



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LETRAS

DARIANA PAULA SILVA GADELHA

**A CONFIGURAÇÃO DO REALISMO NO BRASIL: UMA POSSÍVEL
RECONCEITUAÇÃO**

FORTALEZA
2020

DARIANA PAULA SILVA GADELHA

A CONFIGURAÇÃO DO REALISMO NO BRASIL: UMA POSSÍVEL
RECONCEITUAÇÃO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará como parte do requisito para obtenção do título de doutor.

Orientação: Prof. Dr. Marcelo Peloggio.

FORTALEZA

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S579c Silva Gadelha, Dariana Paula.

A configuração do realismo no Brasil : uma possível reconceituação / Dariana Paula Silva Gadelha. – 2020.

143 f.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2020.

Orientação: Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio.

1. Realismo. 2. Machado de Assis. 3. Aluísio Azevedo. 4. Raul Pompeia. 5. Contradições.
I. Título.

CDD 400

DARIANA PAULA SILVA GADELHA

A CONFIGURAÇÃO DO REALISMO NO BRASIL: UMA POSSÍVEL
RECONCEITUAÇÃO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará como parte do requisito para obtenção do título de doutor.

Orientação: Prof. Dr. Marcelo Peloggio.

Aprovada em: 19 / 02 / 2020.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcelo Peloggio (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Arlene Fernandes Vasconcelos (Externo)

Prof. Dr. Geraldo Augusto Fernandes
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Marília Angélica Braga do Nascimento
Instituto Federal do Rio Grande do Norte (IFRN)

Prof. Dr. Yuri Brunello
Universidade Federal do Ceará (UFC)

À Ana e ao Robinson, meus pilares.

AGRADECIMENTOS

A Deus, que se fez presente em todos os momentos proporcionando-me a força necessária.

A minha mãe Ana, pelo amor, pelo apoio e pela confiança incondicionais.

Ao meu esposo Robinson, pela compreensão, pela paciência e pelo auxílio, que foram essenciais para que eu chegasse até aqui.

Ao Prof. Marcelo Peloggio, pela confiança, pelo comprometimento e pela orientação e dedicação impecáveis.

A minha amiga Arlene, pelo companheirismo, pela “coorientação” e pelas conversas que tantas vezes me fizeram ver o rumo que deveria trilhar.

As minhas irmãs Fernanda e Juliana, e a minha prima Mayara, pois sei que são pessoas com quem posso contar sempre.

A minha amiga Sandra que, por vivenciar a mesma situação, compartilhou comigo os sentimentos de angústia e de alegria de escrever um projeto, uma dissertação e, agora, uma tese.

A minha sogra Sandra, por me passar força e confiança.

À Raquel Barros, à Carol Aquino e ao Tiago Souza, pela presteza com que me ajudaram.

Aos meus sobrinhos, Washington, Gabriel, Christopher, Davi e Cauan, por me roubarem risos leves.

A Misa e a Ceci, pelo carinho e companheirismo.

A todos do Grupo de Estudo de Estética, Literatura e Filosofia, pelas reuniões sempre enriquecedoras.

Ao prof. Geraldo, ao professor Yuri e à professora Marília pela atenção e pelo aceite em participar da avaliação deste trabalho.

“A literatura é alimento dos espíritos
indóceis.” (Mario Vargas Llosa)

RESUMO

Surgido em solo brasileiro por volta de 1880, o realismo foi a estética literária que preconizava um reflexo das contradições sociais, uma descrição mais verista dos fatos humanos, um documento dos costumes da época. É o que se observa, por exemplo, no delineamento e na recepção desta corrente, a partir do estudo dos manuais de literatura brasileira, dos jornais, de artigos e prefácios publicados por autores da época. Contudo, pensar, apenas, que a elite intelectual brasileira, saturada de onirismos, de nacionalismos e de idealismos românticos, aproveitou o espírito positivista e cientificista que já estava em voga na Europa – com seus romances baseados na descrição minuciosa, em indivíduos tal e qual encontramos na sociedade e na extinção do *happy end* –, adotou todo esse projeto e o disseminou no Brasil, obtendo aceitação e êxito, seria, no mínimo, simplista e falho. Todavia, muitas vezes, esse é o entendimento que se tem, pois o que se verifica nos manuais é a contraposição de características entre as estéticas e o destaque para romances que são considerados marcos do início de uma nova corrente e os principais escritores, de modo geral. É o que percebemos em alguns materiais que consideram as obras *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, e *O mulato*, de Aluísio Azevedo, publicadas em 1881, como “inauguradoras” do realismo brasileiro. Assim, com o intuito de configurar uma nova visão, analisamos os romances supracitados, bem como *O Ateneu*, de Raul Pompeia, a fim de, a partir do estudo das obras literárias, apresentarmos outras configurações de realismo no Brasil.

Palavras-Chave: Realismo. Machado de Assis. Aluísio Azevedo. Raul Pompeia. Contradições.

RESUMEN

Surgido en Brasil por vuelta de 1880, el Realismo fue la estética literaria que preconizaba un reflejo de las contradicciones sociales, una descripción más verdadera de los hechos humanos, un documento de las costumbres de la época. Es lo que se observa, por ejemplo, en el bosquejo y en la recepción de esta escuela, a partir de los estudios de los manuales de literatura brasileña, de periódicos, de artículos y prefacios publicados por los autores de periodo. Pero, pensar sólo que la elite intelectual brasileña, saturada de onirismos, de nacionalismos y de idealizaciones románticas, aprovechó el espíritu positivista y científicista que estaba en moda en Europa – con sus romances basados en descripciones minuciosas, en individuos iguales los que encontramos en nuestra sociedad y en la extinción de *happy end* –, adoptó todo ese proyecto y le diseminó en Brasil, logrando aceptación y éxito, sería, por lo menos, sencillo y fallo. Sin embargo, muchas veces, ése es el entendimiento que hay, pues lo que se verifica en los manuales son contraposiciones de rasgos entre las estéticas y destaques para romances que son considerados hitos iniciales de una nueva escuela y los principales escritores, en general. Es lo que percibimos en algunos materiales que consideran la obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, y *O mulato*, de Aluísio Azevedo, publicadas en 1881, como “inauguradoras” de Realismo brasileño. Así, con el objetivo de configurar una nueva visión, serán analizados los romances mencionados, además de *O Ateneu*, de Raul Pompeia, con el fin de, a partir de los estudios de las obras literarias, presentarnos otra configuración del Realismo en Brasil.

Palabras-Clave: Realismo. Machado de Assis. Aluísio Azevedo. Raul Pompeia. Contradicciones.

RESUMÉ

Surgit sur le sol brésilien vers 1880, le réalisme a été l'esthétique littéraire qui prônait un reflet des contradictions sociales, une description plus véridique des faits humains, un document des coutumes de l'époque. C'est ce que l'on observe, par exemple, dans la conception et la réception de ce courant, à partir de l'étude des manuels de littérature brésilienne, des journaux, d'articles et de préfaces publiés par des auteurs de l'époque. Cependant, penser seulement que l'élite intellectuelle brésilienne, saturée d'onirismes, de nationalismes et d'idéalismes romantiques, a profité de l'esprit positiviste et scientifique qui était déjà en vogue en Europe – avec ses romans basés sur la description minutieuse, chez les individus ainsi que nous trouvons dans la société et l'extinction du *happy end* – a adopté tout ce projet et l'a diffusé au Brésil, obtenant acceptation et succès, serait au moins simpliste et défectueux. Cependant, c'est souvent la compréhension que l'on a, car ce que l'on trouve dans les manuels est le contraste des caractéristiques entre les esthétiques et l'accent mis sur les romans qui sont considérés comme des jalons du début d'un nouveau courant et des principaux écrivains, dans l'ensemble. C'est ce que nous percevons dans certains documents qui considèrent les œuvres *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, et *O mulato*, d'Aluísio Azevedo, publiées en 1881, comme des «inauguratrices» du réalisme brésilien. Ainsi, afin de configurer une nouvelle vision, les romans précités seront analysés, ainsi que *O Ateneu*, de Raul Pompeia, afin de présenter, à partir de l'étude des œuvres littéraires, une autre configuration du réalisme au Brésil.

Mots-clés: Réalisme. Machado de Assis. Aluísio Azevedo. Raul Pompeia. Contradictions.

ABSTRACT

Founded in Brazil around 1880, realism was the literary aesthetic that advocated a reflection of social contradictions, a more truthful description of human facts, a document of the traditions of an era. This is what is observed, for example, in the design and reception of this movement, based on the study of Brazilian literature manuals, newspapers, articles and prefaces published by authors of the time. However, only to think that the Brazilian intellectual elite, saturated with onirism, nationalisms and romantic idealisms, took advantage of the positivist and scientist spirit that was already in vogue in Europe - with its novels based on detailed description, in individuals as such we found in society and the extinction of the happy end - adopted this whole project and spread it in Brazil, obtaining in consequence acceptance and success, would be, at the very least, simplistic and flawed. However, this is often the understanding one has, once the manuals, in general, observe just the contrast of characteristics among aesthetics and the emphasis on novels that are considered milestones of the beginning of a new movement and the main writers. This is what we realize in some materials that consider the works “Memórias póstumas de Brás Cubas”, by Machado de Assis, and “O mulato”, by Aluísio Azevedo, published in 1881, as “*inaugurators*” of Brazilian realism. Thus, in order to set a new vision, the above-mentioned novels will be analyzed, as well as “O Ateneu” by Raul Pompeia, in order to present, from the study of literary works, another configuration of realism in Brazil.

Keywords: Realism. Machado de Assis. Aluísio Azevedo. Raul Pompeia. Contradictions.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 O REALISMO NA FILOSOFIA	22
1.1 Realismo: Estética	28
1.2 Análise do Realismo no Brasil	38
2 MACHADO DE ASSIS: MAIOR FIGURA DO REALISMO BRASILEIRO?	53
2.1 Brás Cubas: Perfil Ideal	56
2.2 Narrador <i>a posteriori</i>	65
2.3 Machado de Assis e o problemática da categorização	74
3 RAUL POMPEIA: UM AUTOR ESQUECIDO	76
3.1 Sobreposição estilística	79
3.2 Aristarco: personagem camaleônico	89
3.2.1 <i>O desejo de reflexo da instituição no ser social</i>	91
3.2.2 <i>As várias facetas de um Aristarco</i>	94
3.2.3 <i>Do que apraz ao narrador</i>	97
4 O NATURALISMO DE ALUÍSIO AZEVEDO	100
4.1 O realismo de Aluísio Azevedo	103
4.2 <i>O mulato: um romance de costumes</i>	106
4.3 Dos figurativos	107
4.4 Do protagonismo de Raimundo	113
4.4.1 <i>E ergue-se o véu</i>	115
4.5 A crítica social que tangencia	118
4.5.1 <i>O comportamento dos amantes que resgata o romantismo</i>	119
4.5.2 <i>Cônego Diogo e a contradição entre aparência e essência</i>	120
4.6 Obra de Azevedo e suas individualidades	125
CONCLUSÃO	128
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	135

INTRODUÇÃO

Discutir o *realismo*, mesmo que seja restrito ao âmbito literário, não é algo que se relacione apenas a uma corrente de época. O termo destacado agrega, por sua vez, uma variedade de significados, ou melhor, de conceitos, a saber: o mimético, o formal, o de representação, o da teoria do reflexo e, por fim, o estético do século XIX.

Pode-se pensar no conceito aristotélico de mimesis (imitação), bastante ligado à verossimilhança, como sendo o primeiro a apresentar e a estabelecer uma relação de representação fiel, na medida do possível, da arte em relação à realidade – incluindo como arte a poesia, o drama, a música, a pintura e a escultura. Nesse sentido, a partir do pensamento de Aristóteles, entende-se que a arte apreendeu sua parcela de realismo, uma vez que se baseava na imitação, pois que tínhamos “[...] prazer em contemplar a imagem quanto mais perfeita” (ARISTÓTELES, 2005, p. 22), bem como pela razão de termos como tendência imitar o mundo exterior e o homem com seus sentimentos, suas ações e suas emoções.

Em seguida, pode-se apresentar o conceito de realismo formal de Ian Watt, trabalhado no livro *A ascensão do romance* (2010). Em seu estudo, o crítico aborda a ideia de realismo relacionada à narrativa, em particular à forma romance, e não a estéticas literárias nem à arte de um modo geral, como tínhamos com a mimesis. Desse modo, Watt destaca que

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

Nesse contexto, o realismo formal está presente no romance (no romanesco com seus enredos extraordinários e, mais tarde, no romance burguês) – e em outras formas literárias, ainda que de modo atenuado, ou raramente, como coloca Ian Watt –, na medida em que se verificam nos enredos as experiências e os conflitos individuais, o tempo e o lugar em que se passa a narrativa, além dos “detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias” (WATT, 2010, p. 34).

Outra ideia relevante a ser mencionada é a do realismo de representação de C. S. Lewis, compreendida como sendo “a arte de tornar algo mais próximo de nós, tornando-o palpável e vívido, por meio de detalhes precisamente observados ou nitidamente imaginados” (LEWIS, 2009, p. 53). O realismo de representação, todavia, distingue-se da ideia de mimesis e do realismo formal, pois não está de todo preso à realidade. O conceito parece estar mais comprometido à descrição minuciosa, de modo que a imagem se poste diante de nós, leitores, independente de ser uma cena pautada no que de fato é possível; por outro lado, para uma ficção que se baseia na realidade, na verossimilhança, o conceito apontado pelo crítico é o do realismo de conteúdo.

Assim, Lewis aborda essas duas perspectivas de realismo, o de conteúdo, e o de representação, defendendo que “os dois realismos são totalmente independentes”, podendo “encontrar o de representação sem o de conteúdo [...] ou o de conteúdo sem o de representação [...] ou os dois realismos juntos” (LEWIS, 2009, p. 55).

Georg Lukács, por sua vez, nos apresenta mais um conceito em sua obra *Problemas del realismo* (1966). O estudioso critica o realismo fotográfico da realidade, descritivista, pois tal “materialismo mecânico” funciona como uma espécie de idealismo, uma vez que essa representação parte da escolha do autor de reproduzir determinado objeto, com determinada finalidade – e sendo uma escolha do autor já pressupõe um subjetivismo – como capaz de traduzir a realidade. Lukács entende que uma representação do real deve destacar os movimentos da história, as mudanças da sociedade, suas incoerências e como esses aspectos afetam o homem, mostrando como este se encontra em meio a esses elementos, do contrário tal representação não fornece, portanto, o real em si, pois a reprodução da realidade deve estar relacionada

às contradições da sociedade burguesa, às contradições internas necessárias que se mostram em qualquer instituição da sociedade burguesa, às diversas formas de se rebelar consciente e inconsciente dos indivíduos contra suas formas de vida que os escravizam e mutilam, mas de cuja base não alcançam, ainda, desprender-se. (LUKÁCS, 1966, p. 34).¹

¹ “A las contradicciones de la sociedad burguesa, a las contradicciones internas necesarias que se muestran en cualquier institución de la sociedad burguesa, a las diversas formas de rebelar-se consciente e inconsciente de los individuos contra sus formas de vida que los esclavizan y mutilan, pero de cuya base no logran, con todo, desprenderse.”

Nota-se que o posicionamento de Lukács, de teor marxista, também traz seu cunho de idealismo, além de ser exagerado, por acreditar que a única maneira de criar uma obra realista se dá através da reflexão dos “fenômenos da sociedade”, dos indivíduos rebelando-se contra as estruturas, estando o romance obrigatoriamente ligado à evolução social e a uma função utilitária.

Por fim, o realismo como estética literária propriamente dita se destacará na Europa, sobretudo, a partir de 1857, quando Gustave Flaubert publica *Madame Bovary*, enquanto que, no Brasil, ganha espaço apenas em 1880, com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, e *O Mulato* (1881), de Aluísio Azevedo. A nova escola trazia como características a fidelidade na descrição do real, a rejeição à subjetividade, a valorização ao verdadeiro, a presença de personagens não estereotipados, nem de fácil definição, isto é, humanizados, com a sondagem psicológica destes e uma novidade no que concerne à maneira de narrar: a imparcialidade por parte do narrador, mantendo um distanciamento que traz ao leitor a impressão de que a história é autonarrada.

Assim, a estética realista apregoava a representação fiel da realidade contemporânea, excluindo, rejeitando “o fantástico, o feérico, o alegórico e o simbólico, o altamente estilizado, o puramente abstrato e decorativo” (WELLEK, 1963, p. 211). A nova corrente almejava, então, produzir uma literatura objetiva, baseada em documentos, na observação minuciosa, com descrições precisas e detalhadas, a fim de conceder veracidade à narrativa. Nesse sentido, o realismo trouxe como uma de suas propostas a ideia de que a literatura fosse engajada, abraçando a intenção de criticar as convenções sociais de seu tempo, com a finalidade de que os homens tomassem ciência dos erros, das hipocrisias, e buscassem uma mudança, uma melhoria a fim de “despertar a consciência dos homens, provocar a indignação ou a piedade” (OSBORNE, 1974, p. 75).

Além da preocupação com a reprodução do real, da exterioridade, do que se pudesse visualizar tal e qual se dá no cotidiano, o realismo apresentou, também, outra face, voltada para o íntimo do homem, para o seu mundo interior, para as molas que impulsionam suas atitudes das quais nós, leitores, não tomamos conhecimento, a não ser que o narrador onisciente, em terceira pessoa, ou o narrador em primeira pessoa nos permita ter contato com os recônditos da alma do personagem e com as suas atitudes, concedendo-nos uma visão ampla, interna (o íntimo) e externamente (as ações).

Entende-se, então, até o momento, que foram atribuídos diversos conceitos ao termo realismo, podendo ser a descrição – ou a imitação – exata, fiel, não se olvidando de nenhum pormenor que contribua para que a imagem descrita se ponha diante dos olhos do leitor, refletindo exatamente o que se tem na realidade, sendo coerente com o que observamos no dia a dia dos homens; podendo ser o relato da experiência humana em determinado local e tempo; ou, como entende Lukács, a apresentação das transformações da sociedade, e como essas transformações atingem os indivíduos e de que modo eles reagem a tais transformações.

Nesse contexto, percebe-se que desenvolver uma análise acerca de uma estética literária pode, a princípio, ser um simples estudo se considerarmos apenas a contraposição de características entre a corrente em voga e a anterior. Todavia, tal maneira de delinear uma estética não leva em consideração toda a sua complexidade nem um aspecto muito relevante, do qual pouco se trata: sua recepção.

Pensar, por exemplo, que o realismo se instaurou no Brasil apenas por que a elite intelectual, saturada de onirismos, de nacionalismos e de idealismos românticos, aproveitou o espírito positivista e cientificista que já estava em voga na Europa, adotou todo esse projeto e o disseminou, obtendo aceitação e êxito, seria, no mínimo, simplista e falho. Todavia, muitas vezes, esse é o entendimento que se tem, pois o que se verifica nos manuais é a contraposição de características entre as estéticas e o destaque para romances que são considerados marcos iniciais de uma nova corrente e os principais escritores, de modo geral. É o que percebemos em alguns materiais que consideram as obras *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, e *O mulato*, de Aluísio Azevedo, publicadas em 1881, como “inauguradoras” do realismo ou, para alguns, do naturalismo brasileiro.

Com um estudo aprofundado acerca da estética realista, por outro lado, pode-se ter um entendimento mais amplo do modo como o realismo foi recebido, bem como a reação ou a opinião dos literatos. É o que se observa, por exemplo, com os escritos de Visconde de Taunay sobre *Naná*, de Zola, o prefácio de *Folhas do outono* (1883), de Bernardo Guimarães e mesmo o artigo de Machado de Assis sobre *O primo Basílio* de Eça de Queirós. Nesses textos os escritores revelam seus posicionamentos acerca da corrente verista.

No estudo “Naná por Emilio Zola”, Taunay apresenta seu ponto de vista sobre o romance, condenando a exposição crua e dura da prostituição, a baixeza das cenas, as descrições minuciosas da decomposição humana tão vívidas e expressivas:

Das páginas d'aquelle livro como que se desprende um cheiro acre, capaz de entontecer valentes cabeças, mixto enjoativo dos aromas mais violentos e d'essas exalações mephiticas que, nas ruas das cidades populosas, obrigam os transeuntes a acelerarem o passo em busca de ar menos deleterio, de atmosphaera menos carregada de impurezas. (TAUNAY, 1983, p. 4).

Além de censurar a maneira de que Zola trata a realidade degradante de sua protagonista, a descrição dos ambientes e a corrupção moral da sociedade, Taunay critica a presença das ideologias científicas no romance, isto é, a transposição

[...] para a literatura [das] ideias de Darwin e Haeckel e mais particularmente de Comte e Spencer; muito embora busque illuminar todo aquele monstruoso edificio com os raios da imprescindivel verdade filosofica, indispensavel ao progresso do homem; a sua rasteira odysseá de Naná não pode deixar após si lição alguma; só ha de produzir males morais; nada mais é do que um desfilar de amores rasteiros, fedendo a vinhaça, cheios de eructações de estômagos empanturrados, e trescalando repugnante lascivia; amores de toda a casta, sem escolha de idade e de sexos; amores que vão da aberração lesbiana às ultimas torpezas do bestialismo; uma orgia sem termo, com episodios repetidos; um bacchanal infrene que para o pensador calmo e imparcial representa, antes do mais, a exploração impavida do conjunto de todas as miserias do corpo social, como meio de ganhar dinheiro, muito dinheiro. (TAUNAY, 1983, p. 5-6).

Taunay rejeita toda a descrição rica de detalhes e verossimilhanças das vivências de Naná, já que não identifica um objetivo que compensasse a submissão do leitor a episódios degradantes, mesquinhos e sórdidos. Ademais, o criador de *Inocência* (1872) ainda desaprova a visão unilateral da realidade que se encontra nesse romance e em outros que seguem a mesma estética, uma vez que

A humanidade não está totalmente podre: tem, como o sol, manchas, mas também irradiações e calor. É o antagonismo do mal e do bem, a contraposição do bello e do feio, dos vicios e virtudes e é isto que constitue a verdade e o interesse dramático. (TAUNAY, 1983, p. 13).

Semelhante às desaprovações apontadas por Taunay se observam também no importante prefácio de *Folhas do outono* (1883) de Bernardo Guimarães.

O escritor censura em seu escrito a subordinação da imaginação e da inspiração à corrente realista, pois, parece-lhe que

Esse sistema crítico-filosófico-positivista, o mais que pode conseguir é abafar, ou amesquinhar a inspiração, suprimir mesmo a poesia, mas nunca criar, nem mesmo dirigir a nascente literatura de uma nacionalidade nova. Se alguma coisa dela pode resultar, será uma literatura fria e raquítica, factícia e convencional, que poderá constituir um ofício, mas nunca uma arte verdadeira inspirada e criadora. (GUIMARÃES, 1883, p. 9).

Segundo o posicionamento de Bernardo Guimarães, não deveríamos seguir fielmente os passos dos modelos que estavam em evidência no Velho Mundo, primeiramente pelo fato de que ele, como escritor, não compreendia e discordava do realismo, segundo por que esse seguimento suprimia “o nacionalismo em literatura”, uma vez que estaríamos adotando os critérios estéticos de produção desenvolvidos em um espaço e em uma realidade totalmente diversa. Há ainda outra singularidade no pensamento de Bernardo Guimarães que merece destaque no que concerne ao realismo, isto é, à sua presença na literatura, bem como a sua classificação como estética:

Essa hoje tão preconizada escola realista é muito mais velha do que pensam. *A dama das camélias*, de A. Dumas Filho, quase nenhuma diferença tem da *Marion de Lorme* de V. Hugo, e a *Lucíola*, de José de Alencar, é uma fusão das duas primeiras. Podemos ainda remontar a muito mais alta antiguidade, e apontar o *Decameron*, de Boccaccio. Este sim é o verdadeiro fundador da escola realista, a qual por consequência existe já há mais de quatro séculos. No meu entender o que se chama escola realista, com mais propriedade se deve chamar um gênero, a que qualquer pode se entregar, uma vez que se sinta com pendor e aptidão para ele. Porém é o maior dos absurdos querer inculcá-la como a última, a única, a mais perfeita manifestação do belo na literatura. (GUIMARÃES, 1883, p. 11).

Nesse sentido, seria de certo modo incongruente classificar uma escola com a nomenclatura “realismo” quando os traços realistas estão presentes nas obras de arte e na literatura desde a antiguidade. Ademais, o escritor de *Escrava Isaura* (1875) compreende o realismo como um gênero, ou seja, como uma forma de se produzir literatura, seguindo as “normas” desse gênero e não sendo essas “normas” critérios estéticos.

Um dos literatos que também produziu escritos acerca do realismo foi Machado de Assis, o qual é considerado precursor da corrente verista brasileira. Em

seu artigo “A nova geração”, o escritor destaca o “desdém e [a] ingratidão dos moços da nova escola [realista]” em relação à escola romântica e afirma que “se é a musa nova que os amamenta [referindo-se ao realismo], foi aquela grande moribunda que os gerou; e até os há que ainda cheiram ao puro leite romântico” (MACHADO, 1997, p. 30). Assim, por mais que defensores da corrente realista e das ideologias positivistas almejem rechaçar de todo os preceitos do romantismo, ainda é possível vislumbrar muitos dos traços da antiga estética nas obras do realismo e, apesar de surgir como uma “rejeição ao espírito romântico”, não se apresentou de maneira tão inovadora.

De um modo geral, o realismo é a estética literária restrita para abordar assuntos da vida real concernentes ao homem – o qual também foi assunto do romantismo – às descrições, sejam elas exteriores ou interiores, os quais poderiam ou não ter um vínculo com um acontecimento da sociedade à época. Assim, descrevia-se minuciosamente todos os detalhes, tratava-se do cotidiano do homem contemporâneo e de suas experiências, bem como se tinha acesso ao seu íntimo, conhecendo os seus pensamentos e sentimentos mais secretos, desvendando-os de maneira que

A arte deveria dar uma representação verdadeira do mundo real; deveria, portanto, estudar a vida contemporânea e seus costumes pela observação meticulosa e pela análise profunda. E deveria fazê-la desapaixonadamente, impessoalmente, objetivamente. (WELLEK, 1963, p. 201).

A estética realista em solo europeu começou a desenvolver-se por volta da metade do século XIX, momento em que se consolidam aspectos políticos e sociais que vinham, até então, almejando uma ascensão, como o capitalismo e a burguesia; do outro lado, tinha-se a classe trabalhadora que se une e luta pelos seus direitos. Tais aspectos, atrelados a uma economia puramente racionalista, bem como às ideias científicas que se desenvolvem nesse mesmo período, colaboram para o “fim” do romantismo e para o florescimento de outra estética, a qual teria maior relação com o “espírito da época”. Nesse sentido é razoável pensar e compreender o realismo na Europa, uma vez que a literatura pode ajuizar as mudanças pelas quais passa a sociedade, não apenas no sentido de tratar de acontecimentos políticos e históricos de fato, mas por refletir nos próprios elementos e estruturas literárias tais modificações.

No final do século XIX, as ideias científicas que estavam em voga na Europa começaram a influenciar, também, a produção literária no Brasil, dando margem ao surgimento de uma nova estética, dita realista; todavia, há uma diferença de tempo no que concerne ao desenvolvimento da corrente em solo europeu e em solo brasileiro, desenvolvendo-se no primeiro por volta de 1857, enquanto que no segundo só ocorrerá em 1881.

Durante o realismo, o Brasil segue e obedece à ciência, ao positivismo, ao determinismo e ao materialismo; ou seja, crenças voltadas apenas para o que fosse passível de comprovações, a experimentos, de modo que o homem e a sua existência são reféns desses pensamentos, suas ações e temperamentos são explicados com base nesses mecanismos, por vezes, comparando-o aos animais, regidos pelo instinto. Um nome a ser citado é Hippolyte Adolphe Taine, que submete o homem a uma explicação com base no trinômio *raça, meio e momento*. Conforme Taine, a raça traz a marca da hereditariedade, e cada raça apresenta uma marca distintiva quanto ao comportamento, por exemplo; cada meio tem “seu clima e situações diferentes [...], por conseguinte um sistema de ações diferentes [...] também um sistema de hábitos diferentes” (TAINÉ, 2011, p. 535); e, por fim, com o momento, “as condições sociais [...] que imprimiram suas marcas” (TAINÉ, 2011, p. 536), de modo que o homem passa a ser classificado com base nesses critérios, sendo, conseqüentemente, previsível.

Contudo, não é com o realismo que essas ideologias científicas se fazem mais enfáticas. Tais ideias imperam com o naturalismo, corrente que se confunde com a realista e ocorre em concomitância. O realismo estético, por sua vez, apresenta outras propostas, as quais não se ligam à aplicação dessas ideologias científicas, mas ao intuito de romper com o idealismo romântico, buscando uma narrativa pautada na fidelidade da observação, cedendo espaço à análise da vida contemporânea, ao uso de uma linguagem simples, como a falada no dia a dia, ao retrato fiel das personagens e à sondagem psicológica. Isto é, o ficcionista do realismo vai se encarregar de pintar a sociedade do século XIX, apresentando os seus tipos como seres concretos; desse modo, focalizando os dramas interiores das personagens, mostrando-lhes o caráter e a conduta contraditórios. É nessa esfera, a dos dramas profundos, que os realistas se situarão, tratando de descrever de maneira precisa os fatos humanos, isto é, suas experiências e ações. Romances que podemos utilizar como base para indicar as

incongruências da estética realista brasileira são *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, *O mulato* (1881), de Aluísio Azevedo e *O Ateneu* (1888), de Raul Pompeia. Uma das primeiras problemáticas que cabe apontar é a divergência de classificação dos romances supracitados, o que revela a falta de unidade do movimento.

Podem-se destacar inicialmente as várias classificações atribuídas ao criador de *Capitu*. É o que observa Gustavo Bernardo em *O problema do realismo de Machado de Assis* (2011), ao apresentar uma estatística das classificações que os estudiosos da literatura atribuem ao escritor. Dividindo a produção machadiana em duas fases, romântica e realista, a maioria dos críticos – ao se referir à segunda fase como madura – reconhece em Machado não um realista em plena concordância com os preceitos da corrente, mas um escritor a quem se deve atribuir uma particularidade realista.

