

INVENTÁRIO NATURALISTA EM *CASA DE PENSÃO*

Publicado na REVISTA CES 2002

DARLAN DE OLIVEIRA LULA*

MARIA DAS GRAÇAS P. R. FERNANDES**

RESUMO:

Analisaremos o livro *Casa de Pensão* de Aluísio Azevedo (1857-1913) e definiremos as suas linhas narrativas que se reportam às questões do ambiente e da linguagem. O nosso objetivo é a busca de uma interpretação das personagens que são transformadas em títeres inverossímeis, acabando por acarretar uma trama condicionada pelos aspectos deterministas que gera uma arte encarada como um fazer essencialmente artificial.

PALAVRAS-CHAVE: literatura brasileira, arte artificial.

ABSTRACT:

In this paper, the book “Casa de Pensão” by Aluísio Azevedo (1857-1913) will be analysed and a definition of how the narrative affects the setting and the language will be given. Besides, there will be a study of the characters that are turned into fake puppets, which makes the conditional plot looks like an artificial art.

KEY WORDS: brazilian literature, artificial art.

* Graduando do Curso de Letras do CES/JF.

** Mestranda em Literatura Brasileira – CES/JF. Professora de Literatura Brasileira II, Literatura Aplicada – Curso de Letras, CES/JF.

INVENTÁRIO NATURALISTA EM *CASA DE PENSÃO*

Analisaremos o livro *Casa de Pensão* de Aluísio Azevedo (1857-1913) e definiremos as suas linhas narrativas que se reportam às questões do ambiente e da linguagem. O nosso objetivo é a busca de uma interpretação das personagens que são transformadas em títeres inverossímeis, acabando por acarretar uma trama condicionada pelos aspectos deterministas que gera uma arte encarada como um fazer essencialmente artificial. Para chegarmos a essa conclusão, teremos que ter em mente o contexto originador da estética naturalista.

Voltemos nossos olhos para o século XIX, especialmente para a Europa, que viveu em meio a um conturbado século em que todas as idéias se agitaram;

todas as insobriedades se impuseram. Nas ciências, audácias como nunca; na arte, a clave inteira, desde o realismo fotográfico até à mais desenfreada e etérea fantasia; não houve recanto que a curiosidade humana, desalgemada das superstições, não esmerilhasse, nem fizesse pretexto de estudos ou de divagações.¹

Neste século, tudo foi tomado com um ceticismo estrondoso, todas as contestações tomaram caráter científico. Nas mentes geniais borbulharam idéias empiristas, soberanamente objetivas e racionais. Vimos, com isso, desencadear os princípios naturalistas de Charles Darwin com a *Origem das Espécies* (1860) que forneceu ao mundo científico a questão evolucionista dos seres vivos juntamente com Spencer que também “deu o golpe de misericórdia na idéia antropocêntrica da existência e da História como produtos da liberdade humana.”² Vimos a consagração e a influência filosófica de Auguste Comte com o seu *Curso de Filosofia Positiva* (1830), tendo como uma de suas pretensões dizer que todos os nossos atos são funções do corpo ou da sociedade, tornando sua teoria uma concepção do mundo aplicável a todos os problemas. E, por efeito dessas doutrinas científicas, mais o monismo materialista de Haeckel, temos também as explicações dos mecanicismos deterministas de raça-meio-ambiente que serão a base do pensamento ocidental, explicando as causalidades de certas ações protagonizadas pelos seres humanos que irão sepultar “a sociedade no

¹ A. Junior (1970), p.81.

² J.G. Merquior (1977), p.103.

determinismo absurdo do mal.”³ Além desses conceitos doutrinários, temos o reverberar político de duas mentes em sincronia com a época social: Marx e Engels. Estas figuras lançaram um pressuposto com a sistematização de uma nova forma de estrutura política chamada socialismo. Eles denunciaram a exploração em que viviam os proletários frente aos padrões capitalistas exploradores armados pela burguesia.

