurent são acometidos por abalos nervosos, que culmina em loucura, ao sofrerem pela culpa do assassinato. É o que podemos observar na seguinte cena em que o espectro do morto perturba a vida do casal, os quais pensavam que uma vez juntos poderiam vencer o terror da morte de Camilo:

Soltaram-se momentaneamente. Sentiam repugnância, invencíveis revoltas nervosas. Mas não quiseram ser vencidos; voltaram a enleiar-se e de novo se afastaram, como se lhes estivessem a enterrar na carne agulhas em brasa. Várias vezes tentaram vencer a repugnância, esquecer tudo, destruindo os nervos. De cada vez os nervos reagiram, se retesaram, causando-lhes tamanha exasperação que provavelmente morreriam de enervamento se continuassem nos braços um do outro. Este combate contra o próprio corpo exaltara-os até ao paroxismo; mas eles obstinavam-se, na ânsia de o vencer. Por fim uma crise mais aguda prostrou-os; o choque foi de uma inaudita violência e julgaram cair em epilepsia (ZOLA, 1979b, p. 222).

No desenlace do romance *Thérèse e Laurent*, ao descobrirem que um desejava a morte do outro, decidem morrer juntos, envenenados: “Tombaram um sobre o outro, fulminados, encontrando finalmente a consolação na morte” (ZOLA, 1979b, p. 222). Nesta obra, a evolução da patologia nervosa, que acomete dois amantes criminosos, revela os propósitos do autor, que buscava estudar o temperamento humano. Cabe observar que no final de seu romance, Zola retoma elementos da tragédia e do drama (o caso da morte por envenenamento). Ainda que esses elementos possuam traços de uma herança clássica, cabe vê-los envolvidos por uma nova função, uma vez que se tornam prova de uma tese que o autor pretende provar. Assim, por mais que possamos ver nessas cenas finais de *Thérèse Raquin* – e que veremos também nas cenas finais de *O Mulato* (o assassinato de Raimundo), de *O*

Homem (a loucura de Madá), de *Casa de Pensão* (o assassinato de Amâncio) e de *O Cortiço* (o suicídio de Bertoleza) – a presença do elemento trágico, esse elemento passa por uma reconfiguração, pois não é visto mais como resultante de um conflito existencial de essência filosófica ou pedagógica, e sim como o resultado de uma crise patológica, responsável pela degradação psíquica (e também física) do ser humano. Prova disso é que todo o processo de degeneração provocada pela doença é revelado ao leitor em doses, ou seja, de forma gradual e paulatina.

Nesse âmbito das doenças psíquicas, notamos nos romances naturalistas um enfoque especial concedido a variados tipos de loucura. Além de Thérèse e Laurent, vale lembrar as personagens adúlteras Emma Bovary, de Flaubert, e Luisa, de Eça de Queirós, que sucumbem a febres cerebrais também motivadas pela consciência culposa. Em *L'Assommoir*, de Zola, também encontramos vítimas dessa enfermidade. É o caso do personagem Coupeau, que demonstra um tipo de loucura resultante de seu alcoolismo. Além de fortes delírios em que enxerga ratos, emite gritos, despende socos ao ar, Coupeau é atingido por um tipo de tremor que lhe assola todo o corpo:

[...] A ruína era completa; o tremor tinha baixado desde os braços e subido desde as pernas; o tronco mesmo participava, no instante, do movimento! [...] Eram tremores ao longo das costelas, uma sufocação da barriga que parecia rebentar de riso. E tudo se movia que não havia mais que ver! Os membros se contorciam, a pele vibrava como o tampo de um tambor e os cabelos dançavam saudando-se (ZOLA, 1956, p. 445).

Cabe ainda mencionar que até mesmo Gervaise, esposa de Coupeau, após se tornar alcoólatra e vivenciar as crises do marido, passa a demonstrar uma instabilidade de suas faculdades racionais. Há, ainda nessa obra, os sofrimentos mentais vivenciados por Lalie, uma criança que é espancada pelo pai Bijard:

Lalie, quase louca, uivando, saltava pelos quatro cantos da casa, enovelando-se no chão e encostando-se às paredes; porém a pita aguda do enorme chicote alcançava-a por todos os lados, chasqueando-lhe os ouvidos com estalidos de petardo e mordendo-lhe as carnes com enormes queimaduras. Era aquilo uma verdadeira dança dum animal que estava sendo preparado para o circo (ZOLA, 1956, p. 338).

A morte de Lalie, decorrente dos grandes tormentos físicos por ela sofridos, também está associada ao etilismo de seu pai.

Também em *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, a loucura acomete algumas personagens, como Marciana, que ensandece após a fuga da filha Florinda. A jovem escapa da mãe que se enfurece com a notícia de sua gravidez. Percebendo, no entanto, que é abandonada por Florinda, Marciana é envolvida por um estado de prostração, passando a “choramingar e maldizer-se, monologando com persistência maníaca” (AZEVEDO, 2005b, p. 533). A insanidade dessa personagem abala outra moradora do cortiço de João Romão: a velha Bruxa, que “por influência sugestiva da loucura de Marciana, piorou do juízo e tentou incendiar o cortiço” (AZEVEDO, 2005b, p. 541). Como consequência, tanto do defloramento e da fuga de Florinda como da insânia da Bruxa, Pombinha, a flor do cortiço, também é afetada, sofrendo um “grande abalo nos nervos” (AZEVEDO, 2005b, p. 548). Notamos nesse caso das personagens azevedianas, uma reação em cadeia de um fato familiar que logo se torna público por causa da convivência coletiva dos moradores do cortiço. Essa vivência coletiva de seres humanos que, em sua maioria, vivem promiscuamente, ao desestabilizar a intimidade familiar, afeta diretamente a própria constituição psíquica e fisiológica de seus habitantes, que se adaptam ao fato de terem suas vidas expostas a todos.

Ao se propor a investigar e descrever a degeneração psíquica e orgânica de personagens que sofrem perturbações nervosas, o romancista brasileiro reproduz as idéias defendidas por Émile Zola (1979a, p. 41), para quem “devemos trabalhar com os caracteres, as paixões, os fatos humanos sociais, como o químico e o físico trabalham com os corpos brutos, como o fisiólogo trabalha com os corpos vivos”. Quando, pois, detectamos nas cenas naturalistas a descrição do quadro clínico de determinada personagem, estamos diante de uma situação em que um indivíduo é colocado frente ao olhar do escritor (ou antes, narrador), que o observa e o experimenta. Nesse processo de observação e experimentação, temos duas

situações distintas: a do observador, aquele que manipula, e a do observado, aquele que tem seu corpo e mente revelados não só ao “analista que o observa”, como também ao leitor. Nesses termos, em que observamos uma predominância concedida ao *voyeurismo*, defrontamo-nos com a abordagem da questão do “olhar”, posto em voga no século XIX e resultante da noção de que é “preciso questionar a distribuição originária do visível e do invisível” (FOUCAULT, 1977, p. ix-x), separando-se o que se enuncia e se revela daquilo que se oculta e se silencia. Surge, então, “a articulação da linguagem médica com o seu objeto” (FOUCAULT, 1977, p. xii), num processo de aprofundamento e verbalização dos casos patológicos que se revelam ao olhar do médico e, no caso do Naturalismo, ao romancista.

De acordo com Foucault (1977), no século XIX as formas da racionalidade médica invadem o campo da percepção, possibilitando o contato com a organização das coisas e do ser humano. É assim que o espaço da experiência passa a identificar-se com o domínio do olhar e desenvolve-se o ambiente propício ao nascimento da clínica. Nesses termos, coube à linguagem autorizar a respeito do indivíduo um saber que não fosse somente histórico ou estético, mas também científico. O olhar não mais reduziria o ser humano e sim o fundaria, organizando-se em torno do indivíduo um saber e uma linguagem racionais. Para Foucault (1977, p. xiii):

Foi esta reorganização formal e em profundidade, mais do que o abandono das teorias e dos velhos sistemas, que criou a possibilidade de uma experiência clínica: ela levantou a velha proibição aristotélica; poder-se-á, finalmente, pronunciar sobre o indivíduo um discurso de estrutura científica.

Como notamos a partir das ideias de Foucault (1977), uma vez considerada em sua disposição de conjunto, a clínica surge ao conhecimento do médico como um novo perfil do perceptível e do enunciável. Diante disso, ao penetrar no domínio perceptivo, o discurso médico oferece, a favor da verdade, não somente o valor quantitativo dos fenômenos observados, mas também seu teor qualitativo. É nesse sentido que o espaço destinado à experiência se identifica com o olhar atento e vigilante, atestando a evidência dos fatos: “O

olho torna-se o depositário e a fonte da clareza; tem o poder de trazer à luz uma verdade que ele só recebe à medida que lhe deu a luz” (FOUCAULT, 1977, p. xi). Nesse contexto, emerge uma nova percepção frente ao corpo humano e surge uma reorganização dos elementos do fenômeno patológico, articulando-se doença e organismo. De acordo com Foucault (1977), ao ser definida e descrita, a doença é também verbalizada. Esse fato configura um processo por meio do qual a patologia é apresentada por uma sintaxe minimalista:

A presença exhaustiva da doença em seus sintomas corresponde a transparência sem obstáculos do ser patológico à sintaxe de uma linguagem descritiva: isomorfismo fundamental da estrutura da doença à forma verbal que a circunscreve (FOUCAULT, 1977, p. 107).

A partir das reflexões de Foucault (1977), notamos a relação complementar existente entre observar e enunciar. A doença é apreendida pelo ato descritivo, procedimento pelo qual é comunicada. Associando essa importante função concedida à nomeação das características patológicas à estrutura romanesca azevediana, observamos a importância concedida à enunciação da doença, que é assegurada, na prosa naturalista, pelo personagem médico e pelo narrador. No que se refere a este último, dada a sua capacidade invasiva (como veremos no capítulo sobre *O Homem*), notamos que ele se investe de uma autoridade cientificista a fim de conceder a aparência de verdade, defendida pela estética naturalista. O narrador, nesse aspecto, é capaz de enunciar a doença com um poder de minimalismo, em certos aspectos, mais eficiente que a “arquitetura” rigorosa da fala do personagem médico.⁵⁵

No romance naturalista, notamos uma ênfase concedida ao corpo feminino, que é tido por objeto de um discurso científico e ficcional e apresentado como a expressão não só da sensualidade, mas também de casos patológicos. Ao tratar dos aspectos por meio dos quais é transfigurado o corpo da mulher no Naturalismo, Bulhões (2003, p. 163) relata que:

⁵⁵ Cabe termos em mente que, em determinadas cenas, as próprias palavras do personagem médico são transferidas ao leitor pela voz do narrador.

Os contornos do corpo, no romance naturalista, são múltiplos. Multifacetada, dinâmica e ambígua, a imagem desse corpo assume perfis diversificados: objeto de estudo médico, expressão do mórbido, do patológico, manancial de sintomas, expressão das pulsões, fonte de prazer, objeto de contemplação erótica.

Sob esta perspectiva, notamos que nos romances azevedianos, especialmente em *O Mulato* e em *O Homem*, há um nítido enfoque direcionado ao corpo feminino, tratado não só anatômica como também fisiológica e psiquicamente. É, pois, nesse panorama fundado nas novas concepções da clínica que adentra na obra romanesca a força do discurso científico, representado pela presença quase inconteste de um médico no plano romanesco e de um narrador que se pretende neutro, mas que, ao ser intruso, “materializa um comportamento de analista” (BULHÕES, 2003, p. 189).

No que diz respeito à investigação da elaboração romanesca fundamentada na compreensão da psique humana, o interesse principal desse trabalho recai sobre a representação ficcional do tema da histeria, doença que, como veremos, foi objeto de um intenso estudo por parte de Aluísio Azevedo. As obras que tratam de forma mais abrangente dessa moléstia, como já dito, são *O Mulato* e *O Homem*.

Relacionada à sua etimologia *histera*, que significa doença do útero, a histeria, como menciona Foucault (2005), foi entendida, na antiguidade, como uma doença relacionada com um calor interno que se espalhava através do corpo, manifestando-se por meio de convulsões e espasmos. A descrição desta patologia faz alusão ao deslocamento da matriz, órgão de grande destaque por sua função reprodutora e que, ao atingir um estágio de maturidade precisava “florescer”, ou seja, procriar; era a idade em que a mulher estava preparada para ser mãe. Quando o útero não tinha sua função “saciada”, pensava-se que algumas disfunções ocorriam, dentre elas, o seu deslocamento. Analisando o “furor” uterino e associando-o a um animal dentro do corpo feminino, esta é a descrição que Platão faz da histeria:

Nas mulheres, o que chamamos matriz ou útero é um animal dentro delas que tem o apetite de gerar filhos, e, quando fica muito tempo sem fruto, esse animal se impacienta e suporta esse estado com dificuldades, erra pelo corpo inteiro, obstrui as passagens do fôlego, impede a respiração, lança em angústias extremas e provoca

outras enfermidades de toda a sorte (PLATÃO, 1975, p. 83).

Pensava-se que, pela privação de relações sexuais, o útero, cuja fisiologia é de função reprodutora, sofria, quando não saciado, uma transferência de lugar no corpo, o que provocava perturbação respiratória e convulsões similares à epilepsia. Durante a Idade Média, a histeria, influenciada pelas concepções religiosas, adentrou ao campo das possessões demoníacas e, como todas as doenças mentais daquela época, também fez parte dos exorcismos, obtendo “lugar de destaque na Inquisição” (RAMADAM, 1985, p. 5).

Segundo Foucault (2005), o “calor interno”, acima mencionado, tinha parentesco com o ardor amoroso tão comum ao mal histérico e era perceptível em moças que desejam se casar e em jovens viúvas. É interessante observar que Aluísio Azevedo construiu, ao longo da produção de suas obras, algumas personagens que exemplificam causas distintas da histeria. Em *Casa de Pensão*, por exemplo, temos Nini, que se torna histérica depois que enviúva. Já em *O Mulato* e em *O Homem* encontramos maiores semelhanças entre Ana Rosa e Madá, todavia com evolução do quadro patológico e desenlaces distintos. Enquanto Ana Rosa casa-se com outro homem que não é aquele de seus desejos, Madá, mesmo repleta de pretendentes, não se casa e, tragicamente, enlouquece. Já em *O Coruja*, outro romance azevediano em que é tratado o tema da histeria, a personagem Ernestina persegue obsessivamente Teobaldo, mas é desprezada pelo jovem, objeto de suas aspirações. A histérica tenta, então, suicidar-se, mas, mesmo se arrependendo, não consegue escapar de seu próprio plano e morre queimada.

Foucault (2005) menciona, ainda, que a dissociação da histeria das crenças que a relacionavam aos deslocamentos da matriz ocorre a partir do século XVII, quando essa enfermidade tem suas convulsões associadas ao acúmulo de fluidos na parte posterior do crânio. No entanto, não houve um afastamento total entre histeria e útero até o final do século XVIII. Essa enfermidade, enfim, só foi conduzida ao campo das doenças mentais, com o nascimento da psiquiatria científica, no século XIX. Dentre os estudos sobre o mal histérico,

as teses de Pierre Briquet e Jean Martin Charcot contribuem fundamentalmente para a compreensão da histeria nos romances azevedianos.

A partir de 1870, a histeria torna-se alvo de investigações profundas por parte de Charcot no hospital da Salpêtrière, em Paris. Ao tentar desvendar as causas dessa doença, o psiquiatra francês descobriu que ela possui um determinismo, o qual está associado a um tipo de patologia neurológica e à hereditariedade. Como afirma Quinet (2003, p. 11), Charcot considerava “a herança desencadeada pela ação de agentes provocadores a única causa da histeria”. As pesquisas de Charcot também foram responsáveis por suprimir dessa doença a imagem clássica de irregularidade uterina e de possessão demoníaca, ao mesmo tempo em que, baseando-se no método anatomoclínico das diferenças, contribuía para o estudo nosográfico da doença, separando-a, principalmente, da epilepsia. Como relata Trillat (1998, p. 11)⁵⁶:

[...] O método anatomoclínico de Charcot apoia-se essencialmente na investigação da diferença. É sempre pela comparação que procede. É necessário dar impulso à justaposição de casos cada vez mais semelhantes, cada vez mais vizinhos para ver até onde vai a diferença e somente concluir a identidade quando a série das provas não demonstrar mais nenhuma diferença.

Como menciona Quinet (2003), antes de Charcot, a histeria era associada à concepção de Charles Lasègue, para quem a doença nunca chegou a ser totalmente definida, visto que seus sintomas não eram constantes para que se pudesse descrevê-la em todas suas diversidades. A histeria era tida por uma doença orgânica, cuja causa estava ligada à irritação da genitália e o ataque histérico era visto como um procedimento de dissimulação por parte dos doentes. Charcot buscou classificar a histeria em suas mais variadas manifestações, alterando a ideia de que os enfermos dissimulavam suas crises e descobrindo que sua atuação não só acometia mulheres, mas também homens e crianças. No que se refere especialmente à

⁵⁶ La méthode anatomoclinique de Charcot repose essentiellement sur la recherche de la différence. C’est toujours par comparaison qu’il procède. Il faut pousser la juxtaposition de cas de plus en plus ressemblants, de plus en plus voisins pour voir jusqu’où ira la différence et ne conclure à l’identité que lorsque la série des épreuves ne livre plus aucune différence (1998, p. 11).

histeria masculina, cabe ressaltar, que Pierre Briquet, outro psiquiatra francês, ao também investigar dessa doença, menciona, décadas antes de Charcot, a possibilidade de ela acometer indivíduos do sexo masculino: “Apesar de todas as recusas, o homem pode ser atingido pela histeria, e os fatos que o provam não são raros” (BRIQUET, 1859, p. 12)⁵⁷. Ao analisar 430 observações relativas à histeria, Briquet desenvolveu um importante tratado clínico e terapêutico da doença. Nesse trabalho, que data de 1859 (e que exploraremos mais detidamente no capítulo sobre *O Homem*), Briquet afasta a histeria da teoria que a associa com a irregularidade da matriz e a relaciona com a predisposição orgânica, com as sensações afetivas, com a questão de emoções puníveis e com causas de ordem moral, direcionando essa doença ao âmbito do sistema nervoso central. Nesse aspecto, os estudos de Briquet, ao abrir um caminho importante para a investigação da causa real da histeria formulam concepções que contribuíram significativamente para as reflexões de Charcot.

Diante do exposto, podemos notar a complexidade que envolve a natureza do mal histérico. Nos romances azevedianos verificaremos que, ao percorrer o caminho da psiquiatria para desvendar ao leitor o drama ficcional da neurose feminina, o escritor brasileiro demonstra estar ciente dos avanços médicos sobre essa patologia, ao mesmo tempo em que aplica no plano romanesco o método experimental proposto por Zola, em *Le Roman Expérimental*. Notamos, pois, que ao se voltar para fenômenos relacionados às condições da psique humana em seu aspecto degenerativo e ao tomar por matéria literária os elementos que configuram o plano da realidade de doentes histéricas, Aluísio Azevedo promove uma forte associação das doenças com as idéias científicas. Percebemos, assim, quão relevante é para o escritor brasileiro representar o mais fielmente possível a evolução das moléstias, passando a atuar como o próprio cientista que dissectiona a mente e o corpo humano e faz deles objetos-fonte de experiências. De acordo com Zola, isso era preponderante para o escritor do

⁵⁷ « Malgré toutes ces dénégations, l'homme peut être atteint par l'hystérie, et les faits qui le prouvent ne sont pas rares » (BRIQUET, 1859, p. 12).

Naturalismo, o qual se apóia, artisticamente, na ciência. Para o escritor francês, o romancista faz uma experiência “para mostrar”, ou seja, ele não é somente um observador dos fatos, mas também é um experimentador que sai à procura de uma verdade (CARONI, 1979, p. 20). Essa verdade, aspirada pela doutrina naturalista, encontra-se na elaboração ficcional azevediana revestida por um profundo conhecimento da histeria que o escritor demonstra ter obtido, como veremos, a partir de suas leituras dos estudos de Briquet, de Charcot e de Richer (discípulo de Charcot).

5.1. *O MULATO*

Publicado em livro, em 1881,⁵⁸ *O Mulato* insere-se num debate polêmico de contestação frente ao clero, à escravidão e ao poderio patriarcal na família. Esse romance de Aluísio Azevedo promoveu reflexões não somente no âmbito literário, mas também no cenário social de São Luís do Maranhão. O debate inflamado, marcado por conflitos externos, que adentraram ao campo da ficção, fez da estreia desse romance azevediano um marco nas letras nacionais, cuja repercussão foi bem recebida pela corte.

Em *O Mulato*, Aluísio Azevedo expõe-nos o conflito e a perseguição sofrida por Raimundo, jovem mulato que ignora tanto sua procedência materna, como sua condição de indivíduo bastardo, cujo sangue traz a marca da mestiçagem. Suas características físicas, sua condição econômica e sua educação européia não lhe dão evidências de suas relações com os escravos.

