

ANTONIO CANDIDO

Equipe de realização:

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

O DISCURSO
E A CIDADE

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. Ensaio brasileiro 2. Literatura e sociedade I. Título.

93.0052

CDD-869.945

Índices para catálogo sistemático:

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



LIVRARIA DUAS CIDADES

então, haveria muito disto, graças à brutalidade do trabalho escravo, que o autor elide junto com outras formas de violência. Mas como ele visa ao tipo e ao paradigma, nós vislumbramos através das situações sociais concretas uma espécie de mundo arquetípico da lenda, onde o realismo é contrabalançado por elementos brandamente fabulosos: nascimento aventureiro, numes tutelares, drogas, escamoteação da ordem econômica, inviabilidade da cronologia, ilogicidade das relações. Por isso, tomemos com reserva a idéia de que as *Memórias* são um panorama documentário do Brasil joanino; e depois de ter sugerido que são antes a sua anatomia espectral, muito mais totalizadora, não pensemos nada e deixemos embalar por essa fábula realista composta em tempo de *allegro vivace*.

Degradação do Espaço

1. *Os excursionistas*

Tencionando analisar a correlação dos ambientes, das coisas e do comportamento em *L'Assommoir* (1877), começo por mencionar que este romance é amarrado ao espaço restrito de um bairro operário de Paris, onde decorre toda a ação, presa a algumas ruas e algumas casas, sobretudo o cortiço enorme da Rua de La Goutte d'Or. Mas há um instante em que os personagens parecem romper o confinamento e se difundir no espaço da cidade: descem as avenidas, cruzam as praças centrais, percorrem parques e museus, depois voltam para o seu canto, onde ficam até o fim. É o capítulo III, que narra o casamento do folheiro Coupeau com a lavadeira Gervaise (que havia sido abandonada com dois filhos pelo amante, o chapeleiro Lantier), terminando num pátio de restaurante pelo baile popular que parece quadro de Manet ou Renoir.

Estamos, pois, ante uma exceção na economia do romance, uma aparente inclusão que todavia é bastante operativa, na medida em que estabelece o contraste necessário para ressaltar o confinamento do pobre nos lugares menosprezados. A exceção confirma a norma e ajuda a compreendê-la. Não apenas norma social refletida na ficção, mas norma literária que manifesta a estrutura do livro.

O capítulo III traz de fato a descrição sucessiva de ambientes *normais* da civilização urbana, dos quais

o pobre é excluído —, não porque o barrem ou expulsem, mas porque o submetem a uma série de restrições, que vão da má vontade e do riso à impossibilidade de adaptação.

No cartório os noivos, padrinhos e convidados têm de esperar que primeiro se façam três casamentos burgueses, lentos e caprichados, para depois receberem como favor de má vontade o que é direito seu. De fato, na vez deles "as formalidades, a leitura do Código, as perguntas, a assinatura dos documentos foram despaçados com tamanha desenvoltura, que eles se entreolharam, achando que tinham sido roubados de pelo menos metade da cerimônia".

Na Igreja o casamento é quase um insulto, no altar lateral, onde

um padre de mau humor passava depressa as mãos nas cabeças de Gervaise e Coupeau e parecia uníolos no meio de uma mudança, durante uma ausência de Deus, no intervalo entre duas missas de verdade. Depois de ter assinado novamente num livro, na sacristia, o grupo se achou outra vez ao ar livre, no portal, e ali ficou um instante atordoado, resfolegando por ter sido tangido a galope.

Mas é nas ruas do centro que a marginalidade explode, definida pelo riso com que é recebido o desejo de, pelo menos uma vez na vida, o operário vestir e passear como os burgueses. Nesse espaço ele não cabe, tem um ar de bicho de outro tempo e outro lugar, com as roupas desemparelhadas, misturando diversos momentos da moda num vago carnaval:

Entre o rumor da multidão, destacando no fundo cinza e molhado do *boulevard*, a procissão dos casais punha manchas violentas: o vestido azulão de Gervaise, o pano cru estampado de flores do vestido de

Madame Fauconnier, a calça amarelo-canário de Boche; um constringimento de gente endomingada em prestava certo ar carnavalesco à sobrecasaca lustrosa de Coupeau, às abas quadradas da casaca de Monsieur Madinier; e do seu lado, o vestido de gala de Madame Lorilleux, as franjas de Madame Lerat, a saia rustida de mademoiselle Remanjou misturavam as modas, exibiam em fileira a roupa comprada em belchior, que é o luxo dos pobres. Mas o maior sucesso eram os chapéus dos homens, velhos chapéus guardados, embaçados pela falta de luz dos armários, de copas engraçadíssimas, altas, alargadas em cima, afuniladas, com abas extraordinárias, reviradas, chatas, muito largas ou muito estreitas.

No meio do riso e da piada dos moleques, o cortejo atravessa as ruas centrais e vai visitar o Museu do Louvre, para encher tempo. Depois das instituições civis, da religião e das zonas privilegiadas, é a vez do mundo da arte e da cultura, onde os operários vagueiam desnorreados, piscando o olho em frente dos nus, procurando em vão a sala das jóias reais, divertindo os guardas, os artistas e os visitantes burgueses, completamente perdidos no labirinto, de onde emergem tontos, para encontrarem de novo a tranqüilidade embaixo de uma ponte do Sena, que passa vagaroso e engordurado, enquanto eles contemplam felizes os detritos da cidade boiando na superfície.

Dali vão à coluna da Praça Vendôme, onde o escritor efetua um alargamento dos hábitos narrativos, reinterpretando do ângulo do pobre uma situação frequente no romance francês do século XIX: o valor simbólico de Paris visto do alto. Em *La Curée* Zola tinha situado o arrivista Aristide Saccard na colina de Montmartre, abraçando a cidade com o olhar de especulador, retalhando bairros com as mãos que traçam o caminho das avenidas e das desapropriações. Em *Une Page d'Amour*, os burgueses ricos, instalados na elevação de

Passy, olham a planície e seu largo horizonte colorido. Aqui, depois de uma ascensão penosa pelo bojo escuro da coluna, em lugar de se interessarem pelos monumentos esparsos, indicados majestosamente pelo velho Madinier, o que interessa mesmo aos extraviados excursionistas é procurar para o lado do arrabalde popular o restaurante modesto onde vão comer o jantar das bodas e lhes serve de âncora no mar hostil da grande cidade. De fato, o seu lugar não é em cima; é embaixo, no pavimento onde penam e morrem, o "pavé aux vaches".

Cuspido de outros ambientes, o pobre volta ao seu bairro, de onde saiu apenas por um momento. Daí o papel desta exceção, contraste que salienta a dimensão normal da narrativa, marcando o confinamento social e topográfico onde ela se desenvolve.

2. Na janela

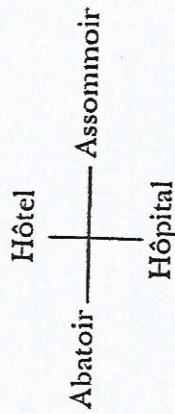
Este momento de fluidez da matéria narrada (o grupo operário escurrendo pelos canais burgueses da cidade para acabar empoeado no espaço feio que lhe cabe) lembra que em *L'Assommoir* há dois elementos metafóricos importantes: fluidez e estagnação. E nos traz de volta ao capítulo I, quando Gervaise, na janela do hotel, depois de passar a noite esperando inutilmente o safadíssimo Lantier (com quem morava antes de desposar Coupeau), constrói com o olhar o espaço simbólico da narrativa, configurado para o leitor através do cruzamento dos quatro pontos cardiais que o limitam: o hotel (Boncoeur), o hospital (Lariboisière), o botiquim (do Père Colombe) e o matadouro. Ou, em francês, *l'hôtel, l'hôpital, l'assommoir, l'abattoir*.

Concretamente, na madrugada do dia em que será abandonada pelo amante, Gervaise o espera na janela do hotel e vê os três outros lugares. Antagônicos na

aparência, eles têm afinidades profundas reveladas pelas correlações de som e de sentido, de maneira a formar uma estrutura que representa em embrião os fatos e atos decisivos para o destino de Gervaise. Com efeito, *hôtel* e *hôpital* podem significar coisas opostas, pois enquanto o primeiro costuma ser abrigo de quem paga, evocando idéias correlatas de saúde e bem-estar, o segundo indica o abrigo dos que estão doentes e, da perspectiva de Gervaise, isto é, dos pobres, não podem pagar, despertando idéias de desamparo e ruína. Mas aqui um e outro se identificam, inclusive porque etimologicamente são a mesma palavra. No presente contexto, o sórdido *hôtel* (antigamente *hostel*) é um refúgio de desgraça como o *hôpital* (antigamente *hospital*); e entre eles podemos imaginar um elo que reforça a comunidade semântica originária: o provençal *hostal*, mais próximo do dialeto nativo de Gervaise.