Todas essas influências foram sendo absorvidas pelo movimento artístico, acabando por gerar uma forma de estilo literário denominado Naturalismo. Os seus principais adeptos foram Émile Zola, na França, que lança o *Romance Experimental*, um livro dogmático e cheio de “leis” a serem seguidas para a tecitura de um romance merecedor de um selo naturalista e Eça de Queirós, em Portugal, que persegue os caminhos do francês, mas com alguma peculiaridade, pois, à maneira do Brasil, no ambiente peninsular não se encontrava um industrialismo tão frenético quanto nos arredores parisienses.

Por volta da década de 1870, chegaram ao Brasil todas essas influências que foram recebidas como a uma dinamite intelectual. Para termos uma idéia do que foi este movimento literário no Brasil, voltemos alguns anos atrás: a publicação de *O Guarani*, de José de Alencar coincidiu com a publicação do volume de *Mme. Bovary* de Gustave Flaubert; enquanto Émile Zola já começara a série dos *Rougon-Macquart*, Taunay havia escrito *Inocência*, ou seja, os produtos literários vindos da Europa desde muito chegavam em terras tupiniquins com grande atraso, às vezes, já sovados desse lado do Atlântico. Não foi o contrário com o Naturalismo, em que o darwinismo e o comtismo, por exemplo, chegaram ao Brasil vinte anos após suas concepções na Europa. Essas tendências trazidas da Europa misturavam-se com a nossa estrutura monárquica fundiária e com os movimentos político-sociais que ocorriam pelo Brasil, centrados na Corte, como os dos republicanos que pediam a democracia e, conseqüentemente, o fim da escravidão negra. Foi nesta mistura de influências européias com estruturas político-sociais brasileiras que frutificou hibridamente o Naturalismo, mas não devemos nos esquecer de que também havia outros movimentos estetizantes como o Romantismo e o Realismo. Dessa forma, é importante frisar que os estilos literários do Romantismo, do Realismo e do Naturalismo conviviam em uma mesma época, travavam verdadeiras

³ A. Junior (1970), p.94.

batalhas para conseguirem chegar à ponta do lápis de um escritor e aos ouvidos do leitor. Nem podemos dizer que estes movimentos seguiram a seqüência, aparentemente lógica e coerente, Romantismo-Realismo-Naturalismo, pois isso é uma inverdade⁴. Temos como prova o logro de poder exemplificar, através da própria *Casa de Pensão*, que esta seqüência, assim como em todo o Ocidente, não foi justamente analisada e posta por alguns críticos que não souberam entender que o notado

nos processos descritivos do Naturalismo brasileiro é muito menos uma atitude criadora frente aos padrões já explorados pela narrativa romântica e muito mais uma simples ratificação de seus processos comuns facilmente encontráveis. O traço descritivo básico passa a ser a identificação de ambientes, carregados de redundância, numa relação metonímica bastante evidente com a cena a seguir ou, especialmente, com a caracterização dos personagens.⁵

A nota de exemplificação do que foi dito é o capítulo IV da citada obra acima, em que, logo depois de descrever o ambiente enojado da república dos estudantes, definindo um “traço descritivo básico” e redundante do Naturalismo, o autor pincela um ambiente peculiar “aos padrões já explorados pela narrativa romântica:”

ouviam-se o ruído estalado dos carros de 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 deslumbramento de cores siderais**. E lá muito longe, quase a perder de vista, reverberava a baía, **laminando as águas na praia** (cap.IV, os grifos são meus).⁶

Aluísio Azevedo era dos únicos escritores da época que tinha noção da convivência dos estilos literários, chegando mesmo a pedir a um amigo um emprego para ter condições de escrever um romance naturalista em vez de um romance romântico (o qual era mais aceito pelo público leitor): “seja lá o que for _ tudo serve, contanto que eu não tenha de fabricar *Mistérios da Tijuca* e possa escrever *Casa de Pensão*.”⁷ Provavelmente o nosso escritor conseguiu tal emprego, pois estamos analisando justamente o livro que ele propôs a escrever. Tal obra possui um enredo preso às concepções fisiológicas das personagens e do ambiente que as envolve. Conta a história

⁴ Para se ter certeza disto, basta ver Otto Maria Carpeaux (1987), mais precisamente o capítulo II: “Do Realismo ao Naturalismo”.