Raimundo, após retornar da Europa, onde desenvolve uma mentalidade fundada na teoria determinista de Taine e nas concepções positivas de Comte, segue para a província de São Luís do Maranhão, onde se aloja na casa do tio, o comerciante Manuel Pescada, e depara-se com uma sociedade alicerçada na mão-de-obra escrava, impregnada por manias

⁵⁸ Segundo informa Mérian, *O Mulato* foi lançado ao público no jornal maranhense *Pacotilha*, em 20 de junho de 1881. Porém o crítico não relata se a publicação foi parcial ou total da obra.

supersticiosas e enraizada em dogmas religiosos e preconceitos.

Ana Rosa, prima de Raimundo, revela-se uma moça com uma hipersensibilidade nervosa, cujos sintomas, como veremos, são os da histeria. A jovem, em idade de se casar, rejeita o caixeiro Dias, o pretendente escolhido por seu pai que o queria por sócio, apaixonando-se pelo primo bastardo, com quem traça planos de casamento. No dia, porém, em que Raimundo pede a mão de Ana Rosa a Manuel Pescada, este a nega formalmente, mesmo afirmando não ter nenhum motivo convincente para tal recusa. Após insistir por uma explicação plausível quanto à rejeição do tio, Raimundo obtém a revelação de que é filho de uma escrava alforriada, a negra Domingas, amante de seu pai José da Silva. Manuel Pescada justifica, portanto, seu não consentimento ao casamento da filha com o primo, pelo fato de Raimundo possuir o sangue de uma raça mesclada, o que levaria sua família e a sociedade não perdoarem tal casamento, tendo em vista que era grande, no Maranhão, a prevenção contra os mulatos. Outra razão seria uma promessa que Manuel Pescada fizera a sua sogra de casar a neta somente com um português ou descendente direto.

Ana Rosa, contudo, numa cena que transgride os comportamentos das mulheres maranhenses da época, entrega-se a Raimundo, movida por seu desejo nupcial e engravidada. A situação de Ana Rosa, porém, não impede que contra a união do casal se construa uma forte barreira, levantada pelo cônego Diogo, pelo caixeiro Dias e por Maria Bárbara (avó de Ana Rosa). O desfecho da obra é marcado pela trágica morte de Raimundo, que é assassinado por Dias, a mando do cônego Diogo. Passados seis anos da morte de Raimundo, Ana Rosa e Dias encontram-se casados e com três filhos. Quanto ao desenlace da obra, Mérian (1988, p. 228) afirma que, “o meio social ditou sua lei”, tendo em vista que “o ambicioso empregado, sem nenhum escrúpulo, dará segmento à tradição patriarcal e burguesa de São Luís do Maranhão”.

Tido por introdutor do Naturalismo no Brasil, *O Mulato* concentra o que poderíamos designar de preparo artístico e preocupação de tese que consagrará Aluísio Azevedo como o

maior de nossos naturalistas. Quanto ao título de pioneiro no desenvolvimento da ficção naturalista no Brasil, muitos são os críticos que questionam essa posição de destaque. Dentre eles podemos citar Lúcia Miguel-Pereira (1973), que já observa a presença da técnica realista em *O Coronel Sangrado*, de Inglês de Souza, publicado em 1877. Vale ressaltar ainda, a correspondência que alguns teóricos estabelecem entre *O Mulato* e as obras *O crime do padre Amaro* (1875), de Eça de Queirós, e *La faute de l'abbé Mouret* (1875), de Zola, dado o enfoque que Aluísio Azevedo concede à figura do padre e à situação do clero na província maranhense oitocentista.

De acordo com Mérian (1988), o romance *O Mulato* também não é a primeira obra que tratou das tensas relações de uma sociedade multi-racial e escravagista, apontando a presença desse tema em *Bug Jargal*, primeiro romance de Victor Hugo, traduzido para o português pelo poeta Gonçalves Dias. Esse romance narra o amor de um escravo por uma mulher branca, filha do dono das terras. O destino do herói também é marcado pela hostilidade racial e pela exclusão social (MÉRIAN, 1988, p. 205). Mérian cita ainda *Georges*, de Alexandre Dumas, escritor apreciado por Aluísio Azevedo. Ainda que Mérian (1988) não possa confirmar que Aluísio Azevedo tenha lido a obra *Georges*, a semelhança de enredo entre essa obra e *O Mulato* é evidente, uma vez que assim como Raimundo, Georges Muvier é um mulato, cuja pele clara o faz passar por branco na Europa, onde ele estuda e torna-se um homem sumamente educado. Nos dois romances os heróis questionam a estrutura social de que são vítimas. Georges, porém, ao contrário de Raimundo, não ignora sua origem racial.

Senso comum que se observa na crítica de maneira geral em relação ao romance *O Mulato* é o que os teóricos apontam como ambigüidade na composição da obra, a qual “transgride” certos propósitos naturalistas, como a questão da verossimilhança artística, observada, por exemplo, na trama que envolve o personagem protagonista, tendo em vista que Raimundo desconhece tanto sua origem mestiça como os maus tratos que sofreu na infância.

É nesse sentido que autores como Sodré (1965, p. 176) preferem mencionar o aspecto híbrido de Romantismo e Naturalismo dessa obra azevediana. Já Araripe Júnior (1958, p. 120) ⁵⁹ relata que *O Mulato* não é “nem lagarta, nem borboleta”, numa metáfora que, como vemos, coloca em destaque o desenvolvimento ficcional do autor. Com uma posição mais pessimista, Lúcia Miguel-Pereira (1973, p. 124) ⁶⁰ afirma que esse romance “disfarçou o Romantismo”, uma vez que, para a autora, o romance naturalista não se desenvolveu em sua plenitude no cenário nacional, tendo em vista a inclinação idealista que, de acordo com a crítica, perfila o povo brasileiro.⁶¹

Ainda que questionada sobre seu teor naturalista, vários elementos dessa obra atestam a preocupação do escritor brasileiro com a composição de um romance de tese. Fatores deterministas, evolucionistas, darwinistas e fisiológicos contribuem para a compreensão da vida dos personagens e a ação que estas sofrem no ambiente em que vivem. É o caso do clima sufocante enfatizado na obra, que dota os habitantes da província maranhense de entorpecimentos físicos e morais; do nível da mentalidade dos indivíduos, os quais estão inseridos numa sociedade patriarcal e são manipulados pelas ações episcopais; e, principalmente, do quadro histórico de Ana Rosa, cuja doença está relacionada com as normas institucionais – do clero, da sociedade e da família – que censuram as funções biológicas e reprodutoras da mulher antes do sacramento matrimonial, ao mesmo tempo em que o casamento funciona como uma prática de interesses econômicos, impedindo a mulher de se casar com um pretendente por ela escolhido. Ainda em termos deterministas, a própria morte de Raimundo pode ser analisada como a vitória do panorama social sobre o indivíduo, numa

⁵⁹ Essa citação foi publicada pela primeira vez em rodapé na *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 5 de novembro de 1881, e encontra-se numa série intitulada “Sem Oriente”, presente na *Obra crítica de Araripe Jr.*, organizada por Afrânio Coutinho.

⁶⁰ Lúcia Miguel-Pereira menciona ainda numa outra passagem de seu texto crítico que *O Mulato*, “deixa claramente à mostra, sob os arremates naturalistas, o arcabouço romântico” (1973, p. 144). (Primeira edição de 1950).

⁶¹ Nesse sentido, Lúcia Miguel-Pereira afirma que “O atraso com que foi aqui adotado o realismo é um sintoma do alheamento dos escritores de então não só ao mundo, mas às condições do país. E também da maior correspondência entre o nosso feito e a atitude idealista” (1973, p. 121).

nítida referência tanto às ideias de Charles Darwin, para quem aqueles que não vencem o meio são eliminados, como também à doutrina de Herbert Spencer, filósofo inglês que aplica a teoria do evolucionismo à esfera social e observa que no processo evolutivo das sociedades existe uma competição dos indivíduos entre si e entre o meio em que vivem, atuando o fator racial como o responsável pela discriminação entre raças e povos “superiores” e “inferiores”.

Sobre o caráter determinista do clima, cabe ainda averiguá-lo como responsável por uma série de doenças que acometem os habitantes de um país como o Brasil, situado nos trópicos. Dada a essa natureza climática, o povo brasileiro apresentaria uma série de características resultantes do calor, dentre elas a propensão a uma série de disfunções fisiológicas, à moleza e indolência e a crises nervosas. Sobre as condições naturais do país, encontramos na literatura opiniões divergentes que oscilam entre uma visão edênica do Brasil e uma concepção de uma terra “infernai”. O certo é que temos uma geografia díspar, dada a extensão nacional, a qual apresenta zonas climáticas distintas.

Em seu estudo sobre o meio e a fisiologia do brasileiro, Romero (2002, p. 136)⁶² expõe características comuns às diversas zonas do país, chegando à conclusão de que predomina no clima nacional o calor e a umidade, responsáveis, por exemplo, pelo impaludismo.⁶³ O crítico relaciona esse fenômeno climático ao desenvolvimento mental e afirma ser por causa desse clima quente que se dá “um certo abatimento intelectual, uma superficialidade inquieta, uma irritabilidade, um nervosismo, um hepatismo que se revela nas letras”.

Pelo que depreendemos da opinião do autor que, como notamos, é envolvida por um certo pessimismo (e até certo preconceito) em relação à situação dos intelectuais do país, ao

⁶² Primeira edição de 1888.

⁶³ Doença aguda ou crônica causada pela presença de parasitos apicomplexos do gênero *Plasmodium* nos glóbulos vermelhos do sangue; é transmitida de pessoa infectada a pessoa não infectada pela mordida de mosquitos do tipo *Anopheles* e caracteriza-se por acessos periódicos de calafrios e febre que coincidem com a destruição maciça de hemácias e com a descarga de substâncias tóxicas na corrente sanguínea ao fim de cada ciclo reprodutivo do parasito. (Dicionário eletrônico Houaiss, 2001).

clima estão relacionadas as moléstias que assolam o cenário brasileiro. É na constituição do indígena que Sílvia Romero (2002, p. 138), detecta a “influência enervadora do clima” uma vez que esses habitantes primitivos da nação apresentavam “o contraste da fraqueza radical, do relaxamento dos tecidos, da indolência e da apatia, com a exaltação do sistema nervoso, o fogo das paixões, os borbotões desordenados de atividade física e moral” (ROMERO, 2002, p. 138).

Aluísio Azevedo deixou registrada em seus romances a influência do clima nacional. Notadamente em *O Mulato*, observamos que já no primeiro capítulo dessa obra, o autor registra cenas que transfiguram em composição romanesca o abatimento causado pelo calor na cidade de São Luís do Maranhão:

Era um dia abafadiço e aborrecido. A pobre cidade de São Luís do Maranhão parecia entorpecida pelo calor. Quase que se não podia sair à rua: as pedras escaldavam; as vidraças e os lampiões faiscavam ao sol como enormes diamantes, as paredes tinham reverberações de prata polida; as folhas das árvores nem se mexiam; as carroças d'água passavam ruidosamente a todo o instante, abalando os prédios; e os aguadeiros, em mangas de camisa e pernas arregaçadas, invadiam sem-cerimônia as casas para encher as banheiras e os potes. Em certos pontos não se encontrava viva alma na rua; tudo estava concentrado, adormecido; só os pretos faziam as compras para o jantar ou andavam no ganho.

A Praça da Alegria apresentava um ar fúnebre.

[...]

As crianças nuas, com as perninhas tortas pelo costume de cavalgar as ilhargas maternas, as cabeças avermelhadas pelo sol, a pele crestada, os ventrezinhos amarelentos e crescidos, corriam e guinchavam, empinando papagaios de papel. Um ou outro branco, levado pela necessidade de sair, atravessava a rua, suado, vermelho, afogueado, à sombra de um enorme chapéu-de-sol [...]. (AZEVEDO, 2005a, p. 263).

A cidade de São Luís, vítima de um sol entorpecente e de um ar fúnebre, também transpira a preguiça indolente que acomete seus habitantes: “[...] O quitandeiro, assentado sobre o balcão, cochilava a sua preguiça morrinhenta, acariciando o seu imenso e espalmado pé descalço” (AZEVEDO, 2005a, p. 263), e aspira à tepidez das sombras das mangueiras:

Fazia preguiça estar ali. A viração do Bacanga refrescava o ar da varanda e dava ao ambiente um tom morno e aprazível. Havia a quietação dos dias inúteis, uma vontade lassa de fechar os olhos e esticar as pernas. Lá defronte, nas margens opostas do rio, a silenciosa vegetação do Anjo da Guarda estava a provocar boas sestas sobre o capim, debaixo das mangueiras; as árvores pareciam abrir de longe os braços, chamando a gente para a calma tepidez das suas sombras. (AZEVEDO, 2005a, p. 265).

Como depreendemos das passagens citadas, as quais ratificam algumas das observações ressaltadas por Romero (2002), o abatimento físico dos personagens de Aluísio Azevedo é associado ao calor, responsável pelo estado de prostração e de moleza orgânica, capaz de provocar na população maranhense, retratada em *O Mulato*, “uma vontade lassa de fechar os olhos e esticar as pernas”, desvelando, assim, a preguiça, como uma das características da personalidade do povo brasileiro.

Romero (2002, p. 138) distingue, ainda, as afecções presentes no clima seco, o qual é acometido por “uma febre contínua remitente, acompanhada de congestões rápidas que se operam, já no encéfalo ou nas meninges, já no tubo digestivo”, daquelas observadas na estação úmida que “vem acabar, por sua ação dissolvente, a prostração da economia, gasta pela sobreexcitação produzida pelos calores da estação precedente”. De acordo com o crítico, o calor da estação seca provoca certos tipos de moléstias locais, como hiperemias cerebrais, meningites, encefalites e apoplexias. Já na estação úmida são comuns as endemias de febres intermitentes e remitentes, acompanhadas pela hepatite, disenteria, ou cólera-morbo, além de as lesões locais apresentarem maior propensão para a supuração e a gangrena (ROMERO, 2002, p. 138).

Ao considerarmos o estudo de Romero (2002), cabe atentar para o fato de várias personagens de *O Mulato* serem acometidas por moléstias dos mais variados tipos. Nesse romance, temos contato com enfermidades simples, como: dor de dente, problemas estomacais e doenças provocadas pela falta de asseio (o caso do caixeiro Dias, que não toma banho, p. 30-31), como também moléstias mais complexas, como beribéri (p. 81), papeira (apresentada por Manuel Pescada, p. 101), loucura (que acomete a negra Domingas, p. 38), vólvulo seguido de morte (o caso da D. Maria do Carmo, p. 137), doenças de escravos e doenças de pele. Contudo, o tema mais enfaticamente abordado na trama romanesca é o da histeria, que acomete notadamente três personagens: Mariana, Ana Rosa e Etelvina.

Nos romances em que trata do histerismo, Aluísio Azevedo descreve detalhadamente as crises histéricas de suas personagens, as quais são atingidas por convulsões e espasmos, como podemos observar nessa passagem de *O Coruja*, em que a personagem Ernestina tem uma grave crise:

[...] teve André por conseguinte de servir de enfermeiro à rapariga [Ernestina], sem licença de abandoná-la um só instante, porque as convulsões histéricas e os espasmos se repetiam quase que sem intermitência. Foi uma noite de verdadeira luta para ambos; o rapaz, apesar da riqueza dos seus músculos, nem sempre lhe podia conter os ímpetos nervosos. À infeliz escabujava como um possesso; atirava-se fora da cama, rilhando os dentes, trincando os beijos e a língua, esfrangalhando as roupas, em um estrebuchamento que lançava por terra todos os objetos ao seu alcance [...]. (AZEVEDO, 2005b, p. 295).

Ao retratar a fisiologia sensível do universo feminino em seus romances, Aluísio Azevedo aborda questões relacionadas à sexualidade, à liberalidade da mulher e às restrições que lhe são impostas pelas leis da moral. É nesse horizonte que surgem personagens femininas, cujas feições denunciam as conseqüências de uma educação extremamente conservadora. Nesse contexto, tomando por base algumas personagens azevedianas, Levin (2005a, p. 35) constata certos tipos de atitudes liberais em Ana Rosa, em sua relação com Raimundo; uma permissividade imprópria (para a sociedade da época) em Amélia, na sua tentativa de conquistar Amâncio; uma minuciosa descrição metafórica nas cenas referentes à primeira menstruação de Pombinha e em sua experiência homossexual com Léonie. No caso de *O Mulato*, deter-nos-emos, principalmente, sobre o caso da histeria que acomete a personagem central Ana Rosa.

Detendo-nos, pois, exclusivamente na trama de *O Mulato*, a questão da histeria possui o traço fisiológico da hereditariedade e, simultaneamente, está inserida num contexto de debate social, familiar e religioso. Mas não somente. Esse romance azevediano traz-nos ainda reflexões acerca da tensão que sempre revestiu o debate sobre a sexualidade, principalmente a feminina. Inserida na esfera do silêncio e das privações, a mulher, que sempre teve sua figura associada ao casamento e à reprodução, foi privada de um conhecimento profundo no que diz

respeito ao seu corpo e aos prazeres que dele poderia desfrutar, sendo submetida, nesses casos, a uma estrutura discursiva que, ao impedir as difusões do erótico e das manifestações dos desejos femininos, é responsável por provocar na mulher, ao longo dos séculos, uma série recorrente de frustrações e perversões. A esse respeito, há uma série de romances naturalistas que, no final do século XIX, dedicaram-se exclusivamente ao estudo do corpo e das patologias femininas, sendo *O Mulato* um deles.⁶⁴ Ana Rosa é a típica jovem que, no decorrer da obra, observa as transformações de seu corpo e descobre sua sexualidade. Por estar circunscrita a uma atmosfera discursiva de poderes institucionais (clero, família e sociedade) incontestáveis para uma mulher de sua época, Ana Rosa apresentará uma série de disfunções, as quais são diagnosticadas como sintomas da histeria pelo médico da família, o Dr. Jaufret. Os indícios da doença, no entanto, remontam a uma herança materna.

Ana Rosa era a única filha de Manuel Pescada. Sua mãe, Mariana, fora impedida de se casar com Farol, por quem nutria um amor impossível de ser realizado. Antes de morrer, porém, Mariana aconselha a filha a casar-se com quem realmente amasse, pronunciando um discurso que contrariava os interesses sociais de seu tempo:

[...] “Minha filha, disse-lhe a infeliz já nas vésperas da morte, não consintas nunca que te casem, sem que ames deveras o homem a ti destinado para marido. Não te cases no ar! Lembra-te que o casamento deve ser sempre a consequência de duas inclinações irresistíveis. A gente deve casar porque ama, e não ter de amar porque casou. Se fizeres o que te digo, serás feliz!”. Concluiu pedindo-lhe que promettesse, caso algum dia viessem a constrangê-la a aceitar marido contra o seu gosto, arrostar tudo, tudo, para evitar semelhante desgraça, principalmente se então Ana Rosa já gostasse doutro; e por este, sim, fosse quem fosse, cometesse os maiores sacrifícios, arriscasse a própria vida, porque era nisso que consistia a verdadeira honestidade de uma moça (AZEVEDO, 2005a, p. 268).

Esse pronunciamento de Mariana, ao mesmo tempo em que profetiza a situação que será vivenciada por Ana Rosa, defronta-se com parâmetros sociais da época, os quais estavam baseados na manutenção dos bens da família e na proteção contra a miscigenação (fator que

⁶⁴ Dentre os romances que se dedicaram ao estudo das patologias femininas, cabe citar: *O Homem*, de Aluísio Azevedo, *O Cromo*, de Horácio de Carvalho, *Hortênsia*, de Marques de Carvalho e *A Carne*, de Júlio Ribeiro.

poderia ameaçar a supremacia dos brancos). Essas determinações sociais, típicas da sociedade maranhense, eram, como podemos depreender a partir da leitura do romance azevediano, mantidas por gerações e asseguradas pelos principais interessados: os fazendeiros, os comerciantes e os clérigos.

A alusão da mãe de Ana Rosa ao amor desesperado, que, segundo afirma Foucault (2005) está associado ao amor romântico, atua no romance *O Mulato* fornecendo duas linhas interpretativas: ao mesmo tempo em que critica os amores românticos, afigurados pela pureza e, na maioria das vezes, pelo sofrimento da perda do amado, denuncia, também, uma fragilidade humana que recai principalmente, se não exclusivamente, sobre a figura da mulher. Essa debilidade feminina que está associada a uma fisiologia apossada por nervosismos e que tende a se tornar complexa, resultando em histeria, também está relacionada a uma vida tediosa ou repleta de frustrações. A não realização do casamento desejado, portanto, pode atuar como um dos fatores responsáveis por provocar na mulher um estado neurastênico e hipersensível. Nesse aspecto, cabe observarmos novamente Mariana, mãe de Ana Rosa, que, após ser impedida de consumir o “desejo” de casar-se com Farol, o qual foi responsável por provocar nela “o ardor do seu primeiro desejo de mulher” (AZEVEDO, 2005a, p. 266), definhou paulatinamente e, depois de saber da morte desse seu herói, deixou-se “possuir de uma grande tristeza e foi enfraquecendo, e ficando doente e ficando feia e cada vez mais triste, até morrer silenciosamente poucos anos depois do seu amado” (AZEVEDO, 2005a, p. 266).

