Equipe de realização:

Assessoria editorial de Mara Valles
Revisão de Iracema A. Lazari
Capa de Ana Luisa Escorel

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Candido, Antonio, 1918-

O discurso e a cidade / Antonio Candido. – São Paulo : Duas Cidades, 1993.

ISBN 85-235-0022-7

1. Ensaios brasileiros 2. Literatura e sociedade I. Título.

93.0052 CDD-869.945

Índices para catálogo sistemático:

1. Ensaios : Século 20 : Literatura brasileira 869.945
2. Século 20 : Ensaios : Literatura brasileira 869.945

ANTONIO CANDIDO

O DISCURSO E A CIDADE

LIVRARIA DUAS CIDADES

6. *Resumo e esperança*

O lugar-comum sufoca a mensagem individual e a absorve no coletivo. A repetição mata a possibilidade de renovar a visão e a obriga a reconsiderar os mesmos objetos. O provérbio anula a iniciativa e impõe uma norma ideológica eternizada. Sufocação, portanto, de todos os modos, traduzida por um código petrificado. Como solução única, a violação. No exemplo final que acaba de ser analisado, a frouxa tentativa de ruptura se faz paradoxalmente com apoio nas formas mais rígidas do código, que é a negação das rupturas eventuais. Neste caso, pensaria um rebelde, só a revolução poderia dar fluidez ao código, isto é, romper as estruturas.

De Cortiço a Cortiço

Hoje está na moda dizer que uma obra literária é constituída mais a partir de outras obras, que a precederam, do que em função de estímulos diretos da realidade —, pessoal, social ou física. Deve haver boa dose de verdade nisso. Todas às vezes, dizia Proust, que um grande artista nasce, é como se o mundo fosse criado de novo, porque nós começamos a enxergá-lo conforme ele o mostra. E há o dito de Oscar Wilde, que depois de ter mostrado Corots e Daubignys, a natureza da França mostrava naquela altura Monets e Pissarros.

Lembro estes dois autores porque sucedem ao Naturalismo e reagem contra ele. E para o Naturalismo a obra era essencialmente uma transposição direta da realidade, como se o escritor conseguisse ficar diante dela na situação de puro sujeito em face do objeto puro, registrando (teoricamente sem interferência de outro texto) as noções e impressões que iriam constituir o seu próprio texto. A estética *fin-de-siècle* de Rémy de Gourmont, teoricamente tão pouco naturalista, repousa nessa utopia da originalidade absoluta pela experiência imediata, que o levava a desconfiar da influência mediadora das obras.

Mas nós sabemos que, embora filha do mundo, a obra é um mundo, e que convém antes de tudo pesquisar nela mesma as razões que a sustêm como tal. A sua *razão* é a disposição dos núcleos de significado, formando uma combinação *sui generis*, que se for determinada pela análise pode ser traduzida num enunciado exem-

plar. Este procura indicar a fórmula segundo a qual a realidade do mundo ou do espírito foi reordenada, transformada, desfigurada ou até posta de lado, para dar nascimento ao outro mundo.

Ver criticamente a obra é escolher um dos momentos deste processo como plataforma de observação. Num extremo é possível encará-la como duplicação da realidade, de maneira que o trabalho plasmador fique reduzido a um registro sem grandeza, pois se era para fazer igual, por que não deixar a realidade em paz? É possível, noutro extremo, vê-la como objeto manufaturado com arbítrio soberano, que significa na medida em que nada tem a ver com a realidade, cuja presença eventual seria um restolho inevitável ou, de qualquer modo, um traço sem categoria hermenêutica.

Entre os dois extremos, talvez o segundo seja apesar de tudo mais favorável à análise literária, porque o primeiro dispensaria o olho crítico, já que a obra é vista como algo que (para raciocinarmos até o extremo) poderia ser apreendido com os meios normais da percepção ou do entendimento, por equivaler à realidade do espírito e do mundo. Mas seria melhor a visão que pusesse rastrear na obra o mundo como material, para surpreender no processo vivo da montagem a singularidade da fórmula segundo a qual é transformado no mundo novo, que dá a ilusão de bastar a si mesmo. Associando a idéia de *montagem*, que denota artifício, à de *processo*, que evoca a marcha natural, talvez seja possível esclarecer a natureza ambígua, não apenas do texto (que é e não é fruto de um contacto com o mundo), mas do seu artífice (que é e não é um criador de mundos novos).

Neste ensaio o interesse analítico se volta para um problema de filiação de textos e de fidelidade aos contextos. Aluísio Azevedo se inspirou evidentemente em *L'Assommoir*, de Émile Zola, para escrever *O cortiço*

Texto primeiro: registra o mundo
Texto segundo: cópia de Zola

(1890), e por muitos aspectos o seu livro é um texto segundo, que tomou de empréstimo não apenas a idéia de descrever a vida do trabalhador pobre no quadro de um cortiço, mas um bom número de motivos e pormenores, mais ou menos importantes. Em ambos sobressaem as lavadeiras e sua faina, inclusive com uma briga homérica entre duas delas. Em ambos um regabofe triunfal serve de ocasião para um encontro de futuros amantes, cujas conseqüências serão decisivas. Em ambos há um policial solene, morador do cortiço, onde é uma espécie de inofensiva caricatura da lei, embora os destinos respectivos sejam muito diferentes. Estes poucos exemplos, apenas mencionados, servem para mostrar a derivação de que falei. Mas ao mesmo tempo Aluísio quis reproduzir e interpretar a realidade que o cercava, e sob este aspecto elaborou um texto primeiro.

Texto primeiro na medida em que filtra o meio; texto segundo na medida em que vê o meio com lentes tomadas de empréstimo, *O cortiço* é um romance bem realizado e se destaca na sua obra, geralmente medíocre, pelo encontro feliz dos dois procedimentos. Se pudermos marcar alguns aspectos desta interação talvez possamos esclarecer como, em país subdesenvolvido, a elaboração de um mundo ficcional coerente sofre de maneira acentuada o impacto dos textos feitos nos países centrais e, ao mesmo tempo, a solicitação imperiosa da realidade natural e social imediata. Do cortiço parisiense ao cortiço carioca ("fluminense", no tempo de Aluísio) vai uma corrente que pode ajudar a análise conveniente da obra, vista ao mesmo tempo como liberdade e dependência.