De outro lado, o botequim é em princípio um lugar de divertimento e alegria, mas não aqui, onde acaba homólogo da morte, equivalendo ao matadouro. Este (*abattoir*) é o local onde se abatem os bois com a marreta (*assommoir*); e *assommoir*, em sentido figurado, é onde à força de beber os homens são abatidos pelo vício do álcool. Portanto, ainda neste caso temos palavras rigorosamente iguais em correspondência perfeita. Pensando em francês, vemos que *l'abattoir est l'endroit où l'on assomme (les boeufs)*; e que *l'assommoir est l'endroit où l'on abat (les hommes)* — processo de cruzamento de que veremos outras modalidades. Aqui também a homofonia desvenda um liame sutil entre os dois termos, na medida em que o sentido próprio transita para o figurado.

Deste modo, a *situação* de Gervaise, o seu lugar no espaço neste primeiro capítulo, contém e prefigura as *ações* futuras do entrecho e revela uma espécie de estrutura significativa, que pode ser representada do seguinte modo:



E que podemos ler assim: a suja habitação pro-míscua (*hôtel*) define um tipo de vida que leva as pes-soas a acabarem no *hôpital*; sobretudo se freqüentarem o *assommoir*, que é para os homens o que o *abattoir* é para os animais (portanto, reduz os homens à condição de animais). Ou, dando um movimento circular à lei-tura do esquema: quem vive no *hôtel* e freqüenta o *as-sommoir* acaba no *hôpital*, como os animais no *abattoir*.

O espaço do livro é definido por este sistema topo-lógico, articulado tanto no plano da sonoridade quanto no do significado, que transpõe e organiza espaços reais da cidade, correlacionando-os à vida do pobre. Na sua encruzilhada se situa de maneira virtual o cortiço, a enorme habitação coletiva onde Gervaise vai morar a partir do capítulo V, e que substituirá o *hôtel* como ca-minho para o *hôpital*, sendo um verdadeiro *abattoir*, po-voado de freqüentadores do *assommoir*. O cortiço será pois uma espécie de fusão dos demais lugares, um ma-tadouro humano, um fermento de vício, abrigo de bê-bados e miseráveis, de doenças e degradações.

Tudo isso fica de certo modo implícito na visão de Gervaise, que marca as fronteiras físicas e morais do mundo operário descrito no livro. Fronteiras nega-tivas, seja dito, evidentes no fim do capítulo I: "(... ela varejou numa olhada as avenidas suburbanas, à di-reita e à esquerda, parando nas duas pontas, presa de um pavor surdo, como se doravante a sua vida fosse caber ali, entre um matadouro e um hospital".

É nesse espaço que a vida operária se define sim-bolicamente para o seu olhar, que funciona quase como correlato da voz narrativa. Da janela do quarto sujo ela olha a rua suja, lamacenta, por onde corre o esgoto e escorre o proletariado, descrito com metáforas de flui-dez, como se as ruas fossem corredores de gado e ao mesmo tempo canais, de tal modo que a indicação da gente se transforma imediatamente em líquido:

"Havia ali um tropel de rebanho, uma multidão que, ao parar, *formava poças* nas calçadas, um desfile sem fim de operários indo para o trabalho, com a fer-ramenta nas costas, o pão debaixo do braço; a turba se engolfava em Paris, onde *se afogava* continuamente." (grifos meus)

3. As duas máquinas

Este trecho mostra que em *L'Assommoir*, como no resto da obra de Zola, há um trânsito constante entre o próprio e o figurado. Apesar do intuito *científico*, ele comunica o senso da realidade menos pelo discurso referencial do que pela interação deste nível com o me-tafórico, segundo acabamos de ver.¹ Continuando na mesma linha de reflexão, veremos que as imagens de fluidez preparam a entrada dos fluidos propriamente ditos, álcool e água, que formam esteios da narrativa e dão lugar a interações contínuas com o plano das me-táforas.

Ambos se prendem a locais antitéticos, uns desti-nados ao trabalho e outros ao vício. A lavanderia onde

1. "Ele era um grande lírico servido por um grande arquiteto. Nele, a poesia palpitava sob a coileira de ferro ("le carcan") das doutri-mas." (Armand Lanoux, "Préface", Emile Zola, *Les Rougon-Mac-quart* etc., vol. I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1966, p. LVII).

Gervaise trabalha contrasta com o botequim, reduto de vadios e bêbados, e a oposição entre ambos é expressa pelas máquinas próprias de cada lugar, que os incorporam de certo modo à sociedade industrial: a máquina de lavar e o alambique para destilar bebidas. Este par antinômico funciona no plano dos significados como sistema de opções e, portanto, como alternativa dos atos que constituem a narrativa.

A lavanderia não aparecera no espaço percorrido pelo olhar de Gervaise, talvez porque, sendo premonitório, este tenha registrado apenas as balizas negativas do mundo onde vive o operário; e *L'Assommoir* é a história de operários que fogem ao trabalho. Mas tanto a lavanderia quanto outros locais onde se trabalha existem com força plena, aqui e em capítulos seguintes, formando a série de escolhas rejeitadas pelo casal protagonista.

A lavanderia é um galpão enorme, onde se alinham as tinas de aluguel e sobressai a máquina a vapor que ferve e limpa a roupa suja. Água por todo o lado, na descrição intencionalmente excessiva: esguichando das torneiras e servindo de projétil nas brigas, correndo pelo chão, parada nas tinas, com ou sem carbonatos, amilada e natural, fria e quente, reduzida a vapor, a neblina imponderável, a emanação que se confunde com o cheiro. Uma espécie de vasta saturação estilística, que nalguns perfódos aparece como modulação dos seus vários estados:

"De certos recantos subia a fumaça, espalhando-se, afogando os fundos com um véu azulado. Chovia uma umidade pesada, carregada de cheiro saponáceo, enjoativo, morno, contínuo; e por instantes, predominavam as emanações mais fortes de água sanitária."^{*}

* (Neste ensaio e no seguinte, quando o trecho citado for objeto de análise, mesmo sumária, o texto original é incluído, no texto ou em nota de rodapé).

Se focalizarmos as ações verbais, notaremos neste trecho um cruzamento devido à deslocação metafórica de sentido, pois em princípio a fumaça estaria mais ligada à idéia de emanação (*souffle*); e a água, à de afogar, embeber, mergulhar (*noier*). No texto, porém, temos o contrário, pois a fumaça afoga (mergulha, embebe), enquanto a água produz emanações (sopra, exala). Em torno da hipótese "a umidade chove" constrói-se uma espécie de interpenetração dos diversos estados da água (até a fumaça-exalação, que de todo a dissolve), por meio da alteração na pertinência do nexo entre sujeito e predicado. O cruzamento, que satura, se manifesta ainda pelo fato de haver uma progressão na seqüência dos sujeitos (fumaça → umidade → água) e uma regressão na seqüência dos predicados (afoga → chove → emana). Do fato concreto à figuração, o trabalho (lavar) aparece aqui corporizado no elemento que lhe serve de base (água), não apenas pela representação visual da descrição, mas pelas sugestões imanes na estrutura gramatical.

Esta seqüência é dominada pela máquina de escaldar e escorrer roupa, descrita com o habitual toque antropomórfico de Zola:

De repente, o galpão se encheu de uma névoa branca; a tampa enorme da cuba onde fervia a roupa lavada subiu mecanicamente ao longo de uma haste central de cremalheira, deixando aberto o buraco de cobre que, do fundo do seu suporte de tijolos, exalou turbilhões de vapor, com um gosto açucarado de potassa. Enquanto isso, ao lado, as espremeiras funcionavam; montes de roupa soltavam água nos cilindros de ferro, a cada virada da má-

"Des fumées montaient de certains coins, s'élevant, noyant les fonds d'une voile bleuâtre. Il pleuvait une humidité lourde, chargée d'une odeur savonneuse, une odeur fade, moite, continue; et par moments, des souffles plus forts d'eau de javelle dominaient."

quina, ofegante, fumegante, sacudindo asperamente o lavadouro com o trabalho incessante dos seus braços de aço.

A esta grande máquina barulhenta e extrovertida, bufando num ambiente de trabalho duro, se opõe, no capítulo seguinte, o alambique situado no fundo do botequim, do "assommoir du Père Colombe", matadouro humano que devora o bairro. Soturno, silencioso, fechado no seu trabalho interior, como "quem faz de dia uma tarefa noturna", sem fumaça nem movimento, ele solta das retortas de vidro um filete claro de bebida:

Surdamente, sem uma chama, sem uma alegria nos reflexos embaçados das peças de cobre, o alambique prossegue, deixava escorrer o seu suor de álcool, parecido com uma fonte lenta e teimosa, que aos poucos acabaria por invadir a sala, espalhar-se pelas avenidas do subúrbio, inundar a cavidade imensa de Paris.

Há visivelmente na descrição das duas máquinas, com o seu contraste total, a intenção de forjar uma daquelas grandes antíteses humanitárias do século XIX, num maniqueísmo liberal cujo exemplo mais corrente foi a antítese escola-prisão, expressa na frase de Victor Hugo ("Abrir escolas é fechar prisões"), que Valentin Magalhães desenvolveu com involuntária comicidade no poema "Os dois edifícios".