Como vemos, essas cenas da vida de Mariana importam-nos como certificação de que Ana Rosa pode sofrer a influência da força da hereditariedade e do espírito impressionável de sua mãe, tendo em vista que, desde muito jovem, apresenta disfunções tanto orgânicas como psíquicas. Seu próprio nascimento foi marcado por desvelos intensos, como podemos notar na seguinte passagem:

Foi então que Ana Rosa veio ao mundo; a princípio muito fraquinha e quase sem dar acordo de si. Manuel andava aflito, com medo de perdê-la. Que luta, os três primeiros meses de sua vida! Parecia morrer a todo instante, coitadinha! Ninguém dormia na casa; o negociante chorava como um perdido, enquanto a mulher fazia promessas aos santos da sua devoção (AZEVEDO, 2005a, p. 294).⁶⁵

Ao considerar as observações de vários especialistas em histeria como Whytt, Cheyne, Louyer-Villermay, que admitem a influência hereditária sobre o desenvolvimento dessa moléstia, Briquet (1859) avança no assunto ao relatar que não somente o peso hereditário atua, mas também a força exercida pela transmissão da personalidade impressionável. Ou seja, além de ser capaz de transmitir a histeria pelo nascimento, a mãe é também capaz de influenciar a filha por meio de seus comportamentos:

É bem evidente que esta herança não pode resultar senão da existência de certas particularidades de organização comuns a todos os membros de uma mesma família, particularidades que os ascendentes transmitem aos seus descendentes. Não é, como se pensa, efetivamente, uma transmissão da doença própria, mas uma transmissão da disposição de contrai-la. Também não é somente herança, quando uma mãe histérica dá a luz a uma menina histérica, há ainda herança [...] quando uma mãe muito impressionável, que um feliz concurso de circunstâncias preservou da histeria, dá a luz a uma menina impressionável como ela, mas que, colocada em condições menos favoráveis, tornar-se-á histérica, este último caso é mais frequente que o primeiro. (BRIQUET, 1859, p. 84-85).⁶⁶

Nesse sentido, podemos afirmar que Ana Rosa herda da mãe um espírito apaixonado e um temperamento movido por uma hipersensibilidade que, com o desenrolar dos sintomas, motivados por uma série de circunstancias desfavoráveis, resultam em crises histéricas. Nas cenas do romance, detectamos a importância que Alúcio Azevedo concede aos determinismos psicológicos da enferma, muitos dos quais, inseridos num contexto de uma educação severa e de fortes critérios religiosos, são capazes de afetar um organismo

⁶⁵ Notar como essa descrição do nascimento de Ana Rosa assemelha-se com a descrição da infância de Amâncio, que também nasce enfermo.

⁶⁶ Il est bien évident que cette hérédité ne peut résulter que de l'existence de certaines particularités d'organisation communes à tous les membres d'une même famille, particularités que les ascendants transmettent à leurs descendants. Ce n'est pas, comme on le pense bien, une transmission de la maladie elle-même, mais une transmission de l'aptitude à la contracter. Aussi n'y a-t-il pas seulement hérédité, quand une mère hystérique donne naissance à une fille hystérique, il y a encore hérédité [...] quand une mère très impressionnable, mais qu'un heureux concours de circonstances a préservé de l'hystérie donne naissance à une fille impressionnable comme elle, mais qui, placée dans des conditions moins favorables, sera devenue hystérique, or, de dernier cas est de beaucoup plus fréquent que le premier. (BRIQUET, 1859, pp. 84-85).

impressionável como o da jovem. Cabe, ainda, nesses termos, atentarmos para o fato de Ana Rosa ter crescido “entre os desvelos insuficientes do pai e o mau gênio da avó” (AZEVEDO, 2005a, p. 268). Além da hereditariedade, que dota a filha de Manuel Pescada de uma extrema sensibilidade, há ainda a influência das leituras e dos caprichos românticos que, na época da puberdade da jovem, seduziam-na e contribuíam para que ela se perdesse em devaneios sentimentais:

[...] Com a aproximação da puberdade apareceram-lhe caprichos românticos e fantasias poéticas: gostava de passeios ao luar, das serenatas; arranjou ao lado do seu quarto um gabinete de estudo, uma bibliotecazinha de poetas e romancistas; tinha um *Paulo e Virgínia* de *biscuit* sobre a estante e, escondido por detrás de um espelho, o retrato do Farol, que herdara de Mariana. Lera com entusiasmo a *Graziela* de Lamartine. Chorou muito com essa leitura e, desde aí todas as noites, antes de adormecer, procurava instintivamente imitar o sorriso de inocência que a prociatana oferecia ao seu amante (AZEVEDO, 2005a, p. 269).

Segundo Mérian (1988, p. 269), quando chora com as aventuras de Graziela e idealiza imitá-la, Ana Rosa demonstra “um fenômeno de compensação, de evasão através do sonho, de uma realidade que é frustrante para as mulheres”. Vale ainda ressaltar, nesse sentido, o papel secundário delegado à mulher, que não era capaz de responder por suas vontades, tendo que aceitar as submissões paternas, servindo, muitas vezes, para a manutenção dos bens familiares com os casamentos arranjados. Manuel Pescada, a propósito, queria casar a filha com Dias, seu caixeiro preferido, a fim de torná-lo seu sócio.

Pelas atitudes de Ana Rosa no início de sua puberdade, percebemos na jovem a inclinação para um estado de desejo, que, no desenrolar do romance, será associado ao anseio maternal, o qual é mantido de forma intensa pela enferma. Ansiando por se tornar uma verdadeira dona de casa, Ana Rosa compreende que necessita prover algumas de suas carências fisiológicas:

[...] Agora, só o que lhe convinha era um marido! “O seu”, o verdadeiro, o legal! O homem da sua casa, o dono do seu corpo, a quem ela pudesse amar abertamente como amante e obedecer em segredo como escrava. Precisava de dar-se e dedicar-se a alguém; sentia absoluta necessidade de pôr em ação a competência, que ela em si reconhecia, para tomar conta de uma casa e educar muitos filhos (AZEVEDO, 2005a, p. 270).

Dada a intensidade de suas aspirações, Ana Rosa, por vezes, denota um estado de febre e de excitação:

Com estes devaneios, acudia-lhe sempre um arrepiozinho de febre; ficava excitada, idealizando um homem forte, corajoso, com um bonito talento, e capaz de matar-se por ela. E, nos seus sonhos agitados, debuxava-se um vulto confuso, mas encantador, que galgava precipícios, para chegar onde ela estava e merecer-lhe a ventura de um sorriso, uma doce esperança de casamento. E sonhava o noivado: um banquete esplendido! e junto dela, ao alcance de seus lábios, um mancebo apaixonado e formoso, um conjunto de força, graça e ternura, que a seus pés ardia de impaciência e devorava-a com o olhar em fogo (AZEVEDO, 2005a, p. 270).

No que se refere ao caso de Ana Rosa, observamos a histeria da jovem sob duas óticas: ao mesmo tempo em que a doença já aponta para a evolução da concepção do assunto indicada por Charcot, ainda está fortemente vinculada à função orgânica, dado o intenso desejo que Ana Rosa nutre por ser mãe e, nesse caso, portanto, notamos que a histeria, nessa obra, ainda denota um traço em que se relaciona com a disfunção orgânica da matriz.⁶⁷ É o que podemos depreender das reações de Ana Rosa quando ela descobre que está grávida de Raimundo:

[...] Aguardava ansiosa os prazeres da maternidade, como se os conquistasse por meios lícitos, e tremia toda em sobressalto só com a lembrança de que poderia vir a faltar à criancinha o menor cuidado ou o mais dispensável conforto; vivia exclusivamente para ela; vivia para esse entezinho desconhecido que lhe habitava o corpo; o filho era o seu querido pensamento de todo o instante; passava os dias a conjecturar como seria ele, menino ou menina, grande ou pequeno, forte ou franzino; se puxaria ao pai. Tinha pressentimentos e tornava-se mais supersticiosa. Apesar, porém de todos os perigos e dificuldades sentia-se muito feliz com ser mãe e não trocava a sua posição pela mais digna e segura, se para isso fosse preciso sacrificar o filho. O filho! só este valia por tudo; só este lhe merecia verdadeira importância, o mais era mesquinho, incompleto, falso ou ridículo, ao lado daquela verdade que se realizava misteriosamente dentro dela, como por milagre; aquela felicidade, que Ana Rosa sentia crescer de hora a hora, de instante a instante, no seu ventre, como um tesouro vivo que avulta; aquela outra existência, que esgalhava da sua existência e que era uma parcela palpitante do seu amado, do seu Raimundo, que ela trazia nas entranhas! (AZEVEDO, 2005a, p. 474-475).

⁶⁷ No caso de Madá, em *O Homem*, notamos que a histeria está relacionada com o desejo da realização de cópula, observado a partir dos sonhos eróticos da personagem. Cabe, contudo, observarmos que os médicos dos dois romances – Dr. Jaufret, em *O Mulato* e Dr. Lobão em *O Homem*, ao diagnosticarem a histeria, relatam a necessidade do casamento. O Dr. Lobão, no entanto, ao não abrir margem para a ambigüidade, afirma que faz questão do coito: “Casamento é um modo de dizer, eu faço questão é do coito! Ela precisa de homem! – Ora aí tem você!” (Azevedo, 2003, p.43).

Por meio da passagem acima, percebemos os determinismos psicofisiológicos da heroína azevediana que “aguarda ansiosa os prazeres da maternidade” e que sonha em casar-se com seu amado. No entanto, a realidade da personagem era outra, uma vez que, enquanto mulher, Ana Rosa deveria aceitar as imposições da família, da sociedade e da igreja. Essa exigência de submissão promove um verdadeiro “apagamento” da mulher na sociedade patriarcal maranhense, em que à figura feminina era delegado um papel secundário:

A mulher ocupa um papel secundário, onde não lhe reconhecem nenhum direito de decidir, é apenas um fator de transmissão ou de progressão do poder econômico de seu pai. Ela é igualmente o laço entre a sociedade patriarcal rural e a sociedade mercantil da cidade. (MÉRIAN, 1988, p. 267).

Diante do contexto da figura feminina cuja voz é silenciada, Perrot (2003, p. 13) relembra que “há muito que as mulheres são esquecidas”. Diante do impressionante silêncio que recai sobre a mulher, a autora menciona o peso que acomete primeiramente o corpo feminino, o qual é diretamente relacionado à sua função orgânica de reprodução, função essa que, de acordo com a autora é “anônima e impessoal”. Perpassando por várias zonas de silêncio vivenciadas pela mulher, as quais dizem respeito à privação da exibição feminina no espaço público, às proibições e comedimentos que zelam pela decência da mulher, aos pudores dirigidos à vida íntima do corpo e dos prazeres femininos e às variadas formas de violências sofridas pelas mulheres, Perrot (2003, p. 15) observa que essas formas que “silenciam a mulher” são, paradoxalmente, encobertas “pelo signo supremo da feminilidade”. Como última zona de silêncio, a autora destaca as doenças que acometem as mulheres, tanto no referente às enfermidades do corpo, como às do espírito. De acordo com Perrot (2003, p. 19), “a própria expressão é suspeita: subentende que a mulher, essa ‘eterna doente’ (Michelet), é assim por natureza, ordinariamente, o tempo todo”. Especificamente sobre as doenças do espírito, a autora ressalta que:

[...] durante muito tempo se considerou que eram a divisão normal das mulheres: nervosas, histéricas, loucas, atacadas de “lipemania”, nome que se dava no século XIX a uma afecção caracterizada pelo mutismo, a total impossibilidade de se comunicar que encerra no silêncio muitas e muitas mulheres internadas nas clínicas

psiquiátricas. Levaria muito para se estudar esse mal-estar feminino.

Perrot (2003, p. 20), ao analisar o porquê desse silêncio, certifica-se de que suas raízes estão arraigadas no pensamento simbólico da diferença entre os sexos, que foi reforçado ao longo dos séculos pelos discursos médico e político. A própria representação do corpo feminino está inserida num contexto de passividade e submissão, “que reproduz, mas não cria; que não produz nem acontecimento nem história e do qual, conseqüentemente, nada há a dizer”. No concernente ao século XIX, a autora menciona ainda a força da educação rígida que zelava pelos bons hábitos das jovens, ensinadas a serem essencialmente boas mães e boas donas de casa. A mulher do século XIX “devia ser pura como um lírio, muda em seu desejo” (PERROT, 2003, p. 22).

Logo notamos que, na ânsia de se insurgir contra o silêncio que recai sobre si enquanto mulher, Ana Rosa submete-se aos frêmitos revolucionários de seu corpo ao mesmo tempo em que se rebela contra o peso dos preceitos da formação moral à qual é submetida. Dessa maneira, a jovem, que vivencia situações extremistas – de um lado obedece às leis orgânicas e de outro contraria as leis sociais e sacramentais –, subjugase a uma experiência tensa de contravenções sociais, a qual é responsável por provocar alterações em sua vida mental. Daí observarmos momentos em que a enferma demonstra sensações de fúria, de ansiedade, de nervosismo, de forte comoção e de irritabilidade.

Quando averiguamos a representação da histeria feminina nesse romance azevediano, entra em questão a investigação da manifestação erótica, haja vista a focalização concedida, ao desenvolvimento do corpo feminino. Bulhões (2003) afirma que ainda que o corpo e sua dimensão erótica estejam presentes de forma significativa na literatura ocidental, a prosa naturalista revela um momento privilegiado no que se refere ao registro do desejo e da representação erótica. Circunscrevendo a representação erótica a um campo discursivo e observando as patologias provenientes de um poder que tolhe a manifestação do desejo,

Bulhões (2003) observa a matéria erótica no romance naturalista por meio de uma interpretação alegórica que traria em si os aspectos comuns de um contexto que lhe é subjacente, permeado por uma série de conflitos e perversões. Nas palavras do crítico:

[...] Assim, podemos entender que os romances enfeixados segundo a idéia de um “programa” naturalista, não obstante os aspectos contingentes de seu contexto, podem funcionar como representações alegóricas dos modos de ser de uma sexualidade que nos é bastante familiar, reconhecível sobretudo pelos contornos de suas modalidades de perversão, de conflitos, de mal-estares, de busca incessante e ingrata dos prazeres (BULHÕES, 2003, p. 15).

Nesse sentido, ao pensarmos em Ana Rosa, automaticamente pensamos na alegoria que Aluísio tentou elaborar frente à condição das mulheres maranhenses da época, as quais, como já vimos, eram submetidas aos critérios exigidos socialmente. Também podemos entender essa atitude azevediana por meio de uma lição pedagógica. Nesse aspecto, vale ressaltar a publicidade que o escritor brasileiro fez recair sobre sua obra *O mulato*, antes de sua publicação. Para concretizar seu objetivo propagandístico, Aluísio Azevedo teve a contribuição de dois amigos que escreveram artigos para *Pacotilha* assinando como potenciais leitoras de *O Mulato*. Antonieta e Júlia, que na verdade eram Paulo Freire e Luís de Medeiros, respectivamente, foram as “leitoras” de *O Mulato* que redigiram para *Pacotilha* pareceres positivos sobre o romance, ao mesmo tempo em que confessavam aprovar os métodos da nova escola, a qual se dedicava à pintura fiel da realidade, sendo, nesse aspecto, detentora da verdade.⁶⁸ Essa atitude publicitária de Aluísio Azevedo condizia com o espírito revolucionário do escritor que, conforme informa Mérian (1988, p. 291), acreditava que a história de Ana Rosa serviria como exemplo para as jovens maranhenses a fim de conscientizá-las de sua condição e de conduzi-las às ideias positivistas.

Ainda sobre o papel da representação erótica, Bulhões (2003) detém-se sobre o perigo do desejo na prosa de ficção do final do século XIX. De acordo com o crítico, o romance

⁶⁸ Mérian (1988), que se dedicou ao estudo pormenorizado dos periódicos maranhenses para os quais Aluísio Azevedo escreveu, dá detalhes sobre essa publicidade e transcreve os mencionados artigos publicados por Paulo Freire e Luís de Medeiros. (MÉRIAN, 1988, pp. 289-291).

naturalista, ao postular uma doutrina para superar esse perigo do desejo, contempla o sexo por meio de um panorama tenso e paradoxal: ao mesmo tempo em que a expressividade do tema se mostra irresistível e cativante, ele carrega em si personagens que se encontram em situações-limite e que protagonizam experiências trágicas (BULHÕES, 2003, p. 97). Caso, por exemplo, das históricas azevedianas Ernestina (de *O Coruja*) e Madá (de *O Homem*): por causa de suas frustrações amorosas, a primeira morre queimada enquanto a última enlouquece. É nesse aspecto que Bulhões (2003, p. 98), ao analisar algumas obras naturalistas,⁶⁹ afirma que “esses romances contemplam uma condição bastante reconhecível, embora em contornos matizados, da sexualidade ocidental, posta em sua expressão patológica”. Essas sexualidades expressas pelas personagens de forma doentia são, na visão de Bulhões, sexualidades desesperadas.

No caso de *O Mulato* observamos dois discursos que se defrontam: o da medicina popular, mencionado por alguns personagens do romance e baseado em receitas caseiras e, até mesmo, em crendices supersticiosas, e o discurso científico, assegurado pela figura do médico, cuja autoridade associa-se aos fundamentos da cura. O doutor, portanto, detém o conhecimento científico e está presente em cena para emitir e, de certa maneira, impor, o diagnóstico médico. Ao introduzir a voz do discurso científico na prosa ficcional, Aluísio Azevedo expõe a “metodologia de análise clínica que converte o romance em uma investigação laboratorial” (LEVIN, 2005, p. 35), na tentativa de conceder à sua composição doses maiores de veracidade. De acordo com Lévin (2005, p. 34), os métodos científicos de análise, uma vez reportados para a estrutura ficcional, permitem que se constitua uma comparação entre o escritor, o cientista e o médico. Nesse contexto, David Baguley (apud LEVIN, 2005, p. 36) ressalta que nos romances naturalistas “[...] a medicina funcionou como uma espécie de narrador implícito, uma presença autorizada, representante da neutralidade

⁶⁹ Bulhões (2003) dedica-se ao estudo de *A Carne*, de Júlio Ribeiro; de *O Cromo*, de Horácio de Carvalho; de *O Simas*, de Pápi Júnior, e de *O Homem* e de *Livro de uma sogra*, ambos de Aluísio Azevedo.

científica, que os escritores evocavam com o intuito de se livrarem da reprovação moral que sofriam”.

Quando se fala em doença, portanto, logo somos levados a pensar nos métodos de cura. É nesse caminho de análise que Delamotte (1999), ao investigar a presença de Charcot na documentação médica de Zola, observa que por meio do método experimental do naturalista francês, vocação literária e vocação médica se confundem. Contudo, a autora salienta que não se trata, somente, em Zola, de uma representação da doença por meio de um tema romanesco (como faziam alguns escritores do seu tempo) “mas de se atribuir o papel do médico, de escrever para curar” (DELAMOTTE, 1999, p. 287).⁷⁰ Tomando, pois, a obra de arte como uma escritura que se encaminha pelas veredas da cura, Delamotte (1999) encontra em *Le Roman Expérimental* de Zola o método de escritura por meio do qual o naturalista francês responde “à missão de cura” (DELAMOTTE, 1999, p. 287).⁷¹ Para obter êxito, Zola dedicou-se à leitura de tratados de médicos, psiquiatras e higienistas, a fim de conhecer teorias científicas que exploraria em seus romances. A autora, que se dedica ao estudo da relação dos tratados de Charcot e da introdução das teorias neurológicas do psiquiatra nas obras de Zola, observa principalmente a influência que teve *La foi qui guérit* (1892), de Charcot, em romances, como *Lourdes* (1894), de Zola.

Ao pensarmos no romance *O Mulato*, no qual Aluísio Azevedo dedica-se a traçar a evolução da moléstia de Ana Rosa, observamos que o autor descreve as crises da jovem e todos os momentos de delírio, de febres e de alterações nervosas, mas, no que se refere às prescrições médicas, essas tratam apenas de alguns conselhos sobre mudanças comportamentais, passeios diários, banhos de mar ou sobre a importância do casamento, subentendendo-se, nesse sentido, a necessidade de fornecer à jovem a satisfação de suas funções fisiológicas. É o que observamos na seguinte passagem da obra, em que o Dr. Jaufret

⁷⁰ « [...] mais de s’attribuer le rôle du médecin, d’écrire pour guérir » (DELAMOTTE, 1999, p. 287).

⁷¹ « [...] à la mission de guérison » (DELAMOTTE, 1999, p. 287).

é chamado após um ataque de nervos que acomete Ana Rosa durante uma reunião festiva:

A reunião em casa do Freitas esteve animada. Houve violão, cantoria, muita dança. Chegaram a deitar chorado da Bahia.

Mas, pela volta da meia-noite, Ana Rosa, depois de uma valsa fora acometida de um ataque de nervos. Era o terceiro que lhe dava assim, sem mais nem menos.