1. *Diferenciação e indiferenciação*

Como *L'Assommoir*, *O cortiço* narra histórias de trabalhadores pobres, alguns miseráveis, amontoados numa habitação coletiva. Como lá, um elemento central da

narrativa é a degradação motivada pela promiscuidade. Lá, agravada pelo álcool, aqui, também pelo sexo e a violência. *O cortiço* é tematicamente mais variado, porque Aluísio concentrou no mesmo livro uma série de problemas e ousadias que Zola dispersou entre os vários romances da sua obra cíclica. Na sociedade francesa, a diferenciação sendo mais acentuada requeria maior especialização no tratamento literário e quase sugeria ao escritor a divisão de assuntos como núcleos de cada romance: vida política, alto comércio, comércio miúdo, bolsa, burocracia, clero, especulação imobiliária, prostituição, vida militar, lavoura, mineração, ferrovias, alcoolismo etc. Nos países pouco desenvolvidos, como o Brasil, esta especialização equivaleria talvez a uma diluição, e Alencar, tencionando seguir o levantamento de Balzac, resolveu o problema pela variação no tempo e no espaço geográfico, não na complexidade do social. O nosso regionalismo nasceu em parte como fruto da dificuldade de desdobrar a sociedade urbana em temário variado para o romancista.

Por isso, *O cortiço* "abrange" mais que *L'Assommoir* e Aluísio foi buscar sugestões não apenas neste, mas em *Nana*, em *La Joie de Vivre*, talvez em *La Curée*, sem dúvida em *Pot-Bouille*, que serviu até certo ponto para descrever a vida no rico sobrado vizinho e suas torpezas, como *L'Assommoir* serviu para descrever a vida na habitação coletiva. E por isso foi possível associar à vida do trabalhador a presença direta do explorador econômico, que no livro de Zola aparece vagamente sob a forma do senhorio cobrando aluguéis nos momentos difíceis, mas que n'*O cortiço* se torna o eixo da narrativa. A originalidade do romance de Aluísio está nesta coexistência íntima do explorado e do explorador, tornada logicamente possível pela própria natureza elementar da acumulação num país que economicamente ainda era semicolonial. Na França o processo econômico já tinha posto o capitalista longe do trabalhador; mas aqui eles ainda estavam ligados, a começar pelo regime da escra-

vidão, que acarretava não apenas contacto, mas exploração direta e predatória do trabalho muscular. Daí a pertinência com que Aluísio escolheu para objeto a acumulação do capital a partir das suas fases mais modestas e primárias, situando-a em relação estreita com a natureza física, já obliterada no mundo europeu do trabalho urbano. No seu romance o enriquecimento é feito à custa da exploração brutal do trabalho servil, da renda imobiliária arrancada ao pobre, da usura e até do roubo puro e simples, constituindo o que se poderia qualificar de primitivismo econômico.

O cortiço narra com efeito a ascensão do taverneiro português João Romão, começando pela exploração de uma escrava fugida que usou como amante e besta de carga, fingindo tê-la alforriado, e que se mata quando ele a vai devolver ao dono, pois, uma vez enriquecido, precisa liquidar os hábitos do passado para assumir as marcas da posição nova. Mas a verdadeira matéria-prima do seu êxito é o cortiço, do qual tira um máximo de lucro sob a forma de aluguéis e venda de gêneros.

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

2. *Uma língua do pê*

"No Brasil, costumam dizer que para o escravo são necessários três P.P.P., a saber, Pau, Pão e Pano" — dizia Antonil no começo do século XVIII, retomando o que está no *Eclesiastes*, 33:25, como assinala Andrée Mansuy

na sua edição erudita ("Para o asno forragem, chicote e carga; para o servo pão, correção e trabalho"). No fim do século XIX era corrente no Rio de Janeiro, como dito humorístico, uma variante mais brutal ainda: "Para português, negro e burro, três pês: pão para comer, pano para vestir, pau para trabalhar".

A estruturação ternária é tão forte, que o primeiro impulso é transformá-lo num (fácil) poema Pau-Brasil, à maneira de Oswald de Andrade:

Mais-valia crioula

Para
português negro e burro
três pês:
pão para comer
pano para vestir
pau para trabalhar.

Deixando de lado a análise minuciosa, que inclusive mostraria (sobretudo no segundo membro) a incrível função de violência das labiais aliteradas, sublinhemos apenas o resultado sutil de uma contaminação ideológica. Com efeito, o pão é alimento do homem, mas estendido ao animal de maneira quase profanatória aproxima um do outro. O pano, sendo metonímia da vestimenta, não pode ser estendido nem de maneira figurada se não houver, também figuradamente, uma confusão ontológica entre animal e homem, possível por meio da antanáclase implícita: burro (animal) e burro (pessoa sem inteligência, por isso animalizada). O pau é admissível quando aplicado ao animal, mas, graças às extensões precedentes, reflui sobre o negro e dele sobre o português. Resulta uma equiparação dos três, refletida estruturalmente na confusão fônica da paranomásia (pão, pano, pau), que por assim dizer consagra no plano sonoro (semantizado) a confusão econômica e social visada pelo enunciado, cujos sujeitos, uma vez nivelados, en-

tram por meio dela na atmosfera ambígua dos jogos verbais, liberando várias séries de combinações possíveis: português-pão, negro-pano, burro-pau; português-pau, negro-pão, burro-pano e assim por diante.

Conseqüência: o que é próprio do homem se estende ao animal e permite, por simetria, que o que é próprio do animal se estenda ao homem. Pão para o homem e também para o burro; pano para o homem e também para o burro; pau para o burro e também para o homem. Conclusão: não se trata de uma equiparação graciosa do animal ao homem (à maneira das fábulas), mas, ao contrário, de uma feroz equiparação do homem ao animal, entendendo-se (e aí está a chave) que não é o homem na integridade do seu ser, mas o homem = trabalhador. O dito não envolve, portanto, confusão ontológica, mas sociológica, e visa ocultamente a definir uma relação de trabalho (ligada a certo tipo de acumulação de riqueza), na qual o homem pode ser confundido com o bicho e tratado de acordo com esta confusão.

Por isso este dito nos serve de introdução ao universo das relações humanas d'*O cortiço*, não apenas por causa do sentido que acaba de ser indicado, mas porque encerra também uma ilusão do brasileiro livre daquele tempo, que é o seu emissor latente e que no enfoque narrativo do romance se manifesta com uma curiosa mistura de lucidez e obnubilação.