Como o narrador dissera que os trabalhadores a caminho da faina diária já iam, muitos deles, carregados de bebida, a hipérbole da inundação de Paris pelo álcool faz lembrar a imagem do operariado como um fluxo, inundando igualmente a cidade; e leva a correlacionar intimamente a multidão-fluxo com os dois fluidos antitéticos: a água (que limpa, purifica), o álcool (que enxovalha, degrada). É a hidráulica do *Assommoir* em toda a sua força, manifestando a tensão dos opo-

tos; no fundo, o antagonismo primário entre vida e morte, que Gervaise deve enfrentar.

Esquemmatizando, teríamos duas seqüências a partir dos dois lugares descritos:

- | | |
|----------------------|------------------------|
| 1. lavandaria | 1. botequim |
| 2. água | 2. álcool |
| 3. máquina de lavar | 3. máquina de destilar |
| 4. trabalho | 4. ócio |
| 5. limpeza (virtude) | 5. vício (sujeira) |

Elementar, sem dúvida, como o esqueleto da maioria das obras literárias, cujo significado específico provém da maneira peculiar de recobri-lo com nervos e músculos. Poderemos até ir mais longe, se pensarmos na correlação simbólica dos ambientes iniciais do livro: numa ponta, o quarto sujo e promíscuo do Hotel Boncoeur; no meio, a lavandaria; noutra ponta, o botequim do Père Colombe. O significado da correlação estaria na intercalação da limpeza entre a sujeira física e moral, que será justamente a luta de Gervaise, tentando, a partir do capítulo V, manter a sua própria lavandaria (oficina de limpar) no bojo contaminado do cortiço da Rua de La Goutte d'Or.

Gervaise, dourada e solar, era lavadeira no rio da cidade natal, Plassans, mas nós a conhecemos já inserida no uso urbano e quase industrializado da água. Uma espécie de náide presa nas malhas da civilização urbana, suspenso entre *mundus* e *immundus*. Pobre mediadora, ela fará um esforço para se agarrar ao primeiro termo, à sua profissão simbólica de limpar, no meio da sujeira física e moral do subúrbio operário. Mas acabará largando a profissão, o trabalho, para cair na perdição dos ambientes que a princípio evitou. Pensando na hidráulica mencionada há pouco, poder-se-ia dizer que o seu destino consistiu em passar de um líquido a outro, isto é, da água para o álcool e, assim, do trabalho para

a vadiagem, da virtude para o vício, da vida para a morte, pois a água (ligada de maneira profunda à idéia de fertilidade) dá vida; e o álcool (água negativa) dá morte.

Assim, os ambientes iniciais do livro exprimem em termos polares as opções que regem os atos dos personagens, vinculando-os aos líquidos, que aparecem nos níveis natural, social, metafórico e simbólico. Pelo menos este último não provém de um desígnio claro de Zola, que odiava os simbolismos e achava que a literatura *experimental* se esgotava na reprodução objetiva do visível. Mas de sua obra, como de qualquer outra com certo teor de imaginação verdadeiramente criadora, se desprende um significado que transfigura objetos e personagens; e que, nada tendo a ver com qualquer noção idealista de transcendência, decorre da própria organização dos elementos manipulados pelo escritor. Aqui, portanto, num paradoxo aparente, o simbolismo provém do intuito naturalista, e a sua análise permite inclusive sentir todo o significado do título do livro, trocadilho macabro que adquire dimensão plena quando o associamos à tensão elementar vida-morte. *Assommer* é matar. O *assommer* surge ao lado do hospital e do matadouro e fica inteligível no contraste com a lavandaria, isto é, o trabalho simbolicamente limpador.

4. *Alpinismo no cortiço*

Ainda no capítulo II aparece o lugar por excelência deste romance, o cortiço, onde Gervaise e Coupeau vão morar a partir do capítulo V. A descrição inicial do quarto do Hotel Boncoeur havia preparado e prefigurado o ambiente como esse casarão enorme da Rua de La Goutte d'Or, com seus mil habitantes, seus cinco e seis andares agrupados à roda do pátio, como fôrma descomunal que recebe o fluido da multidão e o distribui nos pequenos compartimentos da miséria, na promiscuidade

que faz os vícios se comunicarem através das paredes finas. É uma casa com vida, à maneira das de Balzac e Dickens; mas talvez com maior presença e individualidade. E enquanto, por exemplo, a Pensão Vauquer do *Père Goriot* é um cruzamento de destinos e classes sociais, esta é a concentração maciça dos tipos e níveis de uma só classe, a do trabalhador pobre, amontoado na grande cidade pelo redemoinho da urbanização, que o arrancou do campo e desorganizou a sua vida.

Este será o mundo de Gervaise. Ela o conhece, antes de casar, em duas visitas premonitórias onde o espaço é definido segunda vez pelo seu olhar. Agora, um olhar muito mais descobridor, que inclusive modifica o objeto e puxa atrás de si o corpo da observadora. Olhar que primeiro desvenda o exterior do prédio numa perspectiva de baixo para cima; e depois se desloca num movimento triplíce (vertical ascendente — horizontal — vertical descendente), quando a protagonista descobre a intimidade do seu bojo.

No primeiro momento, vista da fachada, a casa existe como um objeto morto, com os renques de janelas inexpressivas. No pátio, logo a seguir, sua vida explode através dos sinais de atividade e das coisas expostas, que lhe dão o ser de uma "pessoa gigante" (diz o texto): roupas secando, vasos, gaiolas, colchões. Mas aos poucos tudo vai parecendo a Gervaise mudar da existência total de um organismo disforme para o miúdo da existência de cada um. E ela não só imagina, como afaga a idéia de morar ali. A percepção do espaço deu lugar a uma certa maneira de conceber a vida numa chave otimista, simbolizada na cor rosa da água que escorre da tinturaria situada no pátio, e cuja modulação cromática acompanhará as alternativas da sua vida, até acabar no pardo lamacento da desgraça e do vício.

O segundo contacto leva Gervaise ao interior, numa visita aos futuros cunhados, o casal Lorilleux, odioso

par de arteãos especializados em fazer correntinhas de ouro no fundo de um antro sufocante do último andar, que lembra as oficinas de gnomos metalúrgicos e traz à narrativa um outro elemento simbólico, o fogo, que também se desdobrará, como os líquidos, em propício e impropício, em fator de bem e em fator de mal.

No andar térreo, ao lado de Coupeau (que é então seu noivo) e antes de começar a subida, Gervaise olha para cima e vê a caixa da escada mal alumada por lâmpadas de dois em dois andares, o alto parecendo um céu preto com a sua estrela vacilante. Cada patamar, que são as escalas da ascensão, mostra as várias formas da pobreza, da sujeira e da promiscuidade, na hora barulhenta do jantar.

Ao longo dos corredores entrevistos, as portas amareladas, manchadas perto do trinco, fecham uma população amontoada, esgotada pelo esforço do trabalho; e nós pensamos quase sem querer que estamos ante uma transposição temática, ligada à mudança dos gêneros literários e ao impacto da vida moderna. Em lugar de subidas nos morros, para meditar e ter a sensação do infinito, esta escalada penosa dos degraus desbeijados, roçando nas paredes enxovalhadas. Em lugar das trilhas da montanha, ladeadas de cabanas despojadas poeticamente da sua contingência econômica de abrigos da penúria ("A minha choça, do preciso cheia", de Tomás Antônio Gonzaga, por exemplo), os casulos da população empilhada. É isso tudo ao redor de um elemento importante na literatura, a partir da urbanização do século XIX: a escada, que logo passou de traço realista a cenário fantástico e daí a espaço simbólico. Escadas que recebem a sombra hesitante de Raskolnikof; que conectam os modos da hipocrisia burguesa em *Pot Bouille*, de Zola; que alegorizam a subida espiritual da conversão em *Ash Wednesday*, de T. S. Eliot; que projetam o destino das famílias decadentes na peça *A escada*, de Jorge Andrade; ou recebem o desfile dos personagens-fixa-

ções em 8 1/2, de Fellini. As escadas meramente metafóricas (como a de Jacó, no mito bíblico, e a Vermelha, em que Oswald de Andrade a transformou para representar a conversão política) são completadas por este produto de uma transformação radical do espaço urbano: a escada real dos casarões acortçados, dando lugar a um renovo de figuração, multiplicando as possibilidades de simbolizar.

Em *L'Assommoir*, neste momento preciso que estamos analisando, a escada prefigura a vida de Gervaise: esperança de subir; tentativa de trabalho honesto; descida. O duplo movimento ascendente e descendente, descrito com detalhe neste capítulo, é um dado realista do espaço das habitações coletivas e um dado simbólico da narração.