⁵ S. Brayner (1979), pp.44-45.

⁶ Daqui por diante todas as citações de *Casa de Pensão* estarão no corpo do texto, indicadas apenas pela capitulação do livro em exame.

⁷ L. M. Pereira (1950), pp.138-139.

de um rapaz provinciano chamado Amâncio, vindo do Maranhão, de família abastada, que vai à Corte para estudar Medicina, mas acaba levando uma vida desregrada, boêmia e pândega. Faz alguns amigos que estão interessados em sua fortuna. Instala-se numa casa de pensão modesta, mas de tradição. Nesta pensãozinha, em meio à gente interesseira, envolve-se com uma rapariga chamada Amélia. Esta o prende com sua rede de interesses e, quando Amâncio consegue desvencilhar-se dela, o irmão de Amélia, dono da pensão, mata o rapaz dando um desfecho burlesco à narrativa.

Temos diante de nós uma estrutura narrativa empobrecida artisticamente que possui como princípio inevitável o “esforço formidável em valorizar a forma, divorciando-se do conteúdo,”⁸ em que as personagens e enredos submetem-se ao destino cego das “leis naturais” que a ciência da época julgava ter codificado.⁹ Os naturalistas julgavam estar fazendo algo que estivesse de acordo com a ótica do verossímil, do real, do objetivismo, da amostragem empirista dos assuntos cotidianos da vida de uma sociedade. Eles acabaram por descrever em suas personagens os costumes de uma sociedade, mas sem valores psicológicos dinâmicos. Elas eram estáticas e fisiológicas, reflexos do ambiente, de uma alternância cíclica de relações humanas. Hegel, com seu sistema filosófico idealista, dá lugar ao pessimismo de Schopenhauer que dizia que o pessimismo bem entendido é necessário, pois, mostrando onde está o mal, pode permitir a realização do bem.¹⁰ Os naturalistas seguiram o pessimismo schopenhaueriano, mas, como ele, não queriam permitir a realização de bem algum, já que estavam muito presos às formas canônicas do patológico, do fisiológico, do cientificismo puro e mecanicista. Obstante, “se a ótica naturalista capta de preferência a mediocridade da rotina, os sestros e mesmo as taras do indivíduo, ela não será por isso menos verossímil que a opção contrária dos românticos.”¹¹

Partamos para a linguagem em *Casa de Pensão*, que está de acordo com os pressupostos de um naturalismo à moda brasileira e com o poder de Aluísio Azevedo em fixar conjuntos humanos. Analisaremos dois tipos de linguagem: uma superficial (visível) como, por exemplo, a descrição de ambientes e de personagens e uma outra mais latente, mais transfigurada nas próprias análises espectrais das personagens e dos

⁸ N. W. Sodré (1969), pp.382-383.

⁹ A. Bosi (s.d.), p.187.

¹⁰ J. C. Torres (1943), p.63.

ambientes, ou seja, metaforizados em sua estrutura narrativa: “a forma ‘parece’ o conteúdo, como se produzida por ele.”¹²

Vamos à linguagem superficial, ou seja, visível, de descrição de ambientes e personagens:

Uma noite, seriam duas horas da madrugada, o tísico gemeu com tal insistência que acordou o estudante. Amâncio levantou-se, tomou uma vela e foi até ao quarto dele.

Ficou impressionado. O homem estava muito aflito, debatendo-se contra os lençóis, no desespero da sua ortopnéia. A cabeça vergada para trás, o magro pescoço estirado em curva, a barba tesa, piramidal, apontando para o teto; sentia-se-lhe por detrás da pele empobrecida do rosto os ângulos de caveira; acusavam-se-lhe os ossos por todo o corpo; os olhos, extremamente vivos e esbugalhados, de uma fixidez inconsciente, pareciam saltar das órbitas, e, pelo esvasamento da boca toda aberta, via-se-lhe a língua dura e seca, de papagaio, e divisavam-se-lhe as duas filas da dentadura.