Observa-se um enigma quanto à classificação da literatura do escritor carioca em virtude da sua distinção. Assim, torna-se complexo, também, pensar a classificação de sua narrativa *Memórias póstumas de Brás Cubas*, uma vez que são perceptíveis algumas características que o distanciam do realismo, como as atitudes do narrador defunto, rompendo com a atmosfera de realidade própria do movimento; bem como a adoção de uma perspectiva extremamente pessimista acerca da humanidade e da vida, compreendendo que toda ação observada externamente como boa, encobre, em verdade, no íntimo um interesse pessoal ou uma conveniência que a justifique. Tal atitude manifesta a maneira de analisar a sociedade e, muitas vezes, a maneira de agir do próprio narrador, o qual parece estender sua essência pessimista a todos os homens.

O escritor maranhense também apresenta alguns desencontros no que concerne à sua classificação literária, oscilando entre as escolas realista, naturalista, apresentando, ainda traços da corrente romântica em suas narrativas. O romance inaugural de Azevedo, *O mulato*, divide opiniões. Lúcia Miguel Pereira afirma que Aluísio Azevedo inaugurou o movimento naturalista, embora compreenda que o seu romance estava “sob muitos aspectos ainda [...] preso às deformações românticas” além de dar continuidade à “velha linha nacional de romances que encontravam na descrição de costumes o seu centro de gravidade” (PEREIRA, 1988, p. 53). Apresentando uma perspectiva diferente da de Lúcia Miguel Pereira, Aderaldo Castello observa que o criador de *O cortiço* não realizou de modo convincente o

romance naturalista, todavia seu realismo era “de observação direta, visando à reprodução fiel da realidade, preso às camadas sociais populares e pequeno-burguesas, acentuando-lhe o comportamento sexual, impulsos dos instintos e dramas daí decorrentes” (CASTELLO, 2004, p. 395).

Vale ressaltar que embora Azevedo tenha destacado a minoria e os instintos do homem, realizou essa característica do realismo de maneira limitada no que toca a alguns personagens ou algumas cenas, além de mostrar-se preso a uma perspectiva romântica na ideia que defendia, por exemplo, em *O mulato* “com a visão de uma sociedade urbana degradada para a sugestão de uma sociedade ideal, em que se admitisse a integração do mulato” (CASTELLO, 2004, p. 394). É nesse sentido, portanto, que Nelson Werneck Sodré afirma que Aluísio Azevedo comporta as contradições do naturalismo brasileiro, situado “entre a crueza realista e a fantasia romântica [...] entre a representação fiel do ambiente, pela soma dos detalhes, e a transposição movimentada do quadro de costumes, e isto no mesmo livro” (SODRÉ, 1969, p. 389).

Outra classificação que entendemos como problemática é a de Raul Pompeia, o qual tem sua principal obra – *O Ateneu* (1888) – oscilando entre o realismo, o naturalismo e o simbolismo. Lúcia Miguel Pereira e Wilson Martins compreendem o romance de Pompeia como sendo de análise psicológica; Aderaldo Castello, por sua vez, classifica a ficção do escritor carioca como simbolista ou expressionista, pois seria “uma obra que realmente se desprende das limitações circunstanciais, temporais e sociais, para se erigir autônoma com a linguagem que lhe foi mais própria ou adequada” (CASTELLO, 2004, p. 399), destacando, do ponto de vista da realidade brasileira, apenas o ensino de uma instituição particular. Observa-se, portanto, a problemática que se arrasta até os dias atuais em torno do realismo, mais especificamente brasileiro, e os romances produzidos nesse período. A visão de uma corrente que se instala com adesão supostamente efetiva – pelo menos é o que se compreende de modo geral – acarreta, justamente, mais tarde, dúvidas quanto ao movimento em si e quanto às produções literárias, as quais são enquadradas em conceitos “pré-feitos”, de modo que uma análise mais especializada dessas obras aponta incongruências; pois, em razão das problemáticas supracitadas, o estudo deveria estar voltado para o texto literário em si e suas particularidades, já que o movimento realista brasileiro não comporta as mesmas características do europeu.

Desse modo, o estudo será desenvolvido em quatro capítulos, os quais abordarão, respectivamente, os conceitos de realismo, incluindo o seu desdobramento no Brasil, sobretudo a sua recepção à época; a análise de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e o fato de alguns escritores considerarem o pai de Bentinho como sendo a maior figura do realismo brasileiro; a apreciação de *O mulato*, de Aluísio Azevedo, e a problemática do realismo/naturalismo que permeia o romance, bem como os traços românticos; por fim, o estudo de *O Ateneu*, de Raul Pompeia, com suas várias classificações – realista, naturalista ou simbolista? – e a suposta relação biográfica.

Assim, a partir das análises das obras supracitadas, trabalharemos com os vários conceitos de realismo, em especial o estético, bem como nos deteremos com mais cuidado acerca do seu florescimento e desenvolvimento no Brasil, a fim de apresentar uma nova configuração sobre tal escola, uma vez que se verificam incongruências entre conceitos estéticos e produção literária, ponto de vista crítico e uma falta de equivalência entre a teoria e o que foi desenvolvido no Velho Mundo em relação ao que foi produzido em solo brasileiro.

1 O REALISMO NA FILOSOFIA

A tarefa de se tentar entender de modo global e profundo qual o ponto de partida, o princípio da estética realista, não poderia deixar de percorrer o âmbito filosófico, o qual iniciou discussões acerca do caráter real dos objetos, isto é, se estes são uma exata reprodução, condizente com o que temos perante nossos olhos, ou a mera cópia da ideia de um objeto. É nesse aspecto, portanto, na natureza dos particulares ou das coisas que, de modo geral, os filósofos vão se posicionar, apontando, cada qual, o seu ponto de vista.

Tal discussão abarca o pensamento dos pré-socráticos, bem como de estudiosos contemporâneos a Sócrates, como Platão, que deu a conhecer de maneira vasta a teoria dos universais ou, em outras palavras, a doutrina que afirmava haver a ideia, a essência das coisas, a qual se coloca transcendentemente, enquanto que no mundo tínhamos acesso apenas a representações dessa essência, de modo que as coisas “são visíveis, mas não inteligíveis, ao passo que as ideias são inteligíveis, mas não visíveis” (PLATÃO, 2004, p. 204). Em suma, conforme o entendimento de Platão, o que temos diante de nós é apenas um arquétipo, um modelo que reflete a verdade deste objeto, de modo que somente os gênios poderiam ultrapassar o mero modelo que temos no mundo e alcançar a essência do objeto.

É em torno dessa teoria que serão desdobradas diversas hipóteses sobre a configuração do real e do aparente, sendo por vezes reformulada de acordo com o pensamento de outros estudiosos, por exemplo, Aristóteles, São Tomás de Aquino, Kant e Schopenhauer; e, por outro lado, conforme outras correntes de pensamento, como as dos empiristas ingleses, Locke, Berkeley e Hume.

A intenção de analisar o “princípio” do realismo esboça a tentativa de compreender de que maneira se estabeleceu uma estética com o objetivo de representar o real, quando na história das artes, incluindo, nesse sentido, também a literatura, esse mesmo real era um critério fundamental – quase intrínseco –, a ser seguido.

Retomando o pensamento de Platão acerca dos universais, cabe apontar que tal concepção não se refere apenas aos objetos que percebemos no mundo, ou mesmo em relação a pinturas e a esculturas, em que seus artistas são considerados meros imitadores. O filósofo vai mais adiante, todavia, aproximando essa teoria à

poesia e, conseqüentemente, à literatura, pois, segundo seu entendimento, “[...] a principiar em Homero, todos os poetas são imitadores da imagem da virtude [...] mas não atingem a verdade” (PLATÃO, 2004, p. 299), de maneira que rechaça a poesia mimética, considerando esse tipo de arte danosa já que afigura ser a destruição da inteligência do ouvinte (PLATÃO, 2004, p. 293).

Nesse sentido, compreende-se que o ponto de vista platônico está relacionado à sabedoria, ao domínio total e profundo do conhecimento do que se representa, porém a maioria dos homens, ou poetas, não possui essa virtude, assim que a arte produzida pelos homens não reverbera a ciência ou o conhecimento. Entende-se, portanto, que o pensamento de Platão praticamente inviabiliza a possibilidade de se produzir uma arte que resguarde um valor real, verdadeiro, pois a arte não ultrapassa o mundo visível e, embora um homem possa atingir a Ideia, os demais dificilmente serão aptos a compreendê-la, bem como os que ascenderem àquele ponto [o mundo superior] não desejarão tratar dos assuntos dos homens, antes se esforçarão por manter a sua alma nas alturas (PLATÃO, 2004, p. 213).

Em um contexto semelhante, o filósofo alemão, Kant, desenvolve seu conceito. O que para Platão é a Ideia, para Kant é a coisa-em-si, de maneira que

[...] pela sensibilidade, não conhecemos apenas confusamente as coisas em si, porque não as conhecemos mesmo de modo algum; e se abstrairmos da nossa constituição subjectiva, não encontraremos nem poderemos encontrar em nenhuma parte o objecto representado com as qualidades que conferiu a intuição sensível, porquanto é essa mesma constituição subjectiva que determina a forma do objeto enquanto fenômeno (KANT, 1994, p. 80).

Entende-se que, conforme o pensamento kantiano, o modo como a nossa intuição sensível compreende os objetos, que estão diante de nós, não passa de uma percepção confusa e superficial. A maneira como se entende a relação dos objetos no espaço e no tempo é que lhes conferem existência, assim que os fenômenos dependem da nossa sensibilidade para existir; todavia, “mesmo que pudéssemos elevar nossa intuição ao mais alto grau de clareza, nem por isso nos aproximaríamos mais da natureza dos objetos em si” (KANT, 1994, p. 79).

É nesse ponto que parecem diferir Platão e Kant. Ambos os filósofos entendem e defendem a existência de uma verdade superior além do que podemos perceber com as nossas faculdades; porém, Platão afirma haver a possibilidade de se alcançar essa verdade transcendental, por um homem que possua “agudeza de

espírito” (PLATÃO, 2004, p. 232), enquanto que Kant nega tal possibilidade, de forma que não há homem ou método para se atingir a essência dos objetos.

Ademais, o pensamento kantiano vai de encontro ao pensamento escolástico, uma vez que, para o filósofo alemão, os particulares dependem da mente, ou do entendimento para existir, de maneira que o indivíduo e sua subjetividade possuem autonomia em relação aos objetos, os quais estão subordinados à sua percepção; a filosofia escolástica, por sua vez, compreende a existência dos particulares como independente da mente do indivíduo, defendendo “que não existe nada no intelecto que não tenha sido primeiro uma experiência sensorial” (RUSSELL, 2015, p. 202).

Nesse sentido, observam-se três visões distintas sobre o real: o platonismo, que entende os objetos como possuidor de existência transcendental independente da percepção dos indivíduos; a escolástica, que confere autonomia aos particulares, independente do entendimento do indivíduo, aproximando-se, assim, do platonismo; e o kantiano, o qual defende certa autonomia do indivíduo em relação aos objetos, que somente existem segundo o entendimento do sujeito, considerando o dado sensível imediato.

Há ainda uma quarta perspectiva. Schopenhauer, na *Metafísica do belo* (2003), apoia-se justamente na relação entre as concepções de Platão e Kant, acrescentando o conceito de Vontade, o qual se assemelha ao que foi desenvolvido pelos filósofos grego e alemão, com o diferencial da objetivação, ou seja, do modo que “a Ideia é a objetividade da Vontade” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 39). Soma-se ainda aos pensamentos desenvolvidos por Schopenhauer a modificação que ocorre caso se alcance a Ideia – o que defende ser possível –, de maneira que o indivíduo, tendo alcançado a Ideia, torna-se sujeito, e, em consequência, sujeito e objeto absorvem-se, passando a ser uno; desse modo, o entendimento do filósofo indica também o alcance de uma superioridade perante os demais.

Ambas as visões sobre o real – de Platão, da escolástica, de Kant e de Schopenhauer – apontam para um real que está transcendente ou que está relacionado à subjetividade, ao interior do indivíduo, e não para o que temos de concreto no mundo. Assim, percebe-se que o real ganha uma conotação de ideal: ideal de verdade, o qual não é alcançado e compreendido por todos, mas somente por seres superiores, gênios capazes de suplantar a forma que têm diante de si para abraçar a própria essência desta forma.

A corrente filosófica que aproximou, de certo modo, o conceito de real ao concreto, ao comum, ao cotidiano foi o sistema empirista, que veio à luz no final do século XVII e nos primeiros anos do século XVIII, iniciada por John Locke, tendo como principais seguidores George Berkeley e David Hume.

Os pensadores dessa corrente conferem importância ao que pode ser percebido e experimentado pelos nossos sentidos, cada um deles, e, a partir desse exame, alcançar o conhecimento. Desse modo, a realidade é aquilo que pode ser percebida e pode ser colocada a prova.

Percebe-se, partindo do mencionado até o momento, que o pensamento escolástico, o empirismo e, mais tarde, o Kantiano compartilham um entendimento em comum sobre a realidade, uma vez que para estes a representação realizada pela minha mente do que é exterior dependerá da minha experiência sensorial, de maneira que a intuição empírica, que é subjetiva, prevalece sobre a concretude externa.

A complexidade em volta do conceito do real, portanto, apresenta de forma simplificada duas vertentes gerais: uma que compreende que a essência da realidade transcende o mundo empírico; e outra que entende a realidade conforme a mente do homem a percebe e a apreende no mundo empírico. Assim, em uma visão, a realidade está “apartada” do homem, além-mundo, enquanto o outro ponto de vista considera a realidade conforme a compreensão da mente. Nesse contexto, essas duas percepções apontam para um mesmo objeto com teorias opostas.

É pensando nessas perspectivas sobre o real que podemos traçar um raciocínio a fim de compreender a relação dessas teorias sobre a realidade e o que mais tarde teremos com a estética realista.

Platão, por exemplo, lança a essência da realidade para além-mundo, pois o que transcende o mundo empírico está salvaguardado de ser corrompido pela subjetividade do indivíduo, já que o acesso a essa essência real não está ao alcance de todos. Dessa maneira, o filósofo protege e eleva o real², bem como lhe confere uma autonomia em relação ao intelecto. Na perspectiva escolástica, ou mesmo de Kant e dos empiristas, de certo modo, o real está relacionado ao externo que, ao passar pelo crivo da experiência sensorial, interpreta o que se percebe no mundo.

² Adotamos, aqui, real e realidade são utilizados como sinônimos.

Ainda se pode destacar que, na visão platônica, o real é restrito a uma unidade. Assim, só há uma essência de um determinado objeto, a qual está além-mundo; em contrapartida, na perspectiva empirista, a realidade se torna múltipla, pois cada indivíduo percebe um objeto de modo singular, realiza uma experiência única e intui à sua maneira. Ambas as percepções, talvez, possam ser o cerne da “falha” do que mais tarde teremos como estética realista.

Ora, o realismo era considerado critério imprescindível à produção artística, mas tal critério pautava-se no objeto concreto, como temos nas produções ditas naturalistas, tão reais e vivas, a ponto de nos confundir se o que temos diante de si é de fato real ou apenas uma representação. Assim, a arte está intimamente relacionada à realidade. O bom artista, no período Clássico, é o que produz com fidelidade.

A filosofia, por sua vez, confere certa complexidade ao que se considera ou não real, quando questiona se o que intuímos, com nossas faculdades, remete ao que o objeto é e como ele é, com todos seus caracteres. Desse modo, podemos descrever uma mesa, mas a nossa descrição jamais corresponderá à essência da mesa. Talvez, por esse motivo, Platão tenha lançado a essência das coisas para além-mundo, a fim de não a corromper. Já a perspectiva de Kant, por exemplo, distancia-se do que se pode compreender como real, pois está ligada à subjetividade, à intuição e “as coisas que intuímos não são em si mesmas tal como a intuímos, nem as suas relações são em si mesmas constituídas como nos aparecem” (KANT, 1994, p. 78). Destarte, a representação que temos das coisas é confusa e superficial, portanto, não conseguimos realizar uma discriminação consciente, de modo que apenas representamos um falseamento dos conceitos, uma vez que

essa receptividade da nossa capacidade de conhecimento denomina-se sensibilidade e será sempre totalmente distinta do conhecimento do objeto em si mesmo, mesmo que se pudesse penetrar até ao fundo do próprio fenômeno. (KANT, 1994, p. 80).

Nesse sentido, aproximando o entendimento filosófico sobre o real à estética realista, nota-se que a escola literária, conforme seus preceitos, intenta unir as duas vertentes sobre a realidade externa, ao compreender que a descrição minuciosa e fiel dos dados sensíveis reflete a realidade de um determinado lugar, ou

de uma determinada cultura. Assim, podemos dizer que se acerca do pensamento platônico apenas na medida em que abraça o mundo sensível sem depositar nele um caráter verdadeiramente real; e, aproxima-se de Kant, em virtude de que apreensão do exterior é realizada segundo a perspectiva do escritor ou do artista. Este é o equívoco da corrente realista: apregoar a possibilidade de transmitir o real através da arte como absoluto, quando temos, de fato, uma produção artística, feita conforme a visão de seu criador.

Ora, o realismo – e mais tarde o naturalismo – caracterizava-se por ser objetivo, imparcial, baseando-se nas correntes de pensamento científicas, como o positivismo, o materialismo e o darwinismo, as quais rejeitavam qualquer explicação metafísica, teológica ou que não fosse passível à empiria; desse modo, trazendo tal perspectiva para a literatura, pode-se questionar a razão pela qual para um texto literário ser considerado realista é necessário que ele apresente em seu enredo alguma das correntes supracitadas, ou mesmo se limite a narrar casos patológicos ou partes da realidade relacionada a mazelas sociais. Ademais, a sua produção é totalmente guiada pelas escolhas do autor, o que confere à obra literária um direcionamento subjetivo, intencional, demonstrando, assim, que há uma seleção do fato narrado, bem como uma forma de interpretar tal fato, conferindo ao texto inúmeros detalhes a fim de criar uma imagem a qual o leitor possa “ver” e relacioná-la à vida, ao exterior.

Tolstói, por sua vez, no texto intitulado “O que é a arte?”, critica justamente a necessidade da imitação, pois este procedimento parece mais passar uma atmosfera ideal do que como acontece na realidade empírica. Acrescenta-se ainda o singular entendimento do autor que vai de encontro à valorização da arte realista, naturalista:

Diferentemente do que muitos pensam, a imitação, o realismo pouco podem servir para medir o valor da arte. A imitação não pode ser a medida do valor da arte: com efeito, se a arte possui como característica principal o poder de transmitir aos outros o sentimento que o artista experimentou, este contágio, ao contrário de coincidir com a relação dos detalhes daquilo que se quer exprimir, é anulado na maior parte do tempo pelo excesso de detalhes. (TOLSTÓI, 2011, p. 258).

Conforme o pensamento de Tolstói, o que deve medir o valor da arte não é o excesso de detalhes e minúcias que a tornam semelhante à realidade, mas o despertar de emoções e sentimentos no homem, os quais este já experimentou em

outros momentos; e, para tanto, esse procedimento só é realizado de maneira bem sucedida quando o próprio autor também os experimentou.

Desse modo, portanto, é que analisamos criticamente o conceito de realismo, contrabalanceando o entendimento filosófico com o literário, que viria mais tarde, bem como levando em considerações os entendimentos sobre o conceito de real, no que concerne ao procedimento mais adequado para o alcance do seu propósito.

1.1 Realismo: Estética

Nascido em solo europeu, por volta da metade do século XIX, o Realismo resguarda e exige uma atenção meticulosa para o entendimento da sua complexidade e singularidade enquanto estética.

A culminância e o reconhecimento mais generalizados desta corrente recorrem à publicação de *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert, no âmbito da literatura, e às pinturas *Enterro em Ornans*, *As banhistas* e *Os quebradores de pedras*, de Gustave Coubert, também nos anos 50; o surgimento dos seus primeiros traços, todavia, remonta aos anos 30.

Nesse período, o romance já se tornara um dos principais gêneros a ser adotado pelos escritores, em razão da sua estrutura maleável e adequada, própria para a abordagem de quaisquer temas, pois

A história da novelística principia com a épica medieval de cavalaria. É verdade que isso tem pouco a ver com o romance moderno em geral, mas sua estrutura cumulativa, seu método narrativo continuativo, enfileirando aventuras e episódios uns após outros, constituem a fonte de uma tradição que é mantida não só no romance picaresco, nos romances heroicos e bucólicos da Renascença e do barroco, mas até no romance de aventuras do século XIX e, em certa medida, na representação do caudal de vida e de experiência dos romances de Proust e Joyce. (HAUSER, 2003, p. 750).

Os autores que primeiramente produziram romances no viés realista – ou naturalista³ – foram Balzac e Stendhal. Ambos os escritores destacaram em suas narrativas as transformações sociais da Europa, mais especificamente da França; contudo, não no sentido de pôr como tema central a ascensão da classe burguesa, o

³ Arnold Hauser, em sua obra *História social da arte e da literatura*, trata os termos realismo e naturalismo indistintamente.

sistema capitalista e a supremacia do dinheiro, mas sim focando no particular, na maneira como essas convenções e transformações sociais interferem na vida do indivíduo, com seus problemas íntimos e solitários, com seus desejos, lutas, vitórias e frustrações internas, de modo que todos esses elementos estão intimamente relacionados à sociedade moderna, à segunda natureza⁴, a qual não corresponde aos anseios do homem. Desse modo, o contexto social parece ser colocado como um cenário, uma exterioridade que colabora para situar o leitor à época em que se passa a narrativa.

Nessa conjuntura, a nova escola trazia como características a fidelidade na descrição do real, a rejeição à subjetividade, a valorização ao verdadeiro, a presença de personagens voláteis, complexos e humanizados, a revelação das molas de conduta destes e a novidade no que concerne ao enredo: a imparcialidade por parte do narrador, o qual tenta não se envolver no enredo, não atribuindo direta e claramente um juízo de valor aos personagens, mas revelando indícios do caráter e das intenções destes. Assim, o inovador método narrativo distancia leitor e autor, os quais eram tão próximos nos romances românticos; contudo, agora, ainda que ouçamos tal autor se pronunciar, evita-se expressar um juízo de valor explicitamente, adotando uma postura neutra (AUERBACH, 2011, p. 435).

A estética realista na Europa foi fruto de um conjunto de fatores para o seu florescimento, visto que com o aumento do número do público leitor, a ascensão da classe burguesa, o desenvolvimento da economia capitalista e o surgimento das teorias científicas, obteve-se uma circunstância favorável para sua acolhida.

No geral, não nos depararemos mais com uma obra literária de acontecimentos importantes que envolvem a história de um povo, em que um herói, dotado de coragem e força sobre-humanas, não hesita diante das adversidades, se empenhando pelo bem-estar de todos, restabelecendo a ordem e a harmonia de outrora. Raramente encontraremos histórias oníricas, românticas entre homens e mulheres idealizados, pois os romances, com enredos repletos de aventuras, são colocados em segunda ordem, uma vez que não abarcam as insignificâncias da vida do indivíduo prosaico (HAUSER, 2003, p. 751). O homem, nesse último contexto,

⁴ Conceito do crítico Georg Lukács, em que a segunda natureza seria as convenções do mundo, e a primeira natureza a alma e os anseios do homem. [Cf. LUKÁCS, George. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.]

apresenta um caráter genérico, não tendo uma complexidade interior, nem individualidade; o primeiro não luta por objetivos pessoais, mas coletivos; o segundo, embora lute pelo seu desejo íntimo, resguarda, ainda, uma conduta digna de nobreza. Dessa maneira, esses personagens, tão lineares, permitem-nos, com frequência, que deduzamos o seu caráter, por não se mostrar incoerentes, havendo sempre uma concordância entre o que eles dizem e pensam com a maneira como agem, de modo que “toda a ação é somente um traje bem-talhado da alma” (LUKÁCS, 2009, p. 26). Ou seja, nesse sentido Lukács aborda o homem no contexto da Idade de Ouro, momento em que não havia espaço para dúvidas e incertezas, pois o mundo continha todas as respostas, e antes de os heróis apresentarem questionamento, tudo já estava contestado, de maneira que todo ato já refletia algo que de fato se esperava.

As mudanças nas narrativas, no que concerne aos traços do realismo, iniciam com o romance romântico, que abordará assuntos menos grandiosos, retratará a vida de homens comuns, com suas pequenas problemáticas, lutando por questões muito particulares, relacionadas aos seus desejos pessoais, como uma maneira de sentirem-se mais realizados, e alcançará sua totalidade em meados do século XIX em que os personagens não só estão preocupados com seus desejos individuais, mas perdem um tanto de caráter e de dignidade ao tentarem alcançar o que almejam. Nesse sentido, virtudes como a nobreza e a honra perdem seu valor, cedendo espaço à valorização de bens materiais, ao reconhecimento social e à mera aparência.

Balzac e Stendhal já retratam com excelência essa faceta do romance realista, cada um ao seu modo, por exemplo, com as obras *O pai Goriot* (1836) e *O vermelho e o negro* (1830), respectivamente. A primeira obra nos apresenta os moradores da velha pensão Vauquer, localizada em uma região pobre de Paris. Nas páginas iniciais o narrador já revela a preocupação de parecer real, ao confessar que “este drama não é ficção nem romance. É tão verdadeiro que qualquer um pode identificar nele elementos do seu meio, talvez do seu coração” (BALZAC, 2007, p. 12). Balzac nos permitirá saber um pouco de cada um desses moradores, não apenas suas descrições físicas, mas também o seu caráter que irá se desvendando ao longo do romance, como o da senhora Vauquer, proprietária da pensão:

O seu rosto envelhecido, papudo, no meio do qual sai o nariz em forma de bico de papagaio; as mãozinhas rechonchudas, toda a sua pessoa gorda como um rato de sacristia, o peito demasiado cheio e flácido, estão em harmonia com a sala onde escorre desgraça, onde se anichou a especulação, e cujo ar ardentemente fétido a senhora Vauquer respira sem se sentir enjoada. [...] Enfim, toda a sua pessoa explica a pensão, tal como esta a explica também. [...] Com cerca de 50 anos, a senhora Vauquer parece-se com todas as mulheres que foram infelizes. Tem o olhar vítreo, o ar inocente de uma alcoviteira que se irrita para lhe pagarem mais [...] O marido procedera mal com ela, só lhe deixara os olhos para chorar, aquela casa para viver e o direito de não se compadecer com o infortúnio dos outros, pois, segundo dizia, sofrera tudo o que era possível sofrer. (BALZAC, 2007, p. 16-17).

É relevante observar que Balzac parece já apresentar uma visão determinista, ao considerar que o ambiente em que vive a senhora Vauquer a explica, assim como a imagem da proprietária explica o ambiente. Tal visão se repete em passagem, ao abordar de forma geral o sentimento que os moradores da pensão compartilham:

[...] nenhuma daquelas pessoas se dava ao trabalho de verificar se as penas choradas por uma delas eram verdadeiras ou falsas. Todos sentiam entre si uma indiferença misturada de desconfiança, resultante das situações de cada um. Sabiam que eram impotentes para aliviar as suas penas, e todas, ao contá-las aos outros, haviam esgotado a taça das lamentações. Semelhantes aos velhos casais, já nada possuíam para contar. Entre elas, ficaram apenas as relações de uma vida mecânica, o rolar de rodas sem óleo. Decerto passavam direto na rua por um cego, escutavam sem comoção o relato de um infortúnio e viam na morte a solução para um problema de miséria que as tornava insensíveis ante a mais terrível agonia. (BALZAC, 2007, p. 23-24).

O enredo, contudo, se centrará com maior intensidade no velho Goriot, ex-comerciante de trigo que outrora possuiu riqueza, mas que, no tempo em que se passa a narrativa, encontra-se afastado da sociedade, não imprimindo em nenhum aspecto a riqueza que tivera. Ademais, Goriot investiu muito de sua fortuna em uma excelente educação e formação de suas duas filhas.

Com Eugênio Rastignac, nos deparamos com um jovem deslumbrado com a vida da alta sociedade parisiense, almejando ser parte desta sociedade e, conseqüentemente, agindo segundo seus interesses particulares, pondo em segundo plano a nobreza de caráter que apresentara inicialmente, uma vez que “foi seduzido pela necessidade de criar relações, e reparou quanto as mulheres influem na sociedade, a fim de arranjar dentro dela as suas protetoras” (BALZAC, 2007, p. 36). Nesse sentido é que já se percebe os contornos da estética realista.

Stendhal, por sua vez, em *O vermelho e o negro*, apresenta a vida de Julien Sorel no momento em que deixa a casa paterna, no campo, onde não era bem quisto, e passa a ser preceptor dos filhos do senhor e da senhora Rênal. Assim, estando no ceio de uma família da alta sociedade, o protagonista, que alimenta uma revolta contra a burguesia, se aproveita de sua importância, a fim de obter vantagens e, de certa forma, vingar-se de uma classe que despertava em si sentimentos de menosprezo.

Pode-se observar ainda que o romance supracitado se configura realista em virtude do quadro que se tem da época, com uma burguesia provinciana na figura de suas autoridades, como o prefeito e o administrador da casa de caridade, bem como o clero.

É nesse contexto que o realismo/naturalismo encontra espaço. A sociedade se modifica nas esferas política, social, econômica – com consolidação da classe burguesa e do sistema capitalista – e conseqüentemente a literatura imprime a essência da nova geração, se voltando para a realidade social.

Até então, em regra, tínhamos momentos delimitados no que concerne à estética literária, classificando obras e escritores como pertencentes a determinados períodos, como se estilos, obras e autores pudessem ser “encaixados” perfeitamente em categorizações. O realismo, por sua vez, pode-se dizer que foi a corrente que pôs em xeque de forma mais evidente a maleabilidade das produções literárias e seus estilos. Explico. Como já foi mencionado, considera-se que o realismo em literatura tem seu início com a publicação de *Madame Bovary* em 1857, todavia em 1830 já encontramos romances que abarcam uma carga realista como o de Flaubert, conforme os exemplos discorridos com os romances de Balzac e Stendhal. E, além de Flaubert, como precursor da escola realista, mais tarde Zola será o marco do naturalismo com *Germinal* (1885).