Penso no brasileiro livre daquele tempo com tendência mais ou menos acentuada para o ócio, favorecido pelo regime de escravidão, encarando o trabalho como derrogação e forma de nivelar por baixo, quase até à esfera da animalidade, como está no dito. O português se nivelaria ao escravo porque, de tamanco e camisa de meia, parecia depositar-se (para usar a imagem usual do tempo) na borra da sociedade, pois "trabalhava como um burro". Mas enquanto o negro escravo e depois libertado era de fato confinado sem

remédio às camadas inferiores, o português, falsamente assimilado a ele pela prosápia leviana dos "filhos da terra", podia eventualmente acumular dinheiro, subir e mandar no país meio colonial.

N'*O cortiço*, João Romão não se distingue inicialmente pelos hábitos da escrava Bertoleza; mas é o princípio construtor e animador da morada coletiva, de cuja exploração dura vai tirando os meios que o elevam no fim do livro ao andar da burguesia, pronto para ser Comendador ou Visconde. Ri melhor quem ri por último. Quem ri por último no livro é ele, sobre as vidas destroçadas dos outros, queimados como lenha para a acumulação brutal do seu dinheiro. O brasileiro livre que riu dele pela piada e o dichote fica, como se dizia no tempo, "a ver navios", porque em geral tendia à boa vida e, nessa sociedade que fingia prolongar as *ordens* tradicionais, o trabalho era o ovo de Colombo que permitia ascender e desvendar cada vez mais a sua verdadeira divisão em classes econômicas.

Trabalho, repita-se, horrivelmente derrogatório aos olhos do brasileiro, traduzindo-se para ele numa espécie de animalização do português trabalhador. Com efeito, o que há n'*O cortiço* são formas primitivas de amealhamento, a partir de muito pouco ou quase nada, exigindo uma espécie de rigoroso ascetismo inicial e a aceitação de modalidades diretas e brutais de exploração, incluindo o furto como forma de ganho e a transformação da mulher escrava em companheira-máquina.

É visível que a carreira de João Romão tem para o romancista um caráter de paradigma, inclusive devido à reação suscitada no brasileiro mais ou menos ressentido pela constituição das fortunas portuguesas daquele tempo. Aliás, Aluísio foi, salvo erro meu, o primeiro dos nossos romancistas a descrever minuciosamente o mecanismo de formação da riqueza individual. Basta comparar o seu livro com as indicações sumárias de

Macedo, Alencar ou Machado de Assis, nos quais o dinheiro aparece com freqüência, mas adquirido por herança, dote ou outra causa fortuita. Pesando, determinando, é certo, mas como um dado já pronto no entrecho. N'*O cortiço* ele se torna implicitamente objeto central da narrativa, cujo ritmo acaba se ajustando ao ritmo da sua acumulação, tomada pela primeira vez no Brasil como eixo da composição ficcional.

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

A presença do português é portanto decisiva, enquanto alternativa ou antagonismo do brasileiro; de tal modo que um dos fatores determinantes da narrativa é o comportamento de um ou outro em face do Brasil, tomado essencialmente como natureza, como disponibilidade que condiciona a ação e, portanto, o destino de cada um.

A visão dos intelectuais brasileiros no século XIX era bastante ambígua, pois não encontrando nas obras da civilização apoio suficiente para justificar o orgulho nacional, eles recuavam para a natureza como segunda linha, entrincheirando-se numa posição que era também capitulação, ao ser um modo colonial e pitoresco de ver o país.

Aluísio, como se dirá melhor adiante, não escapa a esta e outras contradições, e seu livro dá grande importância à natureza, mas concebida como meio determinante, à moda naturalista, estabelecendo implicitamente para a atuação dos personagens três possibilidades que lembram no plano individual as (futuras) alternativas de Toynbee:

1. português que chega e vence o
2. português que chega e é vencido pelo } meio
3. brasileiro explorado e adaptado ao

3. *A verdade dos pês*

Mas a esta altura é preciso voltar ao dito dos três pês não só para reafirmar o alegado, isto é, que pode ser útil para compreender o universo d'*O cortiço*, mas para insistir no seu baixo caráter de formulação ideológica.

O tipo de gente que o enunciava sentia-se confirmada por ele na sua própria superioridade. Essa gente era cônscia de ser branca, brasileira e livre, três categorias bem relativas, que por isso mesmo precisavam ser afirmadas com ênfase, para abafar as dúvidas num país onde as posições eram tão recentes quanto a própria nacionalidade, onde a brancura era o que ainda é (uma convenção escorada na cooptação dos "homens bons"), onde a liberdade era uma forma disfarçada de dependência.

Daí a grosseria agressiva da formulação, feita para não deixar dúvidas: eu, brasileiro nato, livre, branco, não posso me confundir com o homem de trabalho bruto, que é escravo e de outra cor; e odeio o português, que trabalha como ele e acaba mais rico e mais importante do que eu, sendo além disso mais branco. Quanto mais ruidosamente eu proclamar os meus dé-

beis privilégios, mais possibilidades terei de ser considerado branco, gente bem, candidato viável aos benefícios que a Sociedade e o Estado devem reservar aos seus prediletos.

Se estiver na camada de cima, asseguro deste modo a minha posição e desmascaro os que estão por baixo: portugueses pobres, gente de cor, brancos do meu tipo que podem cobiçar o meu lugar. Se estiver em camada inferior, devo gritar ainda mais alto, para me fazer como os de cima e evitar qualquer confusão com os que estão mais abaixo. Por isso eu empurro o meu vizinho de baixo e sou empurrado pelo de cima, todos querendo sofregamente ganhar o direito de serem reconhecidos nos termos implícitos do dito espirituoso. Uma espécie de brincadeira grossa de gata-pariu, onde cada um procura desalojar o vizinho e do qual saem sempre expulsos o mais fraco, o menos branco, o que se envolve mais pesadamente no processo de produção. Sórdido jogo, expresso neste e outros *mots d'esprit*, que formam uma espécie de gíria ideológica de classe, com toda a tradicional grosseria da gente fina.

Por isso eu dizia que ele ajuda a entender este romance, cuja violência social é maior do que supunha o autor e que pode ser visto como um jogo na língua do pê, cujo primeiro figurante é o português, isto é: o Comendador Miranda, já posto no sobrado vizinho do cortiço; João Romão, labutando neste, olhando para o sobrado e lá chegando; Jerônimo e outros, que seguem os impulsos, nivelam-se aos da terra e perdem a vez. São variedades do branco europeu, desprezado de maneira ambivalente pelo nativo mas pronto para suplantá-lo e tornar-se o verdadeiro senhor, se conseguir ser agente no processo de espoliar e acumular.