Felizmente o médico, chamado a toda a pressa, afiançou que aquilo não valia nada. “Distrações e bom passadio!”, receitou ele, e, ao despedir-se de Manuel, segredou-lhe sorrindo:

– Se quiser dar saúde à sua filha, trate de casá-la...

– Mas o que tem ela, doutor?...

– Ora o que tem! **Tem vinte anos! Está na idade de fazer o ninho!** Mas, enquanto não chega o casamento, ela que vá dando os seus passeios a pé. **Banhos frios, exercícios, bom passadio e distrações!** Percebe? (AZEVEDO, 2005a, p. 287, grifos nossos).

Identificamos a menção a esses tratamentos também em *O Homem*. Nessa obra, além de aconselhar os passeios, o médico da família, o Dr. Lobão, aconselha também mudança de ambiente, atividades manuais, cuidado com a alimentação e uma medicação específica. O especialista censura as belas artes e as leituras, especialmente as religiosas:

Depois de praguejar contra todo mundo e ralhar ruidosamente com o Conselheiro, aconselhou a este que levasse a doente para outro arrabalde mais campestre, onde não houvessem igrejas perto de casa e onde ela pudesse estar mais em liberdade e mais em movimento. E, logo que se sentisse melhor, convinha despertar-lhe o gosto por qualquer ocupação manual. “**Nada de belas artes, nem leituras!** exclamava o cirurgião. – Jardinagem, serviço de horta, jogos de exercícios, como o bilhar, a caça, a pesca! **E passeios! Muitos passeios ao ar livre**, pela fresca manhã, sem chapéu, sem muito medo de apanhar sol! E, se os passeios fossem depois de **um banho bem frio** – melhor seria! Era preciso que Madá não deixasse de tomar ferro e aquele xarope de Easton, que ele receitara. Na alimentação devia procurar sempre comer um pouco de carne sangrenta, mariscos, e tomar bom vinho Madeira” (AZEVEDO, 2005b, p. 44, grifos nossos).

Da mesma forma em *Casa de Pensão*, são mencionados procedimentos terapêuticos para o tratamento da histeria de Nini, jovem que é atingida pela doença após a morte do marido e do filho pequeno. Numa cena em que os moradores da habitação de Mme. Brizard discutem a situação da enferma, são sugeridos os banhos marítimos pelo Sr. Lambertosa:

– Por que, *Madame*, não experimenta os banhos de mar? Perguntou o *gentleman*, limpando energicamente o seu grosso bigode no guardanapo que atara ao pescoço.

– Qual! Não produzem efeito nenhum! Ela já tomou quarenta seguidos. Acho até que ficou pior.

É estranho!... voltou o *gentleman*, franzindo o sobrolho e passando a Lúcia a

corbelha de farinha. – É estranho porque, segundo Durand Fardel,⁷² não há enfermidades nervosas que resistam a um bom regime de banhos marítimos; mas aconselha também o uso interno de água salgada, e prova que a mineralização desta é muito mais rica em cloreto de sódio do que a das águas minerais da fonte (AZEVEDO, 2005a, p. 825).

Diante da ineficácia do método utilizado como alternativa de restabelecimento da saúde, o *gentleman*, que cita Durand Fardel a fim de demonstrar sua erudição, menciona também o matrimônio como outro tipo de intervenção de cura: “O casamento talvez a restabelecesse!” (AZEVEDO, 2005a, 825). Como podemos notar, também em *Casa de Pensão* o casamento é apresentado como meio de se evitar o sofrimento de jovens histéricas, tendo em vista que, pela concepção clássica da histeria, para se apaziguar a fúria uterina, devia-se manter a função dos órgãos genitais.

Ainda no que se refere aos tratamentos terapêuticos, cabe mencionar o fato de que, para o psiquiatra Charcot, as histéricas deviam ser separadas de sua família e isoladas para tratamento:

O tratamento de uma jovem histérica deve separá-la de seus pais. É preciso levá-la para uma casa de saúde, deixando-a nas mãos de uma pessoa experiente nesse tipo de tratamento e sob a direção de um médico atento à sua regularidade. É uma espécie de seqüestro voluntário. Assim, o que era difícil se torna fácil, e jamais aconselharia um médico a tratar histéricas, deixando-as em casa (CHARCOT, 2003, p. 29).

Charcot (2003), como vemos, defende a tese de que as histéricas devem ser separadas da família, em uma espécie de “seqüestro voluntário”. No que se trata dos romances azevedianos, cabe observar, no entanto, que não somente Ana Rosa, de *O Mulato*, mas também Madá, de *O Homem*, têm seus sintomas histéricos investigados pelo médico da família em suas casas e não se deslocam a nenhum tipo de estabelecimento médico.⁷³

⁷² Médico francês, autor, dentre outras obras na área médica, de *Dictionnaire général des eaux minérales et d'hydrologie médicale*. Paris: J.-B. Baillière et fils, 1860. Disponível em Gallica – [Bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France](http://gallica.bnf.fr/) – BNF: <http://gallica.bnf.fr/>.

⁷³ Cabe ressaltar, nesse sentido, que na ocasião, em *O Mulato*, em que Ana Rosa, é acometida por uma crise durante a reunião em casa dos Freitas (amigo de sua família), o médico é “chamado a toda a pressa” (AZEVEDO, 2005a, p. 287). Ainda assim, é o médico que se desloca à enferma e não o contrário. Quanto à

No que diz respeito, portanto, à prática médica em *O Mulato*, notamos que as prescrições do Dr. Jaufret se voltam para a efetivação do casamento, o que é aspirado por Ana Rosa e visto como uma forma de cura para sua debilidade. Podemos observar, também, que esta recomendação médica está associada, como já vimos, à idéia que relaciona a histeria com a disfunção uterina, haja vista a necessidade que Ana Rosa revela tanto em realizar a cópula, como também no desejo de maternidade. É o que podemos observar na cena em que Ana Rosa, em uma de suas visitas furtivas ao quarto de Raimundo, empenha-se em ler um manual de fisiologia, no qual encontra ilustrações sobre a fecundação e sobre o parto:

Aquele desenho abriu-se, defronte dela, como um postigo para um mundo vasto e nebuloso, um mundo desconhecido, povoado de dores, mas ao mesmo tempo irresistível; estranho paraíso de lágrimas, que simultaneamente a intimidava e atraía. Observou-o com profunda atenção, enquanto dentro dela se travava a batalha dos desejos. Todo o ser se lhe revolucionou; o sangue gritava-lhe, reclamando o pão do amor; seu organismo inteiro protestava irritado contra a ociosidade. E ela então sentiu bem nítida a responsabilidade dos seus deveres de mulher perante a natureza, compreendeu o seu destino de ternura e de sacrifícios, percebeu que viera ao mundo para ser mãe; concluiu que a própria vida lhe impunha, como lei indefectível, a missão sagrada de procriar muitos filhos, sãos, bonitos, alimentados com seu leite, que seria bom e abundante, e que faria deles um punhado de homens inteligentes e fortes (AZEVEDO, 2005a, p. 345).

A partir dessa análise da histeria no romance azevediano, podemos afirmar enfim que, ainda que não se dedique a aprofundar o caso clínico da histeria (que o autor deixará para concretizar em *O Homem*, alguns anos depois),⁷⁴ Aluísio Azevedo dedica-se a um assunto importante para as questões do tempo: o papel da mulher na sociedade. A histeria de Ana Rosa relaciona-se, portanto, com dois propósitos do escritor: o de mostrar a mulher a partir de sua fúria instintiva, sendo capaz de levantar-se contra todos os que impedem suas aspirações e, por isso, vítima do mal histórico; e o de considerar a mulher como base fundamental na

personagem Madá, a jovem, quando enlouquece e envenena o casal Luís e Rosinha, é encaminhada à prisão. Vale notar que no momento em que é “enjaulada”, o Dr. Lobão, que acompanha o quadro da jovem, “praguejava furioso, por não lhe permitirem as leis carregá-la consigo no mesmo instante para sua casa de saúde” (AZEVEDO, 2003, p. 171). No caso de *O Homem*, como vemos, essa cena que se dá no final do romance já revela uma prática médica diferenciada em que o paciente seria conduzido à presença do médico. No entanto, estamos diante do desejo do médico de transportar a doente a seu estabelecimento médico e não a concreção do fato, uma vez que, durante toda a manifestação da histeria de Madá, o Dr. Lobão não faz alusão a esse tipo de tratamento (somente o faz na cena final do romance).

⁷⁴ O que pode estar relacionado com o próprio avanço do conhecimento do autor sobre o assunto.

constituição da família. O primeiro fato é certificado na passagem em que Ana Rosa, diante da repressão familiar e da iminente partida de Raimundo, deixa-se possuir pelo amado e engravida. Já o segundo propósito é observado no decurso de toda a obra, nos momentos em que o narrador nos relata os fortes anseios de Ana Rosa em educar seus filhos e em zelar pela manutenção da ordem do lar, servindo como esposa e mãe exemplar. As conturbações físicas e psíquicas da jovem, influenciadas por um espírito doentio e sentimental, configuram na obra a inclinação da enferma às suas forças fisiológicas, capazes de combater os dogmas religiosos e os preconceitos sociais. Ao estar inserida, no entanto, numa sociedade que para zelar pelos seus preceitos é capaz de admitir um crime (transfigurado na cena do assassinato de Raimundo a mando do cônego Diogo), a jovem não consegue resistir às forças que lhe são superiores. Somente, então, após o aborto natural que sofre e após a morte do amado é que Ana Rosa deixa-se vencer, aceitando, enfim, o destino que lhe era imposto. Ao casar-se com Dias, com quem consegue enfim realizar o desejo maternal, Ana Rosa cura-se de sua enfermidade, torna-se uma mulher reconhecida em seu meio e reinsere-se no contrato social de sua província, o que pode ser observado, em termos científicos, como um processo de regeneração. Essa saga azevediana, que nos revela um final trágico, mas condizente com a realidade histórica do Maranhão da época, que mantinha uma prevenção contra a miscigenação, atesta a preocupação de Aluísio Azevedo em reavaliar todas as instâncias basilares da sociedade maranhense, principalmente no que se refere ao casamento e ao papel da mulher na sociedade.

Assim, como pudemos ver, abordando como tema a questão da sexualidade feminina e de sua associação com a histeria, Aluísio Azevedo aplica no campo expressivo da ficção artística os métodos próprios do procedimento experimental, por meio dos quais investiga a condição da mulher do final do século XIX e elabora uma visão determinista dos vários discursos que restringem a mulher a um estado de subordinação. O naturalista brasileiro, ao se

envolver com assuntos polêmicos para o tempo, combate uma série de preconceitos atribuídos à figura feminina. Nesses termos, a representação da histeria na prosa de ficção naturalista colocou em xeque uma gama de assuntos tabus que, ao mesmo tempo em que escandalizaram o público do *fin-de-siècle* XIX com cenas que tendiam à obscenidade, divulgaram as recentes descobertas científicas e promoveram debates importantes sobre a figura da mulher, buscando, dentro do que era possibilitado pela época, reavaliar certos padrões sociais que, por séculos, circunscreveu a condição feminina a uma esfera de limitações.

5.2. O HOMEM

O Homem, romance publicado por Aluísio Azevedo, em 1887,⁷⁵ suscitou na crítica dúvidas que se relacionam tanto à elaboração de sua tese central, a histeria, como também ao grau de verossimilhança da composição de suas cenas. Um elemento fortemente combatido na obra (assim também como em *O Mulato*) refere-se aos vestígios românticos nela existentes, principalmente perceptíveis nos sonhos e delírios da personagem histérica, que se prolongam desde o IX até o XXI (e último) capítulo da obra. Na visão de Castro (1887), numa análise contemporânea à publicação do romance, essa ênfase concedida ao plano onírico e aos fatos baseados em pressuposições faz com que o romancista encerre-se no “terreno da fantasia”, o que contraria os princípios naturalistas, haja vista que o escritor, segundo afirma Castro, “não pode cogitar no que está fora dos limites da observação, como o fisiologista não pode arquitetar hipóteses que escapem à verificação experimental” (CASTRO, 1887 apud LEVIN, 2005a, p. 71). É nesse sentido que o autor afirma que Aluísio Azevedo “desviou-se do naturalismo” (CASTRO, 1887 apud LEVIN, 2005a, p. 75).

Mérian (1988) relata não poder afirmar se Aluísio Azevedo leu os trabalhos de Claude

⁷⁵ Em 29 de setembro de 1887 foi publicado na revista *Novidades* um extrato de *O Homem*. (cf. Mérian, 1988, p. 637).

Bernard,⁷⁶ mas afirma que o escritor brasileiro considerava necessário o conhecimento sobre a psicopatologia e a fisiologia para a composição de seus romances (MÉRIAN, 1988, p. 524).

De acordo com crítico, para completar as investigações sobre a histeria, Aluísio Azevedo freqüentou hospitais e informou-se com médicos sobre o assunto. Contudo:

[...] “O homem” não é o resultado da observação clínica dos doentes, nem de discussões com médicos especialistas em doenças nervosas. Aluísio recorreu principalmente a uma documentação escrita. Clóvis Bevilacqua afirmou que Aluísio Azevedo teria se baseado em estudos sobre a histeria realizados por Alfred Binet, Joseph Babinski e Pierre Janet.⁷⁷ Segundo o crítico, isto permitiu-lhe sistematizar seus conhecimentos e evitar uma subjetividade demasiado grande (MÉRIAN, 1988, p. 524).

Como vemos pela citação de Mérian (1988), Aluísio Azevedo baseou-se em documentos e estudos médicos para a composição de *O Homem*. O contato com romances de Zola, de Flaubert, de Eça de Queirós e dos Gouncourt também teria inspirado o escritor brasileiro. Aluísio Azevedo pode ainda ter tido contato com a *Revue des Deux Mondes*, que trazia ao Brasil as mais recentes notícias da França na época. No entanto, por possivelmente não ter se baseado em um caso real de histerismo, muitos escritores questionam o verdadeiro teor naturalista da obra.

Diante desse debate, Mérian (1988, p. 525) relata que para Aluísio Azevedo, “os conhecimentos científicos eram uma prova de ‘verdade’, mas não deviam substituir a criação literária”. O autor, averiguando a constituição da dupla personalidade da protagonista Madá, que é absorvida por um plano onírico, declara que Aluísio Azevedo transpõe as condições naturalistas e invade o relato fantástico, “cuja única lógica está em recorrer ao lirismo e à criação poética” (MÉRIAN, 1988, p. 545). Nesse aspecto, o crítico conclui que “a dupla

⁷⁶ Acreditamos que Aluísio Azevedo, ainda que não tenha lido os trabalhos escritos pelo próprio Claude Bernard, tinha ao menos conhecimento de suas idéias, haja vista a importância concedida por Zola a esse cientista. Além disso, era difundida no Brasil a *Revue des Deux Mondes*, por meio da qual se tinha acesso às descobertas mais recentes na França, notadamente no campo científico. Como exemplo, citamos o título *La méthode expérimentale et la physiologie à propos des travaux récents de M. Claude Bernard*, escrito por M. Paul Janet e publicado na *Revue des Deux Mondes*, em abril de 1866. Disponível em Gallica – [Bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France](http://gallica.bnf.fr/) – BNF: <http://gallica.bnf.fr/>.

⁷⁷ Veremos, na sequência, que Aluísio Azevedo cita o psiquiatra francês Pierre Briquet no prefácio a sua obra *O Homem*.

personalidade de Madá é falsa, dentro da perspectiva naturalista, pois ela não pode ser deduzida através da observação científica”. No entanto, como veremos nesse capítulo, *O Homem* não somente foi fundamentado em uma base clínica e, portanto, científica, como também as cenas de delírio da personagem enferma correspondem a características sintomáticas da histeria. A partir dos estudos de Briquet (1859), Charcot (1998 e 2003)⁷⁸ e Richer (1885), somos capazes de observar que muitas das alucinações de Madá são observadas em histéricas reais.

Dessa forma, com a análise desse romance, detectamos aspectos peculiares à produção literária azevediana, que a diferenciam e a singularizam, quando comparada com a francesa. Assim, o caráter ressaltado pela crítica de que o romance denuncia uma projeção que oscila entre o verificável e o inventivo, entre o “real” e o “imaginário” (o que não deve ser negado completamente), pode ser antes observado como uma marca distintiva dos romances naturalistas azevedianos. Não deixando, pois, de compor um romance de tese, Aluísio Azevedo constroi sua obra a partir de uma perspectiva múltipla, uma vez que, por meio da histeria, ele investe em outra gama de assuntos que se relacionam a essa doença, como, por exemplo, as questões que envolvem os preceitos morais da sociedade, o casamento, a organização familiar, a educação conservadora, e a influência da religião como instituição coerciva.

Detendo-nos, portanto, nessa análise da representação ficcional da histeria no romance naturalista *O Homem*, observamos que, por meio dessa sua obra, Aluísio Azevedo dá os pormenores do processo de degeneração física e psíquica provocado pela histeria. Por meios das crises da personagem principal, Madá, jovem moldada e educada pelos padrões de um círculo familiar economicamente estável e conservador, são elucidados os vários estágios da enfermidade, cujos sintomas se revelam a partir de um abalo afetivo e, com a evolução do

⁷⁸ Cabe frisar que os trabalhos de Charcot sobre histeria foram iniciados em 1870. Nesse sentido, esses anos citados referem-se a edições constituídas a partir da seleção de textos de Charcot, que vão desde 1877 até 1890. Charcot falece em 1893.

quadro, culminam em loucura.

De forma geral, o tema da histeria nessa obra é associado pela crítica às frustrações sexuais vividas pela jovem histérica (MÉRIAN, 1988, p. 543), em que o casamento é visto como método terapêutico, uma vez que Madá teria um homem que apaziguaria “os reclames de seu corpo” (BULHÕES, 2003, p. 83). Por essa perspectiva, o romance é observado como expressão de um forte erotismo, principalmente perceptível quando o leitor se depara com os sonhos e delírios da personagem, por meio dos quais se tem acesso a um nível fantasioso, no qual Madá se liberta, na Ilha do Segredo, de suas privações sexuais com o homem que preenche suas aspirações, principalmente físicas. Contudo, a histeria que acomete a personagem, ainda que esteja relacionada à esfera da insatisfação sexual, está também circunscrita no âmbito das impressões puníveis⁷⁹ e da predisposição orgânica.⁸⁰ Dessa forma, antes de ser atingida pela histeria, a personagem demonstra uma série de características

⁷⁹ As causas da histeria, para o psiquiatra francês Pierre Briquet (1859), encontram-se essencialmente na ação que têm as disposições morais e afetivas sobre o sistema nervoso central de jovens impressionáveis: “Le fond dominant du caractère des hystériques est une disposition aux sentiments affectueux, et une susceptibilité d’humeur très grande qui trouve dans tout un sujet de sensations pénibles” (BRIQUET, 1859, p. 102).

⁸⁰ De acordo com Briquet existem disposições orgânicas que tornam certos indivíduos aptos a contraírem certas doenças. Dá-se, segundo afirma o psiquiatra, o nome de *causes prédisposantes* (causas predisponentes) a esse conjunto de circunstâncias que favorecem estas tendências especiais (cf. BRIQUET, 1859, pp. 9-11). Sob a denominação de *causes prédisposantes*, Briquet (1859) entende as influências que podem exercer: o sexo; a idade; a saúde dos parentes; a constituição física e a disposição moral; o clima; a posição social; a educação; o modo de alimentação; a profissão; as paixões; a continência; o estado da menstruação; as doenças antecedentes, notadamente as dos órgãos genitais; e a saúde dos histéricos, antes de serem atingidos pela histeria. Após averiguar todas essas causas predisponentes da enfermidade, Briquet chega às seguintes conclusões: 1. A impressionabilidade do sistema nervoso aumenta a predisposição à histeria; 2. A histeria é uma doença especialmente feminina, uma vez que o sexo feminino está relacionado com um grau maior de afetividade desenvolvido pelas mulheres; 3. Uma vez sendo o homem atingido por uma predominância afetiva, ele pode ser vítima da histeria; 4. Não se encontra no aparelho genital feminino a causa da histeria, mas no modo da sensibilidade própria das mulheres; 5. A histeria é manifestada hereditariamente; 6. Existe na infância um estado especial de susceptibilidade que é particular aos sujeitos destinados a ser histéricos; 7. A histeria pode existir na infância, antes da idade da puberdade, contudo, ela é predominante entre os doze e os vinte e cinco anos, sendo rara sua invasão após esse período; 8. Seu desenvolvimento é causado principalmente por ações nervosas; 9. Não há temperamento nem disposição material que desenvolva a histeria; 10. A histeria é mais comum nas classes baixas da sociedade; 11. A histeria é comum no campo e na cidade; 12. Uma educação muito dura conduz mais à histeria que uma educação amena; 13. A alimentação insuficiente possibilita a histeria; 14. As paixões e as afecções morais tristes são as únicas que predispõem à histeria; 15. As profissões influenciam sobre a aptidão de se contrair a histeria, provocando um enfraquecimento geral do organismo e multiplicando as impressões puníveis no sistema nervoso; 16. As doenças dos órgãos genitais não predispõem mais que outros órgãos à afecção histérica; 17. A continência não predispõe à histeria, ao não ser em um pequeno número de casos, em que circunstâncias particulares venham excitar esses órgãos ou estimular a porção do encéfalo que os coordena. Por meio de suas observações, Briquet conclui que as opiniões dos antigos sobre as causas materiais da histeria não se justificam (cf. BRIQUET, 1859, pp. 9-162).

relevantes que a predis põem à doença e que não são ignoradas por Aluísio Azevedo, como: idade, educação, estado melancólico, sedentarismo, disposições morais, classe social, ambiente, alimentação, ciclo menstrual, mania religiosa, contrariedades (essencialmente no plano afetivo), entre alguns outros sintomas.