Não podia sossegar. O seu corpo, chupado lentamente pela tísica, nu e esquelético, virava-se de uma para outra banda, entre manchas excrementícias, a porejar um suor gorduroso e frio, que umedecia as roupas da cama e dava-lhe à pele, cor de osso velho, um brilho repugnante. (Cap.XIV)

Neste excerto, podem ser percebidos signos lingüísticos que demonstram o arrojo ao mórbido, ao funéreo e ao degradante dessa escola, as sensações e o intumescimento de aspectos sensitivos relacionados ao olfato, ao tato, à audição e, sobretudo, à visão. As descrições minuciosas do corpo do rapaz e sua doença a corroê-lo possuem um significado sistematizador e fisiológico que dará uma significação à estrutura do livro. O que poderia corresponder a uma descrição complementar subordinada à personagem tomada como agente e caracterizadora de toda uma seqüência narrativa, torna-se uma “exaltação” à moléstia, em que o mal doentio ganha forças e delinea-se como a figura central da narração, ou seja, o acessório toma conta de toda a seqüência narrada em detrimento do essencial. E isto dará vazão a toda *Casa de Pensão*.

Tomemos agora as representações de uma linguagem latente, com sua representação invertida, ou seja, a manifestação do resultado de uma representação simbólica:

Nisto, uma abelha voejou à roda da cabeça de Amélia, tentando pousar-lhe nos cabelos; ela agachou-se toda, fugindo logo num movimento medroso de caça que se assusta. Em seguida, puxou a toalha do cabide e pôs-se a dardejá-la contra o dourado importuno.

¹¹ A. Bosi (s.d.), p.210.

¹² S. Brayner (1973), p.100.

Foi uma luta. O inseto fugia; ela trepava-se à borda do tanque, equilibrando-se (...)

Mas a abelha não se deixara prender. Ia e revinha no ar, zumbindo, a sacudir as suas trêmulas asas de escumilha; até que o sol, por uma frincha do telhado, veio buscá-la numa aresta de luz, ainda mais dourada do que ela. (Cap.XVII)

Ora, está implícita a caracterização da abelha como a representação simbólica da personagem Amâncio, que está, a todo custo, tentando desvencilhar-se de Amélia que o quer para marido. Notemos a adjetivação dada à abelha e por onde ela foge: “veio buscá-la uma aresta de luz, ainda mais dourada do que ela.” Temos diante de nós a simbologia de um “Amâncio dourado”, um “Amâncio rico” e, por isso mesmo, procurado e “dardejado” por Amélia. Por esse mesmo “dourado”, ou seja, por ser rico, ele consegue contratar um bom advogado e ser absolvido do julgamento.¹³ E é pelas mesmas representações metafóricas que Amâncio toma ares de premonitor e tem “pesadelos e bárbaros sonhos” que o perseguem:

O Coqueiro, lá do canto, sacudia a cabeça afirmativamente e enviava a Amâncio caretas de vingança. Ao lado deste, o cadáver de Amélia fazia-se todo vermelho com o sangue que lhe golpejava de um dos seios rasgados de alto a baixo. (...)

Veio o carrasco, despiu-lhe a camisa, tosou-lhe os cabelos, e empunhou o ferro. (...)