Segundo figurante é o negro, mais o mestiço, que sendo pobre e desvalido é assimilado a ele: o capoeira Firmo, Rita Baiana, a arraia miúda dos cortiços, que

mesmo quando etnicamente branca é socialmente negra. Terceiro figurante seria um animal; mas onde está ele? É justamente o que veremos, ao constatarmos que a redução biológica do Naturalismo vê todos, brancos e negros, como animais. E sobretudo que a descrição das relações de trabalho revela um nível mais grave de animalização, que transcende essa redução naturalista, pois é a própria redução do homem à condição de besta de carga, explorada para formar o capital dos outros.

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

4. *Espontâneo e dirigido*

O cortiço francês em *L'Assommoir* é segregado da natureza e sobe verticalmente com os seus seis andares na paisagem urbana espremida pela falta de terreno. O cortiço brasileiro é horizontal ao modo de uma senzala, embora no fim, quando o proprietário progride, adquira um perfil mais urbano e um mínimo de verticalização nos dois andares de uma parte da vila nova. Além disso, cria frangos e porcos, convive com as hortas, a árvore e o capim, invade terrenos baldios e vai para o lado da pedreira, que João Romão também explora.

Ligado à natureza, que no Brasil ainda era presença a ser domada, ele cresce, se estende, aumenta de volume e é conseqüentemente tratado pelo romancista como realidade orgânica, por meio de imagens orgânicas que o animam e fazem dele uma espécie de continuação do mundo natural.

Mas este crescimento vai sendo cada vez mais dirigido, à medida que se acentua a vontade orientada do ganhador de dinheiro (embora apareça na maior parte do livro como entidade que escapa a ele para ter vida própria, fazendo o processo econômico parecer *natural*). Diríamos então que a vontade do ganhador de dinheiro é força racional, desígnio que pressupõe um plano e tende a extrair um projeto do jogo dos fatores naturais.

No começo é como se o cortiço fosse regido por lei biológica; entretanto a vontade de João Romão parece ir atenuando o ritmo espontâneo, em troca de um caráter mais mecânico de planejamento. Os dois ritmos estão sempre presentes, mas o desenvolvimento da narrativa implica lento predomínio do segundo sobre o primeiro, como se a iniciativa do capitalista estrangeiro fosse enformando e orientando o jogo natural das condições locais. Ele usa as forças do meio, não se submete a elas; se o fizesse, perderia a possibilidade de se tornar capitalista e se transformaria num episódio do processo natural, como acontece com o seu patrício Jerônimo, o cavouqueiro hercúleo que opta pela adesão à terra e é tragado por ela.

Isso leva a pensar que é importante no livro certa dialética do espontâneo e do dirigido, que pode ser percebida no desdobramento virtual do cortiço depois do incêndio, quando João Romão reconstrói as casas com mais largueza e num alinhamento melhor, estabelece horas de entrada e suprime a antiga incoordenação. Os moradores inadaptados são expulsos ou se expulsam, indo continuar o ritmo da desordem no cortiço próximo e rival, denominado Cabeça-de-Gato. O cortiço renovado é descrito por uma imagem de cunho mecânico, quando o antigo sempre o fora por meio de imagens orgânicas, que continuam a ser usadas para o cortiço desorganizado que recebe os seus rebotalhos. A passagem do espontâneo ao dirigido manifesta

a acumulação do capital, que disciplina à medida que se disciplina, enquanto o sistema metafórico passa do orgânico da natureza para o mecânico do mundo urbanizado.

Esquematizando, teríamos que o cortiço velho, chamado Carapicus, era um aglomerado de aparência espontânea, que todavia continha em gérmen o elemento racional e dirigido do projeto. A partir dele há um desdobramento, do qual surge o cortiço novo chamado Vila São Romão, limpo e ordenado como um triunfo do dirigido; e há um reforço do cortiço rival, o Cabeça-de-Gato, que mantém a espontaneidade caótica sobre a qual atuou no outro cortiço, como força racionalizadora, o projeto de acumulação monetária do português. Mas o triunfo desse projeto é o sobrado que João Romão constrói para si ao mesmo tempo que reforma o cortiço, marcando a sua entrada nas classes superiores e desbancando o sobrado do vizinho Miranda, com cuja filha acaba por casar.

5. *O cortiço e/ou o Brasil*

O leitor d'*O cortiço* fica duvidando se ele é um romance naturalista verdadeiro, que não deseja ir além da realidade observável, ou se é nutrido por uma espécie de realismo alegórico, segundo o qual as descrições da vida quotidiana contêm implicitamente um outro plano de significado. Lukács diria que isto se dá por causa daquilo, e que o mal do Naturalismo foi não "espelhar" de modo correto a realidade, mas usá-la para chegar a uma visão reificada e deformadora, que a substitui de maneira indevida e é a alegoria. Não creio que assim seja e registro que a alegoria não ocorre no Naturalismo em geral. Nós não a encontramos, por exemplo, na obra de Verga nem nos romances naturalistas de Eça de Queirós; mas a encontramos sem dúvida nos de Zola, cabeça-de-turco de Lukács, que a partir deles

procedeu a uma extrapolação. Talvez por influência de Zola nós a encontramos também nos de Aluísio, sendo em ambos os casos, a meu ver, elemento de força e não de fraqueza.

O cortiço de Botafogo, estendendo-se rumo à pedreira (que ainda lá está, no fundo da rua Marechal Niemeyer, explorada a dinamite como no tempo de Jerônimo), é uma habitação coletiva que penetrou em todas as imaginações e sempre tirou o seu prestígio do fato de parecer uma imagem poderosa e direta da realidade. Mas em outro nível, não será também antinaturalisticamente uma alegoria do Brasil, com a sua mistura de raças, o choque entre elas, a natureza fascinadora e difícil, o capitalista estrangeiro postado na entrada, vigiando, extorquindo, mandando, desprezando e participando?

Talvez a força do livro venha em parte desta contaminação do plano real e do plano alegórico, fazendo pensar imediatamente numa relação causal de sabor naturalista, que na cabeça dos teóricos e publicistas era: Meio → Raça → Brasil; e que no projeto do ficcionista foi: Natureza tropical do Rio → Raças e tipos humanos misturados → Cortiço. Isto é: no intuito de Aluísio a natureza que cerca o cortiço de todos os lados, com o sol queimando no alto, condiciona um modo de relacionamento entre os diversos grupos raciais, que por sua vez fazem do cortiço o tipo de aglomerado humano que é. E esta série causal encarnaria o que se passava na escala nacional, segundo as concepções do tempo.