Nesse contexto, o leitor se depara com três estilos literários que são distinguidos de forma tão tênue e em tão pouco espaço de tempo que se torna inviável fazer uma divisão e uma classificação de escritores como pertencentes a correntes específicas. Inicialmente, embora dentro já de uma esfera bastante real e consciente das mudanças sociais, ainda encontramos laivos do romantismo, como no caráter excêntrico de um personagem, ou melhor, no seu caráter demoníaco⁵; em

⁵ Conforme Lukács, os personagens do romance podem se configurar de dois modos: tendo a alma mais estreita que o mundo, ou mais ampla que a exterioridade. Nos dois casos, o indivíduo

seguida, o realismo não apresenta grande ruptura com as narrativas anteriores, mas ainda se alimenta e faz uso do que se solidificou com o período dito romântico; por fim, a estética naturalista acrescenta o olhar clínico do cientificismo às narrativas quanto à análise social. É nesse sentido, portanto, que Hauser compreende que

O naturalismo do período, que contém ainda em gestação todo o desenvolvimento ulterior e pode reivindicar as mais importantes criações artísticas do século, continua sendo a arte de uma oposição, quer dizer, o estilo de uma pequena minoria tanto entre os próprios artistas quanto no público. É objeto de um ataque concentrado por parte da academia, da universidade e dos críticos; de fato, de todas as áreas oficiais e influentes. E a hostilidade torna-se mais intensa à medida que os objetivos e princípios do movimento vão ficando mais específico e o chamado “realismo” converte-se em “naturalismo”. Diante do fato de que suas fronteiras são muito fluidas, separar as duas fases do desenvolvimento desse modo prova, contudo, ser absolutamente inútil de um ponto de vista prático, quando não diretamente desorientador. De qualquer modo, é mais conveniente chamar naturalismo a todo movimento artístico em discussão aqui e reservar o conceito de “realismo” para a filosofia oposta ao romantismo e seu idealismo. O naturalismo como estilo artístico e o realismo como atitude filosófica estão perfeitamente definidos, mas a distinção entre naturalismo e realismo em arte apenas complica a situação e coloca-nos diante de um pseudoproblema. Além disso, à antítese do romantismo é dada excessiva ênfase no conceito de “realismo”, e esquecem-se dois fatos, a saber, que estamos tratando aqui de uma continuação direta da abordagem romântica, e que o naturalismo representa mais uma luta constante com o espírito do romantismo do que uma vitória sobre ele. (HAUSER, 2003, p. 790-791).

Compreende-se, então, que as classificações dessas estéticas acabam por distanciá-las mais do que, de fato, deveriam, de modo que tais classificações complicam em demasia a compreensão de certas produções literárias.

Nesse sentido é que se pode apontar uma perspectiva que talvez destoe do que a crítica assegura; todavia, é outro viés possível, o qual seria mais uma espécie de agregação do romantismo no realismo/naturalismo, levando-se em consideração o legado romântico, uma vez que foi com esse estilo que se ampliou a representatividade da vida e das problemáticas do homem.

Basta questionar, por exemplo, qual a obra considerada precursora do romance moderno. A resposta varia. Para Lukács e Hauser, o primeiro romance moderno é *Dom Quixote*, publicado em 1605, enquanto que para Sainte-Beuve o romance moderno inicia com *Madame Bovary*, em 1857, ou seja, romances

problemático comporta um caráter demoníaco, combativo, sendo o primeiro mais evidente que o segundo. [Cf. LUKÁCS, George. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009, p. 99]

separados por dois séculos. O que se intenta apontar com essas afirmações é que com o ápice da forma romance e, mais tarde, com sua narrativa voltada para os conflitos humanos relacionados ao mundo exterior, as divisões estéticas se tornam pouco viáveis, pois o objeto continua o mesmo. Assim, a estilística com que se configuram essas narrativas as distingue e as separa de maneira aparente. Em outras palavras, seria o mesmo objeto em evidência acrescido com alguns traços que se impõem como distintos, isto é, traços que não se pode confundir com o anterior, mas que, em verdade, a distinção é bastante tênue, pois se compreende que

O realismo, no sentido lato de fidelidade à natureza, é indubitavelmente uma poderosa corrente de tradição crítica e criadora tanto das artes plásticas quanto da literatura. Basta aludir apenas ao que parece o realismo fiel e quase literal de muito da escultura helenista ou da escultura romana tardia [...], ou, em literatura, as cenas do *Satyricon* de Petrônio, aos fabliaux medievais, ao vultoso corpo da novela picaresca, às minudencias circunstanciais de Daniel Defoe, ou ao drama burguês do século XVIII – para limitar meus exemplos a escritos anteriores ao século XIX. (WELLEK, 1963, p. 197).

Embora René Wellek afirme que o realismo é lato, estando, portanto, presente em diferentes artes e em períodos distintos, é possível observar uma relação entre as estéticas romântica e realista/naturalista por meio da forma romanesca.

É nesse sentido que Walter Siti, no escrito “o romance sob acusação”, aponta uma duplicidade no romance, pois ao mesmo tempo em que a grande épica se dirige a um público vulgar, pode, também, dirigir-se a um público culto, abarca o que pode ser entendido como fabuloso sem deixar de expressar a realidade, seja ela referente à descrição de pormenores, seja no que diz respeito a nossa comum essência humana, de modo que se poderia “afirmar até mesmo que o realismo nasce no romance em virtude dessa ‘obsessão de duplicidade’” (SITI, 2009, p. 173).

Não há como negar que inicialmente o gênero romance estava intimamente relacionado às narrativas de cavalaria; mas, com sua firmação no século XVIII e com o ápice do movimento romântico no início do século XIX, os enredos apresentam outra atmosfera, pois

[...] cada vez mais o herói romanesco tem uma vida, um nome, que se assemelham aos do leitor. A identificação torna-se mais fácil, mas também mais articulada e insidiosa: justamente porque o herói se assemelha a nós,

põe em movimento a nossa introspecção e nos convida a considerar a nossa psique como uma terra desconhecida; as transgressões são levadas para a vida comum, não há necessidade de sair de si [...] (SITI, 2009, p. 180).

O romance, nessa conjuntura, trata do homem e de seus conflitos internos, como já foi exemplificado nas obras *Pai Goriot* e *O vermelho e o negro*; isto é, apresenta, no geral, a fragilidade e a imperfeição de homens comuns, prosaicos, sem nenhuma nobreza ou integridade ímpar. Dessa forma, é que se delineia um ponto de vista que compreende mais um elo entre romantismo e realismo por meio do romance.

É necessário salientar, contudo, que, inicialmente, o romance não é considerado um gênero “ilustre”, digno de reconhecimento por filósofos e estudiosos clássicos, bem como pela população leitora. Tal gênero é reconhecido pela má influência às mulheres leitoras e pela sua inclinação à fantasia, sendo capaz, portanto, de enlouquecer àquele que muito se deleitasse com esses escritos, assim que

[...] ele [o romance] faz com que se perca a cabeça, enlouquece a pessoa. Aqui, o texto de referência é, obviamente, *Dom Quixote* [...]; mas já vinte anos antes de *Dom Quixote*, no longo prefácio a sua *Conversão de Madalena*, Malón de Chaide escrevia “que mais são os monstruosos livros e coletâneas de fábulas e de mentiras dos Amadis [...] postos nas mãos de jovens, senão uma faca nas mãos de um louco?” (SITI, 2009, p. 176).

Nesse sentido, é que o romance tem sua fase menor, considerado leitura para passar o tempo da massa, sem reconhecimento e sem uma boa aceitação pela maioria da elite, de modo que em algumas produções, conforme destaca Siti, mesmo do século XIX, “os veristas se recusam a chamar de romances os seus textos” (SITI, 2009, p. 168), pois indicaria um escrito inferior e sem merecimento, talvez, de transmitir a realidade. Todavia, o romance se desvencilha, ainda nesse século, desta rotulação e ganha outro status. Ora, por mais que se tentasse conferir outro gênero aos textos produzidos, a forma, se não desmentia, mostrava, por outro lado, que era muito semelhante ao romance.

Tzvetan Todorov apresenta um entendimento semelhante ao de Ian Watt, ao elencar os traços que diferem as prosas anteriores⁶ do romance, apontando que

⁶ Prosas anteriores ao romance romântico são as novelas de cavalaria, bem como os romances bucólicos.

este apresenta uma intriga original, com fenômenos mutáveis⁷, estando interessado na vida de indivíduos e, conseqüentemente, oferecendo espaço ao monólogo interior (TODOROV, p. 171, 2015), enquanto a prosa anterior objetivava abordar temáticas tradicionais, com personagens que estavam à frente de uma coletividade. Assim, com essa possibilidade de abordar na vida de personagens individuais, o romance põe em foco o homem comum e suas problemáticas internas, seus martírios, bem como suas ações movidas por mesquinhas paixões e ideias fixas, por exemplo, o ciúme, a ganância, o dinheiro, a posição social.

Compreende-se, desse modo, que tínhamos as histórias das novelas de cavalaria desenvolvidas em uma atmosfera bastante idealizada; em seguida, os romances pastoris, conforme o que apregoava o arcadismo; todavia, é no período romântico que melhor se visualiza uma ruptura entre as narrativas anteriores e as que virão à luz a partir desse momento, pois o romantismo confere vazão à liberdade criadora, de maneira que os escritores não mais se limitarão a preceitos, mas expressarão e elaborarão narrativas que, embora ainda possam apresentar um *the end*, rompem tabus, criticam a burguesia, revelam a contradição e a pequenez humana. E o realismo, mais tarde, dará continuidade a essas temáticas.

Ocorre, no entanto, que tratar do real na literatura, como foi mencionado neste trabalho em outro momento, apresenta variadas perspectivas. Podemos considerar literatura realista um romance que descreve fielmente um determinado lugar ou circunstância, uma sensação própria dos homens, como o sentimento de alegria ou de ira; podemos considerar fiel à realidade um romance que, produzido com base documental, retrate um período histórico ou a guerra de um país, ou seja, um recorte no tempo e no espaço. O que se observa é que a compreensão de literatura realista é demasiado ampla para tantas concepções. Um entendimento a ser apontado é o de Georg Lukács.

O autor de *A teoria do romance* defende que a concepção que melhor alcança ou abrange a vida exterior é o realismo socialista, pois tal perspectiva “permite ao escritor uma representação da realidade social e histórica mais total, mais rica, mais concreta do que qualquer ponto de vista que possam ter sido adotados no passado [...] inclusive [...] o do realismo crítico” (LUKÁCS, p. 143,

⁷ Entende-se “fenômenos mutáveis” como as reviravoltas e quebras de expectativas que ocorrem nos romances. Não podemos intuir o que ocorrerá. E, se intuimos, não necessariamente nossa previsão será concretizada.

1969). A visão lukacsiana sobre o realismo se baseia na ideologia marxista, de modo que a obra literária deve refletir a realidade como uma espécie de espelho, incluindo nessa representação o “movimento operário revolucionário, porque é evidente que, enquanto reflexo do real, a literatura *deve*⁸ tomar posição a este respeito” (LUKÁCS, p. 143, 1969). De acordo ainda com o entendimento do estudioso, o realismo socialista se sobressai em detrimento do realismo crítico – que seria a estética realista em si –, em razão de seu perfil analítico que possibilita, além da reflexão exterior, a descrição do homem interior, o seu psicológico, a sua conduta e, partindo dessa expressão, já põe em cena esse “homem futuro”, de forma que “a perspectiva socialista permite aos escritores analisar a vida social e histórica com uma consciência não falseada” (LUKÁCS, p. 140, 1969).

Roland Barthes, na obra *Crítica e verdade* (1997), trata da crítica verossímil no que concerne à análise da obra literária. Para realizar esse estudo, o crítico parte do verossímil, abordando as seguintes regras: a objetividade, a clareza, o gosto e a assimbolia. Quanto ao verossímil, Barthes afirma que faltar com a verossimilhança na obra ainda causa uma espécie de “mal estar”, pois fugir ao habitual, ao que pode ser considerado possível, remete ao “perigoso”, ao “proibido”, ao “errado”, e para evitar tais desacordos “surgem regras, perceptíveis nos pontos do verossímil que é impossível transgredir sem se abordar uma espécie de *anti-natureza crítica*” (BARTHES, p. 17-18, 1997).

Partindo das regras do verossímil é que nos deparamos com a objetividade. No entanto, Barthes aponta que essa objetividade sofre variações – o que de certo modo não a torna tão objetiva assim –, tendo passado por épocas em que estava relacionada à natureza, à razão e ao gosto; em seguida pela relação autor/obra, bem como o gênero e a história; e, por fim, ligando objetividade à linguagem. Essas são maneiras de se definir o exterior e, conseqüentemente, o que é verossímil.

Outra regra do verossímil é o gosto, o qual é regulado pelo habitual e tem como finalidade, conforme destaca o crítico, medir o que convém à obra literária, no que concerne ao âmbito do bom, do belo, do aceitável (BARTHES, p. 24, 1997). No âmbito da linguagem, o verossímil crítico preza pela clareza, isto é, pela relação direta entre a língua e o objeto, excluindo a capacidade metafórica da linguagem,

⁸ Grifo do autor.

bem como a construção de imagens através de sugestões linguísticas. A assimbolia, por sua vez, seria “calar” os símbolos, já que estes remetem a uma multiplicidade de significados, de referências, isto é, confere ao leitor uma liberdade criadora, de imaginação, podendo fugir, então, do significado literal da obra.

As análises das perspectivas realistas mencionadas até o momento – conforme a concepção consagrada do realismo como estética, bem como a de Lukács, Yan Watt, René Wellek e Barthes – apontam, portanto, uma diversidade de entendimento quanto ao modo como essa estética deveria se configurar para se aproximar da realidade exterior de modo mais efetivo e total; todavia, cada um desses entendimentos apresentam falhas em seus critérios, de forma que acabam por pecar e cometer o mesmo equívoco que criticam.

1.2 Análise do Realismo no Brasil

Traçar em linhas gerais uma corrente literária pode, a princípio, ser um simples exercício se apenas apresentarmos suas características como contrapostas às da corrente anterior. Contudo, tal maneira de delinear uma estética não leva em consideração a complexidade dos movimentos literários, nem suas nuances, melhor dizendo, a transformação de seus aspectos no decorrer de suas fases. Nesse ponto reside uma das problemáticas do realismo – bem como a do romantismo –, a sua delimitação e acepção.

A estética literária de mais difícil definição é o romantismo. Essa dificuldade, sem dúvida, se dá pelo fato de seu desenvolvimento ter ocorrido em diferentes lugares, modificando-se, portanto, de acordo com a necessidade e as especificidades de cada nação, assumindo em cada país um perfil muito próprio, embora as necessidades que acarretaram o seu surgimento e desenvolvimento fossem semelhantes, pensando, mais especificamente, no contexto europeu. Por essa razão é que talvez René Wellek afirme que “o objetivo de uma definição verbal [do romantismo] é ilusório: podemos apenas apontar o que é romântico, como podemos apontar a cor vermelha” (WELLEK, 1963, p. 177).

Surgindo no Velho Mundo como um movimento de caráter incisivo, uma definição geral do romantismo era a propensão de consolidar uma arte divergente da clássica, a qual se baseava nos ideais greco-romanos. O classicismo, em voga no século das Luzes, apresentava uma arte objetiva e racional, que refletia as normas

da antiguidade pautadas no equilíbrio, na clareza, na precisão, na disciplina, bem como nos ideais do Belo e da Verdade. Eram valores considerados absolutos e intemporais, de modo que a arte e a literatura atingissem a perfeição, em correspondência com o atual gosto apurado da aristocracia palaciana.

A escola romântica, na Europa, destacou-se, principalmente, na Inglaterra, na Alemanha e na França. Cada um desses países apresentava certa singularidade na sua maneira de abordar o romantismo em suas produções literárias; todavia, ainda assim, traziam a essência do movimento, a qual consistia na liberdade de regras e na liberdade para expressar, para criar, segundo as regras do próprio autor, o modo de ver e sentir o mundo, isto é, uma arte menos contida, que desfrutasse de uma maior liberdade formal.

Nesse viés, enquanto a Inglaterra prezava por um estilo que, inicialmente, resgatou o bardo, que era a tradição de recitar para as pessoas histórias, lendas, referente ao passado de um povo, com o objetivo de valorizar suas raízes e nacionalidade; com a Alemanha, por sua vez, “encontramos uma concepção da poesia como conhecimento da realidade mais profunda, da natureza como um todo vivo” (WELLEK, 1963, p. 139), bem como a aparição do movimento tempestade e ímpeto; e já a França, com Chateaubriand e suas obras *Atala* (1801) e *O gênio do cristianismo* (1802), seguiu um perfil semelhante ao inglês, ao abordar nesses romances a temática da natureza com um caráter orgânico, de integração com o homem, além do sentimento amoroso, e com Rousseau valorizou ainda mais a união do indivíduo com o natural, na medida em que ressalta a pureza de caráter deste quando respira, convive em um ambiente orgânico.

Em outras palavras, o novo estilo apresentava-se de maneira inovadora, valorizando a originalidade, o poder de criação e o critério relativista, os quais contrariavam as eternas normas da antiguidade. O viés do racional, do mundo sempre passível a comprovações lógicas, da imparcialidade e da contenção dos sentimentos fora rompido, uma vez que a arte romântica admite o transbordamento dos sentimentos e da subjetividade, pois não tendo mais que conter a sua liberdade criadora, utiliza, agora, como medida para criar a sua imaginação, bem como o seu modo de observar e sentir o mundo; em suma, o estilo romântico mostra como o homem percebe a natureza, a vida e a sociedade.

Partindo do exposto acerca do romantismo na Europa, para pensar essa estética no contexto nacional brasileiro, entendemos que o que mais colaborou para

a corrente romântica se fixar no Brasil foi o fato de a estética possuir características que condiziam com o que a nova nação ansiava, como a afirmação de uma identidade nacional diante da corte portuguesa; a criação de um passado histórico com heróis tipicamente brasileiros, principalmente na figura do índio; e a celebração da natureza, das peculiaridades do país, em suma, a valorização da cor local. É porque o romantismo, que estava em voga no Velho Mundo, e que se confundiu com a nossa independência política, ganhou força na pátria que então surgia, uma vez que os ideais da corrente romântica convergiam para o que necessitávamos. Com efeito, quase todo o romantismo brasileiro baseou-se em um projeto nacionalista, o qual se concretizava nos romances através das descrições dos trajés, dos ambientes, dos costumes, da linguagem, das pessoas e da sociedade contemporânea. A recepção e o desenvolvimento da escola realista, por sua vez, não se deram de forma semelhante ao da escola romântica.

O realismo trazia como características a fidelidade na descrição do real, a rejeição à subjetividade, a valorização ao verdadeiro, a presença de personagens não estereotipados, nem de fácil definição, isto é, humanizados, a revelação das molas de conduta destes e uma novidade no que concerne à maneira de narrar: a imparcialidade por parte do narrador, o qual tenta não se envolver no enredo, não atribuindo juízo de valor aos personagens, mantendo um distanciamento que leva ao leitor a impressão de que a história se autonarra.

Pensando inicialmente no realismo europeu, observa-se que não foi em todos os países, ou pelo menos nas nações que mais contribuíram com a história literária, que houve seu desenvolvimento. A exemplo disso, pode-se usar as palavras de Sandra Guardini, ao afirmar que “não é surpreendente que o naturalismo não tenha de fato vingado na Inglaterra” (GUARDINI, 2017, p. 236), pois

para os ingleses, Zola não havia apenas afrontado a ordem moral, ao tratar dos aspectos “sórdidos”, “baixos” e “desagradáveis da vida”; ele, e os naturalistas de modo geral, haviam transgredido outro limite, também inegociável: haviam “se apropriado do gênero favorito daquela cultura [burguesa], o romance, o gênero da consolidação e da distração moral, social, política e intelectual a fim de, com ele, chocar, incomodar e desafiar os mitos burgueses de ordem, decência e permanência”(GUARDINI, 2017, p. 235)⁹.

⁹ D. Baguley *apud* GUARDINI *Naturalist Fiction*, p. 173.

Na Inglaterra a falta de receptividade com a estética realista ou naturalista se deu, então, pela falta de identificação entre o que se tinha nesses textos – além do novo estilo – e a expectativa do leitor. No entanto não foi apenas no território inglês que a mencionada escola não prosperou. Na Itália e na Alemanha o realismo tende para um perfil regionalista, e na Espanha, após os primeiros contatos com as obras de Zola, em 1879, bem como as transformações políticas e sociais ocorridas no país, com o fim da Dinastia de Bourbon, o momento ansiava um novo rumo na literatura, contudo os escritores ainda produziam obras repletas de tonalidades românticas.

No final do século XIX, as ideias científicas que eclodiram na Europa, principalmente na França, refletiam o novo contexto social e econômico. Não havia mais espaço para sustentar uma aristocracia, nem uma nobreza que não contribuía com a economia da nação. Acresce que, juntamente com essa nova perspectiva, desenvolvem-se as teorias científicas, as quais começaram a influenciar, também, a produção literária inicialmente no exterior, até chegar à produção brasileira, dando margem ao surgimento de uma nova estética, dita realista, em 1880. Nesse período, o Brasil aderiu à égide da ciência, com o positivismo, o evolucionismo, o determinismo e o materialismo; crenças voltadas apenas para o que fosse passível a comprovações, a experimentos, de modo que o homem e a sua existência se tornam reféns desses pensamentos, sendo, então, suas ações e temperamentos explicados com base nesses mecanismos. Assim, a produção literária brasileira seguiu o que os países da Europa já haviam feito, tentar suplantiar o romantismo com um novo estilo – realismo –, o qual propunha conferir mais realidade e exatidão ao que estava sendo narrado, pois “[...] acreditavam que o indivíduo era um produto do meio e da hereditariedade e que o comportamento humano era determinado pela biologia e pelas engrenagens da sociedade” (NAZARIO, 2017, p. 30).

Todavia a recepção do realismo no Brasil não ocorreu de maneira totalmente harmônica. Como já foi mencionado neste trabalho, autores como Visconde de Taunay se recusavam a enaltecer o novo estilo, em razão da tendência de mostrar cenas grotescas como se estas fossem um traço que tornasse a obra digna de ser real.

Nesse sentido, mais tarde alguns críticos da literatura, como José Veríssimo, Nelson Werneck Sodr e e Guilherme Merquior defendem uma visão de estética realista não tão consolidada e efetiva quanto acreditamos ter sido.

A recepção e as características do romantismo coincidiram com a necessidade brasileira, como já foi mencionado anteriormente, de modo que

o romantismo [...] conseguiu sufocar completamente o classicismo, e no fim das contas, saiu triunfante da luta que com ele travou. Nenhum clássico apareceu depois do movimento romântico e a arte tornou-se excepcionalmente romântica.

Com o naturalismo, não se dá o mesmo fato. Não só o romantismo não é inteiramente eliminado como a reação contra ele bifurca-se e produz uma outra forma que não o naturalismo [...]. Deste fato há duas conclusões a tirar; ou o naturalismo não correspondia tanto como o romantismo a um determinado estado de espíritos em dado período da evolução literária, ou faltou aos seus diretores e apóstolos a verdadeira intuição da nova doutrina, que por sua imperícia veio a periclitar. (VERÍSSIMO, 1894, p. 26).

Conforme as palavras de José Veríssimo, o romantismo logrou suplantar o neoclassicismo, contudo o naturalismo não atinge a mesma totalidade. Nesse sentido, além das conclusões apresentadas pelo crítico, em sua citação, pode-se vislumbrar ainda que parecia faltar a nossa elite literária, ou a nossa sociedade leitora, um amadurecimento intelectual que produzisse e expressasse em suas obras o que a nova estética pedia: uma visão factual dos conflitos sociais pelos quais passava o Novo Mundo, relacionando tais problemáticas às ideologias que embasavam o realismo.

A nossa produção realista acaba por se debruçar demasiadamente em casos patológicos, no cotidiano da arraia miúda. Obviamente, muitos escritores escolheram estas circunstâncias para retratar, uma vez que são mais suscetíveis aos instintos primários, pois expõe o homem de maneira crua, sem o polimento e o decoro próprios de quem recebe uma instrução ou refinamento.

Se o estudo, mesmo em forma de ficção romântica, de um caso de nervose histérica é objeto próprio à arte, não sei por que o não seja de qualquer outro fato patológico, como uma afecção cardíaca, um aneurisma, uma hepatite ou outro qualquer.

Por outro lado, se a arte é a rerepresentação da vida, se a arte naturalista principalmente pretende ser mais do que nenhuma outra a imagem real, que digo eu? A fotografia exata da vida, não vejo que interesse há em desperdiçar engenho e arte [...] nesses quadros de fatos mórbidos que pertencem antes ao domínio da patologia que ao seu. (VERÍSSIMO, 1894, p. 11).

Nesse mesmo entendimento – de afastamento de fatos da nossa civilização para adotar apenas perfis sociais menores –, é que Nelson Werneck

Sodré defende que o realismo (ou naturalismo, como define o crítico) acaba por deixar

de figurar as suas exatas dimensões e a profundidade social de seus motivos, [de modo que] o naturalismo descaía inevitavelmente para o excepcional, para o isolado, para o extremo, para o arbitrário. É por isso que acaba por fixar-se no patológico, nos tipos descomedidos, no ébrio, no criminoso, na histérica, no anormal, como se criaturas tais estivessem em condições de espelhar o conjunto. Nessas figuras, por outro lado, o que avultava era antes o individual do que o social, daí a deformação a que se submetia a transposição da vida para a arte. (SODRÉ, 1969, p. 384).

Conforme a exposição de José Veríssimo e de Sodré, percebe-se que o perfil com o que o realismo se configurou no Brasil se constituiu de maneira um tanto limitada e, talvez, imatura por não abordar a realidade vivenciada pelo povo, mas sim analisar casos individuais; ora, não faltaram acontecimentos históricos nacionais que fossem dignos de serem temas de obras literárias, como “as revoluções de 17 em Pernambuco e 42 em Minas, os diversos movimentos sediciosos do momento da Independência, [...] a guerra do Paraguai, [...] a escravidão” (VERÍSSIMO, 1894, p. 33); ou seja, eventos importantes para o nosso desenvolvimento e constituição nacional foram negligenciados, enquanto os romances apresentavam apenas nosso dia a dia, os costumes da nossa sociedade, nossos tipos sociais e suas mazelas, embora muitos desses aspectos já tivessem aparecido em romances românticos. Assim que

Infelizmente [...] o naturalismo foi, em grau muito mais elevado que o romantismo, alheio ao espírito brasileiro. Além de pobre de escritores e obras, esse naturalismo é a menos nacional das nossas escolas literárias, e nenhum dos seus livros dá-nos a sensação da nossa sociedade e da nossa civilização. (VERÍSSIMO, 1894, p. 72).

A perspectiva de Veríssimo aponta, portanto, para o entendimento de uma escola literária realista no Brasil não agregou, de fato, o essencial do movimento, pois que não tivemos produções que expressassem a nossa realidade enquanto seres históricos. Ou seja, o naturalismo deveria exprimir a nossa realidade, a realidade local, mas ao focar em casos patológicos e de histerias, reflete apenas o que é comum a todos os homens, de qualquer nação, mostrando tipos, na verdade, universais.

Nesse viés se compreende que se o realismo insurge, inicialmente, como uma oposição ao romantismo, o qual também iniciou com um descontentamento com as normas clássicas, buscando estabelecer um novo padrão de gosto, bem como uma liberdade na criação literária e artística, observa-se que, de certo modo, cada escola ao discordar dos critérios da corrente anterior, acaba por implantar uma nova norma a ser seguida; assim, sendo

compreendido como busca de novos valores, todo romantismo tenderia a tornar-se um classicismo, desde o momento em que estes novos valores atingissem o seu máximo desenvolvimento, quer dizer, se estruturassem, se fixassem, se impusessem como uma ordem perfeitamente definitiva, estática, terminando, por isto mesmo, a dar margem a uma nova viação da dinamicidade romântica, e assim sucessivamente. Teríamos, portanto, uma espécie de esquema histórico. (BORNHEIM, 1959, p. 12).

Dessa maneira, conforme Gerd Bornheim, a sucessão de correntes literárias que, no geral, surge como recusa, ou insatisfação, da ordem anteriormente estabelecida e de seus padrões, ao se instituir como nova estética, passa a impor, também, suas normas e seus padrões, tornando-se, com outra roupagem, o velho “classicismo”. Percebe-se, então, esse esquema histórico no romantismo e no realismo, uma vez que ambas as estéticas apresentam essa postura inconformista, que rompe com as regras anteriores e as critica, mas têm atitudes semelhantes no que concerne às características e, principalmente, à postura impetuosa com que combatem qualquer estilo, ou forma de fazer literatura que não siga seus padrões.

Partindo do mencionado até o momento, entende-se que há uma problemática quanto à recepção e à afirmação do realismo no Brasil, pois não se verifica uma anuência entre “as condições que haviam gerado o naturalismo na Europa [...] [e] aquelas existentes no Brasil” (SODRÉ, 1969, p. 384), bem como a ausência de delineamento entre os movimentos (realismo e naturalismo) e, por fim, a incongruência entre critérios estéticos e as obras publicadas. Nesse contexto é que se pode avaliar o conceito de realismo como escola e as classificações das narrativas ficcionais.

O início do realismo no Brasil é demarcado, na maioria dos manuais de literatura, pela publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas* em 1880, finalizando em 1893, quando se inicia o simbolismo. Tem-se, então, treze anos de duração; todavia, nesse curto tempo, não se admite apenas a escola realista, mas também a naturalista – para alguns críticos – e a parnasianista.

Nesse contexto, percebe-se que não tivemos momentos específicos e efetivos para cada um desses movimentos supracitados, mas sim um entrecruzamento, uma simultaneidade de correntes literárias. Assim que para Merquior, por exemplo, “o romance realista [...] não chegou a penetrar na literatura brasileira” (2011, p. 186), uma vez que para o crítico as produções do período compartilhavam, ainda, de uma esfera romântica. Mesmo os romances de Aluísio Azevedo, como *O mulato*, apresentavam “uma investida dramalhônica” (MERQUIOR, 2011, p. 193).

Estávamos bastante atrasados frente à Europa. Enquanto em 1857 publicávamos *O guarani*, romance indianista e puramente romântico, na França vinha a lume *Madame Bovary*; e, quando estávamos dando nossos primeiros passos ditos realistas em 1880, Zola, quatro anos depois, publica *Germinal*, com toda sobriedade e cientificismo que pedia o movimento.