No prefácio à obra *O Homem*, Aluísio Azevedo deixa-nos, ao citar o artigo XVI do tratado clínico e terapêutico de Pierre Briquet (1859),⁸¹ a pista de que, realmente, dedicou-se a compreender o fenómeno histérico. Diante do fato, dedicamo-nos a analisar esse estudo de Briquet e, com efeito, observamos a influência desse tratado na concepção artística azevediana. Os sintomas da evolução da doença apresentados por Madá e as próprias explicações dadas tanto pelo narrador, como também pelo médico da família, o Dr. Lobão, em muito se assemelham às observações apontadas por Briquet em suas anotações sobre os vários casos de histeria que observou.

Por se tratar de um tema complexo, que remonta às concepções filosóficas de Platão, logo aceitas por Hipócrates, e que só serão profundamente alteradas com os estudos, dentre outros, de Briquet, de Charcot e de Freud, detectamos na obra azevediana uma concepção mista da histeria e que nos é apresentada principalmente pelo Dr. Lobão, autoridade médica e voz do discurso cientificista. Ao mesmo tempo em que busca entender a doença por meio da concepção clássica da histeria: “– (...) Eu leio um pouco pela cartilha antiga” (AZEVEDO, 2005b, p. 26), o médico, diante da evolução do quadro da doença, parte para ações relacionadas às teorias modernas sobre o assunto, adotando métodos terapêuticos como a compreensão ovariana, citada principalmente por Charcot como método de amenização das crises histéricas: “Dr. Lobão, já desesperado, teve, a contragosto, de aceitar o conselho de um

⁸¹ A citação, na verdade, diz respeito ao artigo XIV e não XVI, em que consta: “ ‘Les passions et les affections morales tristes sont les seules qui prédisposent à l’hystérie’. Dr. P. Briquet – *Traité clinique et thérapeutique de l’hystérie* – Art. XIV”. Essa citação foi extraída do tópico 14 da página 162 do referido tratado, que data de 1859. Consultar: BRIQUET, Pierre. *Traité clinique et thérapeutique de l’hystérie*. Paris: J-B Baillière et Fils, Libraires de L’Académie Impériale de Médecine, 1859. Disponível em Gallica – [Bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France](http://gallica.bnf.fr/) – BNF: <http://gallica.bnf.fr/>.

seu colega ainda moço e de idéias modernas – a compressão do ovário” (AZEVEDO, 2005b, p. 48).

Assim, nesse romance, a histeria ainda que esteja associada à idéia de casamento, como foi observado em *O Mulato*, está muito mais voltada para a influência das impressões puníveis que afetam o encéfalo e o nível psíquico, do que às condições fisiológicas do útero. Dessa forma, nessa obra, percebemos que Aluísio Azevedo estava ciente da compreensão moderna da histeria. Alguns dos sintomas da enfermidade de Madá também são compreendidos, como apresentaremos neste capítulo, a partir dos estudos sobre a histeria desenvolvidos por Charcot (1998 e 2003) e por seu discípulo Richer (1885).

Em sua obra *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie*, Briquet (1859) averigua de perto as causas dessa enfermidade, convencendo-se de que o entendimento clássico dessa doença, por muito tempo conservado pelos médicos, tratava-se de uma noção errônea. Para Briquet (1859), longe de ser uma afecção composta de fenômenos incoerentes (como se pensava), a histeria é uma doença cuja natureza, sintomas fisiológicos e diagnósticos podem ser compreendidos como em qualquer outra doença, oferecendo, nesse sentido, meios para que um tratamento terapêutico seja formulado (BRIQUET, 1859, p. vi). Revisando os conceitos da histeria, Briquet (1859, p. 3, tradução nossa)⁸² conclui:

[...] Considero os fatos sob um outro ponto de vista, e para mim a histeria é um neurose encefálica cujos fenômenos aparentes consistem principalmente na perturbação dos atos vitais que servem na manifestação das sensações afetivas e das paixões.

Essa perturbação dos atos vitais relacionada a causas afetivas mencionada pelo psiquiatra francês é também no romance *O Homem* o motivo desencadeador da histeria na personagem azevediana. Filha do Conselheiro Pinto Marques, importante membro da alta sociedade carioca, Madá torna-se órfã de mãe pouco após seu nascimento e é criada ao lado

⁸² « [...] Je considère les faits sous un autre point de vue, et pour moi l'hystérie est une névrose de l'encéphale, dont les phénomènes apparent consistent principalement dans la perturbation des actes vitaux qui servent à la manifestation des sensations affectives et des passions » (BRIQUET, 1859, p. 3).

de Fernando, o qual, inicialmente, é apresentado como sendo afilhado do Conselheiro. Ao viverem a infância juntos, Madá e Fernando traçam planos de casamento, intenção que não se cumpre, pois ambos descobrem que são irmãos, sendo Fernando fruto de um adultério de Pinto Marques, que revela seu segredo aos filhos, temendo por um caso de incesto na família.

Diante da situação, Fernando opta por demonstrar sinais de indiferença para com Madá, numa tentativa de atenuar a decepção amorosa que a jovem sofreria com o rompimento do compromisso então selado e decide viajar para a Europa. A partir do momento em que é rejeitada, Madá começa a dar sinais de um abalo psíquico, o qual é seguido por delírios de febre, emagrecimento e uma repentina alteração de humor. Após uma nova perturbação sofrida com a morte do irmão, Madá é acometida por pesadelos e torna-se receosa.

Pelo que podemos depreender, por meio do padecimento de Madá, detectamos a representação de uma mulher histérica que enlouquece por causa de um amor não concretizado. Cabe ressaltar que este tipo de amor se refere a um tipo de amor romântico e que, portanto, atua como uma crítica aos exageros dos amores do Romantismo, ao mesmo tempo em que salienta a fragilidade psíquica do ser humano frente a uma instabilidade passional. Essa volubilidade emocional é capaz de tornar um organismo frágil e impressionável, principalmente se existirem fatores que favoreçam essa predisposição. É o caso, por exemplo, da vida sedentária da protagonista azevediana e de seu apego à leitura de romances:

Madalena, ou simplesmente Madá, como em família tratavam a filha do Sr. Conselheiro Pinto Marques, estava, havia, duas horas, estendida num divã do salão de seu pai, toda vestida de preto, sozinha, aborrecida, a cismar, em coisa nenhuma; a cabeça apoiada em um dos braços, cujo cotovelo fincava numa almofada de cetim branco bordada a ouro; e a seus pés, esquecido sobre um tapete de pêlos de urso da Sibéria, um livro que ela tentara ler, e sem dúvida lhe tinha escapado das mãos insensivelmente (AZEVEDO, 2005b, p. 11).

Como notamos a partir do excerto acima, a personagem já no início da obra é apresentada em estado de tédio. Com menos de um mês de seu regresso da Europa, onde fora

buscar melhoras para a sua saúde já atingida pelos sintomas histéricos, Madá é apresentada ao leitor como uma jovem neurastênica: “O conselheiro, coitado, desfazia-se em esforços por tirá-la daquela prostração, mas era tudo inútil: de dia para dia, a pobre moça tornava-se mais melancólica, mais insociável, mais amiga de estar só” (AZEVEDO, 2005b, p. 11).

Ainda sobre os sintomas analisados por Briquet e observados na personagem azevediana, podemos citar: a *cefalalgia* “Desde essa época principiou a sofrer de umas dores de cabeça [...]” (AZEVEDO, 2005b, p. 28); a *hiperestesia dos órgãos dos sentidos*: “Agora também o barulho lhe fazia mal aos nervos” (AZEVEDO, 2005b, p. 28); as *paralisias* e as *anestesias*: “queria parecer-lhe adivinhava que, durante a inconsciência da sua anestesia, o insolente do médico a devassara toda” (AZEVEDO, 2005b, p. 48); os *espasmos* e as *contrações musculares*: “O Dr. Lobão, na sua venerável pretensão de médico antigo, declarou sem cerimônia que, ‘pela contração tônica dos músculos, pressentia a aproximação da letargia’” (AZEVEDO, 2005b, p. 44); a *síncope*: “Ela soltou um longo suspiro e, na inconsciência da síncope, deixou pender molemente a cabeça sobre o ombro do cavouqueiro” (AZEVEDO, 2005b, p. 56); as *convulsões*: “Entrava no período da coréia e das convulsões” (AZEVEDO, 2005b, p. 38); o *sonambulismo*: “[...] tomou um resto de leite frio que havia numa xícara sobre a mesa, e encaminhou-se sonambulamente para a janela” (AZEVEDO, 2005b, p. 54); a *letargia* “[...] a enferma deu acordo de si, depois de um sono profundo que durou muitas horas” (AZEVEDO, 2005b, p. 25); a *catalepsia* e o *êxtase*: “[...] ficava num estado comatoso, extática, de olhos bem abertos, dentes cerrados [...]” (AZEVEDO, 2005b, AZEVEDO, 2005b, p. 102); os *delírios*: “Era o delírio que prosseguia, mesmo sem a intervenção do sono” (AZEVEDO, 2005b, p. 108). Pela presença desses sintomas mórbidos na narrativa azevediana, percebemos como Aluísio Azevedo se preocupou em descrever a complexidade, a degenerescência e a evolução gradativa do mal histérico que acomete a heroína de sua obra. No que se refere à loucura da jovem causada por um tipo de paixão

doentia, notamos que o golpe sofrido por Madá pela morte do irmão, torna-a extremamente vulnerável, em que qualquer motivo pode resultar em um inesperado ataque de nervos:

[...] passeando na chácara, viu pular diante de si um sapo; e foi bastante para que explodisse a reação dos nervos. Estremeceu com um grande abalo, soltou um grito agudo e sentiu logo à boca do estômago uma expressão violenta. Era a primeira vez que lhe dava isto; acudiram-na e carregaram-na para o quarto. Ela, porém, não sossegava: o peso do estômago como que se enovelava e subia-lhe por dentro até à garganta, sufocando-a num desabrido estrangulamento. Esteve assim um pouco; afinal perdeu os sentidos e começou a espolhar-se na cama, em convulsões que duraram quase uma hora (AZEVEDO, 2005b, p. 30).

No trecho supracitado temos novamente uma cena que é capaz de revelar que Aluísio Azevedo deteve-se na compreensão do tratado de Briquet (1859). Esse psiquiatra francês, ao fornecer uma série de dados sobre os sintomas da histeria faz alusão à

[...] sensação de uma bola que sobe do estômago à garganta, e estrangulação; por último convulsões que começam pela constrição epigástrica, que se acompanham geralmente de perda de sentido, e que terminam por lágrimas e soluços convulsos [...](BRIQUET, 1859, p. 5, tradução nossa).⁸³

Quem frequentemente aparece para diagnosticar a doente, como já mencionado, é o Dr. Lobão, ilustre médico e amigo do Conselheiro Pinto Marques, que acompanha todos os estágios da histeria vivida por Madá e que, desde as primeiras manifestações da patologia, adverte: “- É...! mas não convém que esta menina deixe o casamento para muito tarde. Note-lhe uma perigosa exaltação nervosa que, uma vez agravada, pode interessar-lhe os órgãos encefálicos e degenerar em histeria...” (AZEVEDO, 2005b, p. 26). Há momentos, porém, em que o médico se exalta por não terem sido ouvidos seus conselhos e diz explicitamente: “Casamento é um modo de dizer, eu faço questão é do coito! Ela precisa de homem! – Ora aí tem você!” (AZEVEDO, 2005b, p. 32). O Dr. Lobão, atua, portanto, como figura-mor representante do cientificismo, por disseminar o conhecimento científico e por exercer, no romance, a função de explicar ao pai de Madá (e ao mesmo tempo, expor a ele e ao leitor) a natureza do mal histérico:

⁸³ « [...] sensation d'un globe montant de l'estomac à la gorge, et la strangulation; enfin des convulsions qui débutent par de la constriction épigastrique, qui s'accompagnent ordinairement de perte de connaissance, et qui se terminent par des pleurs et des sanglots [...] » (BRIQUET, 1859, pp. 5-6).

– [...] A histeria pode ter várias causas, nem sempre é produzida pela abstinência; seria asneira sustentar o contrário. Convenho mesmo com alguns médicos modernos em que ela nada mais seja que uma nevrose do encéfalo e não estabeleça a sua sede nos órgãos genitais, como queriam os antigos [...]. Ora, a sua filha é de uma delicadíssima sensibilidade nervosa; acaba de sofrer um formidável abalo com a morte de uma pessoa que ela estremecia muito; está, por conseguinte, sob o domínio de uma impressão violenta; pois o que convém é que a impressão permaneça, que avulte e degenera em histeria; compreende você? Para isso é preciso, antes de mais nada, que ela contente e traga em perfeito equilíbrio certos órgãos, cuja exacerbação iria alterar fatalmente o seu sistema psíquico; e, como o casamento é indispensável àquele equilíbrio, eu faço grande questão do casamento (AZEVEDO, 2003, p. 32).

Como notamos na fala do Dr. Lobão há uma nítida relação entre o equilíbrio de “certos órgãos” que podem afetar o “sistema psíquico”. Tal associação também é fortemente expressa no tratado do psiquiatra Briquet (1859, p. 77)⁸⁴:

Em resumo, encontram-se nas funções orgânicas do aparelho sexual da mulher razões muito plausíveis para trazer a histeria ao útero; mas estas razões subsistem apenas durante o período de doze a vinte anos. Encontram-se, pelo contrário, no estado intelectual da moça, motivos para ocasionar a histeria encefálica, tão satisfatórios como os precedentes, e estes motivos mantêm-se durante toda a duração deste período. Há, por conseguinte, mesmo nessa época, razões para associar a histeria mais ao encéfalo que ao útero.

A partir das citações do personagem médico e do psiquiatra, notamos a relação existente entre os órgãos genitais e a atividade encefálica. Nesse sentido, percebemos, também, que o Dr. Lobão realmente compreende o fenômeno histérico de sua paciente. Ainda que a enfermidade de Madá esteja relacionada com a função (ou antes, a disfunção) do aparelho sexual, sua razão primordial concentra-se no grande choque afetivo, responsável tanto por provocar o estado de continência no qual vive a jovem, como também por alterar o sistema nervoso hipersensível da enferma.

No que diz respeito à exposição do quadro degenerativo da doença, a voz do narrador torna-se uma instância determinante no interior da narrativa azevediana, uma vez que por meio dele o leitor acompanha a degradação física e psíquica da personagem. Nessa perspectiva, o narrador assume uma voz que se torna cada vez mais expressiva durante o

⁸⁴ En résumé, on trouve dans les actions organiques de l'appareil sexuel de la femme des raisons très plausibles pour rapporter l'hystérie à l'utérus; mais ces raisons ne subsistent que pendant la plus petite partie de la période de douze à vingt ans. On trouve, au contraire, dans l'état intellectuel de la jeune fille, des motifs pour rapporter l'hystérie à l'encéphale, tout aussi satisfaisants que les précédents, et ces motifs se maintiennent pendant toute la durée de cette période. Il y a donc, même à cette époque, des raisons pour rapporter l'hystérie plus à l'encéphale qu'à l'utérus (BRIQUET, 1859, p. 77).

romance, por adotar, como observou Bulhões (2003, p. 85), uma tonalidade que se identifica com a linguagem médica. Uma diferença, no entanto, estabelece-se entre ambos: enquanto o doutor Lobão se baseia em observações exteriores apresentadas pela histérica, o narrador é capaz de explorar o território interior da mente da personagem (como no caso dos sonhos e das sensações de Madá). Essa “intrusão” do narrador no interior do plano onírico é observado pela crítica como um procedimento inverossímil, uma vez que não se revela nenhuma justificativa para esse recurso. Essa invasão aos sonhos da personagem poderia se dar, por exemplo, pela hipnose, que seria introduzida por meio do Dr. Lobão, contudo isso não ocorre no romance. Cabe, porém, termos em mente que essa intromissão narrativa, ainda que inviável do ponto de vista científico, torna-se aceitável por meio da onisciência e do discurso indireto livre,⁸⁵ características do narrador naturalista.

Ainda no que se refere à focalização do narrador, observamos que ele, ao se tornar cada vez mais invasivo, demonstra caminhar de uma atitude de observador “neutro” para uma posição menos imparcial, como se ele passasse a ser envolvido pela afecção histérica. Nesses termos, o narrador insere-se de tal forma no plano imaginativo da personagem que parece ter sido também ele acometido pelas ilusões vividas pela enferma:

– Terceiro sonho!... Era já o terceiro sonho!... cismava Madá, muito impressionada e ainda recolhida na sua cama de *érable* com esculturas de mogno. – Três sonhos seguidos, de noite inteira, com aquele miserável trabalhador... E, não poder reagir contra semelhante violência!... Não dispor de um único recurso contra esse misterioso tirano que a constrangia àquela convivência extravagante, àquela amor ignóbil por um ente, que ela na vida real malqueria e desprezava! Terrível cativo! Não poder dizer à sua imaginação: “Acomoda-te, demônio! Sossega!” Isto com quem não estava habituada a repetir uma ordem; com ela, que não fora nunca desatendida nos menores caprichos, como nas maiores imposições!... Que desespero – ter de submeter-se ao jugo de sua carne! Que inferno – sentir-se todos os dias ao acordar humilhada por si mesma, indignada contra os próprios sentidos! E se aquilo desse para continuar?... Sim, como havia de ser, se nunca mais terminasse aquela nova existência que ela agora vivia com o cavouqueiro durante a noite?... Oh, antes a morte! antes a morte! (AZEVEDO, 2005b, p. 79).

⁸⁵ Poderíamos aqui pensar também em um tipo de onividência, tendo em vista que o narrador assume a posição daquele que tudo vê, para, então, transmitir o que observa ao leitor. Assim tanto o leitor como o narrador tornam-se *voyeurs*, diante do quadro histérico da personagem azevediana. Podemos pensar, ainda, em um tipo de observação deturpada que chega ao leitor, uma vez que as cenas romanescas são antes observadas e expostas pela voz do narrador.

Por meio dessa citação, notamos que ao utilizar o discurso indireto livre, o narrador deixa-se invadir pelos sofrimentos da histérica azevediana. Nesse prolongamento da discussão, percebemos que a narrativa, assim como observou Bulhões (2003, p. 90), paulatinamente vai “abandonando a prudência científica e sendo envolvida por uma das manifestações da própria enfermidade, a imaginação”. O autor menciona, ainda, que essa estratégia da instância narrativa refere-se a “um elemento sabiamente manejado, próprio da autonomia da criação literária”. O comprometimento do narrador, portanto, atua como elemento que busca não somente observar a manifestação histérica, mas também pretende “experimentá-la”, ao invadir os sonhos da personagem.

Retornando às investigações de Briquet (1859), um dado sobre a histeria fortemente enfatizada por ele e que também é apresentada no romance azevediano refere-se ao período crítico da manifestação dos fenômenos histéricos. Segundo afirma Briquet (1859, p. 161, tradução nossa)⁸⁶, a histeria pode existir antes da puberdade, contudo, “a época do máximo da sua frequência é a idade de doze para vinte e cinco anos”. Após essa fase, que implica o maior grau de risco da doença, a invasão da histeria, nos termos do psiquiatra, torna-se rara, sendo comum, no entanto, em indivíduos (geralmente mulheres) que apresentam impressões capazes de afetar o sistema nervoso central. Tendo em mente esse fator crítico, cabe ressaltar que nos cinco primeiros capítulos de *O Homem*, concede-se um destaque para a idade da personagem histérica, como depreendemos do diálogo entre o Dr. Lobão e o pai de Madá:

- [...]. Que idade tem ela?
- Dezesete anos.
- É...! Mas não convém que esta menina deixe o casamento para muito tarde. Noto-lhe uma perigosa exaltação nervosa que, uma vez agravada, pode interessar-lhe os órgãos encefálicos e degenerar em histeria (AZEVEDO, 2005b, p. 26).

Na seqüência do romance, as crises de Madá aumentam e ela começa a desenvolver uma letargia profunda que a deixa na cama durante dias. Influenciado pelo Dr. Lobão, o

⁸⁶ « l'époque du maximum de sa fréquence est l'âge de douze à vingt-cinq ans » (BRIQUET, 1859, p. 161).