Esboçando já aqui uma visão involuntariamente pejorativa do país, o romancista traduz a mistura de raças e a sua convivência como promiscuidade da habitação coletiva, que deste modo se torna mesmo um Brasil em miniatura, onde brancos, negros e mulatos eram igualmente dominados e explorados por esse bicho-papão dos jacobinos, o português ganhador de dinheiro, que

manobrava tantos cordéis de ascensão social e econômica nas cidades.

Em nenhum outro romance do Brasil tinha aparecido semelhante coexistência de todos os nossos tipos raciais, justificada na medida em que assim eram os cortiços e assim era o nosso povo, é claro que visto numa perspectiva pessimista, como a dos naturalistas em geral e a de Aluísio em particular. Deste modo o cortiço ganha significado diferente do que tinha em Zola, pois em vez de representar apenas o modo de vida do operário, passa a representar, através dele, aspectos que definem o país todo. E como solução literária foi excelente, porque graças a ele o coletivo exprime a generalidade do social.

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

Mas Aluísio não seria um verdadeiro naturalista, um contemporâneo da *História da literatura brasileira* de Sílvio Romero (ou mais precisamente, da sua Introdu-

ção), se não colocasse no centro das suas obsessões a raça, como termo explicativo privilegiado.

Ainda aqui encontramos todos os chavões do tempo, marcando a ambigüidade do intelectual brasileiro que aceitava e rejeitava a sua terra, dela se orgulhava e se envergonhava, nela confiava e dela desesperava, oscilando entre o optimismo idiota das visões oficiais e o sombrio pessimismo devido à consciência do atraso. Sob este aspecto o Naturalismo foi um momento exemplar, porque viveu a contradição entre a grandiloqüência das aspirações liberais e o fatalismo de teorias então recentes e triunfantes, com base aparentemente científica, que pareciam dar um cunho de inexorável inferioridade às nossas diferenças com relação às culturas matrizes.

Na medida em que o problema é deslocado para dimensões tão vastas e incontroláveis como Natureza e Raça, o intelectual e o político perdem de vista a dimensão mais accessível, que são os aspectos sociais, onde está a chave. Nenhum exemplo mais expressivo que o de Sílvio Romero, lucidamente convencido da importância das componentes africanas e do nosso caráter de povo mestiço, e ao mesmo tempo vendo como solução dos problemas a superação, quanto mais rápida melhor, de uma coisa e de outra, pela formação compensatória de uma população de aspecto aproximadamente branco, que fizesse o Brasil *parecer* igual aos países da Europa.

No Brasil, quero dizer, n'*O cortiço*, o mestiço é capitoso, sensual, irrequieto, fermento de dissolução que justifica todas as transgressões e constitui em face do europeu um perigo e uma tentação. Por isso, não espanta que João Romão encarasse e manipulasse essa massa inquietadora com o desprezo utilitarista dos homens superiores de outra cepa. Por que então apresentá-lo de maneira tão acerba? Por que mostrar nele um explorador abjeto, se a sua matéria-prima era uma caterva desprezível? Esta contradição do livro é a própria contradi-

ção do Naturalismo; é a manifestação em Aluísio da ambivalência de sua geração.

A perspectiva naturalista ajuda a compreender o mecanismo d'*O cortiço*, porque o mecanismo do cortiço nele descrito é regido por um determinismo estrito, que mostra a natureza (meio) condicionando o grupo (raça) e ambos definindo as relações humanas na habitação coletiva. Mas esta força determinante de fora para dentro é contrabalançada e compensada por uma força que atua de dentro para fora: o mecanismo de exploração do português, que rompe as contingências e, a partir do cortiço, domina a raça e supera o meio. O projeto do ganhador de dinheiro aproveita as circunstâncias, transformando-as em vantagens, e esta tensão ambígua pode talvez ser considerada um dos núcleos germinais da narrativa.

Um duplo movimento, portanto, ou dois movimentos complementares: um, centrípeto, é a pressão do meio e da raça pesando negativamente sobre o cortiço e fazendo dele o que é; outro, centrífugo, é o esforço do estrangeiro vencendo triunfalmente as pressões. Um leva ao cortiço; outro, sai dele. Aquilo que é condição de esmagamento para o brasileiro seria condição de realização para o explorador de fora, pois sempre a pobreza e a privação foram as melhores e mais seguras fontes de riqueza. De qualquer modo, o movimento social parece o mesmo que o movimento da narrativa, porque, como vimos, o cortiço é ao mesmo tempo um sistema de relações concretas entre personagens e uma figuração do próprio Brasil.

6. *O meio e a raça*

O cavouqueiro Jerônimo é *um*, ou *o* português honrado e comedido que, ao se apaixonar pela mestiça Rita

Baiana e por causa dela abandonar mulher e filha, cedeu à atração da terra, dissolveu-se nela e com isso perdeu a possibilidade de dominá-la, como João Romão, porque deixou quebrar a relação de possuidor e coisa possuída. Agir como brasileiro redunda para o imigrante em ser como brasileiro, isto é, no quadro estreito d'*O cortiço*, ser massa dominada. Este processo é descrito pelo romancista como processo natural de envolvimento e queda, onde a natureza do país funciona como força perigosa, encarnada figuradamente em Rita, que sendo personagem atuante é ao mesmo tempo símbolo, súcubo e gênio da terra:

> Naquela mulata estava o grande mistério, a síntese das impressões que ele recebera 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 atordoava nas matas brasileiras...

A transformação de Jerônimo se traduz pela mudança de comportamento em casa. A seriedade paquidérmica cede lugar à alegria, ele adota a comida local e a sua força vai diminuindo enquanto os sentidos se aguçam e o corpo ganha hábitos de asseio. Tudo culmina numa certa aceitação triunfal da natureza, num gosto crescente pela "luz selvagem e alegre do Brasil". Por isso, quando lamenta a perda do marido que foge com a baiana, a sólida Piedade de Jesus, sua mulher, levanta os punhos cerrados para um céu que não é instância divina, mas a Natureza excitadora, tão diversa, como diz, da paisagem tranqüila de sua terra, que não favorecia os sentimentos desvairados:

> (...) não era contra o marido que se revoltava, mas sim contra aquele sol crapuloso, que fazia ferver o sangue aos homens e metia-lhes no corpo luxúrias de bode. Parecia rebelar-se contra aquela natureza

alcoviteira, que lhe roubara o seu homem para dá-lo a outra, porque a outra era gente do seu peito e ela não.