No sexto andar, depois da caminhada pelas ruas tortas dos corredores, ela chega, bem no fundo, acima de três degraus, à oficina dos Lorilleux —, franzinos, suados, avarentos, grosseiros, numa imagem quase negativamente temática, ligada à mudança dos gêneros literários e ao impacto da vida moderna. Em lugar de subidas nos morros, para meditar e ter a sensação do infinito, esta escalada penosa dos degraus desbeijados, roçando nas paredes enxovalhadas. Em lugar das trilhas da montanha, ladeadas de cabanas despojadas poeticamente da sua contingência econômica de abrigos da penúria ("A minha choça, do preciso cheia", de Tomás Antônio Gonzaga, por exemplo), os casulos da população empilhada. É isso tudo ao redor de um elemento importante na literatura, a partir da urbanização do século XIX: a escada, que logo passou de traço realista a cenário fantástico e daí a espaço simbólico. Escadas que recebem a sombra hesitante de Raskolnikof; que conectam os modos da hipocrisia burguesa em *Pot Bouille*, de Zola; que alegorizam a subida espiritual da conversão em *Ash Wednesday*, de T. S. Eliot; que projetam o destino das famílias decadentes na peça *A escada*, de Jorge Andrade; ou recebem o desfile dos personagens-fixa-

Tendo antes parecido um céu duvidoso, a caixa da escada parece agora um abismo, uma descida a círculos infernais, depois que o fogo do mau trabalhador adiu-terou a imagem do trabalho e deu mais um elemento para essa desmistificação da mansarda, que a imaginação sub-romântica erigira em paraíso modesto, como a

imaginação sub-regionalista faria com o ranchinho, encarnação moderna da choupana idealizada dos pastores de écloga. No romance *Cenas da vida boêmia*, de Murger, na ópera que Puccini baseou nele, na fita *Sétimo céu*, de Frank Borzage (para citar três casos num mar de exemplos possíveis), há uma certa miséria radiosa simbolizada pela altitude florida da água-furtada. É por uma imagem deste tipo que Gervaise afina a sua esperança, e por isso apesar de tudo terá confiança no cortiço, em cuja porta verá desta vez, no silêncio da noite, a água do tintureiro correr numa tonalidade azul, onde se espelham como estrelas uns reflexos de lanterna que ela não soube ver como eram sinistros, tanto quanto as estrelas igualmente enganadoras da escada.

5. *Roupa suja*

Depois de casados Gervaise e Coupeau viveram quatro anos honrados numa casinha limpa, cuja descrição lembra o pouco ingenuamente as visões melhoristas da "felicidade pelo trabalho", tendo como vizinhos o ferreiro Gouget e sua mãe, protótipos, quase símbolos da dignidade proletária. Mas Coupeau quebra a perna num acidente e escorrega para a vadiagem. O casal toma dinheiro emprestado para instalar no andar térreo do cortiço uma lavanderia, que a princípio vai bem, mas desanda, porque só a mulher trabalha e o marido passa a vadiagem à embriaguez, empurrado por Lantier, que se insinua na casa da antiga amante e acaba instalado nela, num arranjo de adultério em família. As dívidas crescem, piora a qualidade do trabalho de uma mulher sustentando dois homens, a freguesia foge, a lavanderia acaba. O casal sai do rés-do-chão e sobe para um apartamento do 6º andar, onde culminam a miséria e a degradação. Coupeau morre de *delirium tremens*; Naná (filha do casal) foge de casa e se prostitui; Gervaise, agora também viciada no absinto, chega à última etapa no bojo do monstro: vai morar e morrer no cubículo em-

baixo da escada, no fim do corredor do mesmo 6º andar, uma espécie de caixão antecipado onde já morrerá de fome o velho Père Bru, operário posto fora como bagaço inútil. Este núcleo forma a espinha das seqüências principais do romance e pressupõe um tratamento funcional dos espaços, sobretudo da relação de Gervaise com o cortiço.

A subida e descida na escada definira simbolicamente o cortiço como vórtice. O resumo acima mostra que a vida de Gervaise é a história da sua destruição por este vórtice, mas num movimento contraditoriamente cruzado, pois a descida moral e material se exprime pela subida espacial. Instalada a princípio no nível da rua, voltada para a rua, ela não é absorvida desde logo pela voragem do edifício; fica encostada nele, em sua loja clara e limpa. Perdida a loja, é tragada e se perde no labirinto dos andares superiores, até a toca do 6º andar, situada nos pés do antro dos Lorilleux. Mas no começo tudo parecia bem, apesar de algumas apreensões:

No dia da mudança, quando vieram assinar o contrato, Gervaise sentiu uma espécie de temor ao entrar pelo portão alto. Era então verdade que ia morar nessa casa do tamanho de uma aldeia, estirando e cruzando as ruas intermináveis das suas escadas e corredores. As fachadas cinzentas com janelas cheias de trapos secando ao sol, o pátio sombrio com o calçamento gasto de praça pública, o mugido de trabalho que saía pelas paredes lhe davam uma perturbação, uma alegria de estar finalmente prestes a realizar a sua ambição, um medo de não ser capaz e acabar esmagada nessa luta inensa contra a fome, cujo resfolegar escutava. Tinha a impressão de praticar um ato de coragem, de se jogar no meio de uma máquina em funcionamento, enquanto os martelos do serralheiro e as plainas do marceneiro batiam e chiavam, no fundo das oficinas do andar térreo. Nesse dia, escorrendo pela

entrada, as águas da tinturaria eram verde bem claro. Ela passou por cima com um sorriso, vendo bom agouro nesta cor.

No capítulo V, a preocupação do romancista com o ambiente material aparece inclusive no destaque dos objetos que o povoam. Trata-se de uma oficina de lavar e engomar, onde avultam os instrumentos do ofício, as técnicas e sobretudo a roupa suja. A ação se torna quase descrição, na medida em que os atos são manipulacões; a narrativa parece uma concatenação de coisas e o enredo se dissolve no ambiente, que vem a primeiro plano através das constelações de objetos e dos atos executados em função deles. Aqui, poderíamos dizer contrariando o famoso ensaio de Lukács que descrever é narrar.

Renova-se agora a visão de um ambiente de trabalho, com mais vinculação entre os seus elementos do que fora o caso no galpão de lavar. Vinculação poderosa que articula um ao outro o fogo dos fogareiros, os ferros de passar e frisar, a técnica dos gestos profissionais das empregadas, a opressão do calor, a sufocação, o suor e, sobretudo, a roupa suja dos fregueses, através da qual se estabelece o nexó figurado com a vida do grupo.

A roupa suja desvenda a miséria geral do cortiço e do bairro, bem como as misérias particulares de cada um, decifradas pelo olhar perito das lavadeiras, que mergulham a mão nos trapos imundos, habituadas ao cheiro forte do corpo alheio e à mensagem das manchas, rasgões, dobras enxovalhadas. Ao mesmo tempo, corresponde à degradação, à baixaza dos costumes e sentimentos, constituindo uma primeira referência ao avacalhamento de Gervaise e Coupeau e formando a atmosfera que o favorece. Manifesta-se, pois, um laço palpável entre o ambiente e o ser, articulando numa espécie de sistema o calor, a sensualidade, o mau cheiro, a degradação —, materializados na roupa suja.

O relato condensa esta carga significativa na cena onde Coupeau, levemente embriagado, tenta beijar a mulher diante das operárias coniventes, e de certo modo participantes através de um mecanismo vicário. Ao capítular, ela renuncia simbolicamente às resistências morais que pouco antes apareciam com nitidez (também no plano simbólico), quando fazia o rol mas permanecia limpa, incontaminada, no meio dos panos manchados:

Entretanto, as pilhas subiam à roda de Gervaise que, sempre sentada na beira do tamborete, ia desaparecendo entre as camisas e as saias. Diante dela havia lençóis, calças, toalhas, uma mixórdia de sujeira; e no meio desse charco montante ficava ela com os braços nus, o pescoço nu, as pontas de cabelo louro grudadas nas fontes, mais rosada e mais lânguida. Com o ar bem posto, sorrindo como patroa cuidadosa e atenta, esquecendo a roupa suja de Madame Gaudron e nem sentindo mais o seu cheiro, enterrava a mão nas pilhas para ver se não havia algum erro.

Esta espécie de imunidade no meio da porcaria simbólica forma contraste com o que segue, quando, depois de se ter esquivado com bom humor à corte babosa do marido, ela cede afinal, estonteada pelo ambiente:

Ele a agarrou e não largava mais. Ela ia cedendo, entorpecida pela vertigem ligeira causada pelo monte de roupa suja, sem nojo do hálito avinhado de Coupeau. E o beijo estalado que trocaram na boca, no meio das sujeiras do ofício, era uma espécie de primeira queda, no avacalhamento vagaroso de sua vida.

A frase final, de ritmo flaubertiano descendente (“dans le lent avachissement de leur vie”), extrai por

assim dizer as consequências ambientais, pois este capítulo ilustra o vínculo determinante entre meio e personalidade, no caso, pela mediação das coisas.

Nos nossos dias este vínculo tem pouca *pregnância*, tanto no pensamento quanto na literatura (salvo a que prolonga as atitudes naturalistas). No romance de Kafka, por exemplo, vemos o homem desvinculado do meio e, portanto, do mundo, onde as coisas se situam de modo fantástico, com grande efeito mas pouca atuação causal. Os arquivos d'*O processo*, a muralha da China, a atualíssima máquina de tortura d'"A colônia penal" são tão vivos quanto os personagens; mas *significam* na medida em que não condicionam nem possuem ligação coerente com o seu destino, pois definem situações de absurdo, a-causais de certo modo, que alienam e não explicam o homem. As coisas não são também mediadoras em Samuel Beckett, onde começam a ganhar autonomia e a revoltar-se contra o homem, que não pode submetê-las. Mesmo no universo de Robbe-Grillet, onde são mais anódinas, elas povoam o espaço e formam constelações autônomas ao lado do personagem, sem conexão com ele e de certo modo fazendo-lhe concorrência.