No mesmo viés que o de Merquior é o ponto de vista de Sodré, o qual também entende que o movimento realista brasileiro teve vida curta, não se desligando totalmente do romantismo, nem mesmo o suplantando:

O naturalismo, pelo menos considerado em seus moldes clássicos, não teve uma longa duração no Brasil, e nem mesmo correspondeu a um rompimento pronunciado com as formulações românticas. Continuo o romantismo a sua existência, embora sob outras formas e o próprio naturalismo não ficou imune ao mágico e fascinante filtro romântico. (SODRÉ, 1969, p. 381).

Pode-se pensar que toda essa falha no que concerne ao movimento realista seja resultado da ausência de uma efetiva finalização da escola anterior – no caso a romântica – bem como das impulsões que levaram ao surgimento do realismo brasileiro, uma vez que a realidade dos países europeus não condiziam com as nossas; no Novo Mundo as condições que geravam outras estéticas vinham do exterior, “não se realizavam organicamente, de dentro para fora, como resultado da própria evolução da consciência nacional, mas como reflexo de ideias-forças de origem estrangeira” (COUTINHO, 1959, p. 180).

Compartilhando o mesmo sentimento acerca do realismo e corroborando a carência de fatores que acarretassem o florescimento de uma escola realista/naturalista autenticamente, Wilson Martins nos revela não apenas essa falha, mas também o posicionamento dos críticos e de escritores da época:

Já estávamos, a essa altura, na era do realismo que, em crítica literária, traduzia-se pela clara predominância, se não dos critérios, ao menos das ambições cientificistas. O curioso é que esse “realismo” da crítica nem de longe correspondia ao gosto ou aceitação da respectiva literatura: Sílvia Romero acusaria os ficcionistas dessa escola de excessiva inclinação pela “bandalheira”; Guilherme Bellegarde (1839-1890), nas *miscelâneas* que compõem os *Subsídios Literários*, de 1883, citava Henrique Correia Moreira [...] a propósito dos versos que escrevia, [considerando-o] “sórdido como uma página de Eça de Queirós”. (MARTINS, 2002, p. 232-233).

Vale ressaltar que além de os estudiosos compreenderem o realismo como um movimento não tão bem recepcionado, desenvolvido e delimitado enquanto período literário, ainda apontam que o legado produzido pelos autores se restringiu em sua maioria a romances e contos, não havendo consideráveis produções em outros gêneros, diferente do romantismo que apresentou uma diversidade de obras com poemas, peças teatrais, além dos estilos narrativos já mencionados.

Um dos críticos que destoa dos pontos de vista até o momento apresentados é José Soares Amora. Conforme o estudioso, o realismo não foi um movimento tão limitado, que atingiu apenas o campo literário e, mais restrito ainda, somente o gênero romance. A seu ver, o realismo – como o classicismo e o romantismo – “foi uma evolução cultural de amplo e profundo sentido” (AMORA, 1967, p. 85). Além disso, Soares Amora destaca bastante a importância do movimento realista para as transformações políticas ocorridas no Brasil a partir de 1860. Isto é, a movimentação dos intelectuais que reivindicava liberdade religiosa, direito das mulheres, reforma no ensino, mudança de regime político, de modo que não foi por acaso que a literatura realista desenvolvesse um caráter de ação social, oratória e jornalística, e jurídica (AMORA, 1967, p. 85). Ainda conforme o estudioso:

Na base da formação do espírito revolucionário está o empenho, dos mesmos intelectuais da época, no sentido de um conhecimento mais profundo da realidade brasileira; mas conhecimento, fruto do espírito crítico e científico do realismo. Passa-se uma esponja sobre a concepção da nossa realidade imposta pelo passado, sobretudo pelo romantismo, e reinicia-se o exame e a interpretação da realidade nacional, compreendida, agora, segundo as ideias dominantes, como uma ‘cultura em evolução’. (AMORA, 1967, p. 89).

No entanto, cabe destacar que não identificamos nos romances realistas/naturalistas esses fatores, ainda que tenha existido, no campo literário, a manifestação dessas ideias foi nula ou bastante discreta. Ademais, a produção

realista não é pura, conforme os critérios estéticos, mas se constitui de traços ainda românticos.

Elencando os posicionamentos de diversos críticos, percebe-se a incongruência de concepções em torno de uma mesma estética, no que concerne à sua importância em solo brasileiro, à duração do movimento, aos gêneros produzidos e aos escritores que a representavam, havendo, portanto, contradições na mencionada escola literária.

Nesse sentido, o que se observa é que a crítica literária do Brasil, de modo geral, criou um realismo a sua maneira; contudo, não de acordo com os critérios estéticos. Assim, não sabemos precisar o início e o final do movimento, nem as suas transições para o naturalismo, por exemplo; a produção se limita aos romances machadianos, dentre eles *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*, com alguns traços realistas; pendendo entre o realismo e o naturalismo temos *O mulato* e *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, para mencionar os que realmente obtiveram destaques; e, por fim, também em situação incerta, *O Ateneu*, de Raul Pompeia, que passeia entre o realismo e o simbolismo.

O que confirma tal ideia é, por exemplo, que enquanto para Luiz Nazario a obra que introduziu o naturalismo no Brasil foi *O calculista* (1876) e *O pescador* (1876), de Inglês de Sousa (NAZARIO, 2017, p. 14); para Merquior *O mulato* é considerado o primeiro romance naturalista, para Antonio Candido tal romance apresenta traços melodramáticos, cabendo a maestria ao *Cortiço*, que denota a influência de Zola; quanto ao criador de *Capitu*, Veríssimo acrescenta que “o Sr. Machado de Assis não é um romântico, nem um naturalista, nem um nacionalista, nem um realista, nem entra em qualquer dessas classificações de *ismos* ou *ista*. É, aliás, um humorista, mas o humor não é uma escola nem sequer uma tendência literária” (VERÍSSIMO, 1894, p. 199); em contrapartida, para Lúcia Miguel Pereira, o escritor carioca produz romances de análise e pesquisas psicológicas, podendo, portanto, ser classificado como realista (PEREIRA, 1988, p. 53-76) e o traço que diferencia Machado dos escritores do Romantismo, que são seus contemporâneos, é o fato de elevar o homem *brasileiro* ao homem universal; ou seja, tirar o adjetivo brasileiro, limitador, e mostrar que “[...] nas criaturas há sempre uma mistura, em doses infinitamente variáveis, de boas e más tendências” (PEREIRA, 1998, p. 70); já Raul Pompeia, conforme entendimento de alguns críticos pode ser relacionado ao expressionismo ou ao simbolismo (CASTELLO, 2004, p. 399); por outro lado, para

Merquior, Raul Pompeia é um dos autores da era pós-romântica (MERQUIOR, 2011, p. 185) e para Lúcia Miguel Pereira, o criador d'*O Ateneu* seguiu o estilo das análises psicológicas, assim como Machado de Assis (PEREIRA, 1988, p. 56).

Desse modo, observando as obras e os nomes supracitados, não se pode negar que a produção realista brasileira tenha se limitado ao gênero romance, uma vez que não há uma quantidade razoável de obras de outro gênero literário publicada e a história literária passou a classificar muitos desses autores e obras como realistas, quando, de fato, se distanciavam das características do movimento.

Dessa forma, constata-se que apenas se tentou seguir o estilo em voga na Europa, não levando em consideração o que pedia a nossa realidade, nem a nossa preparação intelectual, conforme destaca Lúcia Miguel Pereira: “o traço característico do decênio 1870-1880 é assim a indecisão, a tonalidade furta-cor, os ecos do passado se misturando aos esboços do futuro, tudo em surdina, tudo apagado” (PEREIRA, 1988, p. 40).

Ora, de um movimento trasladado de vivências totalmente distintas, só poderia resultar algo falho, coxeio. Retomando o pensamento de Bornheim, observa-se que, com o intuito inicial de se contrapor ao espírito romântico e idealizado, alguns romancistas e críticos da época acabaram por agir da mesma maneira, isto é, produzindo romances que embora à primeira vista apresentassem temáticas próprias do realismo, ainda estavam envoltos por uma atmosfera romântica, como nas descrições de paisagens, no temperamento de personagens, na solução de algumas obras, na maneira com que defendiam sua ideologia e na figura de seus narradores. Observemos os seguintes trechos:

Eram cinco horas da manhã e o cortiço acordava, abrindo não os olhos, mas a sua infinidade de portas e janelas alinhadas.

Um acordar alegre e farto de quem dormiu de uma assentada sete horas de chumbo. Como que se sentia na indolência da neblina as derradeiras notas da última guitarra da noite antecedente, dissolvendo-se à luz loira e tenra da aurora, que nem um suspiro de saudade perdido em terra alheia.

[...]

Entretanto, das portas surgiam cabeças congestionadas de sono; ouviam-se amplos bocejos, fortes como o marulhar das ondas; pigarreava-se grosso por toda a parte; começavam as xícaras a tilintar [...] De alguns quartos saíam mulheres que vinham pendurar cá fora, na parede, a gaiola do papagaio, e os louros, à semelhança dos donos, cumprimentavam-se ruidosamente, espanejando-se à luz nova do dia. (AZEVEDO, 1997, p. 30).

A passagem acima do romance *O cortiço* parece realizar uma união entre a descrição romântica e a realista, pois ao passo que narra poeticamente o amanhecer lento do dia, utilizando símiles com os elementos da natureza, remetendo ao frescor da manhã com o nascer do sol, acrescenta, por sua vez, aos poucos, a agitação do despertar dos moradores do cortiço, inclusive realiza uma comparação entre os homens e os papagaios que criam.

É relevante destacar ainda que se por um lado o romantismo idealizava homens, mulheres e instituições, por exemplo, na figura do matrimônio, da igreja; o realismo, por sua vez, idealiza as relações pautadas em conveniência, as mazelas sociais e as patologias. Outro exemplo que podemos citar é a tendência à loucura muitas vezes presente, mesmo que em personagens de pouca importância para o enredo:

[...] Paula, uma cabocla velha, meio idiota, a quem respeitavam todos pelas virtudes de que só ela dispunha para benzer erisipelas a cortar febres por meio de rezas e feitiçarias. Era extremamente feia, grossa, triste, com olhos desvairados, dentes cortados à navalha, formando ponta como dentes de cão, cabelos lisos, escorridos e ainda retintos apesar da idade. Chamavam-lhe “Bruxa”. (AZEVEDO, 1997, p. 32).

Nesse sentido, percebe-se que às temáticas da loucura, da traição, do homossexualismo e da prostituição parecem ser imprescindíveis para abordar o real ou o natural. Todavia, a descrição de “mazelas sociais” ou fealdades típicas, bem como a investigação psicológica profunda própria da estética realista não pode ou não deve ser imposta, nem vir “embutida” da percepção de que uma obra para ser realista deve descrever o cotidiano, a realidade dos “pobres e oprimidos”, pois do mesmo modo que existe a realidade dos que vivem à margem, dos simples, também existe a realidade do pomposo, do abastado. Desse modo, entendemos que “a obra de arte chamada ‘realista’ é naturalisticamente encarada como um espelho refletor através do qual se apresenta uma fatia escolhida da realidade” (OSBORNE, 1968, p. 75-6).

Observa-se, ainda, a grande importância concedida à valorização do palpável e da normalidade da vida, que exclui assuntos a serem tratados nos romances realistas, pois tais aspectos fogem a essa naturalidade, à empiria, como o que é estranho, ou mesmo acontecimentos que nos parecem inexplicáveis. No entanto, esses aspectos também têm seu traço de real, pois “a vida, além do mais, é

composta das coisas mais diferentes, mais imprevistas, mais contraditórias, mais disparatadas; é brutal, sem ordem, sem continuidade, cheia de catástrofes inexplicáveis, ilógicas e contraditórias.” (ACÍZELO, 2011, p. 467). Isto é, colocar em cena uma coincidência inacreditável, uma atitude ou acontecimento inesperado do ponto de vista do leitor, ou algo de que sua crença duvide, não exclui o real do romance, uma vez que “o verdadeiro pode às vezes não ser verossímil” (BOILEAU, 1979, p. 42). Dessa maneira, os assuntos com que deparamos nos romances são frutos da escolha do autor, o qual elege os ambientes, os pormenores, as circunstâncias, a caracterização dos personagens para chegar a um determinado fim, que é fornecer exatamente a impressão do real; todavia, tal exatidão artística, ao excluir os aspectos inverossímeis, acaba por não traduzir a realidade em todos os seus aspectos, uma vez que rechaça o que não for provável e crível.

Conforme o discorrido, compreende-se que em solo brasileiro não nutrimos um realismo ou naturalismo autêntico, o que ficou comprovado pelas perspectivas divergentes dos críticos literários, pela recepção desarmônica por parte de escritores e pelas principais obras do período que ferem os critérios da nova estética. Todavia, o que temos até então é a repetição de uma perspectiva ultrapassada no que concerne à classificação e à análise de obras literárias. Nesse sentido, portanto, é que se faz necessário elaborar outra configuração do realismo no Brasil, a partir do estudo dos romances, confrontando-os com as características veristas, bem como as românticas, a fim de mostrar o estilo *sui generis* que produzimos, o qual se diferencia dos demais realismos e se posta como um *realismo* à sua maneira.

A reconfiguração do realismo, então, visa a desvincular o contexto do movimento literário brasileiro ao do europeu. Observando a perspectiva histórica, no século XIX, no Brasil, encerrou-se a Monarquia e deu-se início ao Governo Republicano, ocorreu a abolição da escravatura e foi elaborada a primeira constituição da República. Tais acontecimentos marcam uma transição de realidade, uma vez que deixamos de ter a figura de um Monarca, com um sistema ainda absolutista, e passamos a vivenciar um governo republicano – República Velha – com a figura de um presidente, escolhido pelo voto popular; deixamos, pelo menos teoricamente, de explorar o trabalho escravo, substituindo-o pela mão de obra que “ganha” pelo seu labor. Sabe-se que, embora o poder não esteja mais nas mãos do monarca, quem governa o país, por trás da figura do presidente, são os oligarcas ou

coronéis. Ademais, vale salientar que nesse momento da nossa história se iniciam os primeiros passos rumo à industrialização, bem como à composição dos movimentos operários, de maneira que “o advento da República brasileira, com sua força cientificista e modernizadora, ligada a militares, engenheiros e médicos, buscava apagar a impressão de provincianismo e vida retrógrada” (PASSOS, 2017, p. 307). Enquanto isso, na Europa, a realidade histórica era outra, com uma burguesia concreta, ascendente; o sistema capitalismo mais consolidado e uma população mais esclarecida. Nesse contexto, Brito Broca acrescenta que

a República fora proclamada há pouco, e com a queda da Monarquia muita gente sentia que se tinham esvanecido também as últimas remanescências do romantismo. Novo regime, tempos novos, nova mentalidade. Não nos devemos esquecer de que os adeptos do naturalismo eram quase todos republicanos. Zola julgara, na França, a República a única estrutura político-social condizente com o espírito revolucionário da Escola. (BROCA, 1991, p. 123).

Esse foi o fator comum no que se refere ao realismo/naturalismo, o qual “[mostra] que a grande voga [...] entre nós não se deu por acaso, mas, ao contrário, seguiu, também, uma lógica própria do país” (PASSOS, 2017, p. 307). Embora Passos considere que, nesse contexto, se dividia o mesmo ponto de vista acerca do regime político relacionado ao momento literário, não se pode negar que estávamos – e muito – atrasados frente aos países da Europa nos aspectos políticos, econômicos e sociais; e, ainda que esse atraso não se postasse como um obstáculo para o desenvolvimento do realismo no Brasil, caberia o desenvolvimento de um legado literário mais concernente com o que vivenciávamos, ou seja, um período de modificação de governo, de modelo econômico e de população.

Não que os autores devessem ter se limitado a criar romances apenas focando casos relacionados a fatos históricos, mas que não tivessem se restringido a narrar casos de adultérios ou patologias. É o que se observa, por exemplo, entre o relacionamento às escondidas de Brás e Virgília, bem como o de Jerônimo e Rita Baiana em *O cortiço*.

Parece ter faltado à crítica e aos escritores uma posição analítica mais apurada; para a primeira, no sentido de não apenas classificar de modo engessado autores e obras dentro de determinado período literário, encaixando-os, mas discernir a singularidade de cada narrativa a ponto de realizar uma categorização que fugisse à Escola do momento; para aqueles, faltou compreender de modo amplo

o período de transição pelo qual estávamos passando e realizar uma produção menos atrelada ao que vinha da Europa. Ao lermos um romance do final do século XIX, não conseguimos identificar o nosso contexto como realidade. Não que fosse necessário identificar detalhadamente a nossa história, mas que determinadas situações fossem mais presentes, como a situação dos escravos pós-libertação, o acesso ao conhecimento, a transição social e econômica, todavia não tão *en passant* quanto a que temos.

Nesse sentido é que se compreende a necessidade de reelaborar um pensamento acerca da configuração do realismo no contexto brasileiro, uma vez que não tivemos efetivamente um realismo. Precisaríamos, portanto, analisar mais criticamente a concordância com a escola recém-chegada, contrabalanceando o que seria ou não coerente com a nossa vivência, visto que tínhamos autores e críticos que rechaçavam o novo estilo, e a nossa produção não abandonara o modelo estético anterior; bem como, mais tarde, não houve um consenso referente a esta época por parte dos estudiosos da literatura. Para tanto, os autores como Machado de Assis, Aluísio Azevedo e Raul Pompeia serão, neste trabalho, estudados minuciosamente, a fim de pensar o estilo e a obra dos autores mencionados, além de comprovar a contradição dos critérios da corrente realista no que concerne a nossa produção literária e, de fato, produzir uma nova forma de se estudar o realismo no Brasil, divergente da que temos atualmente nos manuais, a qual copiou preceitos externos e os aplicou internamente em uma realidade específica, erroneamente.

2 MACHADO DE ASSIS: MAIOR FIGURA DO REALISMO BRASILEIRO?

Machado de Assis é um dos autores brasileiros a quem a crítica literária mais tem se debruçado. Conforme alguns estudiosos, em língua portuguesa, tanto em solo brasileiro quanto em solo português, ninguém se elevou tão alto (ROMERO, 1960, p. 17). Tal reconhecimento e dedicação parecem se justificar não apenas pela vasta produção escrita do pai de Capitu, mas também pela relevância das suas principais obras publicadas a partir de 1880, principalmente *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880), *Quincas Borba* (1891) e *Dom Casmurro* (1899). O destaque dado às obras de Machado de Assis, todavia, não é gratuito.

De fato, o escritor inova com os romances supracitados ao pôr em cena, no primeiro livro, um defunto autor que narra a história da sua vida e imprime análises psicológicas estando em um patamar inatingível; com o segundo, traz uma dúvida como ideia fixa do protagonista, a qual não se desvenda jamais, alertando, assim, para a sua maestria enquanto escritor; com o último, decompõe, por meio de um narrador onisciente, o caráter dos personagens que vivem na corte, revelando como os interesses pessoais, a ganância pelo poder e o *status* suplantam os sentimentos de “amizade”, de compaixão e mesmo o de amor.

Assim, em virtude dessa produção literária diferenciada, ressalta-se uma problemática em torno do escritor carioca que se arrasta até os dias atuais: a sua classificação estética.

Em geral, o que se percebe é um discurso quase unânime e, vale ressaltar, demasiado repetitivo, dos críticos literários em apontar Machado de Assis como autor realista, senão literalmente, pelo menos acrescentando um termo especificativo para o seu estilo de realismo.

Nesse sentido, Eugênio Gomes em seu artigo “Um escritor microrrealista” classifica Machado de Assis nessa categoria, comparando-o a escritores como Cervantes e Shakespeare, pois há um foco no psicológico da personagem, o qual se relaciona aos pormenores, ademais revelam como aquele pensamento guia a ação, a qual não é mais compreendida apenas pelo seu aspecto externo, mas sim de forma ampla e profunda (GOMES, 1958, p. 67).

Gustavo Bernardo em *O problema do realismo de Machado de Assis* (2011) apresenta uma estatística das classificações que os estudiosos da literatura atribuem ao escritor. Dividindo a produção machadiana em duas fases, romântica e

realista, a maioria dos críticos – ao se referir à segunda fase como madura – reconhece em Machado não um realista em plena anuência com os preceitos da corrente, mas um escritor a quem se deve atribuir uma particularidade realista. Ao que parece, para não deixar de enquadrá-lo em algum estilo de época, ou na estética em voga, em razão do momento da sua produção escrita, atribuem um especificativo ao realismo machadiano. Nesse sentido Gustavo Bernardo acrescenta:

Por todas essas razões é que suponho que: Alfredo Bosi entenda Machado de Assis como realista sim, mas considerando seu realismo “superior”, porque de “sondagem moral”; John Gledson entenda Machado de Assis como realista sim, mas considerando seu realismo “enganoso”, porque a *deceptive realism*; Patrick Pessoa entenda Machado de Assis como realista sim, mas considerando seu realismo “fenomenológico”, porque “não ingênuo”; Eugênio Gomes entenda Machado de Assis como realista sim, mas considerando seu realismo “microscópico” e “psicológico”, porque voltado ao detalhe da condição humana; Massaud Moisés entenda Machado de Assis como realista sim, mas considerando seu realismo “interior”, justamente por combater o realismo “exterior” do naturalismo; Sérgio Paulo Rouanet entenda Machado de Assis como realista sim, mas considerando seu realismo “autoral”, porque singular e também porque cria personagens-autores, representando a própria representação [...]. (BERNARDO, 2011, p. 109-110).

Adotando um posicionamento diferenciado, Bernardo afirma que “a obra literária do escritor Joaquim Maria Machado de Assis não pode ser enquadrada em nenhum estilo de época, muito menos no estilo conhecido como realismo” (BERNARDO, 2011, p. 109-110). Ora, Machado de Assis é tido como o nosso “maior escritor realista”, ainda que não tenha feito uso dos preceitos centrais dessa corrente. Nas suas três principais obras produzidas durante o Realismo, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro* não encontramos a pintura da vida dos humildes e obscuros (COUTINHO, 1986, p. 185), mas temos, neste último, uma família de posses, que tem escravos, que aluga casas e cujo filho, personagem principal, parte para estudar as leis na Europa; em *Memórias póstumas*, Brás Cubas vive da herança do pai; já em *Quincas Borba*, temos o herdeiro Rubião que empobrece por ser enganado, ou melhor, por deixar-se enganar. Machado rejeita ainda a narrativa objetiva optando pelo subjetivismo, pelo seu envolvimento na obra. Dessa forma o escritor carioca “aproveita das escolas apenas o que interessa à sua obra” (BERNARDO, 2011, p. 60).

Nesse sentido, o estudioso aponta uma amortização das correntes

literárias, uma vez que nem sempre os escritores seguem fielmente as características estéticas em que estão enquadrados e, por esse motivo, talvez devessem ser postos à parte, já que cada um seria pertencente ao seu próprio estilo.

O conceito de realismo, entendido como estética literária, exige que uma obra, para ser considerada realista, ofereça uma representação da realidade, pautada em uma narrativa imparcial, a qual valorize a descrição de pormenores, pondo em cena personagens mais próximos do homem prosaico, constituído de vícios e virtudes, preocupado com as suas problemáticas e experiências individuais. Em outra perspectiva, segundo o viés filosófico, José Ferrater Mora coloca que

“realismo” é o nome da atitude que se limita aos fatos “tal como são”, sem pretender sobrepor-lhes interpretações que o falseiam ou sem aspirar a violentá-los por meio dos próprios desejos. No primeiro caso, o realismo equivale a uma certa forma de positivismo, já que os fatos a que se faz referência são concebidos como “fatos positivos” – em contraste com as imaginações, as teorias, etc. (MORA, 2001, p. 619).

Conforme o conceito de realismo destacado, no que se refere a não acrescentar interpretações que possam falsear ou encobrir fatos, observa-se que Machado mais se distancia do que se aproxima da escola realista.

Inicialmente, pode-se observar que o criador de *Helena* constrói narradores que participam ou participaram do enredo, exceto o de *Quincas Borba*; não se detêm a descrições que intensificam os detalhes a fim de construir uma imagem à frente do leitor, mas descreve situações aparentemente sem importância, a fim de desencadear reflexões acerca das relações humanas e da vida, ou mesmo para “pausar” a narrativa naquele momento descrito e mergulhar o leitor no fluxo de pensamentos do personagem.

Conforme a definição de Mora, todavia, o realismo exige uma atitude que se limite à descrição do objeto, à circunstância ou mesmo à personagem “tal e qual”, sem interpretações que distorçam. Nesse contexto é que se pode traçar um paralelo entre a atitude artística exigida pelo realismo e, por exemplo, o perfil do personagem Brás Cubas, bem como do narrador machadiano, uma vez que seus romances narrados em primeira pessoa, como *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*, apresenta-nos situações que estão comprometidas à perspectiva desses personagens e narradores os quais detêm o discurso. Ademais, pode-se questionar

o artifício da memória, uma vez que esta é propensa a falhas, além de não transmitir um evento que ocorreu a pouco, mas que, por haver passado o tempo, colabora para que a visão do personagem tenha se modificado; isto é, transmite-se a análise sobre uma circunstância pretérita, a qual pode ter causado determinada impressão no momento em que ocorreu e, mais tarde, ser compreendida de forma distinta.

Abordar o perfil do personagem e narrador machadiano em *Memórias póstumas de Brás Cubas* é, portanto, o que incita a pensar a figura do escritor como sendo o precursor do realismo no Brasil, bem como questionar a sua categorização em manuais de literatura destinados tanto às escolas como aos cursos de graduação em Letras.

2.1 Brás Cubas: perfil ideal

Imaginemos a seguinte situação: um professor de literatura da educação média, ao lecionar sobre a escola realista no Brasil, expõe o contexto histórico, as características da corrente, seus autores e relata as principais narrativas. Sabe-se que por organização cronológica *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880), de Machado de Assis, é considerado o romance que marca o início do realismo, sendo, então, umas das histórias relatadas impreterivelmente à turma. Todavia, eis que pode surgir a seguinte pergunta por parte de um aluno mais atencioso: como pode ser realista uma obra que é narrada por um defunto e este mesmo narrador se coloca tão próximo de nós leitores? A explicação, portanto, se torna contraditória e parece inválida, pois a obra desmente os critérios estéticos a que, segundo o material didático, esta faz parte. O professor pode se sentir satisfeito pela observação criteriosa do estudante; mas também pode se sentir embaraçado ao ter que explicar tamanha contradição. Constatamos, dessa maneira, a incongruência entre o que se ensina e o que se encontra, de fato, na leitura da obra literária, possibilitando questionar o porquê da continuidade desse formato do ensino da escola realista no Brasil.

O romance machadiano que marca o início da sua fase dita realista coloca em cena um personagem que é puro ideal¹⁰. Temos um defunto autor que

¹⁰ O conceito de ideal do perfil de Brás Cubas baseia-se no entendimento de que o idealismo está relacionado ao “eu”, ao que está contido na consciência do “sujeito” e que intenciona guiar o leitor para a concretização deste ideal. [Conforme entendimento de MORA, José Ferrater. Dicionário de

resolve relatar a história da sua vida. Porém, não realiza apenas o ato de narrar os acontecimentos e os seus sentimentos, mantendo um distanciamento como apregoava a corrente realista; mas, por sua vez, apresenta juízos de valores, um tanto revestido de ironia, sobre si mesmo, sobre as pessoas e sobre a vida. O narrador escolheu retratar determinadas circunstâncias que, por meio delas, aborda a sensibilidade e o comportamento humano, as relações em sociedade, as conveniências, mostrando os tipos sociais, os quais são revelados de forma mais superficial, de modo que confere ao seu romance uma atmosfera realista. Contudo, tal atmosfera de realidade não se sustenta, em razão das rupturas realizadas pelo narrador.

Estamos nós, leitores, sendo guiados por um personagem-narrador de perfil ideal, que almeja nos influenciar para a concretização ou conclusão do ideal o qual defende. Dentre as várias situações com as quais nos deparamos em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, podemos destacar as que nos permite analisar a postura dos homens. Ademais, ainda que pareça curioso, a intenção de guiar o leitor parece ter o intuito de tentar convencê-lo de que a sociedade está fadada ao fracasso em virtude da mesquinhez e egoísmo humano. Observemos, portanto, os seguintes acontecimentos.

Brás Cubas descreve a cena em que foi salvo por um almocreve. O personagem se revela pouco heroico ao hesitar de uma decisão de pouca importância: a quantia de esmola que deveria dar ao almocreve que recém lhe salvara a vida, de modo que, ao final da cena – embora dê uma moeda de prata ao “pobre diabo” –, o personagem conclui que fora pródigo, pois este, ao acudi-lo, não fizera mais que responder a um instinto natural (ASSIS, 2008, p. 655):

[...] meti-lhe na mão um cruzado em prata, cavalguei o jumento, e segui a trote largo, um pouco vexado, melhor direi um pouco incerto do feito da pratinha. Mas a algumas braçadas de distância, olhei para trás, o almocreve fazia-me grandes cortesias, com evidentes mostras de contentamento. Adverti que devia ser assim mesmo; eu pagara-lhe bem, pagara-lhe talvez demais. Meti os dedos no bolso do colete que trazia no corpo e senti umas moedas de cobre; eram os vinténs que eu deveria ter dado ao almocreve, em lugar do cruzado em prata. Porque, enfim, ele não levou em mira nenhuma recompensa ou virtude, cedeu a um impulso natural, ao temperamento, aos hábitos do ofício, acresce que a circunstância de estar, não mais adiante nem mais atrás, mas justamente no ponto do desastre parecia constituí-lo simples instrumento da Providência; e de um ou de outro

modo, o mérito do ato era positivamente nenhum. Fiquei desconsolado com essa reflexão, chamei-me pródigo, lancei o cruzado à conta das minhas dissipações antigas; tive (por que não direi tudo?) tive remorsos. (ASSIS, 2008, p. 655).

É quase inevitável que passemos por esse capítulo do romance sem refletir sobre a dúvida e a atitude do protagonista. A passagem, envolta de um tom irônico, pode despistar o leitor, deixando de atentar para o que de fato se revela: a postura e a contraversão de princípios de Brás. O personagem inverte a situação, de maneira que uma atitude que deveria ser admirável e nobre, pois se trata de salvar uma vida, passa a ser vista sem nenhum valor; e sua conduta reprovável, por hesitar com tal bagatela, passa a ser exageradamente boa a seus olhos, a ponto de torná-lo um pródigo. Observa-se, assim, que Machado, por meio de um trecho tomado de humor, ironicamente, inverte os papéis: a postura mesquinha de Brás e a atitude louvável do almocreve, se analisadas cuidadosamente, revelam o caráter do protagonista, que se mostra sem grandiosidade de espírito e sem nobreza, incapaz de reconhecer uma boa ação para não ter que recompensá-la.