Amâncio sentiu o aço frio entrar-lhe na carne de touço, espigar o sangue, e o corpo, de um salto, arrojou-se às lajes. (Cap.XVI)

O fragmento anterior demonstra a imobilidade de uma personagem imposta pelos pressupostos naturalistas, a personagem da trama que mais “sofre do determinismo exagerado, por demais evidente, que manietou tantas das figuras da ficção naturalista”¹⁴ e que sonha com a própria morte determinando o seu fim. O seu “carrasco” é o homem que “sacudia a cabeça (...) e enviava a Amâncio caretas de vingança.” Amélia morta é uma “irmã prostituída”, moralmente acabada perante a sociedade e que nunca mais iria conseguir um marido abastado. Isso sugere que em *Casa de Pensão* as personagens são “transformadas em títeres inverossímeis, tão inconsistentes quanto os heróis e vilões do romantismo de carregação.”¹⁵ Elas ganham feições próprias, fisiológicas e bestializantes, “tudo gira em torno da cupidez da carne ou do dinheiro, inoculada em todas as personagens pela herança mórbida ou pela

¹³ Ver capítulos XX e XXI.

¹⁴ L. M. Pereira (1950), p.148.

¹⁵ J. G. Merquior (1977), p.115.

sociedade.”¹⁶ E as que voltam Amâncio são parasitas no mais fiel estilo machadiano: verdadeiras sanguessugas interesseiras ou “amigos” por conveniência social. São eles o senhor Luís Batista de Campos, que prospera no Rio de Janeiro em virtude da ajuda do falecido irmão do pai de Amâncio; o Paiva Rocha, comprovinciano do rapaz, que via nele um pertence quase exclusivo, “como um tesouro, como uma fortuna que se traz do berço;” João Coqueiro, Amélia, Mme. Brizard e Lúcia que vêm Amâncio por meio de cifras, como uma futura especulação promissora na bolsa. Por esse viés seguem as outras personagens com seus tormentos físico-sociais, suas causalidades pessimistas, suas moralidades negativizadas. A única figura no texto que mantém a sua linear condição moral e positiva é Leónie (Nini), mas, por não seguir as decorrências do meio em que vivia, foi sendo degradada e sucumbida. A posição de mulher romântica que sofre pela morte do marido e do filho em contradição com um ambiente em que o amor era tratado como um simples negócio financeiro só poderia resultar numa figura “nervosa, histérica, e até meio pateta,” com o seu deterioramento físico, sendo expelida, como a uma excreção, do corpo maior que é a casa de pensão.

Agora, voltemos nossos olhos para Amâncio. Desde o início do livro percebemos as forças atuantes no garoto provinciano que iriam determinar o seu futuro. O seu pai, Vasconcelos, rígido, que o amou, mas com disfarce, “fingiu-se diretor inflexível.” O seu professor, Antônio Pires, homem brutalizado, com “olhos de touro, batia nas crianças por gosto, por um hábito do ofício.” Em contrapartida, temos a sua mãe, Ângela, carinhosa e meiga, a adorada, a “santa mãe”, que é a única a ser lembrada pelo filho no derradeiro momento da morte, mas inferida ao patriarcalismo, submissa ao seu homem. Com isso, temos a vitória do irracional frente ao emotivo (Vasconcelos e Pires X Ângela) que redundam em um Amâncio com um ódio pelos seus semelhantes, “medroso e descarado”. A perversão do rapaz é explicada pelas horas em que ficava às apalpadelas com as empregadas de sua casa e o romantismo degradante e determinista esboça-se pela sua “vertigem impotente de conceber poesias byronianas, escrever coisas no gênero de Álvares de Azevedo,” pelas suas leituras de Lamartine, Musset etc. Por tudo isso, não é de se estranhar que, ao chegar à Corte, o provinciano já está convencido a certos clichês-narrativos naturalistas.

¹⁶ L. M. Pereira (1950), p.148.

As vitórias do irracional e da perversão ganham força quando os instintos sexuais de Amâncio são aflorados e em torno dele formam-se dois triângulos amorosos às avessas:



Amélia e Lúcia estão mais interessadas em seu dinheiro, chegando a forjar ingenuidades e canduras feminis próximas às figuras alencarianas:

As mãos do estudante encontravam-se com umas mãozinhas finas que não eram certamente as de Mme. Brizard.