O abrasileiramento de Jerônimo é regido quase ritualmente pela baiana, que o envolve em lendas e cantigas do Norte, dá-lhe pratos apimentados e o corpo "lavado três vezes ao dia e três vezes perfumado com ervas aromáticas"; e este abrasileiramento é expressivamente marcado pela perda do "espírito da economia e da ordem", da "esperança de enriquecer". É que a sua paixão violenta é apresentada pelo romancista como conseqüência das "imposições mesológicas", sendo Rita "o fruto dourado e acre destes sertões americanos". Sob tal aspecto há n'*O cortiço* um pouco de *Iracema* coada pelo Naturalismo, com a índia = virgem dos lábios de mel + licor da jurema, transposta aqui para a baiana = corpo cheiroso + filtros capitosos, que derrubam um novo Martim Soares Moreno finalmente desdobrado, cuja parte arrivista e conquistadora é João Romão, mas cuja parte romântica e fascinada pela terra é Jerônimo. Iracema e Rita são igualmente a Terra. Lá, com o filtro da jurema, aqui, com o do café, que tem um sentido afrodisíaco e simbólico de beberagem através da qual penetram no português as seduções do meio: "(...) a chávena fumegante da perfumosa bebida que tinha sido a mensageira dos seus amores".

O símbolo supremo é todavia o Sol, que percorre o livro como manifestação da natureza tropical e princípio masculino de fertilidade. Sol e calor são concebidos como chama que queima, derrete a disciplina, fomenta a inquietação e a turbulência, fecunda como sexo. Por isso, neste livro a natureza do Brasil é interpretada de um ângulo curiosamente colonialista (para usar anacronicamente a linguagem de agora) como algo incompatível com as virtudes da civilização. Daí

o homem forte, o estrangeiro ganhador de dinheiro estar sempre vigilante, como única solução, de chicote em punho e as distâncias marcadas com o nativo.

Bem dentro do jacobino Aluísio, filho de português mas antilusitano, como aliás dentro da maioria dos intelectuais do tempo, havia um perigoso medo de ser brasileiro, que levava a falar francês, copiar as cartolas inglesas, imitar o estilo acadêmico português, admirar a disciplina alemã e lamentar não houvesse aqui o espírito prático dos norte-americanos. Bem dentro do seu livro, que tenciona castigar literariamente o europeu desalmado, desfrutador da terra e ladrão da herança dos seus naturais, estão, repito, essas ambivalências que fazem do nosso patriotismo uma espécie de amor-desprezo, uma nostalgia dos países-matrizes e uma adoração confusa da mão que pune e explora. Desenvolvendo o que foi dito acima: na descrição do triunfo de João Romão, feita aliás com desprendimento naturalista nas camadas aparentes da narrativa, há elementos fornecidos para nós o considerarmos um monstruoso patife. Mas ao mesmo tempo há um tal visão da terra e dos seus filhos, que a ação celerada parece quase justificar-se como solução de integridade pessoal e social. O português tem a força, a astúcia, a tradição. O brasileiro serve a ele de inepto animal de carga, e sua única vingança consiste em absorvê-lo passivamente pelo erotismo, que, já vimos, aparece como símbolo da sedução da terra. Para se livrar disso e poder realizar o seu projeto de enriquecimento e ascensão social, o português do tipo João Romão precisa despir o sexo de qualquer atrativo, recusar o encanto das Ritas Baianas e ligar-se com a pobre Bertoleza, meio gente, meio bicho.

Esta Bertoleza, aliás, que era cafuza, serve para surpreendermos o narrador em pleno racismo, corrente no seu tempo com apoio numa pseudo-ciência antropológica que angustiava os intelectuais brasileiros quando pensavam na mestiçagem local. João Romão propõe a

Bertoleza morarem juntos, e ela aceita, feliz, "porque, como toda a cafuza (...) não queria sujeitar-se a negros e procurava instintivamente o homem numa raça superior à sua".

Nada falta, como se vê: o *instinto* racial, a raça *inferior*, o desejo de *melhorá-la*, o contacto redentor com a raça *superior*... O mesmo ocorre nos amores de Jerônimo e Rita, que era "volúvel como toda a mestiça"; quando viu que o português a queria, trata logo de largar o capoeira Firmo, mulato como ela, porque "o sangue da mestiça reclamou os seus direitos de apuração, e Rita preferiu no europeu o macho de raça superior".

Já que no romance o branco é sobretudo português, fica uma impressão geral de ser legítima a oposição *branco = europeu* x *mestiço ou negro = brasileiro*, como se o romancista, simplificando, identificasse a "raça superior" ao invasor econômico e a "raça inferior" ao natural explorado por ele.

7. *O reino animal*

Mas acima e além dessas reduções de "cientificismo" naturalista há uma redução maior, que as ultrapassa e atinge todos os personagens na sua humanidade, para lá do processo econômico: refiro-me ao substrato comum de animalidade, ou que melhor nome tenha.

O branco, predatório ou avacalhado, sem meio-termo; o mulato e o negro, desordenados, fatores de desequilíbrio —, todos têm na economia d'*O cortiço* uma espécie de destino animal comum, acentuado pelo gosto naturalista da visão fisiológica, a tendência a conceber a vida como soma das atividades do sexo e da nutrição, sem outras esferas significantes. Daí uma espécie de animalidade geral que tem sido apontada por mais de um crítico em todos os planos do livro, a começar

pelo conjunto da habitação coletiva, vista como "aglomeração tumultuosa de machos e fêmeas", que manifestam o "prazer animal de existir", mais acentuado noutro trecho, onde se fala d'"aquela massa informe de machos e fêmeas a comichar, a fremir concupiscente, sufocando-se uns aos outros"; e logo depois vemos "as mulheres (que) iam despejando crianças com uma regularidade de gado procriador". Mesmo em contexto não sexual elas aparecem "mostrando a uberdade das tetas cheias", o que ocorre também quando se trata de cada uma isoladamente, como na cena em que Henriquinho (um hóspede no sobrado do Comendador Miranda), vê da janela Leocádia lavando roupas e o "tremular das redondas tetas à larga".

Essa animalização efetuada sistematicamente pelo narrador acarreta o uso de verbos que eram brutais para as normas do tempo —, como no caso da mocinha Florinda, em relação à qual "estalavam todos por saber quem a tinha emprenhado". Ou comparações que manifestam expressamente o intuito de rebaixamento, como no pranto de Piedade de Jesus: "O mugido lúgubre daquela pobre criatura abandonada antepunha à rude agitação do cortiço uma nota lamentosa e tristonha de uma vaca chamando ao longe, perdida ao cair da noite num lugar desconhecido e agreste".