Partindo de algo circunstancial, em que não se narra nenhum feito nobre ou decisivo, de grande importância para o desenvolvimento do enredo, o narrador-personagem revela indícios do seu perfil de “herói rasteiro”, demasiado trivial, manifestando um desajustamento de conduta, pois ao analisar o ocorrido, vai, em um sentido “regressivo”, desmerecendo o feito do almocreve à medida que engrandece o próprio – embora apresente uma hesitação diante de uma escolha insignificante, dar moedas de ouro, prata e por fim acreditando que deveria ter retribuído com as de bronze, diminuindo o valor da recompensa – entendendo, ao fim, ter sido demasiado pródigo a ponto de ter sentimentos de remorso pelo esbanjamento de dinheiro.

Semelhante situação ocorre no capítulo *In Extremis*, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em que narra o dia que acompanhou a amante à casa de um tio. Segundo o narrador, Virgília era todo cuidado com o enfermo tio Viegas, pois nutria a esperança de herdar algo do legado do velho. Nesse capítulo, se constata, por meio do que nos conta o narrador, a atitude interesseira de Virgília, bem como o caráter avarento do parente, que mesmo com 70 anos, adoentado pela asma e o reumatismo, não se desvincula de bens materiais:

Eram duas horas da tarde quando cheguei. Viegas tossia com tal força que me fazia arder o peito; no intervalo dos acessos debatia o preço de uma casa, com um sujeito magro. O sujeito oferecia trinta contos. Viegas exigia quarenta. O comprador instava como quem receia perder o trem da estrada de ferro, mas Viegas não cedia; recusou primeiramente os trinta contos, depois mais dois, depois mais três, enfim teve um forte acesso, que lhe tolheu a fala durante quinze minutos. O comprador acarinhou-o muito, arranjou-lhe os travesseiros, ofereceu-lhe trinta e seis contos.

– Nunca! – gemeu o enfermo.

Mandou buscar um maço de papéis à escrivantina; não tendo força para tirar a fita de borracha que prendia os papéis, pediu-me que os deslaçasse: fi-lo. Eram contas das despesas da construção da casa [...].

– Veja; mil e duzentos, papel de mil e duzentos a peça. Dobradiças francesas...

– Veja, é de graça – concluiu ele depois de lida a última conta.

– Pois bem... mas...

– Quarenta contos; não lhe dou por menos [...]

Vinham tossidas estas palavras, às golfadas, às sílabas, como se fossem migalhas de um pulmão desfeito. Nas órbitas fundas rolavam os olhos lampejantes, que me faziam lembrar a lamparina da madrugada. Sob o lençol, desenhava-se a estrutura óssea do corpo, pontudo em dois lugares, nos joelhos e nos pés; a pele amarelada, bamba, rugosa, revestia apenas a caveira de um rosto sem expressão [...]

– Então? – disse o sujeito magro.

Fiz-lhe sinal para que não insistisse, e ele calou-se por alguns instantes [...]

O sujeito magro contou uma anedota, e tornou a tratar da casa, alteando a proposta:

– Trinta e oito contos – disse ele.

– Am?... – gemeu o enfermo.

O sujeito magro aproximou-se da cama, pegou-lhe na mão, e sentiu-a fria. Eu achei-me ao doente, perguntei-lhe se sentia alguma coisa, se queria tomar um cálice de vinho.

– Não... não... quar... quaren... quar... quar...

Teve um acesso de tosse, e foi o último; daí a pouco expirava ele, com grande consternação do sujeito magro, que me confessou depois a disposição em que estava de oferecer os quarenta contos; mas era tarde. (MACHADO, 2008, p. 713).

Em um trecho aparentemente irrelevante, o narrador retrata o caráter de Virgília e de um homem – o tio Viegas – o qual só aparece timidamente em dois capítulos e, como a maioria dos personagens, não há aprofundamento psicológico. O que sabemos dele parte do relato unicamente de um dia que Brás esteve em sua casa. Com a observação do narrador, compreendemos que Viegas é um sujeito solitário e de boas condições financeiras, mas que mesmo possuindo uma situação confortável e estando prestes a morrer, não sabendo se ainda usufruirá de seus bens, é incapaz de rebaixar o valor de uma casa que está vendendo. Ademais, observa-se a ironia da atitude do “homem magro” que, mesmo percebendo a dificuldade de Viegas para falar e argumentar, insiste no rebaixamento do preço, até o velho ter um acesso e morrer. Logo após, confessa a Brás a disposição de oferecer o valor exigido, podendo ter poupado a agitação de Viegas e quem sabe,

poupar a vida do pobre homem. Atitude impensada do comprador? Não sabemos, nem poderemos saber.

Seguindo essa linha de circunstâncias aparentemente despretensiosas, no capítulo intitulado “O vergalho”, o narrador-personagem desenvolve reflexões e intui, mais uma vez, conclusões acerca do caráter humano.

Brás retrata um escravo liberto Prudêncio, que fora propriedade sua, mas que, ao se tornar livre, adquire outro escravo, talvez com a intenção de investir neste as pancadas que levava de Brás, quando na condição de escravo. A atitude de Prudêncio, que sofrera na condição de escravizado, ao invés de ser de repulsa aos atos que sustentariam a escravidão, confere, na verdade, continuidade a uma hierarquia entre escravo e escravo. Parece, assim, que o escritor carioca, de uma maneira muito sutil, mostra que os sentimentos de superioridade por meio da hierarquização, do sentimento de ser diferenciado, de ser melhor do que o outro e de possuir alguma propriedade que revele uma importância social independe da origem, de instrução e de vivências: a necessidade do sentimento de superioridade é própria do homem. Vale ressaltar ainda, que a atitude de Prudêncio pode ser compreendida não apenas como um modo de satisfazer seu anseio de se distinguir dos demais escravos, mas também pode ser interpretada como uma espécie de recalque, de poder “se desfazer das pancadas recebidas – transmitindo-as a outro” (MACHADO, 2008, p. 696).

Outra passagem que às vezes pode passar despercebida é a do começo do romance, pois o personagem é bastante breve e simples ao descrever como foi o dia do seu enterro; no entanto já apresenta, timidamente, o estilo que irá adotar durante suas memórias:

[...] expirei às duas horas da tarde de uma sexta-feira do mês de agosto de 1869, na minha bela chácara de Catumbi. Tinha uns sessenta e quatro anos rijos e prósperos, era solteiro, possuía cerca de trezentos contos e fui acompanhado ao cemitério por onze amigos. Onze amigos! Verdade é que não houve cartas nem anúncios. Acresce que chovia – peneirava – uma chuvinha miúda, triste e constante, tão constante e tão triste, que levou um daqueles fiéis da última hora a intercalar esta engenhosa ideia no discurso que proferiu à beira de minha cova: “vós, que o conhecestes, meus senhores, vós podeis dizer comigo que a natureza parece estar chorando a perda irreparável de um dos mais belos caracteres que têm honrado a humanidade. Este ar sombrio, estas gotas do céu, aquelas nuvens escuras que cobrem o azul como um crepe funéreo, tudo isso é a dor crua e má que lhe rói a natureza as mais íntimas entranhas; tudo isso é um sublime louvor ao nosso ilustre finado”.

Bom e fiel amigo! Não, não me arrependo das vinte apólices que lhe deixei. (ASSIS, 2008, p. 626).

No primeiro capítulo, “Óbito do autor”, o narrador já permite transparecer que analisará nas situações expostas como são os homens. E, dessa maneira, retrata uma circunstância que se repetirá durante o enredo. Desse modo, sem citar o nome, introduz um personagem, comparando-o a “um daqueles fiéis”, que se dispôs a fazer um discurso; porém, o único que se dispôs a realizar uma homenagem foi um amigo que recebera vinte apólices de Brás. Assim, já insinua que essa ação parece ter sido apenas um agradecimento, ou uma homenagem merecida, em virtude do legado recebido.

Partindo do mencionado, entende-se que o perfil de Brás Cubas é ideal por sempre narrar eventos em que se mostra unilateralmente o caráter mesquinho do homem, guiando o leitor para uma mesma visão do real e da humanidade. Ademais, sustenta uma perspectiva determinista em que o homem não logra se esquivar aos seus desejos mais íntimos e egoístas, não havendo escapatória, mas continuamente fraqueja frente às situações em que pode obter vantagens financeiras, um reconhecimento social, pequenos favores; ou ainda mostrar como somos impotentes diante de nossos vícios, como o medo, o ciúme, a avareza, a ambição. Essas paixões, por sua vez, igualam a todos os homens, independentemente de sua condição.

No interessante capítulo “Contanto que...” observa-se nas palavras do pai de Brás Cubas uma clara revelação dessa fraqueza de caráter quanto à intenção de obter valor perante os demais, de maneira a se entender que essa valorização é oca e vazia, mas ainda assim é sustentada e apreciada pelos homens:

- Virgília? – interrompi eu.
- Sim, senhor; é o nome da noiva. Um anjo, meu pateta, um anjo sem asas. Imagina uma moça assim, desta altura, viva como um azougue e uns olhos... filha do Dutra...
- Que Dutra?
- O conselheiro Dutra, não conheces; uma influência política. Vamos lá, aceita?
- Não respondi logo; fitei por alguns segundos a ponta do botim; declarei depois que estava disposto a examinar as duas coisas, a candidatura e o casamento, contanto que...
- Contanto que?
- Contanto que não fique obrigado a aceitar as duas; creio que posso ser separadamente homem casado ou homem público...
- Todo o homem público deve ser casado – interrompeu sentenciosamente meu pai. – Mas seja como queres; estou por tudo, fico certo de que a vista

fará fé! Demais, a noiva e o parlamento são a mesma coisa... isto é, não... saberás depois... Vá; aceito a dilação, contanto que...

– Contanto que?... – interrompi eu, imitando-lhe a voz.

– Ah! brejeiro! Contanto que não te deixes ficar aí inútil, obscuro, e triste; não gastei dinheiro, cuidados, empenhos, para te não ver brilhar, como deves, e te convém, e a todos nós; é preciso continuar o nosso nome, continuá-lo e ilustrá-lo ainda mais. Olha, estou com sessenta anos, mas se fosse necessário começar vida nova, começava, sem hesitar um só minuto. Teme a obscuridade, Brás; foge do que é ínfimo. Olha que os homens valem por diferentes modos, e que o mais seguro de todos é valer pela opinião dos outros homens. Não estragues as vantagens da tua posição, os teus meios...

E foi por diante o mágico, a agitar diante de mim um chocalho, como me faziam, em pequeno, para eu andar depressa, e a flor da hipocondria recolheu-se ao botão para deixar a outra flor menos amarela, e nada mórbida – o amor da nomeada, o emplasto Brás Cubas. (ASSIS, 2008, p. 662).

Na passagem destacada, notam-se certos pensamentos ou ideias apreciadas pela sociedade. Percebe-se inicialmente que a caracterização de Virgília, futura noiva de Brás, se resume ao seu físico, não se fazendo menção ao seu caráter e à sua personalidade, mostrando, talvez, a falta de importância de tais aspectos frente ao que de fato tem valor: ser filha do Dutra, com tudo o que essa posição significa. Ora, Virgília não era qualquer noiva; era a filha de um homem influente na política. Os sentimentos de ambos não são considerados, e nem mesmo a índole da moça, que não se comenta; mas, se tal índole fosse comentada, seria abafada pela posição e pela influência social da família. Obedecendo a essa convenção, Brás não tem a opção de casar-se ou ser parlamentar, pois se desejasse exercer esse cargo público teria que casar, por duas razões: a primeira é que, conforme o pai, “todo homem público deve ser casado” e a outra, pelo que nos parece, é que Brás só conseguiria ascender ao meio parlamentar mediante as relações que travasse com Virgília e o pai da moça, pois é este quem possui a “chave”, isto é, o poder de “abrir” caminho para a vida política.

É interessante observar também que o conselho do pai de Brás Cubas reflete de modo bastante claro o critério de valorização social, isto é, “valer pela opinião dos outros homens”, demonstrando que esse juízo está acima de toda verdade, pois a opinião corrente e sustentada, dita por todos, é o que importa, comprovando, assim, que “a sociedade compõe o homem pela opinião, pelos juízos das relações externas. Nenhuma virtude superior o distingue, modera ou diferencia”, ou seja, o que se propaga por meio da fala das pessoas na sociedade é o que dita a verdade, independente de ser a realidade de fato. (FAORO, 2008, p. 158).

Em outro capítulo, intitulado “Marquesa, porque eu serei marquês”, se observa novamente mais uma situação que corrobora a perspectiva do perfil ideal do narrador machadiano, revelando a razão pela qual um indivíduo prevalece em detrimento de outro:

Então apareceu o Lobo Neves, um homem que não era mais esbelto que eu, nem mais elegante, nem mais lido, nem mais simpático, e todavia foi quem me arrebatou Virgília e a candidatura, dentro de poucas semanas, com um ímpeto verdadeiramente cesariano. Não precedeu nenhum despeito; não houve a menor violência de família. Dutra veio dizer-me, um dia, que esperasse outra aragem, porque a candidatura de Lobo Neves era apoiada por grandes influências. Cedi; tal foi o começo da minha derrota. [...]

Desde então fiquei perdido. Virgília comparou a águia e o pavão, e elegeu a águia, deixando o pavão com o seu espanto, o seu despeito, e três ou quatro beijos que lhe dera. (ASSIS, 2008, 674).

Compreende-se que Brás perde a noiva e a candidatura em virtude da influência e do poder que Lobo Neves já possuía a seu favor, que o respaldavam e lhe conferiam preferência, obviamente, por parte de Dutra e da própria Virgília, interessados em reconhecimento e prestígio social, comprovando, assim que “dessa maneira, transfere para as relações sociais a frieza seletiva da eliminação do fraco [no caso Brás Cubas, o qual não tinha influência política], que não merece usufruir os bens matérias da glória” (CASTELLO, 2004, p. 385). Ou seja, na esfera social representada por Machado, na qual vive Brás Cubas, prevalecerá aquele que possuir ascendência. A classe social define as relações.

Verificamos também a importância concedida à opinião e ao interesse de reconhecimento social a qual todos os homens estão subordinados no desprezioso capítulo “Um primo de Virgília”, em que se nota a prática da “convenção do julgamento público” por parte de Brás Cubas; mas, nesse caso, o protagonista faz uso de tal convenção com o declarado intuito de prejudicar, eliminar o outro, o seu “concorrente”, o qual se mostrava dependente da opinião dos demais:

Luís Dutra era um primo de Virgília, que também privava as musas. Os versos dele agradavam e valiam mais do que os meus; mas ele tinha necessidade da sanção de alguns, que lhe confirmasse o aplauso dos outros. Como fosse acanhado, não interrogava a ninguém; mas deleitava-se com ouvir algumas palavras de apreço; então criava novas forças e arremetia juvenilmente ao trabalho. Pobre Luís Dutra! Apenas publicava alguma coisa, corria à minha casa e entrava a girar em volta de mim, à espreita de um juízo, de uma palavra, de um gesto, que lhe aprovasse a recente produção, e eu falava-lhe de mil coisas diferentes – do último baile do Catete, da discussão das câmaras, de berlindas e cavalos –, de tudo,

menos dos seus versos ou prosas. Ele respondia-me, a princípio com animação, depois mais frouxo, torcia a rédea da conversa para o seu assunto dele, abria um livro, perguntava-me se tinha algum trabalho novo, e eu dizia-lhe que sim ou que não, mas torcia a rédea para o outro lado, e lá ia ele atrás de mim, até que empacava de todo e saía triste. Minha intenção era fazê-lo duvidar de si mesmo, desanimá-lo, eliminá-lo. E tudo isso a olhar para a ponta do nariz... (ASSIS, 2008, p. 677-678).

Possuindo uma visão ampla, pessimista e idealista da sociedade e da opinião pública dos homens, Brás faz proveito da situação e da necessidade da aprovação que o primo de Virgília tem, para não declarar o real valor dos versos deste, pois, não concedendo sua opinião, estaria contribuindo para que o reconhecimento dos versos de Luís Dutra, que eram superiores aos seus, não se difundisse e, conseqüentemente, não se tornasse uma realidade. Em suma, fica evidente, mais uma vez, que a opinião pública corrente dita o que é de qualidade ou não, contrariando o real valor que as coisas possuem, de forma que as “criaturas [machadianas] são acima de tudo coisas da opinião alheia, possuem muito nítido o sentimento da hierarquia social” (PEREIRA, 1988, p. 98).

É válido apontar ainda que nesse viés a narrativa machadiana enfraquece seu realismo e fortalece o seu perfil idealista. O personagem narrador adota na obra um ponto de vista extremamente pessimista acerca do homem e da vida, compreendendo que toda atitude encobre, em verdade, um interesse muito pessoal que a explique; assim, tal maneira de agir vem do próprio personagem narrador que, talvez, por ser justamente essa a sua essência, enxerga o mesmo em todos os homens. Em outras palavras, o personagem estende a sua perspectiva e modo de ser aos demais, pois parece ter aprendido a ver de preferência a face negativa das coisas e a si mesmo se impõe limitações negativas de ação e compreensão (MEYER, 2008, p. 76).

É certo que Machado retrata a realidade da burguesia brasileira e para fazer isso aciona o seu defunto autor para contar da maneira mais próxima possível os motivos que impulsionam as ações dos homens, então em conformidade com os seus interesses; todavia, acaba concebendo essa realidade por meio de uma ótica demasiadamente unilateral, pois, embora se compreenda que os personagens do realismo são constituídos de inclinações boas e más, apenas se revela e se esmiúça o lado negativo do indivíduo, de modo que confere ao romance uma espécie de realismo idealista.

Nesse sentido, nutrindo essa visão idealista é que o escritor carioca põe em cena a mesquinhez do protagonista ao não saber reconhecer uma atitude digna de um almocreve; um ex-escravo que é proprietário de um escravo; a bajulação que lhe rende o único discurso no dia do seu enterro; a escolha de Virgília como sua pretendente, em razão da influência política do pai da moça; a preferência de Virgília por Lobo Neves, já que este lhe prometera ser marquesa; a avareza do tio Viegas mesmo estando à beira da morte; e a necessidade de reconhecimento de Luís Dutra. Todas essas situações acabam por guiar o leitor para a mesma conclusão: o miserável caráter humano.

2.2 Narrador *a posteriori*

Analisar *Memórias póstumas de Brás Cubas* exige tentar separar a mesma figura em dois modelos, em condições distintas. Temos um narrador que é, também, personagem. Até então nada mais comum, como ocorre nos romances que são narrados em primeira pessoa. Todavia, o nosso narrador e personagem se apresenta contando sua história não no momento em que a vivencia, mas depois de morto. Nessa circunstância, é preciso levar em consideração dois aspectos: a memória como instrumento que resguarda lembranças e, portanto, pode falhar; o outro aspecto está mais relacionado ao caráter do nosso personagem narrador, que é a sua visão idealista do mundo. Outra problemática relevante que se pode apontar é a postura adotada pelo narrador machadiano que, embora seja em primeira pessoa, muitas vezes se porta como um narrador onisciente, realizando análises muito íntimas, as quais são feitas, apenas, por este último tipo de narrador.

Abordar a postura do narrador de *Memórias póstumas de Brás Cubas* abre ainda caminho para, mais uma vez, distanciarmos o criador de Bentinho da estética realista. Conforme o critério desta escola, deve haver um distanciamento entre o leitor e a figura que narra o romance, a fim de conferir a objetividade e a imparcialidade necessárias para se criar uma atmosfera real, sem envolvimento de sentimentos e juízos de valor. Nesse contexto, Machado parece construir um narrador em primeira pessoa, na condição de morto, atribuindo, assim, uma subjetividade que deveria ser evitada; dessa forma, parece querer ironizar o que preconizava a estética realista.

Analisando outros capítulos do romance, são perceptíveis as características que o distanciam do realismo. Por exemplo, podemos mencionar as atitudes do narrador que ora se porta como vivo, ora nos recorda a sua posição de defunto, rompendo, assim, com a esfera real que ele mesmo constrói, de maneira que se torna incongruente a afirmação de José Veríssimo ao defender que “nunca a ficção de Machado afronta nosso censo de íntima realidade” (VERÍSSIMO, 1981, p. 284); neste sentido, é que podemos retomar o questionamento do ensino do realismo e dos romances deste estilo, em especial o de Machado que analisamos, o qual parece não destoar do que apregoa a escola, “como se fizesse parte da realidade corrente que um morto redigisse da tumba suas próprias memórias” (BERNARDO, 2011, p. 39).

Ao lermos o romance, podemos observar momentos em que Brás, confessadamente, revela que a sua análise sobre os homens e sobre a vida é de alguém que não tem razões para temer, não precisando fazer uso de meias-palavras; assim, por estar livre das convenções sociais, expõe seus juízos sem eufemismos; contudo é necessário filtrar as informações do narrador ao tratar da interioridade dos demais personagens.

Na introdução da obra intitulada “ao leitor” e no primeiro capítulo “Óbito do autor” Brás Cubas nos revela as condições em que redigiu suas memórias, isto é: “obra de finado. Escrevia-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio” (ASSIS, 2008, p. 625); tal afirmação reforça a ideia de que a visão apresentada somente poderia ser pessimista e talvez artilosa, pois um “defunto autor” apenas poderia carregar em si a sensação de “[...] um homem já desafrontado da brevidade do século” (ASSIS, 2008, p. 629).

Partindo do entendimento de que temos um narrador livre das amarras sociais, bem como um personagem de perfil ideal, observamos que há passagens do romance que são reveladas como se o próprio Brás Cubas tivesse presenciado. Todavia, essa postura rompe com o fato de termos um narrador personagem, contando os acontecimentos em primeira pessoa e se mistura com a perspectiva de um narrador onisciente, em terceira pessoa.

É o que ocorre no Capítulo “Curto, mas alegre”, ao confessar a sua mediocridade como acadêmico de Direito, tratando de aprender somente o mínimo para lhe conferir a necessária *aparência* de erudição, o que, até então, não rompe

com o aceitável no mundo empírico; porém, as últimas palavras que encerram a passagem reforçam no leitor a condição de defunto do personagem:

Talvez espante ao leitor a franqueza com que lhe exponho e realço a minha mediocridade; advirta que a franqueza é a primeira virtude de um defunto. Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência; e o melhor da obrigação é quando, à força de embaçar os outros, embaça-se um homem a si mesmo, porque em tal caso poupa-se o vexame, que é uma sensação penosa, e a hipocrisia, que é um vício hediondo. Mas, na morte, que diferença! que desabafo! que liberdade! Como a gente pode sacudir fora a capa, deitar ao fosso as lentejoulas, despregar-se, despintar-se, desafeitar-se, confessar lisamente o que foi e o que deixou de ser! Porque, em suma, já não há vizinhos, nem amigos, nem inimigos, nem conhecidos, nem estranhos; não há platéia. O olhar da opinião, esse olhar agudo e judicial, perde a virtude logo que pisamos o território da morte; não digo que ele se não estenda para cá, e nos não examine e julgue, mas a nós é que não se nos dá do exame nem do julgamento. *Senhores vivos, não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados*¹¹. (ASSIS, 2008, p. 657-658).

Conforme o exposto, percebe-se que o personagem relata fatos, aborda assuntos em total consonância com a realidade, com os sentimentos do homem; entretanto, não podemos deixar de entender que esses aspectos em acordo com o real e com a estética realista distanciam-se quando nos deparamos com a forma com que eles estão organizados e proferidos; isto é, por meio de um discurso biográfico de um defunto. Desse modo, o conceito de verossimilhança da obra é abalado a cada vez que o narrador fizer referência a sua situação, bem como a cada vez que o leitor recordar-se disso, pois “[...] o morto escrevendo as suas memórias configura uma situação narrativa artificiosa, na qual o estatuto da ficção e do leitor ficam privados de sua ‘naturalidade’ ou verossimilhança, e são elementos de uma constante provocação” (SCHWARZ, 1987, p. 120-121).

Nessa mesma esteira, observamos as palavras do narrador ao refletir sobre duas personagens: d. Eusébia e d. Plácida. A primeira, segundo nos conta, era uma “velha patusca”, que embora vigiasse seus encontros com Eugênia, “temperava a necessidade com a conveniência” (ASSIS, 2008, p. 667), deixando subentendido que a uma mãe solteira muito conviria casar a filha com alguém de posses, a fim de não deixar a filha desamparada; já a segunda, d. Plácida, caberia aceitar guardar segredo e ajeitar, às escondidas, o local de encontros entre Brás e

¹¹ Grifos nossos.

Virgília em troca de uma pecúnia e umas histórias com “toques de novelas”, aliviando, ou livrando-se, do seu remorso.

Nessa mesma forma em que foram delineadas as personagens tio Viegas, d. Plácida e d. Eusébia, é apresentado o cunhado de Brás Cubas. A personalidade de Cotrim nos é revelada conforme a perspectiva do narrador nos capítulos “A herança” e “O verdadeiro Cotrim”.

No primeiro capítulo supracitado, discutem e se desentendem Brás, seu cunhado e Sabina acerca da repartição dos bens deixados por Cubas pai:

– Mas afinal – disse Cotrim –; esta casa pouco mais pode valer que trinta contos; demos que valha trinta e cinco...

– Vale cinqüenta – ponderei –; Sabina sabe que custou cinqüenta e oito...

– Podia custar até sessenta – tornou Cotrim –; mas não se segue que os valesse, e menos ainda que os valha hoje. [...] Olhe, se esta vale cinqüenta contos, quantos não vale a que você deseja para si, a do Campo?

– Não fale nisso! Uma casa velha.

–Velha! – exclamou Sabina, levantando as mãos ao teto.

– Parece-lhe nova, aposto?

– Ora, mano, deixe-se dessas coisas – disse Sabina, erguendo-se do sofá – ; podemos arranjar tudo em boa amizade, e com lisura. Por exemplo, Cotrim não aceita os pretos, quer só o boleiro de papai e o Paulo...

– O boleiro não – acudi eu –; fico com o a sege e não hei de ir comprar outro.

– Bem, fico com o Paulo e o Prudêncio.

– O Prudêncio está livre.

[...]

– Livre? Como seu pai arranjava essas coisas cá por casa, sem dar parte a ninguém! Está direito. Quanto à prata... creio que não libertou a prata?

Tínhamos falado na prata, a velha prataria do tempo de d. José I, a porção mais grava da herança, já pelo labor, já pela vetustez, já pela origem da propriedade; dizia meu pai que o conde da Cunha, quando vice-rei do Brasil, a dera de presente a meu bisavô Luís Cubas.

– Quanto à prata – continuo Cotrim –, eu não faria questão nenhuma, se não fosse o desejo que sua irmã tem de ficar com ela; e acho-lhe razão. Sabina é casada, e precisa de uma copa digna, apresentável. Você é solteiro, não recebe, não...

– Mas posso casar.

– Para quê? – interrompeu Sabina.

[...]

– Que é lá? – redargüi. – Não cedi coisa nenhuma, nem cedo.

– Nem cedo?

Abanei a cabeça.

– Deixa, Cotrim – disse minha irmã ao marido –; vê se ele quer ficar também com a nossa roupa do corpo; é só o que falta. (ASSIS, 2008, p. 675-676).

Percebe-se a partir do trecho que Cotrim, assim como as demais figuras do universo machadiano, é igualmente interesseiro e ajusta-se à conveniência – tudo conforme o ponto de vista do narrador –, desejando apropriar-se do que havia de mais vantajoso na herança: a casa, o boleiro, dois escravos em particular

(Prudêncio e Paulo, que traziam provavelmente alguma qualidade especial, já que não fazia questão dos demais negros) e a prataria. É o que ocorre também no capítulo “O verdadeiro Cotrim”, em que, mais uma vez, Brás deita juízos muito próprios sobre o cunhado, a saber: o de avaro, o de ser autoritário e vaidoso, sem que este faça suas próprias confissões de caráter.

Assim, da mesma maneira que os outros personagens retratados, Cotrim não tem voz própria, uma voz que revele suas verdadeiras razões. Suas palavras são vazias de um conteúdo que denuncie sua essência, de modo que a sua essência, a de Virgília, a de Viegas, a de d. Plácida e a de d. Eusébia afloram conforme o olhar do narrador. Desse modo, as circunstâncias reforçam esse discurso unilateral, que sempre prevalece, pois é *a partir dele e com ele* que conhecemos e formamos nossas ideias sobre os demais.

Continuando as análises, conforme o ângulo de visão do narrador, a personagem feminina mais destacada do romance, a quem Brás se refere como seu “grão pecado da juventude” (ASSIS, 2008, p. 637), é Virgília, a qual é construída por meio de um conjunto de ações e que, a partir destas, se configura o caráter da personagem para nós, leitores:

Naquele tempo: contava apenas uns quinze ou dezesseis anos; era talvez a mais atrevida criatura da nossa raça, e, com certeza, a mais voluntariosa. Não digo isto que já lhe coubesse a primazia da beleza, entre as mocinhas do tempo, porque isto não é romance, em que o autor sobredoura a realidade e fecha os olhos às sardas e espinhas, não. Era bonita, fresca, saía das mãos da natureza cheia daquele feitiço, precário e eterno, que o indivíduo passa a outro indivíduo, para os fins secretos da criação. Era isto Virgília, e era clara, muito clara, faceira, ignorante, pueril, cheia de uns ímpetos misteriosos; muita preguiça e alguma devoção – devoção, ou talvez medo; creio que medo.

Aí tem o leitor, em poucas linhas, o retrato físico e moral da pessoa que devia influir mais tarde na minha vida [...]. (ASSIS, 2008, p. 661).

A personagem é construída pela perspectiva de Brás, que ao lhe atribuir características, formula um juízo de valor; e, mesmo ao levantar dúvidas acerca de sua religiosidade, sem saber se realmente é “devoção, ou talvez medo”, sua conclusão tende a influenciar os leitores. O “caráter” de Virgília, no entanto, não se apreende apenas nessas passagens. Ao correr da narrativa, Brás acrescenta outras afirmações que ajudam a compor a personagem.