Mas todas as vezes que ele tentou retê-las entre as suas, as tais mãozinhas fugiam tão ligeiras, como se lhes houvessem chegado uma brasa. (Cap.VIII)

Isto prova que Amélia soube ouvir muito bem os ensinamentos da velha francesa:

Tu, do que precisas, é opor-lhe dificuldades, sem que o desenganes por uma vez; nega, mas promete, que obterás a vitória. Quando ele te pedir um beijo, dá-lhe um sorriso. (Cap.VIII)

A francesa via em Amâncio a sua ociosidade prazerosa, o seu descomprometimento frente aos afazeres domésticos. Em relação ao envolvimento de Amélia com Amâncio, junto com o dinheiro que sustentava a todos naquela casa, a francesa achava que “ali não havia favores, havia negócios, ninguém ficava a dever obrigações.”

E, concluindo este triângulo amoroso enviesado, temos Maria Hortênsia que representa as desilusões idealistas do rapaz:

Como poderia acreditar agora nas tais virtudes femininas?... Pois se até falhara a própria mulher do Campos!...

Quando poderia ele imaginar que Hortênsia tão severa e tão grave ainda há pouco, uma criatura por quem todos “metiam a mão no fogo”, fosse assim leviana e fácil, como as outras?...(...)

Bem dizia o Simões: “Quando te começarem as aventuras...” E melhor ainda o Dr. Freitas: “Para conquistar as mulheres são apenas quatro coisas necessárias: audácia, boas relações, um pouco de inteligência e não ser seu marido!” (Cap.IX)

Amâncio então se vê na mais pura degenerescência do espírito e carregado de suturas naturalistas, assolado de elucubrações carnis. Ele já não quer “a mulher”, mas

qualquer mulher, desde que satisfaça os seus instintos e desejos sexuais. O ser-humano torna-se animalizado e busca a fêmea para a procriação, para a reprodução e satisfação de seus instintos, ou seja, no conceito de *instinkt* à maneira freudiana, no sentido de instinto animal, diferente de pulsão, impulso ou motivação que são denominações próprias do homem:

Pôs-se a arranhar devagarinho a porta, dizendo quase em segredo o nome de Lúcia. Nada, porém, respondia; o mesmo silêncio compacto enchia as trevas do corredor.

Seu desejo, estimulado e tonto, evocava então todos os meios de saciar-se; descobria hipóteses absurdas, inventava possibilidades que não existiam. Amâncio chegou a pensar em Amélia, em Mme. Brizard, na mucaia, e até, que horror! em Nini! (Cap.X)

O estilo do narrador é ir transpondo as barreiras do obscuro e ir tecendo uma trama condicionada pelos aspectos deterministas. Através disso, ele desproporciona uma narrativa heterogênea, frutífera e, dessa forma, a arte passa a ser não mais “encarada como ‘expressão’, e sim como artesanato, como um fazer essencialmente artificial,”¹⁷ híbrido e sem condições de prosperar em sua estrutura rígida. Vejamos como o narrador imutabiliza a essência da personagem principal, transformando-a em títere:

Como exigir de Amâncio, que tivesse agora as virtudes que, em estação propícia, lhe não plantaram na alma? Como exigir-lhe dedicação, heroísmo, coragem, energia, entusiasmo e honra, se de nenhuma dessas coisas lhe inocularam em tempo o germe necessário?

Ele, coitado, havia fatalmente de ser mau, covarde e traiçoeiro. Na ramificação de seu caráter a sensualidade era o gamo único desenvolvido e enfolhado, porque de todos só esse podia crescer e medrar sem auxílios exteriores. (...)

Tudo isso vinha tarde. Muita coisa, à semelhança do leite materno, só nos aproveitam até certa época. Depois, em vez de fazerem bem, fazem mal. (Cap.XI)

Não é para menos que Coqueiro estava fadado a matá-lo em decorrência de todas as humilhações sofridas e Amâncio a perecer por estar sofrendo pressões que já não podiam ser captadas pela sua consciência irracional, depurada de todas as impressões benéficas e sensíveis do mundo metafísico.