Aqui a animalização aparece como redução voluntária ao natural, ao elementar comum, que nivela o homem ao bicho, enquanto organismos sujeitos ambos às leis decorrentes da sua estrutura. Mas até em efeitos estilísticos meramente descritivos vemos a mesma tendência, como na narrativa do incêndio ateado pela Bruxa, onde esta aparece com "a sua crina preta, desgrenhada, escorrida e abundante como as das éguas selvagens". Coisa igual aparece na caracterização, à maneira do trecho seguinte, relativo à consciência que um dos personagens, a moça Pombinha, adquiriu da força que a mulher pode ter: "avaliou a fraqueza dos homens,

a fragilidade desses animais fortes, de músculos valentes, de patas esmagadoras, mas que se deixam encabrestar e conduzir humildes pela soberana e delicada mão da fêmea". Aliás, na cena da sua posse lésbica pela francesa Léonie, esta "revoluteava em corcovos de égua".

A redução à animalidade decorre da redução geral à fisiologia, ou ao homem concebido como síntese das funções orgânicas. A finalidade desta operação parece apenas *científica*, mas na verdade é também ética, devido às conotações relativas a certa concepção do homem. Ao contrário das aparências, a correlação entre esses dois níveis é visível no Naturalismo, manifestando-se através de camadas correspondentes do estilo, que se contaminam reciprocamente.

A orientação *científica* se apresenta como interpretação objetiva do comportamento dos personagens, mas adquire logo matizes valorativos, na medida em que naquele tempo esta modalidade de interpretação tinha uma função desmistificadora, sendo ruptura com o idealismo e esforço para enxergar a vida na sua totalidade, abrangendo o que os padrões correntes julgavam feio, baixo ou não comunicável. Daí as palavras que designam a anatomia ou as funções orgânicas, sobretudo o sexo, serem usadas nos contextos naturalistas não apenas como denotação, mas como gemas que se engastam para serem contempladas por si mesmas, porque assumiam um valor moral e social que se sobrepõe ao intuito *científico*.

"Teta", por exemplo, é um designativo técnico, e deve portanto substituir o vago "colo" dos clássicos ou o específico "seio" dos românticos, porque permite abranger mais espécies do que a humana e assim impor a visão do homem mergulhado na vasta comunidade orgânica dos mamíferos, rompendo a sua excepcionalidade. Mas, em outro plano, é também um choque, uma bofetada nos preconceitos, um novo tipo de *memento*

homo, que altera a visão moral de um ser eleito a troco de outra, segundo a qual este ser não é de eleição, mas está perto dos animais que, como ele, mugem de privação ou corcoveiam de prazer.

No texto de Aluísio há ainda um segundo tipo de intromissão do nível moral, que é o mais curioso e representa quebra da desejada objetividade científica do Naturalismo. Com efeito, freqüentemente a visão fisiológica se transforma em lubricidade e até obscenidade, que podem ser, de um lado, mera constatação da grosseria e da vulgaridade nas relações humanas; mas que de outro parece às vezes uma condenação, uma certa reprovação daquilo que, no entanto, deveria ser considerado natural. Como nos livros de Sade, a violência e a ousadia da descrição podem recobrir certa avaliação escandalizada. Digo isso, não para *julgar* Aluísio, mas para sugerir a complexidade de matizes do Naturalismo.

Sob este ponto de vista houve nele um avanço curioso em relação aos modelos europeus, sobretudo Zola. As suas descrições da vida sexual são mais atrevidas (para o tempo), podendo-se dizer que as levou a um extremo não ultrapassado no Brasil, nem mesmo pelo rumoroso *A carne*, de Júlio Ribeiro, onde a parolagem dissolve o impacto eventual das cenas e a violência está mais na exaltação do narrador do que na realidade das descrições. N'*O cortiço* a gama do ato sexual é extensa, desde a comicidade quase de anedota, como a posse de Leocádia no capinzal por um Henriquinho extremamente matreiro, que segura pelas orelhas o coelho branco prometido como preço, até a posse de Piedade, bêbada, pelo vagabundo Pataca, com a filha observando e um vômito final de conspurcação (lembrando a cena de *L'Assommoir* que serviu de modelo, onde Gervaise cede a Lantier no meio do vômito simbólico de Coupeau, com a pequena Naná olhando pela porta de vidro). E em matéria de brutalidade verbal, nem Zola nem ninguém tinha chegado ao extremo com que é descrito

o modo pelo qual o Comendador Miranda "se serve", "como quem se serve de uma escarradeira", da mulher, que o traíra e ele odeia. Como sempre, quando a Europa diz "mata" o Brasil diz "esfola".

8. *A "pensão do sexo"*

Nada mais significativo a este respeito do que a função narrativa e estilística assumida n'*O cortiço* pelo fenômeno das regras femininas, a "pensão do sexo" de que falava o Padre Vieira.

Tanto quanto sei, foi Zola quem quebrou o tabu no romance *La Joie de Vivre*, 12º da série dos Rougon-Macquart, publicado parceladamente de 1883 a 1884, quando apareceu em volume. Na vasta subversão temática empreendida pelo Naturalismo, o advento desse traço fisiológico foi sem dúvida uma das maiores ousadias, embora de pouca repercussão na prática literária. Antes, só aparecia na literatura burlesca ou obscena, de que é exemplo o poema "A origem do mênstruo", de Bernardo Guimarães. Na poesia séria, antes ou depois, só lembro "Água-forte", de Manuel Bandeira, objeto de uma análise exemplar de Lêdo Ivo.

Com certeza estimulado pelo exemplo de Zola, Aluísio incluiu no seu livro este sangue proibido, mas num tom completamente diverso. Em *La Joie de Vivre* a puberdade de Pauline Quenu é tratada como iniciação na vida e na beleza das coisas naturais, que era uma forma do Naturalismo tentar a revisão do conceito tradicional do Belo: "O sangue que subia e rebentava em chuva rubra lhe dava orgulho. (...) Era a vida aceita, a vida amada nas suas funções, sem nojo nem medo, saudada pela canção triunfante da saúde".