Nos capítulos “Geologia” e o “O enfermo”, o narrador informa que a esposa de Lobo Neves sustentava esperanças de angariar alguma recompensa

testamentária do parente Viegas – como já mencionamos –, que se achava então no leito de morte e, assim, rodeava-o de extremos cuidados e atenção. Essa perspectiva interesseira de Virgília é passada ao leitor conforme a interpretação do narrador: pois não nos deparamos com qualquer confissão da esposa de Lobo Neves ao protagonista, de sorte que se revele a intenção de herdar algo do parente enfermo. Dessa maneira, Brás, ao afirmar que “Virgília nutria grandes esperanças em que esse velho parente, avaro como um sepulcro, lhe amparasse o futuro do filho com algum legado” (ASSIS, 2008, p. 710), e mais adiante acrescentar que “ela [Virgília] era menos escrupulosa que o marido: manifestava claramente as esperanças que trazia no legado, cumulava o parente de todas as cortesias, atenções e afagos que poderiam render, pelo menos, um codicilo” (ASSIS, 2008, p. 711), contribui, novamente, para que delineemos uma imagem desprovida de nobreza de caráter da personagem.

Tomemos ainda como exemplo o capítulo intitulado “A casinha”, apresentando o narrador mais uma nota que seria característica da personalidade de Virgília:

A baronesa disse-lhe francamente que se falara muito, no teatro, na noite anterior, a propósito de minha ausência do camarote do Lobo Neves; tinham comentado as minhas relações na casa; em suma, éramos objeto da suspeita pública. Concluiu dizendo que não sabia que fazer.

– O melhor é fugirmos – insinuei.

– Nunca – respondeu ela abanando a cabeça.

Vi que era impossível separar duas coisas que no espírito dela estavam inteiramente ligadas: o nosso amor e a consideração pública. Virgília era capaz de iguais e grandes sacrifícios para conservar ambas as vantagens, e a fuga só lhe deixava uma. Talvez senti alguma coisa semelhante a despeito; mas as comoções daqueles dois dias eram já muitas, e o despeito morreu depressa. Vá lá; arranjemos a casinha. (ASSIS, 2008, p. 695).

Conforme a ótica de Brás acerca de Virgília, tendemos a formar um juízo de valor negativo, de modo que podemos classificá-la como uma mulher adúltera e ambiciosa, que tem suas ações e escolhas guiadas pelo interesse. É certo que quanto ao adultério não há como negá-lo, mas os outros juízos insinuados, como o perfil calculista e a dissimulação perfeita, não seriam mais que interpretações do narrador – inclusive as falas curtas de Virgília não teriam como revelar indícios que comprovassem as assertivas de Brás, nem o contrário.

Desse modo, a construção das personagens, bem como a visão que temos dos fatos é configurada a partir do defunto Brás Cubas, o qual se revela um

narrador que profere sobre as situações e sobre o caráter das pessoas de um patamar privilegiado, livre do julgamento da sociedade.

É interessante observar, ainda, a audácia e a indiferença do narrador machadiano que, em certos momentos, não se atém a julgar as figuras conforme entende a realidade e a vida, mas prefere especular sobre as atitudes e mesmo a razão de ser de determinadas personagens, como Eugênia, Virgília e d. Plácida; desse modo, diz o protagonista não saber se a existência da primeira era muito necessária ao século; quanto à segunda, lhe resume o ser ao travesseiro sobre o qual repousa as “sensações más”; e a utilidade de d. Plácida foi, simplesmente, promover-lhe os encontros com Virgília¹².

Nota-se, partindo do estudo das cenas, que o protagonista machadiano parece desejar portar-se como um narrador onisciente e digno de confiança, “não sendo seu costume dissimular ou fingir nada”, como ele próprio afirma. Para isso, serve-se de um posicionamento estratégico, a sua condição de defunto, e, assim, apresenta de forma incisiva ou significativa o seu ponto de vista; no entanto, a maneira pela qual o narrador expõe os fatos e delinea as personagens com seu tom irônico e indiferente o distancia do que deseja (ou finge que deseja) parecer: um narrador que relata apenas verdades. Em suma, opera-se aí uma faca de dois gumes, pois que devemos confiar em um narrador defunto que não tem razões para temer aquilo que afirma, o que parece erigir uma esfera de confiabilidade; todavia, constitui também um narrador cínico, que controla todo o discurso, transmitindo juízo e opiniões acerca dos personagens e das circunstâncias, o que dissolve a esfera de confiança erigida.

Já foi bastante mencionado que o narrador machadiano distancia-se da típica postura narrativa que o realismo preconizava, isto é, distante, imparcial, objetiva e sem intromissões. O escritor carioca, com seu estilo dialético, preferiu adotar um narrador que conviesse aos seus interesses e não ao que o ligava necessariamente ao realismo; desse modo, o personagem “Brás desenvolve uma tática narrativa que não tem precedentes na história do nosso romance” (BOSI, 2006, p. 22).

Nesse contexto, é uma narrativa sem precedentes por se tratar de um narrador *transcendente* que resolve contar a sua trajetória, em primeira pessoa,

¹² Ver capítulos XXXVI, LXII, e CXLIV, respectivamente. Cf. ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

sendo, assim, bastante subjetiva e pessoal, cuidando de seus sentimentos, intenções e anseios, bem como apresentando alguns personagens que frequentou em vida, atribuindo juízos de valor a estas.

Em virtude dos aspectos apontados – a narrativa de teor subjetivo e a figura de um narrador *transcendental* –, compreende-se que a forma da narrativa machadiana se afasta do realismo estético.

Alfredo Bosi, no ensaio *Brás Cubas em três versões*, afirma que “em princípio, o *eu* fala só do que viu e do que sabe ou lhe parece e, nesse sentido, a sua percepção seria mais realista que a do narrador onisciente que afeta conhecer tudo o que se passa fora e dentro das personagens” (BOSI, 2006, p. 7). De fato, talvez fosse mais realista se não se tratasse de um defunto e principalmente se respeitasse os limites da interioridade dos demais personagens, o que não ocorre, uma vez que transmite revelações que não foram expressas pelas personagens como verdades mencionadas.

No que concerne ao narrador onisciente, é válido salientar que, embora saiba tudo (talvez, por isso, Bosi diminua o seu teor de realismo), é relevante recordar que ele não faz parte da narração e por esse motivo não alimenta interesses intrínsecos ao enredo e às personagens envolvidas; o narrador de *Brás Cubas* é personagem e na condição de defunto que conta as suas memórias tem mais razões para querer camuflar ou omitir os fatos e as ações; ou, caso não omita, relata os fatos conforme seu entendimento. Ademais, deve-se considerar que o narrador onisciente esteja livre para camuflar ou omitir, mas parece ter menos motivos para conduzir desse modo a sua narrativa.

Podemos, então, apontar que o protagonista machadiano parece que intenta adotar a postura de um narrador “digno de confiança”, uma vez que, conforme Paul Ricoeur esse narrador “assegura a seu leitor que ele não empreenderá a viagem da leitura com esperanças vãs e falsas crenças no que concerne não só aos fatos relatos, mas às avaliações explícitas ou implícitas dos personagens” (RICOEUR, 2010, p. 278). Desse modo, o narrador *transcendental* guia o enredo, apresentando sua perspectiva como verdade singular pela condição em que narra suas memórias. Somos, portanto, limitados a acreditar (ou duvidar) da imagem que *Brás* configura a dele e a das outras figuras do livro, pois embora haja a variação do foco narrativo, mudando de um personagem para outro, é bastante sucinta, sem conceder resquícios que nos levem a outro ponto de vista, até pelo fato

de ser desenvolvido conforme o entendimento do narrador. Assim que Augusto Meyer afirma que o narrador Brás Cubas encerra uma espécie de “supereu romanesco” (MEYER, 2008, p. 161), pois é o seu ângulo de visão que abarca e se estende a tudo, sejam circunstâncias, sejam personagens. O narrador não nos concede outra perspectiva para interpretamos as situações e as outras figuras do romance; e ainda que nós, leitores, percebendo o tom irônico e gracejador do personagem do *além*, duvidemos do seu ponto de vista, nossa interpretação não passará de uma conjectura, uma vez que o enredo apenas comprova o que o narrador intenciona mostrar. A tática narrativa escolhida por Machado coloca Brás Cubas como o único ângulo de visão sobre os demais. Tal postura pode ser mais bem compreendida na descrição que Jean Pouillon faz da “visão com”:

Escolhe-se um único personagem que constituirá o centro da narrativa, ao qual se atribui uma atenção maior ou, em todo caso, diferente da que se atribui aos demais. Descrevemo-lo de dentro; penetramos imediatamente a sua conduta, como se nós mesmos a manifestássemos. Por conseguinte, essa conduta não é descrita tal como se afiguraria a um observador imparcial, mas tal como se apresenta, e apenas na medida em que se apresenta, àquele que a manifesta. Será necessário dizer que se trata de romances nos quais tudo fica centralizado num único personagem? Esta expressão não seria muito exata; parece implicar que nossa visão mais nítida seja a do personagem central. Na realidade, este último é central não porque seja *visto* no centro, mas sim porque é sempre *a partir* dele que vemos os outros. É “com” ele que vemos os outros protagonistas, é com que ele vivemos os acontecimentos narrados. (POUILLON, 1974, p. 54).

É *com* a visão do personagem Brás Cubas e do narrador do *além* que conhecemos Virgínia, Lobo Neves, Cotrim, Marcela; é com ele que fomos e voltamos de Lisboa; é *com* ele que vivenciamos todas as situações.

Partindo das várias posturas narrativas supracitadas, o defunto autor se delineia na tentativa de agir como um narrador digno de confiança, que segura a mão do leitor e o conduz por caminhos seguros; todavia, é preciso atentar para o fato de ele realizar a ação de apresentar a todas as outras figuras em circunstâncias específicas e únicas, parecendo enxergar os pensamentos destes personagens com tamanha propriedade que nos convence, por momentos, a adotar a sua visão. Assim, os leitores precisam se portar de modo atento, ativo, questionando e analisando cada julgamento, elogio e ação; além de observar que temos um *narrador posterior* quanto às situações vivenciadas na narrativa, o que deve ou pode modificar a maneira como o leitor abraça a postura deste.

2.3 Machado de Assis e o problemática da categorização

O ensino básico parece necessitar de datas e marcos para ser mais bem compreendido e assimilado pelo adolescente público estudantil. Desse modo, a sensação que se pode ter e muitas vezes se tem é de que nós, professores, estamos lecionando um “faz de conta” que mais tarde será desvendado pelo aluno, caso dê continuidade à vida acadêmica. É nesse contexto que a classificação de Machado de Assis se coloca como mais uma problemática ou falácia a ser desmistificada.

Alimenta-se a ideia de que o autor carioca é o nosso maior representante da literatura realista no Brasil, por ter seu romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* publicado em 1880, como um marco da nova corrente e apresentar críticas ferrenhas à sociedade da época. Mas, em realidade, os traços de suas narrativas o distanciam da nova estética.

Como já foi mencionado, temos um narrador *a posteriori* que do além resolve contar suas memórias e apresentar análises sarcásticas acerca da humanidade e das paixões do homem. Esse narrador, então, se porta um tanto parcial e próximo ao leitor a ponto de dialogar com este. Tais aspectos já são suficientes para desagregar o autor do movimento verista. Ademais, nos romances machadianos não há uma forte presença da descrição do mundo exterior, mas sim um foco maior na interioridade, que acaba por remeter ao traço subjetivo, outro ponto que se distancia do realismo. Mas, então, por que razão chamar Machado de Assis de realista?

Parece, de certa maneira, que o realismo granjeou maior prestígio e consideração do que a escola romântica, talvez em razão de sua forma de analisar e apontar as fraturas da sociedade com seu universalismo e sua sobriedade. O criador de Quincas Borba, portanto, tendo aparecido em uma época de transição, incidiu de ser classificado no período mais “ilustre”.

Todavia, não se pode olvidar o que já havia sido muito bem retratado pelos autores dos romances urbanos da escola romântica, os quais mesmo produzindo desfechos idealizados, apontaram precocemente as chagas da nossa sociedade. Exemplos são as obras de José de Alencar que com *Lucíola* criticou uma sociedade hipócrita e injusta que sustentava o vício da prostituição ao mesmo tempo

em que o repudiava; ou *Senhora* que revelou o dinheiro como verdadeiro fator decisivo no momento de travar relações, mostrando quanto os homens são venais.

Porém, a escola romântica precisava ser posta de lado para colocar em cena outra corrente e, assim, tentar acompanhar o que ocorria no Novo Mundo. É nessa circunstância que o realismo aporta no Brasil, isto é, sem de fato o estilo anterior ter se esgotado, mas parecia precisar findar para conferir espaço para o novo.

Tendo em vista esse contexto, é que entendemos que o realismo brasileiro poderia ser reconfigurado, abolindo, também, um discurso a muito repetitivo quanto à exaustão da literatura fantasiosa e sonhadora – romântica – a qual era considerada distante do que vivenciávamos.

Assim, ao ser sustentada uma visão de que o romantismo estava esgotado e propagando de modo geral as prerrogativas do realismo era conveniente apontar figuras que sustentassem tal ideia. Então, apresentado o novo estilo, definido seus critérios, era apenas encaixar as novas produções literárias e seus respectivos escritores. Machado de Assis com sua maestria logo foi enquadrado nessa corrente, mesmo tendo revelado sua insatisfação com o estilo realista, de modo que o estudo aprofundado da obra do autor parece não ter sido realizado.

Nesse sentido para pensarmos em uma nova forma de lecionar sobre o autor carioca e suas obras, seria viável compreender sua produção como um todo, sem divisões de primeira e segunda fase. Ou seja, estudar seu estilo singular de maneira independente, colocá-lo a parte das escolas literárias da época, traçar, somente, seu estilo e suas influências para melhor compreendê-lo e evitar contradições seria uma alternativa. Ademais, pode-se levar em consideração que ter conhecimento ainda que superficial sobre as influências externas adquiridas pelo criador de Bentinho talvez reduzisse a rejeição pela leitura de suas obras e a dificuldade de leitura de suas narrativas.

3 RAUL POMPEIA: UM AUTOR ESQUECIDO

“Vais encontrar o mundo’, disse-me meu pai, à porta do Ateneu. ‘Coragem para a luta’”. (Raul Pompeia)

Há, na literatura brasileira, alguns nomes que se consagram em razão de uma única obra. Não que a produção desses autores tenha sido limitada, mas o reconhecimento, sim. É o caso de Joaquim Manuel de Macedo, com *A moreninha* (1844), de Manuel Antônio de Almeida, criador de *Memórias de um sargento de milícias* (1853) e, mais tarde, de Raul Pompeia com seu *O Ateneu* (1888). Os dois primeiros nomes, no entanto, ainda parecem ser mais bem recordados, uma vez que marcaram o momento romântico brasileiro pela singularidade com que surgiram; enquanto o segundo parece ter ficado apagado em virtude de outros grandes nomes do período, como o de Machado de Assis. Ainda assim nos cabe questionar o porquê do secundarismo a que ficou relegada a obra de Pompeia, já que a narrativa veio a público primeiramente em forma de folhetim, pela *Gazeta de Notícias*, o que não aponta para a ausência de leitores.

Nesse contexto, pensamos que outras razões contribuíram para a ausência de muitos estudos sobre a obra de Pompeia, como alguns entraves ou falhas que talvez tenham dificultado uma maior afinidade entre os leitores e o texto, impedindo a divulgação, a fluidez da leitura ou mesmo a identificação entre o leitor e o personagem. Dentre essas barreiras, podemos mencionar: as oscilações quanto à estética literária, não havendo um consenso, mas sim um retalho de estilos que engloba realismo, naturalismo, parnasianismo, simbolismo, rasgos do romantismo, impressionismo e expressionismo, estética do início do século XX. É possível exemplificar com vários trechos da obra tais confluências, como nas primeiras páginas da narrativa que inicia em um tom impressionista, já que o narrador nos faz saber que aquele escrito é produto de vivências passadas e ao mesmo tempo nos remete à visão romantizada que em geral alimentamos sobre esse passado ou futuro:

Lembramo-nos, entretanto, com saudade hipócrita, dos felizes tempos – como se a mesma incerteza de hoje, sob outro aspecto não nos houvesse perseguido outrora, e não viesse de longe a enfiada das decepções que nos ultrajam.

Eufemismo, os felizes tempos, eufemismo apenas, igual aos outros que nos alimentam, a saudade dos dias que correram como melhores. Bem considerando, a atualidade é a mesma em todas as datas. Feita a compensação dos desejos que variam, das aspirações que se transformam, alentadas perpetuamente do mesmo ardor, sobre a mesma base fantástica de esperanças, a atualidade é uma. Sob a coloração cambiante das horas, um pouco de ouro mais pela manhã, um pouco mais de púrpura ao crepúsculo – a paisagem é a mesma de cada lado, beirando a estrada da vida. (POMPEIA, 2010, p. 11).

Percebe-se na passagem supracitada que Sérgio nos situa sobre o que será tratado, uma narrativa memorialística, a qual, geralmente, idealiza o passado; todavia, em seguida, o narrador já rompe com essa visão romanceada do pretérito mantendo uma postura romântica no sentido cético, niilista, além de fazer uso de expressões que se coadunam com o simbolismo, ao mencionar “a coloração cambiante das horas”.

Não se encerram aqui os traços românticos da obra. Ao se despedir da família, o narrador nos descreve em poucas linhas a separação dos pais: “um dia, meu pai tomou-me pela mão, minha mãe beijou-me a testa, molhando-me de lágrimas os cabelos, eu parti” (POMPEIA, 2010, p. 13). Mais adiante, deparamo-nos com uma cena tipicamente idílica entre Sérgio e Egbert:

Entrávamos pelo gramal. Como ia longe o burburinho de alegria vulgar dos companheiros! Nós dois sós! Sentávamo-nos à relva. Eu descansando a cabeça aos joelhos dele ou ele aos meus. Calados, arrancávamos espiguihas à grama. O prado era imenso, imenso, os extremos escapavam já na primeira solução de crepúsculo. Olhávamos para cima, para o céu. Que céus de transparência e de luz! Ao alto, ao alto, demorava-se ainda em cauda de ouro, uma lembrança de sol. A cúpula funda descortinava-se para as montanhas, diluição vasta, tenuíssima de arco-íris. Brandos reflexos de chama; depois, o belo azul de pano; depois, a degeneração dos matizes para a melancolia noturna, prenunciada pela última zona de roxo doloroso. Quem nos dera ser aquelas aves, duas, que avistávamos na altura, amigas, declinando o voo para o ocaso, destino feliz da luz, em pleno dia ainda, quando na terra iam por tudo as sombras. (POMPEIA, 2010, p. 167).

Na cena, é possível, concomitantemente, visualizar um quadro impressionista por meio de um discurso romântico que insinua uma relação homossexual entre Sérgio e o colega de internato, Egbert, o que se pode compreender como um traço do naturalismo, que explora as necessidades humanas, no caso, ser cuidado e protegido era uma necessidade do narrador. Vale ressaltar que essa não é a primeira insinuação de relação homossexual que aparece

na narrativa. Antes de Egbert, há insinuações de proximidade de cuidados entre Sérgio e Rabelo, bem como de Sanches.

Ademais, observam-se aspectos expressionistas e simbolistas em *O ateneu*, os quais se mesclam com traços de outras correntes, assim como exposto anteriormente. O primeiro estilo se configura no texto por meio das deformidades, da plasticidade com que os personagens, as cenas se colocam, expressando as emoções de modo intimista; o simbolismo, por sua vez, se constitui por meio de insinuações, sinestésias, metáforas, cores e sentimentalismos, deixando sempre a narrativa em uma espécie de penumbra, e não às claras. Sérgio, ao visitar Aristarco antes de ser matriculado na escola, apresenta-nos uma descrição do diretor relacionada a Deus, patamar divino o qual o colocou inicialmente:

Verdade é que não era fácil reconhecer ali, tangível e homem, uma entidade que fora da mitologia das minhas primeiras concepções antropomórficas; logo após Nosso Senhor, o qual eu imaginara velho, feiíssimo, barbudo, impertinente, corcunda, ralhando por trovões, carbonizando meninos com o corisco. Eu aprendera a ler pelos livros elementares de Aristarco, e o supunha velho como o primeiro, porém rapado, de cara chupada, pedagógica, óculos apocalípticos, carapuça negra de borla, fanhoso, onipotente e mau, com um das mãos para trás escondendo a palmatória e doutrinando à humanidade o bê-á-bá. (POMPEIA, 2010, p. 25).

Logo após essa percepção de Sérgio acerca do diretor, que nos é apresentado de maneira exagerada e caricata, nesse sentido construindo uma imagem quase expressionista, o narrador nos conta da ordem recebida por parte de Aristarco, a de “ir ao cabeleireiro tirar fora os cachinhos” (POMPEIA, 2010, p. 26), mostrando, já, um traço simbolista, em que a retirada dos cachos – aqui compreendidos como uma espécie de ligação com a proteção do seio familiar e a pureza da infância – corresponde a uma ruptura, exprimindo o início da maturação do personagem, entregue ao “mundo”.

Sabe-se que chegando ao universo do internato, Sérgio, que até então alimentava uma ideia de independência e vaidade, recebe instruções dos demais sobre o funcionamento daquela “sociedade” e como deveria se portar, pois precisaria ser forte e ser homem (POMPEIA, 2010, p. 39), evitando ser o protegido de algum outro interno, uma vez que tal posicionamento implicava a postura de “sexo da fraqueza”. No entanto, com poucos dias, a percepção e o sentimento do protagonista, que estava disposta a enfrentar e a se postar como independente se transformam:

Depois que sacudi fora a tranca dos ideais ingênuos, fiquei vazio de ânimo; nunca percebi tanto a espiritualidade imponderável da alma; o vácuo habitava-me dentro. Premia-me a força das coisas. Senti-me acovardado. Perdeu-se a lição viril de Rabelo: prescindir de protetores. Eu desejei um protetor, alguém que me valesse, naquele meio hostil e desconhecido. (POMPEIA, 2010, p. 48).

Essa é uma das modificações causadas em Sérgio por parte do internato, a qual o personagem expressa o sentimento de estar acuado, o sentimento de medo e de vazio, e o expressa por meio de metáforas, “sacudi fora a tranca dos ideais ingênuos”, apontando que não foi uma mudança leve e gradual, mas brusca e ferina.

3.1 Sobreposição estilística

Há em outras passagens do texto de Pompeia o diálogo entre estilos sem a prevalência de um deles. Tem-se um conteúdo realista que é transmitido por meio de um discurso romântico, no sentido da fragilidade do personagem, que se deixa abater pelo peso da nova realidade na qual se encontra; porém, para a construção desse discurso, o narrador parte de suas impressões do passado.

No contexto da sobreposição estilística na narrativa de Pompeia, chama a atenção o momento do banho no tanque dos alunos:

[...] Por ocasião dos intensos calores de fevereiro e março e do fim do ano, tomávamos dois banhos ao dia. Uma festa n'água, gorda, salobra da transpiração lavada das turmas precedentes, que as dimensões do tanque impediam a devida renovação; turbulento debate de corpos nus, estreitamente cingidos no calção de malha rajado a cores enleando-se como lampreias, uns imergindo, reaparecendo outros, olhos injetados e cabelos a escorrer pela cara, vergões na pele de involuntárias unhas dos companheiros; gritos de alegria, gritos de susto, gritos de terror [...] (POMPEIA, 2010, p. 44-45).

A descrição mescla o naturalismo e o simbolismo, por meio dos vocábulos empregados para classificar a qualidade da água, que era *salobra* e *gorda*, ou seja, gordurosa, em razão do suor que ali permanecia dos internos que já haviam usado o tanque. Constroem-se ideias a partir da insinuação do sabor, do cheiro, da cor da água do tanque que levam o leitor a formar toda a cena com base na imaginação. Ademais, descreve com vivacidade o movimento dos estudantes dentro de um pequeno espaço utilizado para aliviar o calor, onde se percebe, por meio da narrativa, certo aproveitamento da situação para haver toque físico, o debate de

corpos nus, aproveitando-se da situação para, talvez, saciar desejos íntimos. É interessante destacar ainda o posicionamento de Sérgio que parece, nessa passagem, um narrador onisciente, a observar a cena de fora.

Por outro lado, já seguindo um viés mais próximo ao realista, isto é, outra corrente literária, Pompeia critica a postura hipócrita do diretor, como fica claro na passagem narrada no dia da transição dos cursos elementares dos alunos:

Aristarco representava, na mesa, o voto pensado do guarda-livros. Contas justas: aprovação com louvor, cambiando às vezes para distinção simples; atraso de trimestre, aprovação plena, com risco de simplificação; atraso de semestre, reprovado.

Havia no Ateneu, fora desta regra, alunos gratuitos, dóceis criaturas, escolhidas a dedo para o papel de complemento objetivo de caridade, tímidos como se os abatesse o peso do benefício; com todos os deveres, nenhum direito, nem mesmo o de não prestar para nada. Em retorno, os professores tinham obrigação de fazer brilhar, porque caridade que não brilha, é caridade em pura perda. (POMPEIA, 2010, p. 138).

Os requisitos para a qualificação da aprovação se fazem conforme a situação do pagamento dos alunos. Dessa maneira, segundo o narrador nos revela, Aristarco não preza pela formação educacional dos internos, mas sim pela situação econômica, parecendo fazer jus ao preceito romântico de denunciar a inversão de valores. Além disso, aponta a postura de falsa caridade, uma vez que os alunos que estudam gratuitamente têm a obrigação de se destacar para levar o nome do colégio e, conseqüentemente, o do diretor como uma espécie de redentor, de modo que a “caridade” não é gratuita, mas cara.

Nesse mesmo sentido de alternância de escolas literárias, observa-se traços de outros estilos, como o impressionista no momento em que Sérgio, pela primeira vez, é chamado a atenção pelo diretor em razão de um mau comportamento ou má nota:

No fundo do silêncio comum do refeitório, cavou-se um silêncio mais fundo, como um poço depois de um abismo. Senti-me devorado por este silêncio hiante. A congregação justiceira dos colegas voltou-se para mim, contra mim. Os vizinhos de lugar à mesa afastaram-se dos dois lados, para que melhor fosse visto. De longe, da copa, chegava um ruído argentino, horrível, de colheres a lavagem; os tamarineiros no parque ciciavam ao vento. (POMPEIA, 2010, p. 62).

A construção da cena se desenha detalhadamente por meio da memória, de forma que conseguimos visualizar e perceber os movimentos dos personagens,

bem como a sensação de solidão de Sérgio, naquele instante, que com o recurso do som do “ruído argentino”, que se contrasta com o ciciar do vento, imprime o conflito interno do personagem. Assim é que Sonia Brayner entende que “as coisas provocam impressões sensoriais e emocionais e são estas impressões as que o impressionista toma agora como objeto ou tema de arte” (BRAYNER, 1979, p. 130). Nesse mesmo sentido aponta Lígia Cademartori, ao afirmar que no Impressionismo todo evento observado é inédito, isto é, refletir sobre determinados objetos e a impressão causada por eles no personagem (CADEMARTORI, 1998, p. 59).

O impasse na obra de Pompeia não se restringe à estética. Há também frequente impasse quanto ao gênero romance e ao gênero memória/autobiografia; além da imprecisão que dá espaço a sugestões e a simbologias, criando, assim, uma atmosfera dúbia quanto às ações, às falas e aos pensamentos dos personagens. A narrativa de *O Ateneu* se configura de uma maneira indefinida quanto ao gênero, uma vez que se identifica no texto literário tudo o que se pode verificar em um romance, inclusive a profunda introspecção, o monólogo interior; todavia, o ponto de partida para se adentrar no íntimo do personagem e conferir tamanha ênfase a esse espaço interno gera esse “entre lugar”, pois temos uma rememoração fictícia com uma tendência autobiográfica, tendo em vista a experiência de Pompeia no Colégio Abílio, permitindo que vazasse “[...] no livro o seu ódio por um passado que culpou, por uns professores e colegas que o supliciaram, vingando-se de tudo com furor” (ANDRADE, 1974, p. 183), tratando-se

das memórias do tempo que passou em um internato moderno, escritas por um rapaz no pleno desenvolvimento de sua razão, e de posse de conhecimentos que lhe permitem ver o bojo vazio da falsa ciência pedagógica. (PONTES, 1935, p. 190).

As palavras de Eloy Pontes se coadunam, portanto, com a ideia de que a base para a criação da narrativa de Pompeia nasce da sua própria vivência, apontando que não se trata apenas de um romance puramente ficcional, mas de um texto, em partes, autobiográfico, não nos permitindo definir a que gênero pertence a produção do criador de Sérgio, o qual mostra mais uma vez que seu estilo escapa a modelos e encaixes.

Nesse sentido ainda, Anna Faedrich, no artigo “Autoficção em teoria: a terceira margem”, nos traz a problemática divergência entre uma autobiografia (texto

referencial) e uma autoficção (texto ficcional). Segundo a pesquisadora, uma obra autobiográfica não tem o intuito de se revelar, de modo que os leitores identificam possíveis semelhanças com a vida do autor por meio da extratextualidade; a autoficção, por sua vez, caracteriza-se como uma espécie de limbo, de entre-lugar, que rompe com a linha divisória com o intuito de conferir uma ambiguidade à narrativa, em que o autor se assume como personagem da sua própria ficção (FAEDRICH, 2017, p. 93-99).

Desse modo, Silviano Santiago, em seu texto “O Ateneu: contradições e perquirições”, entende que a obra de Pompeia detém várias deficiências, fraquezas quanto ao estilo e aos discursos; no entanto, ainda assim é uma obra prima, talvez por conseguir, hoje, certa notoriedade e não se limitar a estilos e gêneros. Ademais, o crítico aponta as contradições que dificultam a análise da narrativa e, seguindo a mesma percepção, Ivan Teixeira afirma que

o mundo de *O Ateneu* será sempre eco, reflexo, reverberação, efeito do ambiente, fragmento, nuance, sensação, desejo e impulso artístico. Não importa tanto a dimensão objetiva das coisas, mas o efeito que elas provocam no observador – medo de dizer que conduz à hipótese impressionista do estilo. (TEIXEIRA, 2017, p. 405).

Não apenas Silviano Santiago e Ivan Teixeira, ao analisarem a obra, compartilham a ideia e a sensação de fluidez de estilos, gêneros e interpretações. Tal ideia é dividida com os demais críticos literários, como Lúcia Miguel Pereira, Eugênio Gomes, Olívio Montenegro, para citar alguns, o que nos remete à problemática a que se propõe analisar este trabalho: a fragilidade do realismo no Brasil.