Aqui, numa fase áurea do determinismo mecanicista como explicação do mundo e da sociedade, elas não apenas compõem os vários ambientes, mas manifestam a sua interferência no grupo e na personalidade. Bairro — cortiço — lavanderia — roupa suja — degenerescência moral formam uma série causal coerente que o romancista define com nitidez, porque, na sua concepção: bairro (= pobreza) → cortiço (= promiscuidade) → lavanderia (= opção de trabalho) → roupa suja (= símbolo da degradação) → degradação. O mecanismo filosófico da concepção se traduz por nexos à primeira vista rígidos, mas arejados em parte pela multiplicação de significados do processo simbólico.

6. *Metamorfose um*

Muito importante para compreender a função do ambiente, tomado ao mesmo tempo como condicionamento e símbolo, são as metamorfoses sofridas pela oficina de Gervaise. Montada com algum requinte nas cores azul e branca, com sua vitrina e sua tabuleta, ela será ocupada sucessivamente (fora da sua destinação) pelo jantar de aniversário (capítulo VII), pela instalação do ex-amante Lantier (capítulo VIII), pela câmara mortuária da mãe de Coupeau (capítulo IX).

No prodigioso jantar de aniversário de Gervaise (um acontecimento na vizinhança, discutido, preparado, estudado e realizado com estrondo) é como se o local de trabalho recapitulasse e fundisse ambientes aos quais esteve ligada a sua vida: a lavanderia do capítulo I, o botequim do capítulo II, o restaurante popular do capítulo III, a oficina de lavar e engomar do capítulo V (mas não, significativamente, a casinha honrada e ordeira do capítulo IV). E o núcleo da metamorfose é o fato de serem utilizados para refeição a sala, a mesa, os fogareiros destinados a limpar roupa suja. Na vida de Gervaise a comida aparece agora como vício (gula), ao mesmo título que o álcool, que a dominará no futuro, rompendo as resistências morais, levando-a a se encalacrar, a admitir a companhia de gente vil, como Lantier, que reaparece justamente no dia do jantar e, graças a este, penetra na intimidade do casal.

Também aqui a narrativa se ordena ao redor das coisas que nesse momento povoam o espaço, transformado em cozinha e sala de banquete; ordena-se sobretudo à volta dos alimentos: sopa, ervilha, tocinho, pato, vitela, doce, vinho —, definindo-se deste modo uma perspectiva que se poderia com algum pedantismo chamar ergológica.

Prenunciando algumas direções do romance contemporâneo na França (apesar da aparência em contrário), esta perspectiva construída a partir das coisas faz que elas se tornem não apenas parte de um ambiente, mas elemento constitutivo da seqüência narrativa. Mesmo os personagens existem em função delas, pois na cena do jantar os seus gestos e preocupações se ordenam em função da comida, o que permite ver como a composição pode ser significativa na medida em que propõe dados suficientes em si do ponto de vista ficcional, mas homólogos à realidade do mundo, seu limite e nascedouro. Com efeito, o traço que acaba de ser registrado é pertinente em perspectiva social, na medida em que o pobre está mais perto dos níveis elementares de subsistência, onde, como para o primitivo, o consumo festivo é dramaticamente o contraste raro e triunfal com a rotina da privação. Por isso o enredo se torna uma concatenação de coisas (a comida, nos diversos momentos da escolha, preparo, arranjo, consumo), enquanto o tempo se torna, homologicamente, tempo da coisa (duração e experiência daqueles atos).

Aí está porque (seja dito mais uma vez) num romance naturalista, materialista por pressuposto, a descrição assume importância fundamental, não a modo de enquadramento ou complemento, mas de instituição da narrativa. É ela, de fato, que estabelece como denominador comum a supressão das marcas de hierarquia entre o ato, o sentimento e as coisas, que povoam o ambiente e representam a realidade perceptível do mundo, a que o Naturalismo tende como parâmetro.

Isto pode ser verificado mais facilmente nas seqüências paralelas formadas cada uma pela articulação entre o ambiente, os objetos e o comportamento. Por exemplo, na cena já descrita do beijo indiscreto de Germaine e Coupeau (A) e na cena da reconciliação entre ela e Lantier, seu ex-amante, na noite do jantar (B):

A.

1. sala de engomar (ambiente) ↓
2. roupa suja (objeto) ↓
3. entorpecimento (estado psíquico) ↓
4. beijo indiscreto (ato)

B.

1. sala de jantar (ambiente) ↓
2. comida (objeto) ↓
3. entorpecimento (estado psíquico) ↓
4. reconciliação (ato)

Ambas formam seqüências causais (sentido das setas), cujas etapas respectivas ocupam a mesma posição, deixando ver que os elementos materiais representam algo do mesmo nível que os elementos humanos na constituição do relato. Este não se forma apenas pelo encadeamento das ações de determinados agentes, mas também pela sua correlação com as coisas, equiparadas estruturalmente a eles.

(Antes de prosseguir, um parêntese para antecipar o comentário que, se for assim, o romance naturalista terá operado uma redução do elemento humano à esfera das coisas inanimadas. Mas no caso de Zola dá-se o oposto: estas é que são alçadas ao nível do homem pela injeção de simbolismo, resultando humanização, não a reificação usual dos livros pitorescos, de cunho exótico e regionalista, onde o homem é nivelado à coisa e se torna elemento do ambiente. Como diz Gâetan Picon:

Os verdadeiros heróis da sua obra não são personagens humanos, mas o pátio do Mercado Central (*Le Ventre de Paris*), a locomotiva (*La Bête Humaine*), a grande loja (*Au Bonheur des Dames*), o prédio (*Pot-Bouille*), Paris (*Une Page d'Amour*), o teatro e a carne (*Nana*) —, e, em *Germinal*, mais a mina do que os

mineiros. O que mobiliza essa potência sombria é o momento em que um grupo de indivíduos se torna, pela sua reunião, semelhante a uma coisa —, e também o momento em que uma coisa, pela sua ação sobre os homens, adquire uma espécie de realidade humana. É a fronteira turva do humano e do inumano, ou antes (seja alma coletiva ou alma da coisa), a força cega, a alma animal ou material daquilo que não se pode conceber.)²

Para voltar ao fio, digamos que na economia do livro a relação “roupa suja-sala funcionando como local de trabalho” tem um significado que corresponde ao da relação “comida-sala transformada em refeitório”, por que ambas produzem o estado psíquico-chave de “entorpecimento” (físico — moral) que suscita a capitulação final de Gervaise.

No primeiro caso a apresentação de Coupeau bêbado, e no segundo a de Lantier se insinuando na vida do casal, são feitas em função das relações indicadas. Lá, o cheiro da roupa suja, o calor, a embriaguez de Coupeau produzem em Gervaise o atordoamento que se traduz em volúpia difusa e derruba a sua resistência; aqui, a mesma função é exercida pelo excesso de comida, o seu bom cheiro, a animação, o vinho. Das circunstâncias do ambiente, da mediação de certos objetos, provêm as forças amolecedoras que alteram o sentimento e induzem às ações degradadas.

Quando seu marido empurrou o antigo amante na sala, ela tinha posto a mão na cabeça, com o mesmo gesto instintivo dos dias de tempestade, a cada ribombo do trovão. Não era possível, as paredes

2. “Le roman et la prose lyrique au XIXe. siècle”, *Encyclopédie de la Pléiade — Histoire des Littératures*, Tome III, Paris, Gallimard, 1958, p. 1092.

iam cair e esmagar toda a gente. Depois, vendo os dois homens sentados sem que nem as cortinas de musselina mexessem, achou de repente que tudo era natural. Estava um pouco afrontada com o pai; tinha comido demais e isto não deixava pensar. Uma preguiça feliz a ia entorpecendo, pregando-a na beira da mesa, e o seu único sentimento era não ser molestada. Meu Deus! para quê a gente se apoquentar quando os outros não se apoquentam e as complicações parecem ir tomando jeito sozinhas, para satisfação geral? Levantou-se e foi ver se ainda sobrava café.

Um trecho assim exprime o nível do sentimento e do ato. Mas a integridade da narrativa é feita por todo o mecanismo condicionante que o romancista localizou no ambiente e na coisa, a ponto do trecho parecer afloramento, fase final de uma série constituída por tudo o que aqui entra como acessório e no entanto tem função decisiva: a hora, o lugar, a comida, que são outros tantos fatores de entorpecimento, por sua vez fator constitutivo no nível da ação.