Aluísio não apenas se afasta desse gosto pelo aspecto saudável das funções fisiológicas, mas altera a relação

"função fisiológica-manifestação individual", incluindo um mediador entre ambas, o mesmo que dirige o relacionamento geral dos personagens: a natureza física. No caso, natureza física do Brasil, encarnada ainda aqui pelo Sol como manifestação simbólica. E vemos mais uma vez como as condições locais interferem no processo de difusão literária, estabelecendo maneiras também peculiares de constituir o discurso.

Um dos centros de interesse da narrativa, n'*O cortiço*, é o pequeno drama da nubilidade de Pombinha. Os sinais não aparecem, apesar da moça ter quase dezoito anos, e há uma expectativa geral, indiscreta, da mãe, do noivo, dos vizinhos, que fazem perguntas do tipo "já veio?", "já chegou?". Ao contrário da heroína saudável e robusta de Zola, ela é "enfermiça e nervosa ao último ponto", e o toque de anormalidade se acentua pela interferência do safismo, que Aluísio adota como solução, fazendo uma cruza meio perversa entre *La Joie de Vivre* e *Nana*.

Depois das indicações veladas de Théophile Gautier em *Mademoiselle de Maupin* e de Balzac em *La Fille aux Yeux d'Or* (retomadas por Alexandre Dumas n'*O Conde de Monte Cristo*), Zola abordou francamente a inversão feminina em *Nana*, publicado três anos antes de *La Joie de Vivre*. Inversão tratada como subproduto da prostituição –, e foi assim que Aluísio a introduziu n'*O cortiço*, onde dá lugar à cena de mais rasgada violência sexual. A *cocotte* francesa Léonie protege Pombinha, se interessa pelo seu casamento e acaba iniciando-a no homossexualismo feminino. Mas é justamente esse ato desnatural que, ao contrário do desabrochar espontâneo de Pauline Quenu, provoca finalmente os sinais da maturidade sexual. (No fim do livro, Pombinha, tornada prostituta ela própria, retoma com a filha abandonada de Jerônimo o tipo de proteção depravada que recebera da francesa).

Há portanto uma espécie de degradação do enfoque "natural" de Zola, quem sabe por causa de certo sentimento ateu do pecado, visível não apenas em Aluísio, mas em Eça de Queirós, Abel Botelho, Adolfo Caminha, Júlio Ribeiro, que também receberam mais ou menos a sua influência. É como se nas sociedades mais atrasadas e nos países coloniais o provincianismo tornasse difícil adotar o Naturalismo com naturalidade, e as coisas do sexo acabassem por despertar inconscientemente um certo escândalo nos que se julgavam capazes de enfrentá-las com objetividade desassombrada.

Mas aqui surge um traço original d'*O cortiço*, pois a nubilidade de Pombinha decorre de duas causas diferentes, motivando dois planos narrativos que resultam em algo mais complexo que o episódio homólogo de *La Joie de Vivre*: a primeira causa é degradante, abaixo da realidade natural (o safismo); a outra é redentora, acima dela (a mediação da natureza).

Com efeito, um dia depois de violentada, mas ao mesmo tempo despertada sexualmente pela *cocotte*, a mocinha adormece no capinzal ao fundo do cortiço e sonha que está numa "floresta vermelha cor de sangue", deitada na corola de enorme rosa vermelha, fascinada pelo sol, que desce como borboleta de fogo e solta sobre ela "uma nuvem de poeira dourada". Pombinha acorda, sentindo "a puberdade sair-lhe afinal das entranhas em uma onda vermelha e quente".

É curioso observar como, mesmo mergulhado na objetividade naturalista, o escritor suspende o curso da mimese e recorre ao sonho carregado de conteúdo não apenas simbólico, mas alegórico: ao possuir figuradamente Pombinha, o Sol-Brasil, que escalda o sangue, dissolve os costumes, desencaminha os portugueses honrados é também força de vida. Assim, Aluísio põe entre parênteses a "explicação" determinista, encharcada de meio e raça, para recorrer à "visão", que se interpreta na chave do símbolo e da alegoria.

9. *Força e fraqueza das mediações*

Em outro estudo sugeri que a dinâmica das *Memórias de um sargento de milícias* dependia de uma dialética da ordem e da desordem, definindo um mundo algo desligado do mundo, apesar de nutrido da sua realidade. Daí o movimento de bailado e o ar de fábula, num universo onde quase não aparecem o trabalho e as obrigações de todo o dia, e onde em conseqüência o dinheiro brota meio milagrosamente de heranças e subterfúgios, ficando aliás em franco segundo plano.

N'*O cortiço* está presente o mundo do trabalho, do lucro, da competição, da exploração econômica visível, que dissolvem a fábula e sua intemporalidade. Por isso falei aqui em jogo do espontâneo e do dirigido, concebidos, não como pares antinômicos, mas como momentos de um processo que sintetiza os elementos antitéticos. Espontâneo —, mais como tendência, ou como organização difusa, à maneira da sociabilidade inicial do cortiço, fortemente marcada pelo espírito livre do grupo. Dirigido —, que é a atuação de um projeto racional.

Mas então entra em cena um jogo de mediações, que modificam a relação entre ficção e realidade, porque, como ficou dito, os fatos narrados tendem a ganhar um segundo sentido, de cunho alegórico. Visto deste ângulo, o cortiço passa a representar também o Brasil, na medida em que o espaço limitado onde atua o projeto econômico de João Romão figura em escorço as condições gerais do país, visto como matéria-prima de lucro para o capitalista.

Nessa altura é bom insistir nas comparações e pensar nos motivos da diferença entre a representação lite-

rária da realidade no romance-matriz de Zola e em seu êmulo do lado de cá do Atlântico.

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

A diferença deve ser devida às condições do meio intelectual brasileiro daquele tempo, ou do meio intelectual brasileiro desde o Romantismo até quase os nossos dias. Havia uma tal necessidade de autodefinição nacional, que os escritores pareciam constrangidos se não pudessem usar o discurso para representar a cada passo o país, desconfiando de uma palavra não mediada por ele. Isso é notório no Naturalismo, que desejou uma narrativa empenhada, cheia de realidade, e que no Brasil contribuiu de maneira importante pelo fato de ter dado posição privilegiada ao meio e à raça como forças determinantes. Ora, meio e raça eram conceitos que correspondiam a problemas reais e a obsessões profundas, pesando nas concepções dos intelectuais e constituindo uma força impositiva em virtude das teorias científicas do momento, tão questionáveis na perspectiva de hoje.

II. Quatro Esperas

Copiar a realidade pode ser uma boa coisa; mas *inventar a realidade* é melhor, muito melhor.

(Giuseppe Verdi)