Conselheiro Pinto Marques decide mudar-se para um arrabalde campestre, a fim de que novos ares possam confortar sua filha. Nas proximidades dessa nova habitação há uma pedreira, local onde Madá, num dos passeios que faz com o pai, conhece Luís, personagem que se torna “objeto” dos sonhos eróticos que acometem a jovem histérica. Durante esses seus sonhos, Madá submerge num ambiente imaginário denominado Ilha do Segredo, cujas descrições se assemelham ao Jardim do Éden. É nesse lugar, onde somente são respeitadas as leis da natureza, que a jovem histérica consegue concretizar, com seu companheiro Luís, o ato copular. Nesse aspecto, esse cenário natural é apresentado por meio de duas perspectivas que se complementam: ao mesmo tempo em que enfatiza a exuberância e a magnitude da natureza (descrita por uma visão romantizada):

Afinal deram com uma planície. Haviam chegado ao cimo da montanha; aí o círculo de verdura que os guardava abriu em clareira, destoando o azul, onde o sol resplandecia, transbordante de ouro por entre espumas de prata. Reinava na luz um meio-tom suave e comunicativo; tudo era doce, temperado e calmo; as vozes da natureza chegavam aos seus ouvidos apenas balbuciadas; as folhas e as asas cochichavam, como se temessem acordar alguém; perto corria um regato sussurrando (AZEVEDO, 2005b, p. 71).

Estimula, também, as forças sensuais, uma vez que, distante dos preceitos sociais, as atitudes humanas não são balizadas:

Há já um princípio de frenesi no modo por que se estreitam. A moça procura com ânsia unir-se bem ao corpo do cavouqueiro; quer que os seus peitos lhe fiquem bem colados o peito; quer que os seus braços sintam em toda a extensão a carne das espáduas do homem; que a sua barriga se ajuste à dele e que as suas coxas lhe apalpem os rins.

[...]

E estreitam-se mais. E unem-se. E unem-se. E confundem no ar os membros enleados e trêmulos. O cavouqueiro soluça, arqueja; ela já não tem uma só parte de si que não o sinta. E, de improviso, um violento sopro da vida a invade toda, esquentando-a por dentro, penetrando-lhe as vísceras, soprando-lhe nas veias um calor estranho, alheio, que a ressuscita e faz saltarem-lhe dos olhos lágrimas de gozo (AZEVEDO, 2005b, p. 59).

É por meio dessa associação entre ambiente natural e sexualidade que se assegura, na obra, a concepção científica de que a relação entre o homem e a mulher é destinada à permanência da espécie: “O Criador deu ao homem vesículas seminais, e o ovário à mulher,

para que eles se correspondessem, e se amassem, e se reproduzissem” (AZEVEDO, 2005b, p. 74).⁸⁷

Com o tempo, Madá passa a viver somente para seus sonhos, sobrepondo sua existência fantástica à realidade e denotando traços de uma dupla personalidade. Diante desse fato, a vida diurna da personagem é superada por sua vida noturna:

[...] E dava-se ainda um outro fenômeno bem curioso: a vida real parecia-lhe agora o sonho, e o sonho afigurava-se-lhe a vida real; os fatos verdadeiros embaralhavam-se-lhe na mente, confundiam-se uns com os outros, fragmentavam-se, difundiam-se, escapavam; ao passo que os mais insignificantes pormenores da sua vida fantástica lhe permaneciam inteiros no espírito, claros e seguros à memória, como os cantos de um poema decorado na infância (AZEVEDO, 2005b, p. 128).

Essa suplantação da vida imaginária de Madá não se dá, contudo, somente na vida da personagem histórica, mas também no plano narrativo. Essa sobreposição é, ainda, revestida por um procedimento de inversão: quando dorme na vida real, Madá acorda para o plano onírico, quando adormece em seus delírios, a jovem desperta para o mundo material.⁸⁸ A imbricação entre delírio e vida concreta é configurada de tal forma pelo narrador, que notamos como essa instância da narrativa denota seu livre arbítrio em introduzir o leitor na atmosfera psíquica da personagem histórica. Vale ainda ressaltar que os fatos que dizem respeito à vida fantástica de Madá se tornam, para a enferma, uma alternativa de cura para a sua doença, não somente porque no plano onírico ela consegue satisfazer-se sexualmente e livrar-se de todas as limitações que lhe são impostas moralmente, mas também porque é em seus sonhos que a personagem consegue enfim ter uma vida “normal”, em que se respeitam as ordens naturais, distanciando-se, portanto, das disfunções orgânicas e das patologias. Nesse caso, o mundo natural da Ilha do Segredo é o ambiente livre de regras, de dogmas e de tabus, um lugar em que as impressões puníveis reduzem-se ou simplesmente não existem.

⁸⁷ A própria função da natureza, no cenário imaginativo, associa-se à pureza e à liberdade da condição original do homem, antes, portanto, de ser inserido no “contrato social”, e relembra a doutrina do bom selvagem, de Rousseau.

⁸⁸ Como veremos mais adiante, essa oscilação entre mundo real e imaginário é um dos sintomas da terceira fase da crise histórica, denominada por Charcot de *attitudes passionnelles* ou *poses plastiques*.

Voltando-nos para os períodos da crise histórica, cabe mencionar que ela possui, segundo Charcot (2003) e Richer (1885), os seguintes estágios: 1. período epileptoide; 2. período das contorções e dos grandes movimentos ou período de *clonisme*; 3. período das atitudes passionais ou poses plásticas; e 4. período terminal (Charcot, 2003) ou período de delírio (Richer, 1885). No romance azevediano, observamos que o naturalista brasileiro demonstra-se atento para todos os sintomas da moléstia e registra, por meio do drama de Madá, esses quatro estágios da histeria.

O período epileptóide é o primeiro momento da crise e apresenta características similares aos da verdadeira epilepsia (daí o período ser conhecido por epileptoide), como convulsões e estertor. De acordo com Charcot (2003), esse período é dividido em três momentos: o tônico, o clônico e o de resolução. Na fase tônica, afirma o psiquiatra, há movimentos de circundução dos membros superiores e inferiores, seguidos de perda de consciência, interrupção respiratória e palidez. Essa fase termina com a imobilização do corpo, cuja ação mais comum é a extensão dos membros. Na fase clônica, os membros, endurecidos, apresentam rápidas oscilações e a fisionomia é distorcida. Com o apaziguamento dos movimentos, principia a fase da resolução, na qual os músculos relaxam. Esse primeiro período do ataque geralmente ocorre em um curto espaço de tempo (CHARCOT, 2003, p. 91). Richer (1885, p. 42, tradução nossa)⁸⁹, um dos discípulos de Charcot, assim descreve o primeiro período do ataque histórico:

Encontramos no período epileptoide do ataque histero-epiléptico a mesma sequencia de sintomas da epilepsia, ao ponto de um observador não prevenido poder tomá-lo como ataque da epilepsia verdadeira, vendo apenas as aparências. Dois fatos entre outros provam peremptoriamente que a epilepsia está apenas na parte externa e não na essência das coisas: 1^a a compressão ovariana pára repentinamente o ataque em qualquer que seja o momento do período epileptoide que venha a ser praticada; 2^a as inversões de correntes elétricas produzem o mesmo efeito. Ora nunca nenhum destes

⁸⁹ Nous retrouvons dans la période épiléptoïde de l'attaque hystéro-épileptique le même cortège de symptômes, au point qu'un observateur non prévenu pourrait prendre pour de l'épilepsie vraie ce qui n'en a, en définitive, que les apparences. Deux faits entre autres prouvent péremptoirement que l'épilepsie n'est là que dans le dehors et non dans le fond des choses: 1^a la compression ovarienne arrête brusquement l'attaque à quelque moment de la période épiléptoïde qu'on la pratique; 2^a les interversions de courants électriques produisent le même effet. Or jamais aucun de ces moyens n'a pu non seulement enrayer, mais même atténuer les convulsions de l'épilepsie vraie (1885, p.42).

meios pôde parar, nem mesmo atenuar as convulsões da verdadeira epilepsia.

No romance azevediano, deparamo-nos com uma cena, cuja seqüência indica-nos os momentos iniciais de um ataque, em que os sintomas se aproximam de algumas das características do período epileptoide, tendo em vista que Madá apresenta tremores musculares “Ela teve um tremor de músculos, e ficou muito emocionada [...]” (AZEVEDO, 2005b, p. 47). Com a intensidade da crise “Vieram-lhe os soluços e Madá principiou a excitar-se” (AZEVEDO, 2005b, p. 47).

Logo após o período epileptoide, segue-se o período das contorções e dos grandes movimentos, em que se nota um desgaste exacerbado da força muscular. É nesta fase que as doentes demonstram uma grande flexibilidade, capaz de surpreender quem as observa. As contorções que se apresentam, por meio de atitudes estranhas, geralmente são imprevisíveis e podem imobilizar o paciente nas mais variadas ações. Os grandes movimentos, de acordo com Charcot (2003, p. 95)

constituem, na maioria das vezes, oscilações rápidas e extensões dos membros ou de toda uma parte do tronco. Via de regra, a doente levanta como se fosse sentar, abaixa a cabeça até a altura dos joelhos e então se joga bruscamente para trás, chocando-se violentamente com o travesseiro, numa espécie de saudações exageradas.

Richer (1885, p. 73, tradução nossa).⁹⁰ menciona que:

O segundo período em suas diferentes fases e em suas variações parece responder a um mesmo princípio e tem apenas um único objetivo, o de uma descarga exagerada de força muscular. É, para se usar uma expressão ligeiramente vulgar, *o período de grande esforço*; e não é sem razão que o Sr. Charcot deu-lhe o nome pitoresco de *clonisme*, recordando os exercícios musculares aos quais se entregam os acrobatas.

De acordo com Charcot (2003), na fase dos grandes movimentos, o corpo se contorce de uma forma indescritível e o rosto da enferma é revestido por aparência de fúria ou de

⁹⁰ « La deuxième période dans ses différentes phases et dans ses variétés semble répondre à un même principe et n'avoir qu'un seul but, celui d'une dépense exagérée de force musculaire. C'est, si l'on veut me passer une expression un peu vulgaire, *la période des tours de force*; et ce n'est pas sans raison que M. Charcot lui a donné le nom pittoresque de *clonisme*, rappelant par là les exercices musculaires auxquels se livrent les acrobates ». (1885, p.73).

terror. Envolvida por um momento de grande violência, a doente tenta se morder, bate-se abruptamente, arranha o rosto, rasga as roupas, arranca os cabelos, debatendo-se como se estivesse louca. O psiquiatra, ao investigar um caso verídico de histeria, faz as seguintes observações:

[...] Uma de nossas doentes, conhecida como L., não pode ficar minimamente vestida durante seus ataques, senão rasga tudo em pedaços. Ela se dá socos tão violentos que se é obrigado a interpor uma almofada para amortecer o choque. Sacode a cabeça, tenta morder, segura uma compressa que lhe dão e a agita violentamente com surdos grunhidos de raiva. (CHARCOT, 2003, p. 103).

Numa das cenas finais do romance, Madá mostra uma crise violenta, por meio da qual podemos notar não só a fúria que acomete a jovem, como também os grandes movimentos e contorções:

[...] Arremessou por terra e de encontro às paredes, as jaras, o tinteiro, estatuetas e faianças; atirando depois consigo mesma ao chão, estrebuchando, torcendo-se em arco, encostando a cabeça nos calcanhares, a espumar entre dentes e a espolhar-se como um hidrófobo. Em seguida começou a engatinhar, firmada nas mãos e nos joelhos, resbunando prolongadamente, com o pescoço estendido, a boca virada para o alto [...] (AZEVEDO, 2005b, p. 141).

Notamos, por meio da citação acima, a ênfase dada aos movimentos da enferma durante o ataque histérico, haja vista a menção feita pelo narrador de que a personagem torce-se em arco, “encostando a cabeça nos calcanhares” e, por fim, estendendo o pescoço, mantendo a cabeça virada para o alto. Por meio da ilustração⁹¹ que se segue, referente ao período das contorções, temos uma noção desse período:

⁹¹ As ilustrações sobre os períodos da histeria forem obtidos dos trabalhos de Richer (1885) e, pelo que tudo indica, principalmente pelo “R” assinado ao lado das imagens, o próprio psiquiatra desenhou o que observava. Aliás, essa era uma prática comum para Charcot e seus discípulos.



Contorsion – Arc de cercle

Após observarmos essa imagem, notamos que Aluísio Azevedo certamente tinha o conhecimento científico do que descrevia em suas obras, indo além do campo hipotético. Nesse sentido, observamos que, ainda que não tenha presenciado uma crise histérica em sua manifestação real, o escritor brasileiro dedicou-se a estudar o caso a fundo, a fim de pintar-lhe plausivelmente.

O terceiro período do ataque histérico é o das atitudes passionais. Segundo afirma Richer (1885) não se trata de um simples delírio de memória ou imaginação, mas se refere a uma alucinação que conduz a enferma a um mundo imaginário. A expressão da fisionomia e as atitudes da histérica reproduzem os sentimentos que a animam. A doente age como se seu sonho fosse uma realidade e, ao despertar, conserva as lembranças de tudo o que se passou em seu delírio (como vimos, isso ocorre com a personagem azevediana). De acordo com o psiquiatra, essas alucinações variam com o grau de imaginação da enferma. Nessa fase, ainda, a doente torna-se completamente insensível às excitações exteriores e o curso do seu delírio não é perturbado (RICHER, 1887, p. 89). Nas palavras do psiquiatra:

O caráter desse período encontra-se perfeitamente definido pelo nome que lhe deu o Sr. Charcot, *período das atitudes passionais* ou das poses plásticas. E, com efeito, não é somente um simples delírio de memória ou de imaginação; a doente está presa às alucinações que a deleitam e a transportam para um mundo imaginário. Lá, assiste às cenas onde desempenha frequentemente o principal papel; a expressão da sua fisionomia e as suas atitudes reproduzem os sentimentos que a animam; age como se o seu sonho fosse uma realidade. E, pela mímica expressiva à qual se entrega, e pelas palavras que deixa escapar, é fácil seguir todas as peripécias do drama que se

desenrola na frente dela, ou do qual toma ela própria uma parte ativa; a sua alucinação, meramente subjetiva, torna-se em certa medida objetiva pela tradução que ela faz. (RICHER, 1885, p. 89, tradução nossa).⁹²

Charcot (2003) menciona que, nesse estágio, a doente encena, demonstrando mímicas expressivas e acreditando desempenhar o papel de protagonista no drama que vive. Podem ser distinguidas, nesse período, alucinações de duas naturezas: alegres e tristes. Na fase alegre “a doente acredita, por exemplo, ser transportada para um jardim magnífico, espécie de Éden, no qual não raro as flores são vermelhas, os habitantes estão vestidos de vermelho e há música no ar” (CHARCOT, 2003, p. 97). Nesse lugar edênico, o psiquiatra afirma que a enferma encontra “o objeto de seus sonhos ou de seus afetos passados, e não é incomum acontecerem cenas de amor” (CHARCOT, 2003, p. 97). Como notamos em *O Homem*, durante seus delírios, Madá apresenta todas essas características: revela uma obsessão imaginária pela Ilha do Segredo, espécie de lugar paradisíaco; depara-se com seu pai que usa uma túnica vermelha; encontra-se com seu irmão morto; e entrega-se fisicamente a Luís.

Um fato importante a ser ressaltado, ainda sobre o período das atitudes passionais, diz respeito a uma semelhança existente entre a descrição de uma crise real observada e registrada por Richer (1885) em seus estudos e uma cena de *O Homem*. O psiquiatra relata em seu tratado a alucinação de uma jovem que diz ter medo de alguém que a persegue e de quem busca escapar. A aparição deste personagem no delírio da enferma, ao atuar com a persistência de uma obsessão, concede a essa fase um aspecto punível. A jovem, então, parece lutar para proteger-se e pede socorro “Socorro”! Socorro! - Ah! Não me terá...”⁹³ (RICHER,

⁹² « Le caractère de cette période se trouve parfaitement défini par le nom que lui a donné M. Charcot, période des *attitudes passionnelles* ou des *poses plastiques*. Et en effet, ce n'est pas ici un simple delire de mémoire ou d'imagination; la malade est en proie à des hallucinations qui la ravissent et la transportent dans un monde imaginaire. Là, elle assiste à des scènes où elle joue souvent le principal rôle; l'expression de sa physionomie et ses attitudes reproduisent les sentiments qui l'animent; elle agit comme si son rêve était une réalité. Et, par la mimique expressive à laquelle elle se livre, ainsi que par les paroles qu'elle laisse échapper, il est facile de suivre toutes les péripéties du drame qui se déroule devant elle, ou auquel elle prend elle-même une part active; son hallucination, purement subjective, devient en quelque sorte objective par la traduction qu'elle en fait » (Richer, 1885, p.89).

⁹³ Au secours! Au secours! - Ah! Vous ne m'aurez pas...” (RICHER, 1885, p. 90).

1885, p. 90). Mas ela não consegue conter a luta por muito tempo. A enferma, então, junta suas mãos e estica seus braços, rolando sobre seu leito e pedindo perdão.

Às vezes, num movimento mais acusado, retifica-se e põe-se completamente de joelhos. [...]

Em suas poses, suplicando cada vez mais, com a sua voz, cujo acento fica cheio de angústia e terror, sente que o infeliz não pára de tocar (RICHER, 1887, p. 91, tradução nossa).⁹⁴

Essa é a imagem concedida por Richer referente ao caso real:



Attitude passionnelle

Madá, no começo de um de seus delírios, após enxergar os objetos disformes e avermelhados, é acometida por uma palpitação nervosa. Ainda consciente, a histérica azevediana tenta resistir à alucinação que a invade e também suplica, pedindo a Jesus que a proteja de uma fera que tenta dominá-la:

– Preciso não sonhar! Preciso arrancar aqui de dentro esta dolorosa loucura que me absorve, gota a gota, toda a substância da minha vida!

E, de joelhos, o rosto levantado, as mãos erguidas para o céu, as lágrimas a desfiarem-lhe uma a uma pelas faces, ela acrescentou depois da oração que lhe ensinara a tia Camila: Jesus, meu amado, meu esposo, acode-me, acode-me depressa, que a fera já aí está comigo! (AZEVEDO, 2005b, p. 98).

⁹⁴ « Parfois, dans un mouvement plus accusé, elle se redresse et se met complètement à genoux [...]. Dans se poses, de plus en plus supplantes, comme dans sa voix, dont l'accent devient plein d'angoisse et de terreur, on sent que le malheureux ne se laisse pas toucher » (RICHER, 1887, p. 91).

No fim da cena, a enferma azevediana sucumbe à força de sua alucinação:

E interrogou a imagem com um olhar em que havia súplica e ameaça. Mas soltou logo um rugido surdo, apontando para o crucifixo e balbuciando, cheia de terror: – Não! Já não sois vós quem aí está crucificado! Quem está aí agora é o outro! É ele! É o demônio!

E caiu de bruços no chão, com um grito. E logo em seguida sem ânimo de erguer a cabeça, transida de medo, sentiu distraidamente que o Cristo se agitava na parede, como forcejando para despregar-se da cruz, e que afinal descia, pisava no chão, encaminhava-se para ela e tocava-lhe de leve com a mão no ombro, aproximando a boca, para lhe falar ao ouvido. Madá sentiu recender o cheiro da murta.

– Levanta-te, amiga minha, formosa minha, e vem! A mangueira começou a dar as suas primeiras mangas; as flores do caju lançaram já o seu cheiro! Vem, pomba minha: nos segredos do teu quarto mostra-me a tua face; soe a tua voz dentro dos meus ouvidos, porque a tua voz é doce e a tua face graciosa! (AZEVEDO, 2005b, p. 100).