7. *Metamorfoses dois e três*

O entorpecimento moral faz Gervaise consentir que o antigo amante venha morar na sua própria casa, o que só pode ser feito por meio de uma transformação significativa do espaço e dos objetos. Havia um quarto onde dormia um dos filhos de ambos, Etienne (futuro protagonista de *Germinal*), e onde se amontoava a roupa suja. Abriu-se uma porta dele para o pátio, o menino passou a dormir na sala de trabalho num colchão improvisado e a roupa suja se espalhou simbolicamente pela casa, até embaixo da cama do casal, “o que não era agradável nas noites de verão”. Ao mesmo tempo a oficina foi tomando um ar suspeito, com Lantier vagabundando o dia inteiro entre as mulheres, provocando

histórias equívocas, estimulando uma atmosfera de sensualidade que vai-se identificando ao calor, ao suor, aos colos expostos, tudo formando uma conspiração surda para lançar Gervaise de volta aos seus braços.

Enquanto isso Coupeau, atizado igualmente por Lantier, passa da beberriação à bebedeira rasgada, formando grupo com os piores paus-d'água do bairro, que é visto agora como constelação de botequins centralizados pelo *assommoir* do Père Colombe. E a cena culminante ocorre com o reatamento carnal de Lantier e Gervaise, que cede afinal, revoltada por uma esbórnia furiosa do marido. Este passara três dias fora de casa e, cansada de procurá-lo, a mulher aceita o convite de Lantier para ir ao teatro. Quando voltam, verificam algo espantoso: —

— Puxa! murmurou Lantier assim que entraram, o que é que ele fez aqui? É uma verdadeira fedentina.

De fato, fedia a valer. Gervaise, procurando os fósforos, andava no molhado, e quando conseguiu acender a vela, viram um belo espetáculo. Coupeau tinha devolvido bofes e tripas; havia pelo quarto inteiro; a cama estava cheia, o tapete também e até a cômoda estava respingada. Ainda por cima, Coupeau, que devia ter caído da cama onde Poisson de certo o jogara, roncava no meio de sua própria imundície. Estava estendido nela como um porco, com a face lambuzada, soltando o hálito infecto pela boca aberta, varrendo com os cabelos já grisalhos a poça que se alargava em volta da cabeça.

É então que Gervaise vai para a cama de Lantier e Naná, menina precoce de olhos arregalados para o vício, surpreende o pai atolado no vômito e a mãe entrando no quarto do inquilino parasita.

Estamos aqui numa fase adiantada de degradação da oficina. O mar de porcaria, o vômito de Coupeau,

é uma espécie de fusão da comida que entonetece e da roupa suja que cheira mal. Através dele, todo o vício do bairro desaba na cama e no quarto do casal, conspurcando simbolicamente e marcando a transformação do espaço. De tal modo que Gervaise vai-se habituando à vitrina suja, às paredes enxovalhadas, aos instrumentos estragados, à mesa emporcalhada, à poeira que se acumula, como também à saída das empregadas, à perda do crédito, à deserção dos fregueses, ao uso consistente da casa de penhor, que vão tornando impossível a vida, pois por cima de tudo há a opressão dos dois homens vadios e tirânicos. Ela abandona a profissão, isto é, renuncia à função de limpar e trai o elemento que a justifica: a água.

Dá-se então a metamorfose suprema e a sala vira câmara ardente da velha mãe de Coupeau, que viera morrer na casa deles. A morte conquistou o espaço que antes fora de vida, porque o álcool expulsou a água e o fogo, princípios purificadores. Significativamente, quando vem trazer o caixão, o papa-defunto Bazouge pensa que se tratava de Gervaise, pois ambas eram "Madame Coupeau", e se espanta de encontrá-la viva. É a sua segunda aparição de mau agouro: a primeira tinha sido no dia do casamento e para diante há outras, numa recorrência de premonições que faz pensar nos personagens mais ou menos macabros que aparecem sucessivamente na *Morte em Venezuela*, de Thomas Mann.

É no dia do funeral que Gervaise enterra o que restava de bom na sua vida, renunciando à lavandaria desbaratada, que passará a outro casal de engazopados por Lantier, agora como confeitaria, enquanto ela, o marido e a filha sobem para um quarto com alcova no 6º andar. De volta do cemitério da Rua Marcadet, o sentimento da derrocada perpassa na sua cabeça, numa percepção final do ambiente que faz o personagem parecer mera função, como se pode ver neste trecho (que

divido em suas três partes, numerando-as, para melhor entendimento):

(1) De noite, quando se achou de novo em casa, Gervaise ficou atoleimada numa cadeira. Os cômodos lhe pareciam vazios e enormes. Uma verdadeira liquidação.

Os verbos usados para assinalar a decadência de Gervaise tinham sido do tipo "se griser", "s'abrutir", que chegam aqui a "s'abêtir", que traduzi mais ou menos por "atoleimar": "elle resta abêtie sur une chaise". Estonteada, embrutecida e afinal atoleimada-animalizada pela perda da oficina, a que a ausência dos instrumentos, estragados ou perdidos, dá um ar de coisa acabada ("ça faisait un fameux débarras"), ela própria já não é quem foi:

(2) Mas ela não deixara apenas maman Coupeau no fundo do buraco, no jardinzinho da Rua Marcadet. Muita coisa fazia falta agora, e o que ela tinha enterrado devia ter sido um pedaço de sua vida, sua oficina, seu orgulho de patroa e mais outros sentimentos.

O falecimento da sogra provoca a entrada da Morte no seu espaço de vida e o começo de sua própria morte. Ela também caiu na cova, confirmando certa dimensão abissal de *L'Assommoir*, manifestada antes na imagem de Paris como um buraco enorme engolindo o fluxo do álcool e dos operários, ou no poço alegórico da escada, engolindo os moradores do cortiço. Aqui, a fossa do cemitério devora a vida, a probidade, a esperança de Gervaise, cuja profissão e brio são enterrados com a sogra, tanto assim que o agente funerário pensou tratar-se dela. O desnudamento material do espaço se casa com o desnudamento moral da alma:

(3) Sim, as paredes estavam nuas e o seu coração também, era uma mudança completa, um tranbalo na cova. Estava cansada demais; depois, se fosse possível, daria um jeito.*

O reflexo da alma no espaço físico é mostrado pela própria simetria com que o trecho é composto: a primeira parte, de três linhas e meia, descreve um espaço vazio; a segunda, de cinco linhas e meia, assimila o enterro da velha Coupeau ao enterro das ilusões de Gervaise; a terceira, de três linhas e meia, equipara a sua alma ao espaço vazio da primeira parte, num espelhamento perfeito.

Assim fica patente o que se poderia chamar de "tema das ilusões perdidas", comum a Balzac, Stendhal, Flaubert, e de que *L'Assommoir* é a seu modo uma réplica na esfera do operário. Zola reinterpreta em termos humildes a ânsia de auto-realização de Julien Sorel, fugindo de Verrières; de Lucien de Rubembré, fugindo de Angoulême; de Emma Bovary querendo fugir de Yonville; e todos fracassando. Mas o alvo aqui era pateticamente modesto; apenas o seguinte:

Meu ideal seria trabalhar sossegada, ter sempre pão e um lugar mais ou menos decente para dormir; sabe, uma cama, uma mesa, duas cadeiras, só isto... Ah! se fosse possível queria também criar os

* Le soir, quand Gervaise se retrouve chez elle, elle resta abêtie sur une chaise. Il lui semblaît que les pièces étaient désertes et immenses. Vrai, ça faisait un fameux débarras. Mais elle n'avait pas bien sûr laissé que maman Coupeau au fond du trou, dans le petit jardin de la rue Marcadet. Il lui manquait trop de choses, ça devait être un morceau de sa vie à elle, et sa boutique, et son orgueil de patronne, et d'autres sentiments encore, qu'elle avait enterrés ce jour-là. Oui, les murs étaient nus, son coeur aussi, c'était un démenagement complet, une dégringolade dans le fossé. Et elle se sentait trop lasse, elle se ramasserait plus tard, si elle pouvait.

meus filhos e fazer deles gente séria. E tenho mais um ideal, caso fosse viver de novo com alguém: não apanhar; apanhar não queria mesmo... E é só, está vendo, é só isso.

São estas as suas ilusões iniciais, o seu demônio tentador. Como aos outros, elas lhe são dadas por um momento e retiradas em seguida. A esfera da burguesia Zola acrescenta a do operariado, para registrar também nela o hábito que cresta os sonhos, indiscriminadamente.

8. A "orquestra audaz do malho"

No entanto Gervaise teve a possibilidade de outras escolhas, encarnadas na figura do bom operário Gouget, de quem fora vizinha nos primeiros e bons tempos de vida matrimonial, antes do acidente de Coupeau, e que continuou seu amigo. Traduzindo em relações pessoais o que já foi dito quanto aos ambientes e aos fluidos, poderíamos dizer que a sua alternativa foi entre Gouget = pólo positivo e Lantier = pólo negativo, ambos compactos na sua respectiva natureza de bem absoluto e absoluto mal, puxando para lados opostos a mulher e o marido, fracos e porosos. Lantier é macio; flexível como o feltro, material do seu ofício de chapeleiro, que nunca mais exerceu e só lhe serve de pretexto para bravatas pseudo-obreiristas. Gouget é forte e rígido como o ferro, material do seu ofício de ferreiro, que sempre forneceu as imagens mais sólidas de trabalho redentor.