Outro fator importante nessa obra é o esboço em *Casa de Pensão* de uma pequena comunidade que prenuncia a coletividade de *O Cortiço*,¹⁸ em que os elementos do organismo reagem de forma coletiva, transformando-se em um só corpo. No caso

¹⁷ J. G. Merquior (1977), p.105.

¹⁸ S. Brayner (1973), p.41.

deste livro, o corpo, que representa a coletividade, é a casa de pensão, uma entidade nova, “com os seus moradores de uma psicologia especial, pobres criaturas desenraizadas pela enxurrada da vida, provenientes dos meios os mais diversos, que adquirem uma espécie de alma comum, feita pela solidariedade negativa que as une:”¹⁹

Em seguida vinha a outra, a Amelinha, mas não com a lucidez da primeira. E logo depois Mme. Brizard, com o seu todo pretensioso; Nini, a fitá-lo muito aflita, as mãos inchadas e sem tato, o cabelo escorrido sobre a cabeça, cheirando a pomada alvíssima, bata de lã escura e sinistra como um burel. E depois, numa confusão vertiginosa - o Coqueiro, a berrar versos, dançando no ar e a sacudir em uma das mãos um punhado de feijões pretos; e o Paula Mendes a jogar os murros com a mulher; e o Dr. Tavares a discursar com os braços erguidos para o ar; e o César, o menino prodígio, a esgarafunchar o nariz freneticamente; e o Pereira, de olhos fechados, a andar como um sonâmbulo; e o...

Mas os vultos de todos se confundiam e desfibravam, como nuvens que o vento enxota. Amâncio já os não distinguia... (Cap.VIII, os grifos são meus)

Outros fragmentos de *Casa de Pensão* também enunciam os seus aspectos coletivos como, por exemplo, no Capítulo X, onde começa uma briga entre o Paula Mendes e sua mulher Catarina, que se estende, ganhando corpo por toda a pensão, chegando aos quartos com misturas de ruídos, imprecações maledicentes e xingamentos à vera: “o moço doente do n.º 7”, “o guarda-livros”, “o Campelo”, “o tal esquisitão do n.º 4”, “o senhor Lambertosa” (alinhado de *gentleman* e que vivia às voltas com seus remédios homeopáticos), “o Melinho”, “a Lúcia”, “o Piloto”, “o Dr. Tavares”, “o Fontes e a mulher.” Somente a figura caricatural da personagem Pereira “não se deu por achad[a].” Está certo que nosso escritor foi um mestre na descrição do coletivo social e que só recorrendo a isso, atingiu em cheio a vida. Equivale, também, a dizer que “não chegou nunca ao âmago da alma humana, que fixou na superfície _ [e] , a esta exprimiu inteiramente. A sua fraqueza num ponto vem de sua força, no outro, de ter sabido melhor ver do que penetrar.”²⁰

Diante desse quadro, uma pergunta se faz valer: *Será que esta expressão literária teve alguma influência da História do Brasil?* Intrometemos a propor outra: *Naturalismo é uma forma de expressão ou um estilo literário?*

Como resposta à primeira questão, tomamos a liberdade de expor as opiniões de Lúcia Miguel Pereira:

¹⁹ L. M. Pereira (1950), p.149.

²⁰ L. M. Pereira (1950), p.153.

[O Naturalismo] começara nos últimos anos do Império, vira a abolição e a República, varara os primeiros anos do novo regime, assistira às revoltas da armada, ao encilhamento, às angústias por que passou então o país; e durante todo esse tempo, os seus adeptos repisaram de preferência casos de alcova, estudaram temperamentos anormais.²¹