Além da correspondência entre o caso real relatado por Richer (1885) e a representação ficcional de Aluísio Azevedo, notamos na passagem supracitada referente ao romance a influência do caráter religioso que atua como outra característica da histeria. A personagem azevediana, ao se apegar às questões sagradas, encontra na beatice de sua tia Camila, um determinismo que lhe agrava ainda mais o sistema nervoso. Como vemos, a partir da citação, as conseqüências do apego à religião também estão associadas às impressões puníveis vivenciadas por Madá, tendo em vista a força repressora de certas exigências religiosas da época, como a de evitar-se a união física do casal antes do casamento. Na crise da histérica, notamos, também, que ao aspecto religioso está atrelado um significado erótico, haja vista que o Cristo crucificado transforma-se, sob a força do delírio da enferma, no amante de seus sonhos.⁹⁵

⁹⁵ Esse caráter erótico é expressivamente observado em uma das orações que Madá aprende com sua tia Camila. Nessa oração, o próprio Jesus transfigura-se em amigo, esposo e amante da enferma: “Jesus, filho de Maria, príncipe dos céus e rei na terra, senhor dos homens, amado meu, esposo de minha alma, vale-me tu, que és a minha salvação e o meu amor! Esconde-me, querido, com o teu manto, que o leão me cerca! Protege-me contra mim mesma! Esconjura o bicho imundo que habita minha carne e suja minha alma! – Salva-me! Não me deixes cair em pecado de luxúria, que eu sinto já as línguas do inferno me lambendo as carnes do meu corpo e enfiando-se pelas minhas veias! Vale-me, esposo meu, amado meu! Vou dormir à sombra de tua cruz, como o cordeirinho imaculado, para que o demônio não se aproxime de mim! Amado do meu coração, espero-te esta noite no meu sonho, deitada de ventre para cima, com os peitos bem abertos, para que tu me penetres até ao fundo de minhas entranhas e me ilumine toda por dentro com a luz do teu divino espírito! Por quem és, conjuro-te que não me faltes, por que, se não vieres, arrisco-me a cair em poder dos teus contrários, e morrerei sem estar no gozo da tua

Cabe ainda observar que, ainda no que se refere à influência do discurso religioso há, em vários momentos de alucinação da enferma a apropriação, por parte de Aluísio Azevedo, de trechos bíblicos. Notadamente no final do capítulo XV o diálogo que se estabelece entre os amantes Madá e Luís revela uma intertextualidade direta da narrativa azevediana com o *Cântico dos Cânticos*, cuja escritura bíblica é atribuída ao rei Salomão. Verdadeiro poema dedicado à declamação de amor entre dois amantes, o livro bíblico descreve a espera de uma donzela por seu amado. Composto em forma de diálogo, os versos do poema de Salomão enfocam a simplicidade, a pureza e a beleza do amor. Enfatizado por declamações dos amantes que se buscam, o amor é nutrido pela expectativa de sua concretização. Enquanto no romance azevediano temos:

Levanta-te, amiga minha, formosa minha, e vem! A mangueira começou a dar as suas primeiras mangas; as flores do caju lançaram já o seu cheiro! Vem, pomba minha: nos segredos do teu quarto mostra-me a tua face; soe a tua voz dentro dos meus ouvidos, porque a tua voz é doce e a tua face graciosa! (AZEVEDO, 2005b, p. 100)

Encontramos a seguinte passagem no livro bíblico:

¹⁰ Meu bem-amado disse-me:

“Levanta-te, minha amiga, vem, formosa minha formosa.

¹¹ Eis que o inverno passou,
cessaram e desapareceram as chuvas.

¹² Apareceram as flores na nossa terra,
voltou o tempo das canções.

Em nossa terra já se ouve
a voz da rola.

¹³ A figueira já começa a dar os seus figos,
e a vinha em flor exala o seu perfume;
Levanta-te, minha amada,
formosa minha, e vem.

¹⁴ Minha pomba, oculta nas fendas do rochedo,
e nos abrigos das rochas escarpadas,
mostra-me o teu rosto,
faze-me ouvir a tua voz.

Tua voz é tão doce, e delicado teu rosto! (Bíblia Sagrada, *Cântico dos Cânticos*, Cap. 2, vers. 10-14).

Há ainda, no final do XV capítulo de *O Homem*, outras passagens do diálogo entre

graça! Vem ter comigo, Jesus! Jesus, filho de Deus, senhor dos homens, príncipe dos céus e rei na terra! Vem que eu te espero. Amém (AZEVEDO, 2005b, p. 39).

Luís e Madá que reiteram a intertextualidade das cenas, como o momento em que Luís admira os encantos da beleza de Madá, comparando-a cada parte do corpo da amada com elementos da natureza ou com imagens bíblicas. Cena semelhante a essa também se passa nos *Cânticos*. Há ainda uma intertextualidade em que ocorre uma inversão das falas. Enquanto no livro bíblico a amada se dirige ao amado:

¹ Durante as noites, no meu leito,
busquei aquele que meu coração ama;
procurei-o, sem encontrá-lo.

² Vou levantar-me e percorrer a cidade,
as ruas e praças,
em busca daquele que meu coração ama;
procurei-o, sem encontrá-lo (Bíblia Sagrada, *Cântico dos Cânticos*, Cap. 3, vers. 1-2).

Em *O Homem*, é Luís que diz a Madá:

– Levanta-te, minha amada, e torna comigo ao nosso ninho de amor! Eu te busquei esta noite a meu lado, busquei-te e não te encontrei! Ergui-me à luz das estrelas e rodeei como um louco a ilha, e não te achei! busquei-te pelas matas, pelos vales e pelo monte, e não te descobri! (AZEVEDO, 2005b, p. 101).

Como podemos notar, essa intertextualidade entre cenas de *O Homem* com trechos bíblicos atua como elemento que corrobora o estado mental da histérica azevediana, que, pela influência da tia beata, sofre a influência impressionável da religião. Nesse sentido, o próprio recurso intertextual vincula-se à tese central do romance, quando observamos que as perturbações sofridas pela jovem têm nítida relação com elementos afetivos.

Retornando aos estágios da histeria, o quarto período da doença é designado por Charcot (2003) como terminal, já Richer (1885) o denomina período de delírio. Trata-se da fase em que o ataque está amenizando, mas a enferma ainda demonstra alucinações que, às vezes, são acompanhadas por distúrbios do movimento. De acordo com Charcot (2003), esse delírio “constitui um quarto período pelo qual o doente deve passar antes de reencontrar seu equilíbrio. É como um resto de ataque que se esgota” (Charcot, 2003, p. 99). Sobre este

período, Richer (1885, p. 117)⁹⁶ afirma que:

Após o período das atitudes passionais ou poses plásticas, pode-se dizer que o ataque terminou. A consciência retornou, mas apenas em parte, e durante certo tempo a doente continua presa de um delírio, cujo caráter varia; ele é entrecortado de alucinações e acompanhado, às vezes, de algumas perturbações do movimento. Este delírio constitui um quarto período pelo qual passa a doente antes de retornar ao seu equilíbrio normal. É como um resto de ataque que se esgota, e as ocorrências que se apresentam então, são precisamente comparáveis e, às vezes mesmo, idênticos aos que precede o ataque e lhe serve em certa medida de prelúdio.

Charcot (2003) menciona que pessoas acometidas pelo que ele designa de grande histeria são simultaneamente grandes hipnóticas e que o estado mental da mulher histérica é análogo ao estado mental de uma mulher grande hipnótica em condição de sonambulismo.⁹⁷ Esse estado mental do sonambulismo traduz-se por uma “ausência absoluta de reação, uma idéia que penetra no interior do cérebro como um parasita. Ela se aloja sem concorrer com outras idéias. Estas estão ausentes, tudo dorme” (CHARCOT, 2003, p. 26). É assim que, quando se induz uma enferma a adormecer e se introduz uma idéia em sua mente, essa idéia passa a dominá-la durante o sono e persiste quando ela desperta, uma vez que tal idéia foi inserida sem a concorrência de outras idéias, impondo-se como uma espécie de sonho (CHARCOT, 2003, p. 17). Em sua obra, Aluísio Azevedo mostra-nos uma jovem histérica que é acometida pelo estado sonambúlico, como podemos observar na seguinte passagem:

No fim de algum tempo, viu, porém, que nem assim lhe acudia o sono ou a letargia. – Que suplício! – Apenas ficava estonteada, presa de tênue vertigem, que de quando em quando lhe apagava a luz dos olhos. Entrou no mesmo estado pelo dia alto, muito abstrata, andando por toda a casa como uma sonâmbula (AZEVEDO, 2005b, p. 128).

O fato de Madá ser uma histérica que apresenta o estado de sonambulismo é um fator

⁹⁶ « Après la période des attitudes passionnelles ou poses plastiques, on peut dire, à proprement parler, que l'attaque est terminée. La connaissance est revenue, mais en partie seulement, et pendant un certain temps la malade demeure en proie à un délire dont le caractère varie; il est entrecoupé d'hallucinations et accompagné parfois de quelques troubles du mouvement. Ce délire constitue une quatrième période par laquelle passe la malade avant de retrouver son équilibre normal. C'est comme un reste de l'attaque qui s'épuise, et les accidents qui se présentent alors sont justement comparables et, parfois même, identiques à ceux qui précèdent l'attaque et lui servent en quelque sorte de prélude » (1885, p.117).

⁹⁷ « [...] je suis convaincu que je pourrais les reproduire chez les personnes atteintes de grande hystérie, qui seraient en même temps de grandes hypnotiques » (CHARCOT, 1998, p. 93).

que favoreceria o procedimento terapêutico do Dr. Lobão, o qual poderia adotar métodos hipnóticos, o que, no entanto, como já assinalado, não acontece no romance. Cabe ressaltar, contudo, que Charcot (2003, p. 31) ressalta a importância da correta distinção nosográfica e aconselha grande precaução quanto às doentes histéricas hipnotizáveis, que são aquelas que “apresentam fenômenos do que chamamos grande hipnotismo”, estado que difere, por causa de seus efeitos, do hipnotismo em geral.

De acordo com o psiquiatra francês, há três períodos distintos que acometem a doente histérica: a letargia, a catalepsia e o sonambulismo. Como já vimos, Madá apresenta todos eles. A letargia, um tipo de sono profundo, marcado pela falta de consciência, afeta Madá por dezesseis horas: “[...] Estivera dezesseis horas em estado letárgico; havia caído em torpor cinco da manhã e só acordara às nove da manhã do dia seguinte” (AZEVEDO, 2005b, p. 134). A catalepsia, uma enfermidade nervosa caracterizada pela rigidez dos membros, imobiliza a jovem: “[...] ficou a olhar para a criada, fixamente, sem expressão, como uma figura de cera” (AZEVEDO, 2005b, p. 134). O sonambulismo, fenômeno que ocorre com certos indivíduos que realizam algumas atividades enquanto dormem, também é apresentado pela histérica:

- Ah! Vosmecê agora tem um sono muito ferrado [diz a criada à Madá]. Quer parecer que acorda, mas qual! Está dormindo que é um gosto! Abre os olhos, isso abre; passa a mão pela testa; se lhe dou água – bebe-a; às vezes levanta-se, quer andar, eu não deixo. Uma ocasião, quando dei fé, já minh’ama se tinha safado da cama e estava a procurar não sei o quê naquele canto do quarto... Por sinal que me pregou um tal susto, credo! (AZEVEDO, 2005b, p. 96).

Ao discorrer sobre a diferença que existe entre a epilepsia e a histeroeplepsia (crise similar à epilepsia, que acomete os doentes histéricos), Charcot afirma que a característica do ataque histeroepiléptico é formar séries intermináveis que podem até mesmo durar todo o dia. Os doentes, ao saírem desta crise, demonstram-se ligeiramente cansados, fato que, como já relatado sobre o período epileptoide, diferencia a histeroepilepsia da epilepsia. No entanto,

[...] Quando os ataques de epilepsia se avizinham formando séries, cujos termos são tão aproximados que se encaixam, os senhores têm o que se chama de estado de mal.

Ora, o estado de mal epiléptico é um dos mais graves que existem, levando com frequência à morte, na histeroepilepsia, ao contrário, os ataques sucedem durante um dia, dois, três, sem intervalo e sem perigo para o doente. O estado de mal histeroepiléptico não tem, portanto, a mesma gravidade do estado de mal epiléptico (CHARCOT, 2003, p. 43).

Essa distinção entre o estado do mal da epilepsia e o da histeroepilepsia também é ressaltada pelo Dr. Lobão no romance azevediano:

– Ora aí tem! É a febre histérica! Classificou logo o Dr. Lobão. E em resposta às perguntas do Conselheiro, despejou um chorrilho de nomes técnicos, dizendo que “aquilo não podia ser febre tifóide, nem ter a sua origem na flegmasia encefálica, nem tampouco na alteração de algum órgão esplâncnico, porque uma meningite, ou uma encefalite ou mesmo uma febre tifóide comum, não poderiam chegar àquele grau, porque não havia doente capaz de resistir” (AZEVEDO, 2005b, p. 44).

Na sequência da obra, quando Madá é acometida por um novo ataque febril, o Dr. Lobão não vê outra solução a não ser a compressão ovariana, método terapêutico usado como forma de amenização do mal:

No fim de contas apareceu-lhe de novo [a Madá] a tal febre de caráter especial; agora, porém, com delírios e movimentos luxuriosos, sobrevivendo uma profunda letargia, contra a qual eram inúteis todos os recursos do médico. Parecia morta. No fim de longas horas de esforços, o Dr. Lobão, já desesperado, teve, a contragosto, de aceitar o conselho de um seu colega ainda moço e de idéias modernas – a compressão do ovário (AZEVEDO, 2005b, p. 48).⁹⁸

O fim da personagem azevediana é trágico. Após um prolongado estado letárgico e influenciada pela degeneração provocada pela doença, Madá envenena com o xarope Easton⁹⁹ o cavouqueiro Luís e sua esposa Rosinha, que morrem com estremecimentos convulsivos. Enquanto o casal tem os músculos contraídos e estremecimentos convulsivos, Madá apresenta-se tranquila, rindo-se diante do episódio:

Fez-se um silêncio gélido, em que se ouvia pendular na alcova de Madá o seu pequeno regulador de bronze; mas no fim de alguns instantes os pobres noivos, que pareciam cada vez mais sobreexcitados, puseram-se a mexer com a mandíbula inferior, contraindo os músculos da face e daí a pouco tinham rápidos estremecimentos convulsivos, que lhes agitavam o corpo inteiro, de instante a instante, violentamente.

⁹⁸ Segundo afirma Charcot « La compression énérgique de l’ovaire douloureux n’a pas d’influence directe sur la plupart des symptômes permanents de l’hystérie, tels que contracture, paralysie, hémianesthésie, etc. ; mais elle a une action souvent décisive sur l’attaque convulsive dont elle peut diminuer l’intensité et, parfois même, déterminer l’arrêt » (1998, p. 56).

⁹⁹ Medicamento elaborado à base de estricnina.

Luís quis falar e não pôde; apenas gorgolejou uns bufidos guturais. Madá ria-se, olhando as caretas convulsivas que ele e a mulher faziam. Esta, agoniada, levava simultaneamente as mãos à garganta e ao estômago, sem poder gritar, tão contraída tinha já a laringe. (AZEVEDO, 2005b, p. 136).

Quando conduzida ao lado de suas vítimas, Madá menciona: “[...] Este é o meu querido esposo bem amado, pai de meu filho, senhor poderoso na terra e descendente de Deus; matei-o e mais a essa outra que aí está, porque ele me traiu com ela” (AZEVEDO, 2005b, p. 138). Diante desse crime, que revela o estágio avançado da insanidade mental da enferma, decidem prendê-la em uma camisola de força e transportá-la a uma célula nos braços do médico da família, o qual “praguejava, furioso, por não lhe permitirem as leis carregá-la consigo no mesmo instante para a sua casa de saúde” (AZEVEDO, 2005b, p. 142). “Está perdida para sempre!” (AZEVEDO, 2005b, p. 142), reconhece o pai de Madá, desfalecido, ao ver a filha enlouquecida. A tragicidade da cena final, fundamentada no teor determinista, revela a fragilidade da mulher quando inserida num sistema capaz de corromper não só a ordem de seu funcionamento fisiológico, como também responsável por provocar profundas alterações em sua constituição psíquica.

Pela a análise desse romance azevediano, portanto, observamos que o escritor brasileiro demonstra voltar-se para as leis da psicopatologia, em que todo o processo de elaboração formal gera uma espécie de “produto de laboratório” dirigido a um procedimento experimentalista de composição. Ao tratar da histeria de uma jovem, causada por um abalo afetivo e responsável pela disfunção orgânica e psíquica, o escritor brasileiro demonstrou-nos uma experiência clínica da doença, num cenário familiar e social redutor da figura feminina. Assim, Madá surge-nos como uma jovem que, por ser hipersensível, não consegue suportar um abalo afetivo. Uma vez o choque alterando seu sistema psíquico, a jovem é atingida pela histeria. Os sintomas mórbidos da doença, como vimos, são capazes de provocar uma forte degenerescência em um organismo que possui uma série de elementos que predispõem à doença, como é o de Madá. Assim, ao levantar novamente a questão da histeria, em *O*

Homem, Aluísio Azevedo demonstra não somente estar a par das últimas descobertas da psiquiatria, como também revela proceder de acordo com as propostas de Zola, para quem o escritor deve ser um “analista do homem” (ZOLA, 1971, p. 40) para “mostrar a engrenagem das manifestações intelectuais e sensuais” (ZOLA, 1971, p. 43) do organismo humano, respeitando, nesse aspecto, as leis da fisiologia e dos determinismos.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio de nossa dissertação, procuramos mostrar que o destaque dado à patologia no Naturalismo Brasileiro, especificamente, na ficção de Aluísio Azevedo, comprova a aproximação possibilitada pela época entre o campo literário e o método científico, mas, mais que isso, observamos o quão interessado esteve o escritor brasileiro em compreender detalhadamente os fenômenos científicos e sociais de seu tempo, explorando-os como temas e “verdades” de sua ficção. Algumas pistas disso são deixadas por Aluísio Azevedo nas introduções de seus romances. Em *Casa de Pensão*, por exemplo, encontramos o apelo: “Desconfia de todo aquele que se arreceia da verdade” (AZEVEDO, 2005a, p. 752); em *O Cortiço* deparamo-nos com a epígrafe: “La verité, toute la verité, rien que la verité [Droit Criminel]” (AZEVEDO, 2005b, p. 440); em *O Homem*, deparamo-nos com a atitude de um autor consciente do poder da arte na configuração do real: “Quem não amar a verdade na arte e não tiver a respeito do Naturalismo idéias bem claras e seguras, fará, deixando de ler este livro, um grande obséquio a quem o escreveu” (AZEVEDO, 2005b, p. 10). Como vimos, o avanço da ciência e das descobertas da medicina influenciaram e estimularam o escritor brasileiro, que passou a se dedicar ao estudo tanto de doenças psíquicas, como também da situação urbana do Rio de Janeiro. Dentre seus romances, os quatro que tivemos como *corpus* – *O Mulato* (1881), *O Homem* (1887), *Casa de Pensão* (1884) e *O Cortiço* (1890) – atestam essa afirmação. Em nossa análise sobre o romance *O Homem*, por exemplo, pudemos constatar que Aluísio Azevedo dedicou-se criteriosamente ao estudo da histeria, compondo um quadro da doença com detalhes minuciosos da moléstia e configurando uma heroína, cujos sintomas do mal histérico correspondem àqueles apresentados pelos psiquiatras franceses Pierre Briquet e Jean-Martin Charcot em seus estudos sobre a doença. Assim, mostramos que o escritor brasileiro se empenhou em observar e compreender os fenômenos

patológicos presentes em suas obras, para depois, construir enredos e teses ficcionais, baseadas no que Zola (1979a) revelou ser a literatura experimental, cujos pressupostos se baseavam, como vimos, na aproximação direta com os fatos da realidade e cuja fonte remonta à *Introduction à l'Étude de la Médecine Expérimentale* (1865), de Claude Bernard.

Sobre essa questão de aproximação com o real defendida pela escola naturalista, Sodré (1965) afirma que há nela uma incoerência fundamental, tendo em vista que, ao mesmo tempo em que objetiva aproximar-se o máximo possível da realidade, distancia-se dela, o que promove, assim, sua deformação. O autor menciona que a crítica literária carece de recursos e de métodos para chegar a alguma conclusão a esse respeito. Hoje, após as averiguações de nosso trabalho, poderíamos ao menos traçar a hipótese de que tal distanciamento da realidade – o que é um paradoxo no que está relacionado ao Naturalismo, movimento que visou à aproximação da literatura dos fatos reais –, poderia ser detectado na própria instância do autor, que procurou se isentar do teor de sua narrativa, geralmente focalizada em terceira pessoa. O narrador naturalista, no entanto, não conseguiu fazer com que o escritor não deixasse de responder por sua obra, o que nos leva a concluir que a focalização narrativa trata-se de uma estratégia do ponto de vista da técnica artística, mas que não é capaz de apagar por completo a presença do autor na obra, que muitas vezes se revela por meio de um texto irônico e, até mesmo, por meio do discurso indireto livre, responsável, ao nosso ver, por um tipo de complexidade estilística, ao mesmo tempo em que demonstra a supremacia do narrador, conhecedor da mente dos personagens, expostos tanto física como mentalmente. Nesse aspecto, novos questionamentos nos surgem, a partir das próprias afirmações de Aluísio Azevedo, quando o naturalista afirma que:

[...] O escritor tem obrigação de ser consciencioso, breve, conciso, porque já não escreve para mostrar o seu estilo e sim para expor seu modo de pensar sobre qualquer objeto, sobre qualquer questão, sobre qualquer fenômeno.
O próprio romance tão fútil até aqui, quando hoje não se propõe a discutir uma tese, demonstrar um fato, bater um preconceito, analisar um artigo de código, ou fazer qualquer outra coisa séria e útil, embora esteja ele bem escrito, há de passar desapercibido e cair por fim no artigo das nulidades (AZEVEDO, 1880, apud MÉRIAN, 1988, p. 189).

A partir da citação, podemos notar que Aluísio Azevedo tinha total conhecimento das mudanças capitais por quais passava o romance nacional que tinha sua estrutura interna transformada, adotando traços mais sólidos e explorando a força das teses científicas (determinismo, darwinismo, positivismo, etc.), como fundo de uma obra que se queria verdadeira e realista. Isso demonstra a sobriedade do naturalista brasileiro para com os fatos literários e sociais de seu tempo, e demonstra a preocupação de um escritor que considerava a literatura algo importante para a transformação social, uma vez que a literatura, para Aluísio Azevedo, estava relacionada com o grau de civilidade de nosso povo.