Na perspectiva dos ambientes e das coisas (que é a do presente ensaio), há no capítulo VI uma descrição significativa da oficina onde Gouget trabalha e onde Gervaise vai visitá-lo. Até então víamos sobretudo profissões de certo modo parasitárias: o artesanato miúdo dos Lorilleux, a atividade quase doméstica de Gervaise. A apresentação de um fazer caracterizadamente prole-

tário, num quadro igualmente caracterizado de oficina e fábrica, completa o horizonte do livro e permite ao narrador apresentar o trabalho com a flama humanitária e a ampliação quase heróica de escala a que o submete o romance de tendência *social* no século XIX.

A descrição da oficina transfigurada pela alternância de claro e escuro, a mobilidade fantasmal das sombras, o estrondo das bigornas, as chispas mostram que o fogo, no caso dos Lorilleux, era negativo quando associado ao ouro, porque este vem à primeira plana e suscita conotações de maldição, que o acompanham com freqüência. Mas relacionado ao ferro ganha a sua dimensão positiva, transpondo o gesto do operário acima das circunstâncias e desvendando a valorização do labor construtivo, que tinha inspirado a "orquestra da serra e do malho" no hino de Antônio Feliciano de Castilho, ou a "orquestra audaz do malho" no poema visionário de Castro Alves. Por intermédio do espaço e seu equipamento de coisas, o ser transparece no esforço do corpo, simbolicamente depurado pelo fogo.

O vasto galpão da oficina é feio, escuro e sujo. Mas a chama da forja se ergue alta e clara do braseiro avermelhado, revelando o mundo com os seus instrumentos e os seus habitantes: cinco ferreiros, dos quais se destaca o enorme Gouget, louro e escultural com a sua barba ondulada. Parece haver uma reciprocidade entre ele e o fogo, pois este o arranca das trevas e o ilumina, mas em seguida é como se por sua vez ele se tornasse um foco irradiante, alumando o ambiente e as outras pessoas. "O grande clarão o iluminava violentamente sem uma sombra." Isto, quando está "como um colosso em repouso, tranqüilo em sua força". Mas o movimento das tarefas o transfigura de tal maneira que ele passa a fazer luz em torno de si e aparece radioso como um deus solar. A chama atizada pelo fole sobe das brasas, a claridade se espalha no galpão, as faíscas explodem das barras marteladas, o trabalhador difunde luz. "Jaillir",

“éclater”, “flamber”, “rayonner”, “éclabousser (d’étincelles)” são alguns verbos que exprimem esse movimento geral de irradiação, que passa do fogo ao seu servidor Gouget.

Gouget, apelidado Cara de Ouro (*Gueule d’Or*), é caracterizado em termos solares, que redimem e refinam a função do próprio ouro, antes contaminado pelos Lorilleux, mas restaurado aqui na sua força de metafórico positivo. Hercúleo, cabelo e barba dourados, dominando o fogo, Gouget forma com Gervaise uma espécie de par mitológico que reúne de modo expressivo a água e o fogo, purificadores inseridos no mundo do trabalho através dos seus ofícios de ferreiro e lavadeira.

O capítulo VI é também construído como cruzamento, se pensarmos na conduta de Gervaise, que assiste nele à luta simbólica entre o bom Gouget e um colega apelidado Bico-Salgado, *Bec Salé*, ou *Boit-sans-soif*, que é o seu avesso: seco, moreno, meio demoníaco, estragado pelo álcool, cujo vício aparece na alcunha. A fim de cortejarem a seu modo a mulher que visita a oficina eles se desafiaram para uma espécie de duelo proletário, transposição pela qual o romancista naturaliza no mundo da indústria e do trabalho o velho uso cavaleiresco: trata-se de ver quem forja melhor e mais depressa uma cavilha de quatro centímetros de diâmetro com malhos descomunais de dez quilos. É evidente que o alcoólatra produz uma peça lamentável, depois de um esforço descoordenado que o faz tremer e saltar no cabo da ferramenta, com a “sua barba de bode, seus olhos de lobo”, enquanto Gouget, ritmado e sereno, demonstra a perfeição do vigor sadio:

Claro que não era aguardente o que Cara de Ouro tinha nas veias, era sangue, sangue puro, que pulsava poderosamente até no malho e regulava a tarefa. Um sujeito estupendo no trabalho! A chama

da forja o alumia de cheio. Seus cabelos curtos, encrespados na testa baixa, sua linda barba amarelada, caindo em anéis, se iluminavam e clareavam todo o rosto com os fios de ouro; um verdadeiro rosto de ouro! Além do mais, um pescoço parecido com uma coluna, branco como um peçoço de menino; um peito vasto, tão largo que uma mulher podia deitar nele atravessada; os ombros e os braços pareciam copiados da estátua de um gigante, num museu. Quando tomava embalo, os músculos estufavam, pareciam montanhas de carne mexendo e endurecendo debaixo da pele; os ombros e o peito inchavam; ele soltava claridade em volta, ficava bonito, todo-poderoso como um deus bom.

Gouget ganha a contenda e portanto, simbolicamente, a mulher, que se sente possuída por essa malhação furiosa: “eles a disputavam a marteladas, eram como dois grandes galos vermelhos bancando os valentes diante de uma galinha branca”. Mas, segundo o processo simbólico de cruzamento, embora ela tenha mentalmente escolhido como paladino o seu bom amigo, no fundo e na verdade é como se tivesse ficado com *Bec Salé*, aliás amigo de Coupeau e parceiro da mesma roda de beberões. Assim como, parado o fole, a chama se extingue e o galpão cai de novo no escuro, cessada a influência de Gouget Gervaise retoma o movimento de descida que a fará reatar com o chapeleiro ocioso e afundar no redemoinho do cortiço.

Em vão Gouget procura salvá-la. É no capítulo VIII. Ele vai à sua casa e surpreende Lantier na primeira tentativa de beijá-la à força. No dia seguinte ela o procura para explicar e ele faz a proposta de fugirem; mas ela recusa, porque há o marido, os filhos, a respeitabilidade que ainda espera manter.

É interessante notar que essa aparição tímida do motivo da redenção e da pureza se manifesta num am-

biente que representa, até certo ponto, a recuperação simbólica dos espaços naturais, convencionalmente mais puros. Mas é uma recuperação melancólica, ajustada ao ritmo de degradação que este ensaio procura discernir; pois trata-se de um pobre terreno baldio, perdido no meio das fábricas como intercalação atrofiada da natureza no espaço brutal da sociedade industrializada:

Entre uma serraria mecânica e uma manufatura de botões, era uma nega de campo que permanecia verde, com trechos amarelos de grama sapecada; anarrada numa estaca, uma cabra girava balindo; no fundo, uma árvore morta se esfarelava debaixo do sol.

É o único momento de idílio entre ambos, nesse prado morto onde há todavia umas flores silvestres que o bom São Cristóvão vai colhendo com os "dedos endurecidos pelo manejo do malho", para jogar na cesta de roupa da lavadeira. Depois disso a queda de Gervaise é vertical, porque estão perdidas as últimas possibilidades de opção.

9. O espaço degradado

A partir do capítulo X a família Coupeau se enfrenta (para falar com um pouco de grandiloquência) nas garras do cortiço. Antes, na oficina do andar térreo, estava apenas encostada nele, voltada para a rua e a abertura do mundo. Agora é incorporada em definitivo ao espaço da miséria e o vasto pardieiro se torna um personagem central, com a sua vida sórdida e desesperada, numa transformação antropomórfica do espaço que faz ver como é justa a observação de Gaëtan Picon citada mais alto.

Começa então, da parte do narrador, uma série de comparações implicitamente valorativas entre o espaço

passado e o espaço presente. O momento culminante deste processo será visto mais tarde; por enquanto, notemos que ele começa aqui, com Gervaise olhando para baixo, da janela do seu novo alojamento, situado no "canto dos piolhosos", entre o papa-defunto Bazouge e o monstruoso Bijard. Ela lembra de quando olhou pela primeira vez em sentido contrário, do pátio para a alameda; e notando que a fisionomia externa da casa mudou pouco, nota que ela, ao contrário, treze anos depois é um resto do que fora, embora o mundo vá indo e as águas do tintureiro sejam, neste momento, de um azul tão claro quanto antes.

Este capítulo e os seguintes são de espaços devoradores. Além do cortiço, que tritura o casal, há o boatequim, o *assommoir*, que depois de ter tragado Coupeau traga Gervaise; há a rua, que surge para a filha e afinal para ela também como convite à prostituição; há o hospício, forma suprema do hospital, onde Coupeau é internado periodicamente e acaba no delírio alcoólico; há finalmente o cubículo de baixo da escada, ensaio geral do caixão onde Bazouge acaba por metê-la.