Já mencionada anteriormente, a data de publicação de *O Ateneu* é 1888. No Brasil, o realismo e o naturalismo já se faziam presentes desde 1880 com os romances de Machado de Assis e Aluísio Azevedo, os quais também apresentaram incongruências com relação ao novo estilo; todavia, as incoerências verificadas nos livros de Machado e Azevedo eram mais específicas ou bem delimitadas do que as que identificamos no romance de Pompeia. O pai de Capitu adotou um estilo próprio, lastreado de ironia e sarcasmo, pendendo entre tratar da realidade e se imiscuir em terrenos contrários a essa realidade; Azevedo, por sua vez, tentou seguir fielmente a escola verista, abraçando de modo efusivo os ideais científicos a ponto de resvalar

para um ideal de realismo e naturalismo, distanciando-se, portanto, da proposta inicial do movimento.

É possível que no estudo do romance de Pompeia identifiquemos, por exemplo, traços do simbolismo e do expressionismo – embora esse último movimento apenas tenha surgido no século XX –, ao transmitir, com peso emocional, a descrição exacerbada, quase que caricaturesca, dos personagens e de algumas circunstâncias vivenciadas pelo protagonista:

Entretinha-me a espiar os companheiros, quando o professor pronunciou o meu nome. Fiquei tão pálido que Mãnlio sorriu e perguntou-me brando, se queria ir à pedra. Precisava examinar-me.
De pé, vexadíssimo, senti brumar-se-me a vista, numa fumaça de vertigem. Adivinhei sobre mim o olhar visguento do Sanches, o olhar odioso e timorato do Cruz, os óculos azuis do Rabelo, o nariz do Nascimento, virando devagar como um leme; esperei a seta do Carlos, o quinau do Maurílio, ameaçador, fazendo cócegas ao teto com o dedo feroz; respirei no ambiente adverso da maldita hora, perfumado pela emanação acre das resinas de um pinheiro próximo, uma conspiração contra mim da aula inteira, desde as bajulações do Negrão até a maldade violenta do Álvares. Cambaleei até a pedra. O professor interrogou-me: não sei se respondi. Apossou-se-me do espírito um pavor estranho. Acovardou-me o terror supremo das exhibições, imaginando em roda a ironia má de todos aqueles rostos desconhecido. Amparei-me à tábua negra, para não cair; fugia-me o solo aos pés, com a noção do momento; envolveu-me a escuridão dos desmaios, vergonha eterna! Liquidando-se a última energia... pela melhor das maneiras piores de liquidar-se uma energia. (POMPEIA, 2010, p. 35-36).

O trecho citado apresenta o momento em que Sérgio é convocado pela primeira vez a ir à lousa. Nessa cena, o personagem nos transmite a imagem das pessoas que estavam presentes na aula, professores e alunos, de uma maneira descritiva, plástica, deformada, fazendo-nos visualizar a expressão exagerada de todos, realizando comparações com elementos negativos, ofensivos, pegajosos, perseguidores, como “olhar odioso”, “odor acre”, a forma com que Sérgio diz ter caminhado até a pedra, “cambaleando”, isto é um movimento sem direção, oscilante, remetendo ao disforme, configurando, assim, uma atmosfera digna de um quadro expressionista, dessa maneira, “o apelo à pintura corroborou o conceito de que a poesia é um reflexo de objetos e eventos” (ABRAMS, 2010, p. 55).

Nesse contexto, ao pôr em cena personagens e eventos de modo caricato, deformado, não podemos dissociar o expressionismo do impressionismo, ainda que haja um embate entre ambas as correntes, uma vez que esta última relaciona-se com a memória, criando a narrativa com base nas recordações e interpretações do personagem-narrador Sérgio; assim que o expressionismo do que

nos é relatado – as imagens, os quadros apresentados – é construído a partir das impressões do protagonista, de forma que não podemos desconhecer tal união na obra de Pompeia, que por meio da memória do personagem descreve situações com demasiada carga emocional.

Quanto aos traços realistas, evidencia-se o contexto histórico no qual está situado o romance, isto é, no momento da transição da Monarquia para a República, no campo político, e no domínio do Café com Leite, bem como da borracha e do charque na economia. Mas o realismo não se resumiria apenas em tais dados. A estética verista de *O ateneu* se configura na mercantilização da educação e nas ações dos personagens, principalmente na figura do diretor Aristarco, o qual apresenta uma postura falaciosa com o intuito de conquistar um maior público de alunos:

[...] veio depois uma prelação pedagógica, tacheada de flores de retórica a martelo; a apologia da vida de colégio, seguindo-se a exaltação do mestre em geral e a exaltação, em particular, de Aristarco e do Ateneu.

“O mestre é o prolongamento do amor paterno, perorou, é o complemento da ternura das mães, o guia zeloso dos primeiros passos, na senda escabrosa que vai às conquistas do saber e da moralidade. Experimentado pelo labutar cotidiano da sagrada profissão, o seu auxílio ampara-nos como a Providência na Terra, escolta-nos assíduo como um anjo de guarda, a sua lição prudente esclarece-nos a jornada inteira do futuro. Devemos ao pai a existência do corpo, o mestre cria-nos o espírito (sorites de sensação), e o espírito é a força que impele, o impulso que triunfa, o triunfo que nobilita, o enobrecimento que glorifica, e a glória é o ideal da vida, o louro do guerreiro, o carvalho do artista, a palma do crente! A família é o amor no lar, o Estado é a segurança civil; o mestre, com o amor forte que ensina e corrige, prepara-nos para a segurança íntima inapreciável da vontade. Acima de Aristarco – Deus! Deus tão somente; abaixo de Deus – Aristarco.” (POMPEIA, 2010, p. 18).

O discurso proferido pelo professor Venâncio sobre a educação e, principalmente, sobre a figura do educador – no caso, o Ateneu e Aristarco – ultrapassa sua importância concreta, real e ganha uma autoridade quase divina, pois coloca o educador em um patamar que sobrepõe o da própria família, uma vez que resultam das ações do mestre não apenas o conhecimento das matérias escolares, mas a força para superar obstáculos, a integridade de caráter, as atitudes nobres e as glórias alcançadas na vida, destituindo a família de suas bases e responsabilidades. Ressalte-se que o discurso era voltado para os pais dos alunos do Ateneu tendo, portanto, que ser persuasivo e conveniente, uma vez que se vende um produto.

Desse modo, as críticas se vinculam à corrente realista conforme discursos hipócritas e detalhadas descrições, ou, como colocam muitos estudiosos, por meio do “microcosmo do mundo”¹³, o qual o próprio narrador nos apresenta por meio da fala de Dr. Cláudio

Falava uma vez sobre educação.

Discutiu a questão do internato. [...]

É uma organização imperfeita, aprendizagem de corrupção, ocasião de contato com indivíduos de toda origem? O mestre é a tirania, a injustiça, o terror? O mecanismo não tem cotação, cobrejam as linhas sinuosas da indignidade, aprova-se a espionagem, a adulação, a humilhação, campeia a intriga, a maledicência, a calúnia, oprimem os prediletos do favoritismo, oprimem os maiores, os mais fortes, abundam as seduções perversas, triunfam as audácias dos nulos? A reclusão exacerbadas as tendências ingênicas?

Tanto melhor: é a escola da sociedade.

Ilustrar o espírito é pouco; temperar o caráter é tudo. É preciso que chegue um dia a desilusão do carinho doméstico. Toda a vantagem em que se realize o mais cedo.

A educação não faz almas: exercita-as. E o exercício moral não vem das belas palavras de virtude, mas do atrito com as circunstâncias.

[...]

Ensaçados no microcosmo do internato, não há mais surpresas no mundo lá fora, onde se vão sofrer todas as convivências, respirar todos os ambientes; onde a razão da maior força é a dialética geral, e nos envolvem as evoluções de tudo que rasteja e tudo que morde, porque a perfídia terra a terra é um dos processos mais eficazes da vulgaridade vencedora; onde o aviltamento é quase sempre a condição do êxito, como se houvesse ascensões para baixo; onde o poder é uma redoma de chumbo sobre as aspirações altivas [...]

O internato é útil; a existência agita-se como a peneira do garimpeiro: o que vale mais e o que vale menos separam-se.

[...]

E não se diga que é um viveiro de maus germes, seminário nefasto de maus princípios, que hão de arborescer depois. Não é o internato que faz a sociedade; o internato a reflete. A corrupção que ali viceja, vai de fora. Os caracteres que ali triunfam, trazem ao entrar o passaporte do sucesso, como os que se perdem, a marca da condenação.

[...] O internato com a soma dos defeitos possíveis é o ensino prático da virtude, a aprendizagem do ferreiro à forja, habilitação do lutador na luta. Os débeis sacrificam-se; não prevalecem. Os ginásios são para os privilegiados de saúde. O reumatismo deve ser um péssimo acrobata. Erro grave combater o internato.

Cumpra que se institua, que se desenvolva, que floresça e se multiplique a escola positiva do conflito social com os maus educadores e as companhias perigosas, na comunhão corruptora, no tédio do claustro, de inação, de cárcere; cumpra que os generosos ardores da alma primitiva e ingênua se disciplinem na desilusão crua e prematura[...] (POMPEIA, 2010, p. 190-191-192).

¹³ Estudiosos como Eugênio Gomes e Sonia Brayner, por exemplo, defendem que o internato Ateneu é uma miniatura da sociedade, isto é, um microcosmo da sociedade com suas convenções e relações baseadas em interesses e ambições.

Nesse trecho da obra, observa-se uma clara manifestação contra a educação como um bem de consumo e uma crítica ao modo como os internatos se estruturam. Não se pode deixar de levar em conta, todavia, que a obra está sob o domínio da subjetividade de Sérgio-narrador e não apresenta um intuito de denúncia social a fim de sanar uma problemática, mas, talvez, expor uma opinião, pois ao afirmar que “não adianta combater o internato” podemos compreender que não adianta combater a sociedade, o que era um dos preceitos da escola verista. Ademais, como afirma Eloy Pontes, o realismo cru não seduziu Pompeia, que optou por seguir o sutil estilo machadiano de realismo subjetivo com laivos de angústia (PONTES, 1935, p. 185), de forma que a narrativa está voltada para o interior do personagem e não para o exterior.

Há, no entanto, em outro momento da obra, passagens que apontam para uma postura contrária ao realismo. Mais uma vez utilizando-se da figura de Dr. Cláudio, Sérgio nos conta que a arte é inútil, não possui preparativo e a poesia é a interpretação de nossos sentimentos, não tendo por finalidade agradar (POMPEIA, 2010, p. 119); ou seja, o personagem, que é considerado um porta-voz do autor, aponta, mais uma vez, um posicionamento divergente dos preceitos da corrente realista, pois

Focando-se não mais na experiência visual e no mínimo múltiplo da cor, mas sim, sob a forma escrita, multiplicidade de sentimentos, sensações e impressões que fazem a vida da consciência, o Impressionismo literário preconiza um novo terreno para a literatura. É pelo mergulho na vida íntima das personagens que se dilui, a um só tempo, os contornos do enredo rigidamente realista e naturalista, bem como o narrador onisciente e típico da forma romanesca, como estabelecida desde a novel do século XVIII. A percepção fragmentada e nuançada do indivíduo, em contato e interrelação constante com seu meio, ao invés de pressupor uma relação determinista de causalidade, passa a ser registrada quase que imediatamente, como forma de desvendar o instante em que nasceram as impressões e em que se formam as palavras. (SANDANELLO, TEMPORAL, 2014, p. 1609).

Nesse sentido, a preparação, a produção do que se pretende tratar no romance para Pompeia é mais fruto da inspiração do que da transpiração, não basta descrever detalhadamente ambientes e personagens, uma vez que o personagem-narrador almeja captar o que está além do concreto intacto, mas sim o movimento, os sons e o que esses recursos despertam nos que estão ao seu redor naquele dado momento.

Segundo essa perspectiva é que se pode compreender o que nos diz Sonia Brayner, em *Labirinto do espaço romanesco* (1979), sobre a concepção estética do criador de *O Ateneu*, em que

os objetos do mundo exterior, toda sua composição material, não possui uma existência independente: estarão sempre na dependência das condições intelectuais e afetivas de seus intérpretes, narrador ou personagens. (BRAYNER, 1979, p. 133).

Parece-nos que a narrativa que nos é passada é fruto da “nervosidade” de Sérgio o qual oscila com as situações vivenciadas no internato, sendo, então, o discurso “fiel” ao íntimo do narrador-personagem.

Entende-se que tal concepção estética aproxima-se do que defende Kant na *Crítica da razão pura*, no que concerne à percepção do exterior:

[...] toda a nossa intuição (percepção, presentimento de verdade) nada mais é do que a representação do fenômeno; que as coisas que intuímos não são em si mesmas tal como a intuímos, nem as suas relações são em si mesmas constituídas como nos aparecem. (KANT, 2012, p. 78).

Nesse contexto, o exterior e os eventos fogem à nossa intuição. A atmosfera estética do romance se torna fragilizada, uma vez que toda a narrativa é concentrada conforme a visão do narrador-personagem, de modo que a forma com que Sérgio percebeu as situações não corresponde ao que elas foram de fato. Nesse sentido, o traço realista é enfraquecido segundo a concepção kantiana de como intuímos a “coisa em si”, bem como por se tratar de uma memória – e, diga-se de passagem, uma memória doída – que acaba por representar uma

nervosidade estilística promovida pela exacerbação dos sentidos na ânsia de apreensão do momento em suas minúcias. O mergulho gradativo na musicalidade e ritmos da linguagem simbolista, a exaltação expressionística de uma sátira acerba o dialogismo da paródia constante juntam-se para construir um mundo narrativo conflitante entre o dizer e o interpretar, entre o intelecto e a sensibilidade, entre o consciente e o inconsciente. (BRAYNER, 1979, p, 128-129).

Hannah Arendt em *A vida do espírito* (2017) defende a ideia de que há algo para além do que aparece, de modo que as aparências revelam e ocultam. Esse jogo dialético apresentado pela estudiosa se coaduna à narração de Sérgio que, ao passo que nos revela uma ação, pode estar ocultando-a, pois todo o exterior

passa pelo seu crivo, chegando a nós, leitores, por meio de um olhar, de um filtro; “assim, toda demonstração já contém uma reflexão que dá à emoção a forma altamente individualizada” (ARENDDT, 2017, p. 48).

A narrativa ocupa um espaço límbico que à medida que põe em cena a realidade exterior, por sua vez a resvala pelo filtro da intuição do narrador que a devolve transformada pela sua paixão, expressão e impressão por meio de um discurso incerto e opaco, o qual não se pode apreender, pois o leitor tem de lançar mão de recursos antitéticos que acabam por não respaldar os fatos. Um exemplo a ser mencionado é o fato descrito por Sérgio acerca da tentativa de afogamento sofrida por ele.

Mal tinha eu entrado, senti que duas mãos, no fundo, prendiam-me o tornozelo, o joelho. A um impulso violento caí de costas; a água abafou-me os gritos, cobriu-me a vista. Senti-me arrastado. Num desespero de asfixia, pensei morrer. Sem saber nadar, vi-me abandonado em ponto perigoso; e bracejava à toa, imerso a desfalecer, quando alguém amparou-me. [...] Sanches era o meu salvador.
 – la afogar-se! – disse ele, amparando-me a cabeça. Aterrado ainda, contei-lhe confiadamente o que me haviam feito. – Perversos! – observou com pena, e atribuiu a brutalidade a qualquer um que fugira no atropelo dos nadadores, desvelando-se em solitudes por tranquilizar-me.
 Tive depois motivo para crer que o perverso fora-o ele próprio. (POMPEIA, 2010, p. 45-46).

Nesse trecho, temos o acontecimento preso à perspectiva de Sérgio, isto é, a sua subjetividade. O que ele conta não nos oferece nenhum outro fato, ou prova que permita contrastar com o que foi dito. Não se sabe se Sanches foi realmente quem tentou afogá-lo. As palavras do narrador, inclusive, são duvidosas, pois não tem certeza, mas apenas uma suspeita, de forma que o seu discurso parece estar envolto em uma penumbra que não nos permite configurar as ações ocorridas. Conforme Abrams

[...] um leitor não se sentirá satisfeito a menos que seja lembrado do que ele próprio já vivenciou. Além disso, considerava-se que, quando definido de forma ampla, o conceito de imitação incluía não apenas as pessoas e as coisas do mundo como um todo, mas também sentimentos e pensamentos, [...] pois [...] a obra de arte continua a ser considerada como um tipo de refletor, embora seja um refletor seletivo. (ABRAMS, 2010, p. 62-65-66).

Partindo do exposto até então, entende-se que há na obra de Raul Pompeia uma sobreposição de estilos literários que transita entre realismo, naturalismo, simbolismo, expressionismo e impressionismo sem que haja a

prevalência de uma estética em detrimento da outra. Tal sobreposição acaba por anular uma acepção da narrativa e conseqüentemente uma limitação, de forma que o escrito de Pompeia se configura escorregadio, que escapa a definições. Desse modo, pensar a análise e o estudo de *O Ateneu* dentro do período realista do Brasil aponta para uma incongruência, visto que não tem uma consonância entre escola e obra literária.

3.2 Aristarco: personagem camaleônico¹⁴

“Nenhum mestre é mau para o bom
discípulo.” (Raul Pompeia)

O Ateneu coloca em cena uma rica galeria de tipos, sendo eles, principalmente, os alunos. Sérgio, em certo momento, apresenta-nos de modo deformado esses personagens, conforme suas palavras “uma variedade de tipos que me divertia” (POMPEIA, 2010, p. 34). No entanto, embora haja alguns juízos dirigidos a esses personagens, o narrador não revela aprofundamento e análise em relação aos seus companheiros de internato, apenas, no geral, uma limitação adjetiva: Gualtério era o palhaço; Almeidinha, o doente; Negrão, o típico cabra; Cruz, o tímido; Maurílio, o nervoso; Sanches, o primeiro da sala; e o resto da turma foi definido como uma “cambadinha indistinta” (POMPEIA, 2010, p. 35). Por outro lado, foge a essa postura do narrador, de visão tão externa e distanciada, ao estudo de um personagem em específico, ao se tratar do diretor Aristarco Argolo Ramos, o qual será estudado pelo menino em todas as suas nuances.

Sérgio, ao recordar os eventos ocorridos no colégio, que envolvem a figura de Aristarco, parece adotar uma postura de narrador onisciente, partindo de uma visão atenta de todos os movimentos, trejeitos e expressões do diretor para um mergulho no campo introspectivo; porém, embora algumas conclusões possam ser entendidas por meio de ações e discursos contraditórios, ou mesmo suposições, o julgamento e a apreensão de tais ações não podem ser confirmados e efetivados. Na primeira descrição de Aristarco ainda se percebe certo distanciamento, de olhar por de fora:

¹⁴ Nomenclatura conferida por Silvano Santiago, no texto *O Ateneu: contradições e perquirições*.

Não só as condecorações gritavam-lhe do peito como uma couraça de grilos: Ateneu! Ateneu! *Aristarco todo era um anúncio*. Os gestos, calmos, soberanos, eram de um rei – o autocrata excelso dos silabários; a pausa hierática do andar deixava sentir o esforço, a cada passo, que ele fazia para levar adiante, de empurrão, o progresso do ensino público; o olhar fulgurante, sob a crispação áspera dos supercílios de monstro japonês, penetrando de luz as almas circunstantes – *era a educação da inteligência*; o queixo, severamente escanhado, de orelha a orelha, lembrava a lisura das consciências limpas – *era a educação moral*. A própria estatura, na imobilidade do gesto, na mudez do vulto, a simples estatura dizia dele: aqui está um grande homem... não veem os côvados de Golias? Reforça-se sobre tudo isto um par de bigodes, volutas maciças de fios alvos, torneadas a capricho, cobrindo os lábios, fecho de prata sobre o silêncio de ouro, que tão belamente impunha como o retraimento fecundo do seu espírito, – teremos esboçado, moralmente, materialmente, o perfil do ilustre diretor. Em suma, um personagem que, ao primeiro exame, produzia-nos a impressão de um enfermo, desta enfermidade agudíssima e estranha: a obsessão da própria estátua. (POMPEIA, 2010, p. 14-15).

Observa-se que o narrador realiza e constrói a imagem do diretor anos após a vida estudantil, e, mesmo com a corrosão da memória por parte do tempo, descreve com vivacidade a cena. Sérgio parte da visualização de Aristarco, da sua aparência física para concretizar e esquadrihar o perfil de caráter do personagem, como está colocado no trecho supracitado, em que o uso dos broches não são gratuitos, são intencionais, com o intuito de propagar não apenas o colégio, mas também a própria figura de ilustre pedagogo. Mais adiante, o narrador julga a lentidão dos movimentos de Aristarco, concluindo que são teatrais e não espontâneos, atrelando essa lentura à ação de levar o peso do ensino público às costas de uma maneira homérica e solitária, sempre tentando promover-se um herói da educação; o olhar revela, por sua vez, o caráter disciplinar; e o formato do queixo, de barba bem feita, lisa, corresponde à educação moral, à retidão. Assim, entende-se que

Sintomaticamente, o eu narrador, depois de se livrar dos compromissos com a concepção juvenil, convascente e ingênua do Tempo, torna-se um agressivo eu onisciente, porque Sérgio tem também interesse em mostrar os outros sob o refletor que melhor lhe convém e agrada no presente. (SANTIAGO, 2000, p. 78).

Sérgio conta-nos o que lhe convém, descreve fielmente os caracteres, mas lhes atribui um juízo de valor que não é gratuito, todavia visa a fortalecer a imagem vaidosa e hipócrita de Aristarco. Contudo, embora o que se descreva seja

de um momento passado, nota-se a presença de Sérgio já adulto, munido da visão crítica e magoada de um homem que sente ter a sua infância destruída.

3.2.1 O desejo de reflexo da instituição no ser social

Ainda fazendo menção ao trecho da obra de Pompeia supracitado, percebe-se certa semelhança entre Aristarco e o personagem Jacobina, do conto O Espelho, de Machado de Assis. O personagem machadiano, ao se tornar Alferes, perde a sua identidade essencial, de indivíduo, e somente passa a se reconhecer em conformidade com o cargo que exerce, sentindo-se “alguém” apenas quando está uniformizado e quando é convocado pela alcunha de “senhor alferes”, pois a alma humana interna dera lugar à alma exterior por meio do fardamento e dos próprios elogios e bajulações dos demais em torno do personagem:

Mas o certo é que fiquei só, com os poucos escravos da casa. Confesso-lhes que desde logo senti uma grande opressão, alguma coisa semelhante ao efeito de quatro paredes de um cárcere, subitamente levantadas em torno de mim. Era a alma exterior que se reduzia; estava agora limitada a alguns espíritos boçais. O alferes continuava a dominar em mim, embora a vida fosse menos intensa, e a consciência mais débil. Os escravos punham uma nota de humildade nas suas cortesias, que de certa maneira compensava a afeição dos parentes e a intimidade doméstica interrompida. Notei mesmo, naquela noite, que eles redobravam de respeito, de alegria, de protestos. Nhô alferes de minuto a minuto. Nhô alferes é muito bonito; nhô alferes há de ser coronel; nhô alferes há de casar com moça bonita, filha de general; um concerto de louvores e profecias, que me deixou extático. Ah! pérfidos! mal podia eu suspeitar a intenção secreta dos malvados.

– Matá-lo?

– Antes fosse assim. (ASSIS, 2008, p. 325).

Logo em seguida, a narrativa nos mostra que os escravos do sítio planejavam e concretizaram uma fuga, deixando o senhor alferes na solidão e, nesse momento, é que se inicia o sofrimento de Jacobina que passa a ter sensações estranhas de vazio, conflitos existenciais, como se fosse um boneco sem vida. Tais sentimentos desabrocham não por medo, nem por conta da solidão em si, mas por ver sua imagem refletida em um espelho, que a observou difusa, vaga e sem sombra, de modo que a maneira que encontrou para conseguir se enxergar nitidamente foi vestindo o fardamento de alferes, como somente agora se reconhecia, já que não havia mais ninguém no sítio para lembrá-lo da sua função e importância social.

A semelhança entre Jacobina e Aristarco se encontra justamente na fusão ou na perda da consciência da alma interior com a alma exterior, a ponto de não se enxergar como indivíduo, como homem desatrelado do papel social que exerce e que se deseja vaidosamente ser reconhecido. Há, em *O Ateneu*, inúmeras passagens que corroboram tal perspectiva, basta observarmos a postura do pedagogo no dia da festa da educação física:

O figurino campestre rejuvenescera-o. Sentia as pernas leves e percorria celerípede a frente dos estrados, cheio de cumprimentos para os convidados especiais e de interjetivos amáveis para todos. Perpassava como uma visão de brim claro, súbito extinta para reaparecer mais viva noutro ponto. Aquela expansão vencia-nos; ele irradiava de si, sobre os alunos, sobre os espectadores, magnetismo dominador dos estandartes de batalha. Roubava-nos dois terços da atenção que os exercícios pediam; indenizava-nos com o equivalente em surpresas de vivacidade, que desprendia de si, profusamente, por erupções de jorro em roda, por ascensões cobrejantes de girândola, que iam às nuvens, que baixavam depois serenamente, diluídas na viração da tarde, que os pulmões bebiam. *Ator profundo*, realizava ao pé da letra, a valer, o papel diáfano, sutil, metafísico, de alma da festa e *alma do seu instituto*. (POMPEIA, 2010, p. 23).

Na passagem em destaque, conforme nos confessa o narrador Sérgio, o diretor escolar parece ansiar por chamar mais a atenção de todos os convidados do que as próprias apresentações do dia. Não apenas quer a atenção do público, como também mostrar-se reflexo do internato, isto é, alma interior e mundo exterior – Aristarco e a instituição escolar – correspondem-se, segundo o desejo do próprio diretor, pois o personagem compreendia que aquela escola era uma extensão de si:

A uma delas, à sacada, Aristarco mostrava-se. Na expressão olímpica do semblante transpirava a beatitude de um gozo superior. Gozava a sensação prévia, no banho luminoso da imortalidade a que se julgava consagrado. Devia ser assim: uma luz benigna e fria, sobre bustos eternos, o ambiente glorioso do Panteão. A contemplação da posteridade embaixo. Aristarco tinha momentos destes, sinceros. O anúncio confundia-se com ele, suprimia-o, substituía-o, e ele gozava como um cartaz que experimentasse o entusiasmo de ser vermelho. Naquele momento, não era simplesmente a alma do seu instituto, era a própria feição palpável, a síntese grosseira do título, o rosto, a testada, o prestígio material do seu colégio, idêntico com as letras que luziam em auréola sobre a cabeça. As letras, de ouro, ele, imortal: única diferença. (POMPEIA, 2010, p. 24).

O desejo de reflexo entre a instituição e sua própria pessoa era tamanho que o pedagogo, no momento do evento, não se satisfiz em emitir a alma, a essência do *ethos*, mas estampou essa essência concretamente, na “própria feição

palpável”. Nesse sentido, entende-se que do modo que Jacobina está para o fardamento e para a escuta do título de alferes, Aristarco está para a instituição de semelhante maneira doentia.

Na escola, por exemplo, havia uma exposição artística dos alunos a cada dois anos, em que se produzia todo tipo de imagem, e dentre essas imagens havia uma quantidade considerável de pinturas de Aristarco. Embora houvesse uma pintura exemplar feita por um aluno antigo, a maioria dos estudantes aproveitava o ensejo para “ridicularizar” o diretor:

Santo Deus! Que ventas arranjavam ao pobre Aristarco! Era até um desaforo! Que olhos de blefarite! que bocas de beijos pretos! que calúnias de bigode! que invenção de expressões aparvalhadas para o digno rosto do nobre educador. (POMPEIA, 2010, p. 143).

Aristarco, assim como Jacobina, pouco se incomodava se suas feições estavam informes, exageradas, caricatas, o que lhe importava era ser *modelo*, a figura a ser desenhada por todos para alimentar sua vaidade, de forma que todas as pinturas eram emolduradas, guardadas, vistas e revistas, comprovando:

Quantas gerações de discípulos lhe haviam passado pela cara! Quantos afagos de bajulação à efígie de um homem eminente! Cada papel daqueles era um pedaço de ovação, um naco de apoteose. E todas aquelas coisas malfeitas animavam-se e olhavam brilhantemente. “Vê, Aristarco, dizem em coro, vê; nós que aqui estamos, nós somos tu, e nós te aplaudimos!” E Aristarco, como ninguém na terra, gozava a delícia inaudita, ele incomparável, único capaz de bem se compreender e de bem se admirar – de ver-se aplaudido em chusma por *alter egos*, glorificado por uma multidão de si-mesmos. [...] Todos, ele próprio, todos aclamando-o. (POMPEIA, 2010, p. 144).

Nesse sentido, entende-se que o desejo de ambos os personagens era simbolizar e ser um reflexo reconhecido de uma instituição de status, permitindo, como o próprio personagem machadiano coloca no conto “O espelho”, que a alma externa – a qual é relacionada ao papel social – tome conta da alma interna, isto é, do homem em si, livre de qualquer função exercida.

3.2.2 As várias facetas de um Aristarco

O perfil do diretor não se configura apenas nessa relação com o instituto, conforme Sérgio apontou, há dois tipos de Aristarco: “[...] o educador e o gerente com uma perfeição rigorosa de acordo, dois lados da mesma medalha; opostos, mas justapostos” (POMPEIA, 2010, p. 29). O interessante é o recurso com que o narrador constrói e apresenta essa brusca mudança de feição:

O diretor, no escritório do estabelecimento, ocupava uma cadeira rotativa junto à mesa de trabalho. Sobre a mesa um grande livro ostentando colunas maciças de escrituração nas linhas encarnadas.

Aristarco somava, verificava, conferia, analisava os assentos de guarda-livros. De espaço a espaço entrava um aluno. Alguns acompanhados.

O diretor, lentamente, fechava o livro comercial [...]; fazia girar a cadeira e soltava interjeições de acolhimento, oferecendo episcopalmente a mão peluda ao beijo contrito e filial dos meninos. Os maiores, em regra, recusavam-se à cerimônia e partiam com um simples aperto de mão.

[...]