Vimos que, ao enfatizar a “fraca coesão cultural” do Brasil, Miguel-Pereira (1973), ressalta que ao não se preocupar com as diferenças entre as sociedades (no caso, a européia e a brasileira), os escritores aqui seguiam os mesmos temas desenvolvidos por Zola e Eça de Queirós. Dois outros elementos são apontados pela autora como deformações aqui operadas pelos naturalistas: o pedantismo cientificista e a confusão entre observar e inventariar (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p. 134). Além desses aspectos mencionados por Miguel-Pereira (1973), outros críticos insistem em acentuar o caráter híbrido dos romances naturalistas brasileiros. Sobre esse assunto, muitos, dentre os quais, a própria Miguel-Pereira (1973), apontam a situação econômica de Aluísio Azevedo como fator preponderante para a oscilação entre romances românticos e naturalistas. Cabe, no entanto (e aqui já apontamos para novas reflexões sobre esse assunto), termos em mente que o próprio Aluísio Azevedo destaca um grande obstáculo em se elaborar uma obra fundamentalmente naturalista naquele tempo. Trata-se da disparidade existente que havia entre a massa de leitores e o pequeno grupo de críticos (AZEVEDO apud GOMES, 1960, p. xv). Assim, conforme aponta o próprio Aluísio Azevedo, de um lado, encontravam-se os leitores, sedentos por um enredo romântico, de outro, os críticos, que, por acompanharem as evoluções do romance moderno na França,

exigiam as pegadas de Zola. Diante desse embate, Aluísio declara que:

Por conseguinte, entendemos que, em semelhantes contingências, o melhor partido a seguir era conciliar as duas escolas, de modo a agradar ao mesmo tempo ao gosto do público e ao gosto dos críticos; até que se consiga por uma vez o que ainda há pouco dissemos – impor o romance naturalista. Mas enquanto não chegamos a esse belo posto, vamos limpando o caminho com as nossas produções híbridas, para que os mais felizes, que porventura venham depois, já o encontrem desobstruído e franco (AZEVEDO apud GOMES, 1960, p. xv).

Como vemos, portanto, longe de simplesmente compor romances híbridos, Aluísio Azevedo expõe o conflito vivenciado entre a massa de leitores e o grupo de críticos do momento, revelando assim um posicionamento de quem, além de tudo, investigou a circulação de ideias e a recepção de obras literárias de sua época¹⁰⁰. Vimos que Mérian (1988) também refletiu sobre essa questão, mencionando que o a hibridez dos romances servia para que Aluísio Azevedo fosse acostumando o leitor a uma literatura moderna, que, nas palavras do escritor brasileiro, devia se basear em ideias cientificamente observadas e claramente expostas (AZEVEDO, 1880 apud MÉRIAN, 1988, p. 189). É nesse sentido que o naturalista brasileiro afirma que: “[...] A palavra escrita que antigamente era um instrumento de poetas lamuriosos e de novelistas piegas e imorais serve hoje para demonstrar um fato, desenvolver uma tese, discutir um fenômeno” (AZEVEDO, 1880 apud MÉRIAN, 1988, p. 189).

Outro ponto crucial, no que se refere às “doses” naturalistas estava relacionado à recepção das obras pelo público. Os escritores, conscientes da natureza da arte que defendiam, já imaginavam a repercussão de seus romances, cujos enredos, ao denunciar cenas das camadas inferiores da sociedade, davam vozes a personagens envolvidas com os mais variados tipos de deformidades de caráter e vítimas de diversos tipos de moléstias. Muitos, atribuindo o caráter de verdade às suas obras, não hesitavam em alertar o público, antecipando

¹⁰⁰ Se averiguarmos por uma perspectiva sociológica, veremos que esse caráter híbrido de algumas obras azevedianas relacionam-se diretamente com a própria condição histórica do Brasil, marcado pela mestiçagem e pela miscigenação.

nos prefácios dos livros o conteúdo que seria desenvolvido. É o que fizeram os irmãos Goucourt, em 1864, quando publicaram *Germinie Lacerteux*. Ao contestarem o gosto do público por romances falsos e que fingem pertencer à alta sociedade, os irmãos naturalistas ofereceram ao público, uma obra verdadeira, cuja trama vem da “rua”. Os autores ainda afirmaram que assim procediam não para chocar o público e escandalizar seus gostos, mas sim para refletirem sobre a interdição que se verificava no romance no que diz respeito aos fatos que envolviam as classes baixas da sociedade (AUERBACH, 1971, p. 431).

Advertência semelhante, no que se refere à questão da veracidade artística no tratamento do ser humano, nós já observamos na introdução do romance *O Homem*, de Aluísio Azevedo, exposto anteriormente. Notamos, pois, que se voltando para fenômenos relacionados às condições da vida humana em seu aspecto degenerativo e miserável e tomando por matéria literária os elementos repugnantes e “sujos”, que compõem o real, o Naturalismo evidencia que a representação artística acerca-se do repulsivo, do asqueroso e do doentio. É nesse sentido, que, diante da forte associação das doenças com as idéias científicas, torna-se relevante para o escritor representar o mais fielmente possível a evolução das moléstias, passando a atuar como o próprio cientista que dissectiona a mente e o corpo humano e faz deles objetos-fonte de experiências. De acordo com Zola, isso era preponderante ao escritor do Naturalismo, o qual se apóia, artisticamente, na ciência.

Mais adiante em suas reflexões, Zola destaca que a ideia de experiência traz em si a ideia de modificação. Nesse momento, o autor relata que entra em cena a parte de invenção e de gênio na obra, colocando em xeque, como apontamos em nossas reflexões, a crítica de fotografos destinada aos naturalistas, que, por isso, precisa ser ponderada. Contudo, de acordo com nosso ponto de vista, esse ato de invenção, citado por Zola (1979a) não se confunde com o ato de inventariar, mencionado por Miguel-Pereira (1973, p. 134), uma vez que, para recorrer ao campo da imaginação, o autor tem que se limitar ao que é possível, no sentido de

que toda ideia precisa se apoiar em uma observação criteriosa dos fenômenos. Nesse aspecto, ao gênio criador, deve-se unir a inteligência de pensador do escritor que, ao compor uma tese, deve buscar o conhecimento completo de uma verdade (ZOLA, 1979a, p. 34). Podemos observar um exemplo desse procedimento no Naturalismo brasileiro no romance *Casa de Pensão*, de Aluísio Azevedo, cujo protagonista é acometido por várias doenças, as quais estão relacionadas a uma série de determinismos sociais e fisiológicos. Aluísio Azevedo constroi um personagem fisiologicamente frágil, coloca-o numa sociedade viciosa e faz aí sua experiência: o jovem tem sífilis herdada da amamentação de uma escrava, tem o caráter voltado à lascívia e, enfim, por tantas fraquezas, sucumbe ao meio social carioca. O romancista inventou, mas sua tese obedece ao princípio da observação e da experimentação. Assim, seguindo as propostas de Zola, Aluísio Azevedo revela um nítido “interesse social e humano, nos limites da realidade nacional” (VERÍSSIMO, 1960, p. 168). O estudo voltado para a fisiologia humana passa a ser condicionada por dois grandes fatores: a influência do meio e da hereditariedade. É nessa perspectiva que entendemos também personagens como Ana Rosa, de *O Mulato*, Magdá, de *O Homem*, Jerônimo e Pombinha, de *O Cortiço*, todos determinados pela herança familiar ou por determinismos biológicos e sociais.

Temos, contudo, que considerar que, ainda que se tenha baseado nos procedimentos recomendados por Émile Zola, Aluísio Azevedo não foi um copista do método desenvolvido pelo escritor francês, uma vez que adequou os moldes externos à dimensão da realidade da sociedade brasileira. Assim, diante dessa esfera de reflexão sobre as transformações urbanas e a psicopatologia na prosa de ficção naturalista de Aluísio Azevedo, percebemos que para produzir a verossimilhança artística, o escritor brasileiro não somente aderiu ao método romanesco de Zola, ao fazer uso dos recursos da observação e experimentação. Mais do que isso, o escritor brasileiro investigou a sociedade ao seu redor, o ambiente em que vivia, a fim de dar vida ficcional a uma realidade que lhe era conhecida. Nesse sentido, o escritor nos

herdou uma obra na qual pulsa o sentimento de uma busca pela verdade dos fatos, numa demonstração de fidelidade não só às letras, mas também ao próprio compromisso de escritor.

7. REFERÊNCIAS

ALENCASTRO, L. F. Vida privada e ordem privada no Império. In: NOVAIS, F. A. (Coord.). **História da vida privada no Brasil: Império**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. v. 2. p. 11-93.

AUERBACH, E. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ASSIS, M. **Eça de Queiroz: O Primo Basílio**. In: _____. **Obra completa**. 7. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1986. v. 3, p. 903-913.

AZEVEDO, A. **Ficção completa em dois volumes**. Organização de Orna Messer Levin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005a. v. 1.

_____. **Ficção completa em dois volumes**. Organização de Orna Messer Levin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005b. v. 2.

BARTHES, R. **O grau zero da escritura**. Tradução de Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BERNARD, C. **Introduction à l'étude de la médecine expérimentale**. Paris: Garnier; Flammarion, 1966.

BONNETAIN, P. et al. La Terre. **Le Figaro**. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/>>. Acesso em: 14/01/2009.

BRIQUET, P. **Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie**. Paris: J-B Baillièrre et Fils, Libraires de L'Académie Impériale de Médecine, 1859. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/>>. Acesso em: 14/01/2009.

BROCA, B. **Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do Realismo ao Pré-Modernismo**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.

BULHÕES, M. **Leituras do desejo: o erotismo no romance naturalista brasileiro**. São Paulo: EdUSP, 2003.

CANDIDO, A. De cortiço a cortiço. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 30, p. 111-129, 1991.

_____. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1993.

_____. Duas vezes “A passagem do dois ao três”. In: _____. **Textos de intervenção**. São Paulo: Duas Cidades, 2002. p. 51-92.

_____. **Literatura e sociedade:** estudos de teoria e história literária. 4. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1975.

_____; CASTELLO, J. A. **Presença da literatura brasileira.** São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

CARVALHO, J. M. **Os bestializados:** o Rio de Janeiro e a república que não foi. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CARONI, I. A utopia naturalista. In: ZOLA, Émile. **Do romance:** Stendhal, Flaubert e os Gouncourt. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Edusp; Imaginário, 1995.

CHALHOUB, S. **Cidade febril:** cortiços e epidemias na Corte imperial. São Paulo: Cia da Letras, 1996.

CHARCOT, J.-M. **Grande histeria.** Organização de Antonio Quinet. Tradução de Contra Capa. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria; Rios Ambiciosos, 2003.

_____. **La foi qui guérit.** Paris: Bureaux du Progrès médical; F. Alcan, 1897. p. 37-38. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/>>. Acesso em: 27/02/2009.

_____. **Leçons du mardi à la Salpêtrière:** polyclinique 1887-1888. Paris: Bureaux du Progrès médical; E. Lecrosnier et Babé, 1888. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/>>. Acesso em: 15/03/2009.

_____. **L'hystérie.** Textes choisis et introduction par E. Trillat. Paris: L'Harmattan, 1998.

COMTE, A. **Philosophie des sciences.** Paris: Presses Universitaires de France, 1974.

COSTA LIMA, L. **Controle do imaginário:** razão e imaginação nos tempos modernos. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

_____. **História. Ficção. Literatura.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

COUTINHO, A. **A literatura no Brasil.** Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969.

DANTAS, L. C. S. As armadilhas do paraíso. In: NOVAES, A. (Org.). **O desejo.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 457-470.

DELAMOTTE, I. La place de Charcot dans la documentation médicale d'Émile Zola. In: MITTERRAND, H. (Dir.). **Les cahiers naturalistes.** Paris: Société Littéraire des Amis d'Émile Zola et Éditions Fasquelle, 1999. n. 73.

EDELMAN, N. "A" mulher posta à prova pelo discurso médico (1770-1830). **Esboços:** Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFSC, Florianópolis, v. 16, p. 305-318, 2006.

FERREIRA, L. A. **Roteiro de leitura:** O Cortiço de Aluísio Azevedo. São Paulo: Ática, 1997.

FOUCAULT, M. **História da loucura na Idade Clássica**. 4. ed. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **O nascimento da clínica**. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1977.

FRANCO JUNIOR, A. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T.; ZOLIM, L. **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: EdUEM, 2003. p. 33-56.

FREUD, S. **Projeto de uma psicologia**. Tradução de Osmyr Faria Gabbi Junior. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

FREIRE, D. J. **Anais da Academia de Medicina do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, VI série, tomo I, n. 2, p. 10, out./dez., 1885.

GALVES, M. C.; COSTA, Y. (Org.). **O Maranhão oitocentista**. Imperatriz: Ética; São Luís: Editora UEMA, 2009.

GÓES, F. **Prefácio a 20ª edição de O Mulato de Aluísio Azevedo**. São Paulo: Livraria Martins, 1975.

GOMES, E. **Introdução ao romance Girândola de Amores de Aluísio Azevedo**. São Paulo: Martins, 1960.

HOUAISS, A. **Dicionário eletrônico**. 2001. CD-ROM.

JUNIOR, A. **Literatura brasileira**: movimento de 1893: o crepúsculo dos povos. Rio de Janeiro: Tipografia da empresa Democrática Editora, 1896.

_____. **Obra crítica de Araripe Junior**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1958.

_____. **Obra crítica de Araripe Junior**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1960.

LAVRADIO, barão de. Exposição do movimento sanitário da cidade do Rio de Janeiro no decurso do ano de 1884. **Anais da Academia de Medicina do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, [188-].

LEVIN, O. M. (Org.). **Aluísio Azevedo**: ficção completa em dois volumes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. v. 1-2.

LUKÁCS, G. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

_____. **Introdução a uma estética marxista**: sobre a categoria da particularidade. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
MEIRELES, M. M. **História do Maranhão**. 3. ed. São Paulo: Siciliano, 2001.

MÉRIAN, J. **Aluísio Azevedo, vida e obra (1857-1913)** – O verdadeiro Brasil do século XIX. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro; Banco Sudameris; Espaço e Tempo, 1988.

MIGUEL-PEREIRA, L. **História da literatura brasileira**: prosa de ficção: de 1870 a 1920. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1973.

MILLIET, S. **Prefácio a'O Cortiço de Aluísio Azevedo**. São Paulo: Martins, 1953.

MITTERAND, H. Anthologie établie, présentée et anotée. In: ZOLA, É. **Écrits sur le Roman**. Paris: Librairie Générale Française, 2004.

MOISÉS, M. **História da literatura brasileira**: realismo. São Paulo: Cultrix, 1985. v. 3.

MONTELLO, J. **Aluísio Azevedo e a polêmica d' "O Mulato"**. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, DF: INL, 1975.

MOURÃO, R. **Prefácio a 25ª ed. de O Cortiço de Aluísio Azevedo**. São Paulo: Ática, 1992.

MURICY, K. **A razão cética**: Machado de Assis e as questões de seu tempo. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

NASIO, J. D. **A histeria**: teoria clínica e psicanalítica. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

NEEDELL, J. **Belle époque tropical**: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NUNES, P. M. P. **Medicina, poder e produção intelectual**: uma análise sociológica da medicina no Maranhão. São Luís: Edições UFMA-PROIN-SC, 2000.

OLIVEIRA, F. Aluísio Azevedo. In: _____. **Literatura e civilização**. Rio de Janeiro: Difel; Brasília, DF: INL, 1978. p. 72-82.

PERROT, M. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, M. I. S.; SOIHET, R. (Org.). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Editora UNESP, 2003. p. 13-27.

QUINET, A. Apresentação. In: CHARCOT, J.-M. **Grande histeria**. Tradução de Contra Capa. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria; Rios Ambiciosos, 2003.

RAMADAM, Z. B. A. **A histeria**. São Paulo: Ática, 1985.

RICHER, P. **Etudes cliniques sur la grande hystérie et hystéro-épilepsie**. Paris: A. Delahaye & E. Lecrosnier, 1885. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/>>. Acesso em: dia mês ano.

ROMERO, S. **Literatura, história e crítica**. Organização de Luiz Antonio Barreto. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

SAMPAIO, G. **Nas trincheiras da cura**: as diferentes medicinas no Rio de Janeiro imperial. Campinas: Editora UNICAMP, 2001.

SANT'ANNA, A. R. O Cortiço. In: _____. **Análise estrutural de romances brasileiros**. 2.

ed. Petrópolis: Vozes, 1974. p. 97-115.

SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SEVCENKO, N. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1989.

SODRÉ, N. W. **O naturalismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

SOUZA, H. L. **A animalidade em O Cortiço, de Aluísio Azevedo**. 1978. 94 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária)-Instituto de Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1978.

TEXEIRA, M. L. **Introdução a Casa de Pensão de Aluísio Azevedo**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1970.

THOREL-CAILLETEAU, S. (Org.). **Émile Zola**: mémoire de la critique. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998.

TINHORÃO, J. R. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 281, nota 2.

VASSALLO, L. Le naturalisme et la jungle au Brésil. In: GURAL-MIDGAL, A.; SNIPES-HOYT, C. (Org.). **Zola et le texte naturaliste en Europe et aux Amériques**: génécité, intertextualité et influences. Paris: [Edwin Mellen Press, 2006. p. 267-281.](#)

VAZ, L. F. **Modernidade e moradia**: habitação coletiva no Rio de Janeiro – séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

VERÍSSIMO, J. **História da literatura brasileira**: de Bento Teixeira, 1601 a Machado de Assis, 1908. 4. ed. Brasília: Editora da UnB, 1963.

VENTURA, R. “Estilo tropical”: a natureza como pátria. **Remate de Males**, Campinas, v. 7, p. 27-38, 1987.

VOISIN-FOUGÈRE, M. A. **L'ironie naturaliste**: Zola et les paradoxes du sérieux. Paris: Honoré Champion, 2001.

ZOLA, É. **A taverna**. São Paulo: Cia Brasil Editora, 1956.

_____. **Germinal**. Tradução de Francisco Bittencourt. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1972.

_____. **O romance experimental e o Naturalismo no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1979a.

_____. **Teresa Raquin**. Rio de Janeiro: Otto Pierre Editores, 1979b.

_____. **Zola photographe**. Paris: Musée-galerie de la SEITA, 1987.

_____. **Do romance:** Stendhal, Flaubert e os Gouncourt. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Edusp; Imaginário, 1995.

_____. Préface de la deuxième édition de Thérèse Raquin. In: _____. **Oeuvres complètes:** la naissance du naturalisme 1868-1870. Thérèse Raquin – Madeleine Féral. Paris: Nouveau Monde Éditions, 2003. Tome 3: Présentation, notices, chronologie et bibliographie par Colette Becker et Jean Louis Cabanès.

_____. **Écrits sur le roman.** Anthologie établie, présentée et annotée par Henri Mitterand. Paris : Librairie Générale Française, 2004.

_____. Du progrès dans les sciences et dans la poésie. In : _____. **Écrits sur le roman:** anthologie établie, présentée et annotée par Henri Mitterand. Paris: Librairie Générale Française, 2004a, pp. 51-53.

_____. Lettre à Antony Valabrègue. In: _____. **Écrits sur le roman:** anthologie établie, présentée et annotée par Henri Mitterand. Paris: Librairie Générale Française, 2004b, pp. 54-58.

_____. Le sens du réel. In: _____. **Écrits sur le roman.** Anthologie établie, présentée et annotée par Henri Mitterand. Paris : Librairie Générale Française, 2004c, pp. 184-190.

_____. L'expression personnelle. In: _____. **Écrits sur le roman:** anthologie établie, présentée et annotée par Henri Mitterand. Paris: Librairie Générale Française, 2004d, pp. 191-193.

_____. Lettre à la jeunesse. In: _____. **Écrits sur le roman:** anthologie établie, présentée et annotée par Henri Mitterand. Paris: Librairie Générale Française, 2004e, pp. 226-233.

ZOLA, É. **L'Assommoir.** Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/lv000100.pdf>>. Acesso em: 04/04/2009.

WOOLLEN, G. Germinal: une vie d'insecte. In: MITTERRAND, H. (Dir.). **Les cahiers naturalistes.** Paris: Société Littéraire des Amis d'Émile Zola et Éditions Fasquelle, 1976-1977. n. 50-51.

JORNAIS E REVISTAS

A SEMANA: jornal literário, científico e noticioso, Rio de Janeiro, ano 1, n. 44, p. 3-4, 31 out. 1885.

O MEQUETREFE, Rio de Janeiro, p. 3-6, fev. 1889.

O MEQUETREFE, Rio de Janeiro, jan. 1893.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 2 out. 1908.

ANAIIS DA ACADEMIA DE MEDICINA DO RIO DE JANEIRO, Rio de Janeiro, 1884.

ANAIIS DA ACADEMIA DE MEDICINA DO RIO DE JANEIRO, Rio de Janeiro, out./dez.1885.

Autorizo a reprodução deste trabalho.

São José do Rio Preto, 19 de agosto de 2010

RAQUEL LIMA SILVA