Um traço chama desde logo a atenção: o mergulho dos protagonistas na miséria de verdade motiva uma irrupção da natureza, principalmente por ocasião do inverno, que agora se impõe porque não há mais defesa contra ele. E ocorre uma reflexão teórica: mesmo no romance naturalista as circunstâncias ambientais não são dados absolutos, não constituem uma presença automática na composição. Transformadas, como tudo o mais que vem do exterior, em elemento funcional da narrativa, são utilizadas pelo romancista quando necessárias como componente do enredo, e só existem de maneira coerente quando integradas na ação, sob pena de se tornarem mero quadro, boiando sem sentido no curso dos acontecimentos. Para Gervaise e Coupeau, os invernos dos anos decorridos até aqui não existiram como problema e por isso não são mencionados. Mas o frio

vem necessariamente ao primeiro plano quando eles se encontram sem dinheiro para o aluguel, sem aquecimento, sem agasalho, sem comida. Através do frio o meio físico original volta a agir diretamente, à medida que se desmancha a resistência da vida civilizada, por falta dos instrumentos culturais, e o homem, cada vez mais despojado, vai revertendo lentamente a certas contingências da condição animal.

Eram sobretudo os invernos que os rapavam. Nas outras estações ainda comiam pão, mas com a chuva e o frio chegavam de supetão a fome, as danças diante do guarda-comida, os jantares por um óculo na Sibéria estreita da sua pocilga. O safado do mês de dezembro entrava por baixo da porta e trazia tudo quanto era mal, a falta de trabalho nas oficinas, a vadiação entorpecida dos dias de geada, a miséria negra dos dias úmidos. No primeiro inverno no ainda acenderam fogo alguma vez, amontoados em volta do fogão, preferindo trocar a comida pelo calor; no segundo inverno o fogão nem desenterrou, e enregelava o quarto com um ar sinistro de marco de ferro. Mas o que lhes dava mesmo rasteira, o que acabava com eles, era o vencimento do aluguel. Ah! o vencimento de janeiro, quando não havia um rabanete em casa e o zelador apresentava o recibo! No sábado seguinte chegava Monsieur Marescot [o senhorio], agasalhado num bom capote, com as patas enormes metidas nas luvas de lã; e vinha sempre com a palavra "expulsar" na boca, enquanto a neve caía lá fora, como se estivesse arrumando para eles, na calçada, uma cama de lençóis brancos. Para pagar o aluguel teriam vendido a própria carne, e era o aluguel que esvaíava o guarda-comida e o fogão. Aliás, subia um lamento no prédio inteiro. Havia choro em todos os andares, com uma música de desgraça roncan-do pela escada e os corredores. Nem uma morte em cada moradia teria produzido orquestração tão

atroz. Um verdadeiro juízo final, o cabo de tudo, a vida impossível, o desbarato dos pobres diabos. A mulher do terceiro andar ia se oferecer durante uma semana na esquina da Rua Belhomme. Um operário do quinto andar, pedreiro, tinha roubado o patrão.

Essa passagem de uma situação onde podiam, mesmo pobremente, utilizar os recursos da cultura material, para o domínio dos elementos, onde o Inverno, transformado em personagem fantástico, desaba sobre o cortiço como vendaval, é acompanhado pela queda paralela da linguagem, possível graças à revolução estilística de *L'Assommoir*, que Anatole France caracterizou muito bem quando noticiou o seu aparecimento:

Os numerosos personagens falam a linguagem do povo. Quando, sem os fazer falar, o autor completa o seu pensamento ou descreve o seu estado de espírito, usa a mesma linguagem. Censuraram-no por causa disso. Pois eu o louvo. É impossível traduzir fielmente o pensamento e as sensações de um ser fora da sua linguagem própria.³

Incorporando o ritmo, a sintaxe e o vocabulário do povo para chegar a uma linguagem inovadora, que por isso mesmo modifica a relação tradicional entre narrador e narrativa, Zola, nessa altura do livro, aumenta a taxa de gíria, acentua no discurso indireto a energia coloquial do direto e chega a um momento de suprema degradação do espaço e da vida nele encasulada.

No capítulo XII vemos Gervaise sozinha no aposento vazio e imundo, onde resta um monte de palha que foi do colchão. Deitada nele, sem comer havia um

3. Citado por Henri Mitterand. Notas à edição da *Pléiade*: Emile Zola, *Les Rougon-Macquart* etc., vol. II, Paris, Gallimard, 1964, pp. 1562-1563.

dia e meio, espera em vão que o marido traga algum dinheiro. Num longo trecho, onde personagem e narrador se fundem na subjetividade objetiva do indireto livre, vemos uma espécie de monólogo interior de Gervaise, num tom que discrepa do que era o seu, pois ela cuidava relativamente da fala, como um elemento a mais do esforço de respeitabilidade. Agora, é a gíria agressiva do bairro, que se tornara o dialeto único do marido e acabou por contágio pegando na mulher com o vício da bebida.⁴

Faminta, furiosa, animalizada, separada do mundo, ela o *enfia* metaforicamente no próprio corpo, como se houvesse chegado ao termo do processo analisado neste ensaio. Enfia tudo: o senhorio que quer pagamento, o marido, os parentes, os vizinhos, o bairro, a própria cidade:

Sim, no traseiro, o porco do seu homem! no traseiro os Lorilleux, os Boche, os Poissons! no traseiro o bairro que a desprezava! Podia entrar Paris inteiro, que ela enterrava com um tapa, num gesto de indiferença suprema, feliz e vingada por enfiá-los ali.

Numa espécie de afunilamento metafórico, vigoroso e sórdido, culmina assim o sentimento abissal do livro, indicado a propósito dos orifícios devoradores que vão progressivamente diminuindo e se especificando: a depressão imensa da cidade, o poço da escada, a fossa do cemitério e, agora, isso. O mundo a engoliu; ela engole o mundo de maneira agressivamente figurada.

4. "Admire-se como o aviltamento dramático de Gervaise é traduzido por uma degradação progressiva de sua linguagem, que passa do popular provincial ao suburbano, para se afundar na linguagem baixa mais abjeta e avacalhada." (Pierre Guiraud, *Essais de Stylistique*, Paris, Editions Klincksieck, 1969, p. 85)

Nessa altura Gervaise passa em revista os lugares do passado à luz da degradação presente. Depois de assistir à morte dickensiana da pequena mártir Eulalie, sua vizinha, torturada por seu pai Bijard enlouquecido pela bebida; depois de tentar inutilmente arranjar uns tostões com os cunhados e o marido, vem a última decisão: prostituir-se. Põe-se então a andar pela rua, como no dia do casamento, em longa excursão que repassa o bairro, e é recolhida um instante, por caridade e amor, na casa do fiel Gouget, ou seja, a casa onde ela tinha morado parede-meia como vizinha honrada, no momento mais claro da vida.

É significativo que o narrador retome agora a constelação inicial de lugares na craveira da abjeção, pois eles são vistos por uma mulher que se vende. Na noite nevoenta e gelada, Gervaise tenta em vão caçar um homem para matar a fome. A sua caminhada a situa de repente em face do Hotel Boncoeur, abandonado, arruinado; e, mais longe, do matadouro, em demolição; depois, do Hospital Lariboisière, em boa forma, com a "porta dos mortos" que apavora o bairro e ilustra o destino de Coupeau; finalmente do *assommoir* do Père Colombe, próspero, "iluminado como uma catedral para missa solene", uma "máquina de embebedar". É no espaço delimitado por esses velhos pontos de referência, marcos agourentos da sua vida, vinte anos antes, que tenta a caçada infrutífera, mancando, esfomeada, vendo a sua sombra disforme vacilar à luz dos lampiões de gás.

Neste recuo aos níveis mais ínfimos, parece que a dimensão cultural da cidade é dissolvida num desmesurado ambiente natural, formado pela noite, o frio, a chuva, a lama, a neve, o vento, a escuridão. Cuspida do universo da técnica e do objeto manufaturado, Gervaise retorna a uma situação primitiva, que procura superar usando o próprio corpo como objeto negociável. Ou seja: indo ao cabo do processo alienador, ela se define

como coisa, no espaço de um mundo que lhe nega condições para se humanizar. É uma recuperação monstruosa da natureza, pela impossibilidade de participar da cultura industrial. Depois disso, pode morrer.

O Mundo-Provérbio

1. *Lugares fechados*

Na França os romances mais típicos do Naturalismo são marcados pela civilização que a burguesia construiu no enquadramento das cidades e trazem na sua estrutura o próprio ritmo da sucessão temporal. Mas em lugares onde pesava o atraso econômico e a cultura das cidades não predominava, como na Itália do Sul, a ficção se tingiu de regionalismo e o império da rotina suscitou na organização do enredo uma relativa atemporalidade, pela necessidade de representar costumes e modos-de-ser indefinidamente estáveis. Assim é em *I Malavoglia* (1881), de Giovanni Verga, onde o tempo flui pastoso e as etapas não se diferenciam, fazendo os homens parecerem os mesmos, uma geração depois da outra, encasulados na fixidez do costume.

A tonalidade dominante é, pois, de fechamento e a composição afina por ela, sugerindo de vários modos o caráter cerrado do grupo e dos indivíduos. Daí uma estrutura circular que se manifesta em vários níveis, indicando a recorrência dos problemas e das soluções, como se cada geração recomencesse no mesmo ponto, com o imobilismo das organizações sociais estagnadas, onde, para falar como Fernand Braudel, o tempo deixa de ser histórico para ser geográfico, definindo-se pelo retorno das estações e seus trabalhos.

I Malavoglia contam a história de uma família de pescadores de Acci-Trezza (perto de Catania, na costa