Em relação à segunda pergunta, algum leitor apressado, em seus arroubos de novel, poderá dizer que, se essa expressão literária não teve influência da História do Brasil, não pode ser considerada estilo de época. Achamos que o leitor possa ter-se esquecido de movimentos literários precedentes como, por exemplo, o Arcadismo brasileiro que, enquanto descrevia ovelhas em meio a pastos verdes pictóricos, ocorria nas Minas Gerais o movimento da Derrama, no estraçalhamento de um povo que vivia o seu falso fausto em contraste com um Portugal pomposo. Dessa forma, a resposta para a pergunta está no fato de o movimento do Naturalismo ter tido uma vida curta, “misto em suas manifestações, deficiente em patrimônio” e que representou no Brasil algumas páginas de importância literária. Entretanto,

o naturalismo não aconteceu em vão. Teve os seus efeitos, e prolongou-se, depurando-se de excessos, decantando o que tinha de aproveitável em uma literatura que esboçava o seu caráter nacional, adaptando-se às nossas exigências. O interesse pelo real - que é apenas uma de suas faces - fundamentaria tentativas melhores, colocadas mais de acordo com as possibilidades do meio, de sorte a forçar a curiosidade dos escritores no sentido de observar, interpretar e compreender a nossa terra e a nossa gente.²²

Com relação aos dizeres de Nelson Werneck Sodré, mais precisamente quando diz que os escritores naturalistas forçaram a curiosidade dos seus epígonos no sentido de “observar”, acreditamos que os nossos escritores pós-naturalistas fixaram-se na observação da nossa gente, mas os naturalistas, não. O que estes fizeram foi transmutar a observação do real e transformá-la segundo suas tradições, criando assim uma nova realidade, afeita às enunciações naturalistas. Segundo Lúcia Miguel Pereira, “os naturalistas estavam confusos entre ‘observar e inventariar,’”²³ mas achamos que não damos mais fé e credibilidade aos ditos machadianos:

²¹ L. M. Pereira (1950), p.137. As opiniões de Lúcia Pereira a respeito desse assunto entram em consonância com as opiniões dos críticos José Guilherme Merquior (1977, p.105), Sonia Brayner (1973, p.49) e Machado de Assis (1986, p.913).

²² N. W. Sodré (1969), p.395.

²³ L. M. Pereira (1950), p.129.

Pela primeira vez, aparecia um livro em que o escuso e o torpe eram tratados com um carinho minucioso e **relacionados com uma exaço de inventário** (os grifos são meus).²⁴

Machado de Assis se referia ao romance *O Primo Basílio* de Eça de Queirós. Acreditamos que estas palavras possam ser estendidas aos vergalhões dos escritores que mais souberam trazer à tona as calamidades humanas e as erotizações compulsivas em forma de cientificismo fisiológico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Machado de. Eça de Queirós: O Primo Basílio. In: _____. **Obra Completa**. 10. ed. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997. v.3. p. 903-913.

AZEVEDO, Aluísio. **Casa de Pensão**. Goiás: Waldré Ltda, 1982.

²⁴ M. de Assis (1986), p.904.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 2. ed. Cultrix: São Paulo, s.d.

BRAYNER, Sonia. **A metáfora do corpo no romance naturalista**. Rio de Janeiro: São José, 1973.

_____. Naturalismo: uma ficção em crise. In: _____. **Labirinto do espaço romanesco**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, J. Aderaldo. **Do Romantismo ao Simbolismo**. 9. ed. São Paulo: Difel, 1981.

CARPEAUX, Otto Maria. Do Realismo ao Naturalismo. In: _____. **História da Literatura Ocidental**. 3. ed. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987. v.6.

COMTE, Auguste. Curso de filosofia positiva. In: _____. **Os Pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

JUNIOR, Araripe. O sentimento trágico do século XIX. In: _____. **Obra crítica de Araripe Júnior**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1970. v.5.

MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides**: breve história da literatura brasileira-I. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

PEREIRA, Lúcia Miguel. O Naturalismo. In: _____. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1950. v.XII.

SODRÉ, Nelson Werneck. O episódio naturalista. In: _____. **História da literatura brasileira**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

TORRES, João Camilo de Oliveira. **O Positivismo no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1943.