A cadeira girava de novo à posição primitiva, o livro de escritura espalmava as páginas enormes e a figura paternal do educador desmanchava-se, simplificada na esperteza atenta e seca do gerente, feição dupla da mesma individualidade. A este vai e vem de atitudes, contingência comum dos sacerdócios, estava tão habituado o nosso diretor que nenhum esforço custava-lhe a manobra. (POMPEIA, 2010, p. 28-29).

Sérgio faz uso da metáfora da cadeira rotativa para visualizarmos e compreendermos a rapidez e a facilidade com que Aristarco muda de perfil – gerente e educador –, o qual se dá conforme o aluno e suas condições sejam elas financeiras ou de rendimento escolar, tal análise aponta um viés impressionista ao focar nas sutilezas dos movimentos, o movimento que ocorre por meio dos olhos do narrador observador, e a partir dessas configurar um perfil.

Outro contexto em que podemos observar o envaidecimento do diretor do Instituto é na festa de solenidade de distribuição de prêmios, uma vez que alguns discípulos tinham feito referência a uma surpresa a Aristarco, da qual ele já tinha orgulhosa desconfiança: um busto construído por operários e estudantes. Tal homenagem simbolizaria um status e reconhecimento digno de igualdade a tantos outros nomes de pedagogos importantes para a época:

Diante da tribuna erigia-se uma peanha de madeira lustrosa; sobre a peanha uma forma indeterminada, misteriosamente envolta numa capa de lã verde. A surpresa! Era ele, que ali estava encapado na expectativa da oportunidade; ele bronze impertérito, sua efígie, seu estímulo, seu exemplo: mais ele até do que ele próprio, a tremer; porque bronze era a

verdade do seu caráter [...] A inspiração ferveu-lhe de engulho à goela, vibrou-lhe elétrica na língua, e ele falou. [...]

[...] Agradecimentos, o elogio de seus penares de apóstolo. Abria a casaca e mostrava. Debaixo das comendas tinha as cicatrizes. As setas que lhe varavam a alma não se podiam ver bem por causa do colete. Avaliava-se pela descrição: devia ser horrível. [...]

O educador é como a música do futuro, que se conhece em um dia para se compreender no outro: a posteridade é que havia de julgar. Quando ao seu passado nem falemos! Não olhava para trás por modéstia, para não virar monumento, como a mulher de Ló. Com o Ateneu estava satisfeito: uma sementeira razoável; não se fazia rogar para florescer. (POMPEIA, 2010, p. 200-201).

No trecho supracitado, fica patente o discurso enaltecedor que Aristarco faz de si próprio, pois a partir dos agradecimentos pelo busto em sua homenagem, não se satisfaz e inicia um autoelogio que parece mostrar sua história de vida mais difícil do que realmente foi, a fim de despertar respeito e admiração no seu público. Todavia, Aristarco sente que seu intuito foi distorcido ingenuamente, pois em seguida inicia o discurso do orador que se voltou para a figura do busto, e não para o diretor em si:

Ele sentia materializar-se a carne à medida que o Venâncio falava. Compreendia inversamente o prazer de transmutação da matéria bruta que a alma artística penetra e anima: congelava-lhe os membros uma frialdade de ferro; à epiderme, nas mãos, na face, via, adivinhava reflexos desconhecidos de polimento. Consolidavam-se as dobras das roupas em modelagem resistente e fixa. Sentia-se estranhamente maciço por dentro, como se houvera bebido gesso. Parava-lhe o sangue nas artérias comprimidas. Perdia a sensação da roupa; empedernia-se, mineralizava-se todo. Não era um ser humano: era um corpo inorgânico, rochedo inerte, bloco metálico, escória de fundição, forma de bronze, vivendo a vida exterior das esculturas, sem consciência, sem individualidade, morto sobre a cadeira, oh, glória! mas feito estátua.

– Coroemo - lo! – bradou de súbito Venâncio.

[...]

Aristarco caiu em si. Referia-se ao busto toda a oração encomiástica de Venâncio. Nada para ele das belas apóstrofes! Teve ciúmes. O gozo da metamorfose fora uma alucinação. O aclamado, o endeusado era o busto: ele continuava a ser o pobre Aristarco, mortal, de carne e osso. (POMPEIA, 2010, p. 205).

Mesmo sentindo-se transmutado em estátua e tendo coroada a sua imagem, Aristarco não se dá por satisfeito, a ponto de sentir ciúme do próprio busto, ficando claro que o desejo do diretor, além de ter a escultura, era ele mesmo ser coroado e homenageado na sua pessoa e não perder para “aquele pedaço de Aristarco, que nem ao menos era gente” (POMPEIA, 2010, p. 206), de modo que o diretor arranca a coroa de louros ao busto.

Todos esses eventos apontados são transmitidos pelo personagem e narrador Sérgio, como mencionado anteriormente, o que de certo modo se distancia do que preconizava a narrativa objetiva da estética realista, que é a possibilidade de o personagem se apresentar, de ir se desvendando, à medida que se põem em cena suas ações, livres da supremacia do narrador. Conforme Bourneuf e Ouellet,

Desde a Antiguidade, nos encontramos em presença de duas concepções da narrativa que se confrontarão no decurso do século XX: num caso, o narrador, conhecendo tudo, o interior e o exterior, o ausente e o presente, não hesita em invadir a narrativa, pregando sermões, formulando juízos, resumindo uma parte da história, em suma, dizendo o que se deve pensar de tudo; no segundo caso, esforça-se por não aparecer, por fazer esquecer que se trata de uma narrativa. No primeiro caso, ele conta; no segundo, mostra. (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 108-109).

Nesse contexto, compreende-se que o narrador Sérgio conta e mostra, no entanto, essa estratégia coloca a narrativa em terreno duvidoso. Seguindo esse mesmo entendimento, por mais estranho que possa parecer o uso da terminologia, o protagonista de Pompeia parece que intenta ser um narrador “digno de confiança”, pois de acordo com Ricoeur esse narrador “assegura a seu leitor que ele não empreenderá a viagem da leitura com esperanças vãs e falsas crenças no que concerne não só aos fatos relatos, mas às avaliações explícitas ou implícitas dos personagens” (RICOEUR, 2010, p. 278). Desse modo, Sérgio guia o enredo apresentando sua perspectiva como verdade pela condição em que narra suas memórias. No entanto, apresenta opiniões e juízos de valor sobre os demais personagens, e embora possamos não tomar como verdades o que diz o narrador, somos limitados a sua perspectiva, uma vez que a variação do foco narrativo, é quase nula, não conceder resquícios que nos levem a outro ponto de vista, até pelo fato de ser desenvolvido conforme o entendimento do narrador.

Apesar do termo “digno de confiança”, podemos entender que o narrador é digno dela não por ser confiável, pois dele duvidamos constantemente em razão de sua postura afetada e até vitimista; mas a confiança que lhe depositamos (ou melhor, pseudoconfiança) está relacionada ao único discurso que temos como guia, que é o dele, Sérgio. (RICOEUR, 2010, p. 278). Assim, é que Jean Pouillon acrescenta que

Escolhe-se um único personagem que constituirá o centro da narrativa, ao qual se atribui uma atenção maior ou, em todo caso, diferente da que se

atribui aos demais. Descrevemo-lo de dentro; penetramos imediatamente a sua conduta, como se nós mesmos a manifestássemos. Por conseguinte, essa conduta não é descrita tal como se afiguraria a um observador imparcial, mas tal como se apresenta, e apenas na medida em que se apresenta, àquele que a manifesta. Será necessário dizer que se trata de romances nos quais tudo fica centralizado num único personagem? Esta expressão não seria muito exata; parece implicar que nossa visão mais nítida seja a do personagem central. Na realidade, este último é central não porque seja *visto* no centro, mas sim porque é sempre *a partir* dele que vemos os outros. É “com” ele que vemos os outros protagonistas, é com que ele vivemos os acontecimentos narrados. (POUILLON, 1974, p. 54).

Dessa forma, todos os eventos vivenciados e narrados por Sérgio são dignos de desconfiança por parte de nós, leitores, que nos encontramos limitados ao seu modo de ver, apontar juízos de valor e compreender as ações e posturas dos demais personagens a sua volta. Essa posição o afasta, portanto, do modo realista de enxergar o exterior e o aproxima do modo impressionista, assumindo uma postura de espectador, realizando análises comparativas, adotando recursos metafóricos e devolvendo para a narrativa o que o seu olhar filtrou e modelou conforme seu estado de ânimo e princípios.

3.2.3 Do que apraz ao narrador

Dois aspectos foram debatidos até o presente momento acerca de *O Ateneu*: a ausência de uma corrente predominante, porém uma sobreposição de estilos, enriquecendo a narrativa e, em outros momentos, dificultando a sua leitura e entendimento, bem como a definição de seu gênero – romance autobiográfico, memória, autoficção, o que nos faz entender que Pompeia fugia a encaixes. Ademais, entende-se que outro ponto a se ressaltar, além da figura de Aristarco, é o narrador/personagem Sérgio, que cambia de postura: em alguns momentos parece estar narrando como um adulto, resgatando suas memórias, em outros momentos parece transportar-se para o momento presente do internato, ou ainda comporta-se como um narrador onisciente.

Deve-se salientar, também, que o próprio Sérgio confessou ter passado por oscilações em seu modo de ser e enxergar o exterior, o que influencia na sua forma de narrar os fatos, pois os filtros foram se modificando com o passar do tempo, uma vez que sabemos que o menino chegou ao internato repleto de vaidade, prazer, sentindo-se homem; em seguida, desejou um protetor, tornando-se a representação da fragilidade feminina; mais tarde, ao ver as máscaras dos que

estavam ao seu redor caírem, passou a ser descrente, indiferente, caracterizando, mais uma vez, a perda da ingenuidade e da pureza do personagem; perdeu a sua pouca fé, passando a “achar a religião de insuportável melancolia” (POMPEIA, 2010, p. 82).

Nesse contexto, é que entendemos a importância de destacar um trecho da obra em que o narrador, a partir da conferência do Dr. Cláudio, aborda a arte, a religião e o amor. No início do discurso, deparamo-nos com a seguinte passagem:

O esforço da vida humana, desde o vagido do berço até o movimento do enfermo, no leito de agonia, buscando uma posição mais cômoda para morrer é a seleção do agradável. Os sentidos são como as antenas salvadoras do inseto titubeante; vão ao encontro das impressões, avisadores oportunos e infalíveis.

[...]

Faz-se tateando instintivamente a procura dos agradáveis: agradável visual, agradável auditivo, agradável olfativo, agradável gustativo, agradável tangível, em suma. O agradável é essencialmente vital; se às vezes funesto, porque o instinto pode ser atraído pelas ilusões. (POMPEIA, 2010, p. 111).

Tal passagem dialoga com o que disserta Kant no capítulo sobre a Analítica do belo, onde o filósofo afirma que “agradável é tudo aquilo que apraz aos sentidos na sensação” (KANT, 2012, p. 41), estando, portanto, o conceito de agradável relacionado ao subjetivismo, ao individualismo, à satisfação e ao deleite envolvendo, nesse contexto, a situação empírica.

Sabemos por ora que não apenas Aristarco era uma vítima da sua vaidade, mas Sérgio também, o qual em alguns momentos se enaltece ao se vitimar, em outros se exalta, afirmando almejar “reformular os homens com o meu exemplo pontifical de virtudes [...] mas a verdade é que me dediquei conscienciosamente ao santo empenho de merecer a exaltação [...]” (POMPEIA, 2010, p. 60).

Dessa maneira, compreendemos que a narrativa elaborada por Sérgio, anos após sua vida estudantil, está repleta de cenas, eventos, ações que aprazem a sua vontade, a qual é pintar um Aristarco pior do que de fato foi, visto que, como memórias de criança, o que se destacou foi a força de seu sofrimento na convivência com o rígido diretor, tão diferente da suavidade do colo materno. Talvez por essa razão sejam tão utilizados os sentidos, para dar força e veracidade as suas palavras, transmitir sensações, emoções e alcançar a credibilidade do leitor.

Outro aspecto interessante a ser apontado é que o próprio Sérgio pudesse resguardar um sentimento de rivalidade e agressividade com o diretor, que

não foi o que prometera, uma espécie de “pai”, mas uma figura que, na sua fantasia de criança, apartou-o do seio familiar, interrompeu sua infância fazendo-o conhecer o mundo de uma forma crua, desmoralizando, logo, sua visão ingênua da realidade, roubando seu ânimo e sua hombridade, fazendo-o sentir, sem auxílio, revelações de um mundo nunca antes imaginado.

4 O NATURALISMO DE ALUÍSIO AZEVEDO

“A natureza não criou cativos.” (Aluísio Azevedo)

O final do século XIX no Brasil é marcado pelo entrelaçamento de correntes literárias. Não finda de todo o romantismo, surgem, em concomitância, realismo e naturalismo, os quais, por sua vez, trazem produções ainda arraigadas de sentimentalismos, paixões disfarçadas sob o viés de um posicionamento sóbrio, pautado na razão. Prova desse contexto perplexo são os posicionamentos divergentes apresentados pelos críticos literários acerca de obras e autores do período mencionado, o que não ocorre de modo tão evidente em outros momentos da nossa literatura.

Além de Machado de Assis e Raul Pompeia, outro escritor do período realista/naturalista brasileiro que merece destaque em razão de suas produções é Aluísio Azevedo, considerado por alguns estudiosos, conforme Merquior e Wilson Martins, como o principal nome que instaura nosso naturalismo; todavia, para outros críticos literários, parece que o criador de Rita Baiana foi apenas quem mais *tentou* por meio de suas narrativas seguir a escola de Zola.

Aluísio Azevedo teve sua formação artística composta em dois ambientes antagônicos: o ambiente provinciano de São Luís do Maranhão, e a grandiosidade e o desenvolvimento aparentes do Rio de Janeiro. Na sua cidade natal, teve contato com a venda de escravos, com a tortura desses, com o preconceito racial, o falso moralismo dos clérigos, o marasmo da vida de uma cidade pequena, onde todos se conheciam, sabiam e comentavam sobre a conduta de vida de cada um. Nesse contexto, Azevedo, que até então se dedicava à pintura, começou a imprimir nas telas as peculiaridades da rotina maranhense. Na então capital do Brasil, os horizontes se alargaram, a agitação da metrópole carioca com seu estilo afrancesado e “desenvolvido”, com teatros e cafés, burlava a pobreza que havia por detrás dessa realidade. Foi no Rio de Janeiro que Azevedo adentrou nas artes com mais visibilidade, participando como caricaturista para importantes jornais da época como *O Fígaro* e *O Mequetrefe*, no ano de 1877. Além de colaborar como caricaturista, o escritor ainda incentivou atores e a produção do teatro maranhense, gênero que considerava amplo e abrangente, sendo capaz de educar e humanizar o povo, por envolver várias outras expressões artísticas.

O meio que frequentou e se formou, a propensão para capturar a realidade e imprimi-la em uma tela e os posicionamentos políticos que defendia, como a república, o abolicionismo e o cientificismo, influenciaram e colaboraram para a formação do artista Aluísio Azevedo. A defesa da manutenção do então modelo social e político correspondia, para o autor, à nossa decadência como sociedade. Era necessário expressar fielmente o erro em que estávamos persistindo:

O artista moderno, o pintor moderno tem a obrigação de surpreender a natureza no seu estado mau ou bom, agradável ou não, decente ou indecente, receber a impressão da natureza como ela é, evidentemente sem alterações sem mentiras. Nada se despreza, nada se desperdiça; a grunção feia de certas árvores, o desconchavo de um lampião no meio do campo, uma mulher grávida a colher uma rosa, um olho vesgo numa cara linda, um sujeito vestido justamente da cor do objeto que lhe serve de fundo, um pé comido de frieiras, inchado, com o feitio de um cara: tudo é respeitado, copiado à risca, com a fidelidade de uma máquina fotográfica. O artista recebe a imagem no cérebro e transmite-a a tela; já não tem o direito de emendar, modificar, subtrair, apenas o que pode fazer na transmissão é deixar transparecer a sua individualidade, o seu modo de ver e estudar a natureza, mas para isso é preciso que ele se transforme numa espécie de câmara óptica, onde todos os objetos externos se acham reproduzidos com uma exatidão irrepreensível, porém com uma certa luz, um certo tom especial de reprodução. (AZEVEDO *apud* MÉRIAN, 2013, p. 162).

As palavras de Aluísio Azevedo parecem demonstrar que o autor, mais tarde, combinará a sua perspectiva de estratégia para realizar uma pintura realista com a sua produção de literatura realista, pois afirma que, quando escreve, pinta mentalmente; primeiro desenha seus romances, depois os redige (AZEVEDO *apud* MÉRIAN, 2013, p. 163).

Todavia, por mais que desejasse transpor seu estilo de produzir pinturas para a construção de seus romances, havia um entrave a mais. A técnica de repassar o observado para uma tela acaba por ser mais objetiva do que repassar por meio de palavras. Ora, a tela acaba por ser um meio mais limitado, restringe, de certo modo, o que se deseja imprimir, pois é extático; por outro lado, o papel e a pena permitem um maior transbordamento, ultrapassando aquilo que se havia observado. Ademais, o romance permitia ao autor expor e defender mais enfaticamente suas ideias e posicionamentos, saindo de um plano objetivo para um subjetivo. Assim, a pintura admitia que o visto fosse retratado tal e qual, deixando apenas transparecer o seu traço, o seu estilo na imagem; na narrativa, essa fotografia da realidade passa pelo filtro da ideia que se tem dessa realidade, de

maneira que o nosso autor não se manteve imparcial, mas foi influenciado por suas paixões, antes mesmo de escrever seus romances.

Talvez seja em razão dessa condição de artista tanto do pincel quanto da pena que o estilo de Azevedo seja conceituado como híbrido¹⁵; isto é, seguia a escola de Zola, porém não abandonava de todo os aspectos românticos, como as descrições poéticas da nossa natureza, o sentimento puro de alguns de seus pares, o maniqueísmo de seus personagens, bem como a defesa de ideais, uma vez que “o colorido *estava*¹⁶ constantemente a interferir ou a se impor em suas criações, estabelecendo por vezes contrastes indesejáveis [...]” (GOMES, 1958, p. 112), como ocorre na seguinte passagem em que descreve o nascer do dia:

Clareava o tempo; a este horizonte tingia-se de vermelho para o seu grande parto cotidiano e deslumbrante; ia nascer o sol. Houve uma grande alegria rubra em torno do ventre de ouro púrpura, que se rasgou afinal, num turbilhão de fogo, jorrando luz pelo céu e pela terra. Um hino de gorjeios partiu dos bosques; a natureza inteira cantou, saudando o seu monarca. (AZEVEDO, 2005, p. 353).

No estilo do autor maranhense observa-se, portanto, esse contraste: à medida que intenta aplicar as técnicas do cientificismo, do determinismo e do evolucionismo, causa uma ruptura com a preservação das características do romantismo.

Nesse sentido, percebemos mais um escritor classificado como realista e naturalista, conforme os principais manuais de literatura brasileira, mas que ao analisarmos suas narrativas identificamos uma suscetibilidade quanto ao estilo que pende entre correntes opostas.

Outro aspecto que podemos apontar como influenciador na formação de escritores que não seguem uma única tendência literária é o modo como se deu nosso realismo. Enquanto nos países da Europa havia um movimento externo com transformações sociais e políticas que acabaram por influenciar a produção literária, no Brasil demos continuidade ao que fazíamos desde o período do barroco, seguíamos o modelo estrangeiro. Assim, o nosso realismo não resultou de

¹⁵ De acordo com Eugênio Gomes, Aluísio Azevedo segue uma estética híbrida, defendendo que para agradar a crítica e ao público leitor, o melhor seria conciliar as duas estéticas literárias: romantismo e realismo. [Cf. GOMES, Eugênio. *Aspectos do romance brasileiro*. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1958, p. 117-118.]

¹⁶ Grifo nosso.

transformações e necessidades internas, mas da obediência ou da imitação do que se produzia no Velho Mundo.

Nesse contexto, os romances em análise neste trabalho indicam a nossa fratura da estética realista, a qual apresenta uma teoria incoerente com o que encontramos nas nossas leituras, como já mostramos em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, e *O Ateneu*, de Raul Pompeia.

4.1 O realismo de Aluísio Azevedo

O que se nota como consenso entre os estudiosos é que Azevedo possuía um temperamento romântico e imaginativo o que não logrou ou intencionou disfarçar.

Aluísio Azevedo foi dos autores mais sensíveis ao pitoresco, à graça, ao espírito ingênuo e poético das nossas tradições populares. [...] revelam os seus romances esse tipo facilmente excitável de imaginação que nutre mais das emoções do sentimento: as emoções intelectuais não a fecundam. (MONTENEGRO, 1953, p. 80-81).

O entendimento de Montenegro parece nos encaminhar para uma perspectiva um tanto biográfica, já que se trata do perfil e das preferências do autor que se choca com o que se almeja seguir e expressar, com o naturalismo, por meio de suas narrativas, de modo que a produção de Azevedo parece refletir bem o nosso naturalismo, uma escola literária instaurada em um terreno movediço. Há, então, o impasse entre o perfil que beira o romântico e o que se deseja racionalmente seguir, uma vez que o autor posiciona-se ao lado da arte moderna, isto é, pautada na observação da nossa realidade, descartando o que não compactuasse com o espírito científico, positivista da época, conforme suas próprias palavras:

[...] essa velha literatura a que chamamos plástica, de nada nos aproveitaria porque não poderia satisfazer as exigências materiais e positivas da nossa época. Hoje não podemos gastar tempo a impressionar-nos com a forma, o que queremos é saber da ideia, do fundo! A palavra escrita que antigamente era um instrumento de poetas lamuriosos e de romancistas piegas e imorais serve hoje para demonstrar um fato, desenvolver uma tese, discutir um fenômeno. O escritor tem obrigação de ser consciencioso, breve, preciso, porque já não escreve para mostrar o seu estilo e sim expor seu modo de pensar sobre qualquer objeto, sobre qualquer questão, sobre qualquer indivíduo. (AZEVEDO *apud* MÉRIAN, 2013, p. 178).

A perspectiva de Azevedo, como é possível compreender no trecho supracitado, considera a literatura romântica ultrapassada, já que estaria presa a aparências e a ideais e não ao que está por detrás, ao que deve ser refletido e discutido para a nossa sociedade. Ele, inclusive, classifica a “velha literatura” de “plástica”, na clara intenção de reduzi-la a uma espécie de arte pela arte¹⁷. Embora o criador de *O cortiço* defenda que o escritor tem a obrigação da objetividade e da precisão, não segue tal estratégia em suas produções, pois além de se distanciar do estilo objetivo preconizado pelo realismo, ainda apresenta uma postura apaixonada quanto aos posicionamentos que defende enquanto sujeito, como se pode identificar em *O mulato*.

A primeira versão de *O mulato* foi publicada no ano de 1881. Mais tarde, em 1889, Azevedo trouxe a lume uma segunda versão, a qual estudamos até hoje, com modificações relevantes no que concerne ao seu estilo, como a modificação do desfecho da obra, com a morte do par romântico e a extinção de personagens.

A narrativa inicial já apresentava os costumes e o cotidiano da sociedade maranhense, enraizada no tradicionalismo, valorizando em extremo a origem das pessoas, deixando em segundo plano sua formação e posição atual. A Igreja Católica também possui uma supervalorização com a figura dos padres, que participam ativamente da vida das famílias, conforme nos informa Jean-Yves Mérian em seu livro *Vida e obra de Aluísio Azevedo*.

Além das edições de 1881 e 1889, o estudioso acima ainda analisa dois manuscritos, um que se encontra na Academia Brasileira de Letras (ABL), e outro que está em São Luís, no Maranhão. No entanto, os esboços produzidos por Azevedo não serão de todo aproveitados, de modo que não se pode definir, a partir deles, a estética a que se filia (MÉRIAN, 2013, p. 221).

Vale ressaltar que nos manuscritos são observadas duas mudanças em relação ao desenlace do romance, uma em que o protagonista teria uma relação sentimental com Laura, moça que vive no Rio de Janeiro, a quem conheceu durante uma viagem; o segundo desfecho seria ainda mais romântico e trágico, findando com a morte dos amantes Raimundo e Ana Rosa. Caso seguisse com esse estilo, a obra de Azevedo, que hoje é considerada realista pelos manuais, talvez fosse tida

¹⁷ Azevedo parece relacionar a literatura produzida antes do período realista a uma obra apartada dos problemas da sociedade, feita apenas para deleite, livre de obrigatoriedades.

como romântica, uma vez que um dos finais utilizados nos romances românticos é a morte do par romântico, já que não conseguiram lograr a união em vida, se rendem à morte.

Outros aspectos analisados por Mérian no estudo dos esboços e edições de *O mulato* apontam para uma tentativa de se distanciar do romantismo e se aproximar do realismo. Exemplo disso é o final mencionado, a adoção de uma postura mais caricaturesca na descrição de alguns personagens, bem como ao se referir à Ana Rosa que na primeira edição “‘tinha acessos de febre romântica’ ao perceber-se uma mulher formada, com desejos de ter um homem a quem cuidar. Na edição de 1889, no entanto, [...] trata-se de ‘aproximação da puberdade’” (MÉRIAN, 2013, p. 231), ou crise de nervos; o autor cambia termos amenos por uma nomenclatura mais biológica.

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

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

– Se quiser dar saúde a sua filha, trata de casá-la...

– Mas o que tem ela, doutor?

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

Ainda seguindo os estudos de Mérian, tais modificações apontam não apenas a preocupação com a produção literária e a repercussão da obra, mas também a tentativa de se aperfeiçoar no contexto realista

O estudo dos dois manuscritos prova que Aluísio Azevedo não escreveu *O mulato* de uma vez só. As correções de detalhe, as frases ou os capítulos modificados, os episódios transformados são marcas evidentes da preocupação do jovem romancista em dar ao público uma obra que se afinasse ao máximo com as ideias estéticas que defendia na imprensa.

Aluísio Azevedo devia vencer sua sensibilidade, que fazia com que ele se inclinasse mais para o lirismo romântico que para o estudo objetivo da sociedade maranhense. (MÉRIAN, 2013, p. 226).

As alterações realizadas parecem indicar mais uma vez que o autor possui um perfil romântico do qual tenta se desvencilhar, mas que não alcança de todo desprender-se, uma vez que na edição final, de 1889, ainda identificamos posturas romantizadas que por vezes causam um estranhamento por não condizer

com os traços realistas e naturalistas presentes na mesma narrativa, de modo que parece haver uma fratura na estrutura do romance, que acaba por não sustentar nem uma das filiações, seja romântica ou realista e naturalista.

Outrossim, há uma divergência de opiniões quando da publicação de 1881 por parte dos jornais. *O país* “formulou críticas e reservas a propósito das ideias defendidas pelo romancista, porém reconheceu *O mulato* como romance de costumes”; o *Diário do Maranhão*, por sua vez, considerou as ideias positivistas e abolicionistas; *O pensador* e *Pacotilha* promoviam o livro, uma vez que Azevedo trabalhou em ambos os jornais (MÉRIAN, 2012, p. 244).

Nesse âmbito, percebe-se que o naturalismo de Aluísio Azevedo não corresponde ao que defendia em seus textos, embora orientasse aos leitores que se não amassem a verdade não lessem seu escrito, percebemos em seu texto inverossimilhanças na abordagem de alguns personagens, em razão da adoção de um partido unilateral, por exemplo, quanto ao homem branco. Desse modo,

Mesmo que não se possa negar que *O mulato* foi construído de acordo com concepções naturalistas, nosso estudo demonstra que se trata de um romance de transição. O livro foi saudado por diversos críticos como se tivesse o valor de um documento sociológico. Não é inteiramente certo. Aluísio Azevedo, nessa obra, devolve à sociedade uma imagem deformada pelas perspectivas que escolheu. Várias vezes ele aborda as relações do homem com seu meio segundo uma ótica romântica. (MÉRIAN, 2013, p. 262).

O que se percebe, portanto, é que o estilo azevediano, não apenas em *O mulato*, muito mais se aproxima de um romance de costumes, próprio do romantismo, do que o estilo preconizado por Zola, o qual almejava seguir. O perfil do autor maranhense retrata nosso modelo de realismo, uma tentativa de ajustar o que se tinha externamente na nossa literatura. Muito *sui generis*, estagnamos em uma transição, isto é, produzimos textos que não eram românticos, nem realistas ou naturalistas, mas que ficaram em um entre-lugar.

4.2 *O mulato*: um romance de costumes

A aparição do romance *O mulato*, de Aluísio Azevedo, em 1881, causou grande desconforto à sociedade maranhense. A narrativa aborda, de maneira crítica e sem pudores, a vida e os costumes do povo de São Luís em diversos aspectos:

econômico, religioso e social. Talvez, em razão dessa abordagem, o julgamento literário que se tem desse romance sustente a classificação de realista e naturalista.

O estudo que ora propomos acerca de *O mulato*, todavia, se dirige na contramão do que temos até o momento. Compreendemos o romance de Azevedo como sendo tipicamente de costumes, de modo que, como as demais obras analisadas nesta pesquisa, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *O ateneu*, não o entendemos como um exemplo de romance realista ou naturalista; isto é, um modelo que reúne as características preconizadas pelas estéticas em voga na segunda metade do século XIX, como objetividade, imparcialidade e personagens esféricos, mas como romance de costume, que retrata o cotidiano maranhense, com sua cultura, tradição e com seus tipos sociais. Nas palavras de Lúcia Miguel Pereira, a obra de Azevedo “não só trazia um rótulo em moda, como, parecendo revolucionário e de fato o sendo pelo tema, continuava a velha linha nacional de romances que encontravam na descrição de costumes o seu centro de gravidade.” (PEREIRA, 1988, p. 53). José Aderaldo Castello destaca, por sua vez, que a obra *O mulato* não trazia um assunto novo, tampouco uma tese nova, que era a conquista do status para o mestiço. A exemplo disso, já tínhamos *A escrava Isaura* (1875) e *Mãe* (1860), de Bernardo Guimarães e José de Alencar, respectivamente. Para o crítico, Azevedo inova com a versão de uma sociedade urbana degradada para a sugestão de uma sociedade ideal, em que se admitisse a integração do mulato (CASTELLO, 2004, p. 394).

A narrativa nos conta a história do mulato Raimundo que retorna a sua cidade natal em busca de uma explicação, de uma resposta para sua origem até então desconhecida por ele. Em São Luís, hospeda-se na casa do seu tio, Manuel Pescada, onde conhece e passa a ser a primeira paixão da sua prima, Ana Rosa, por quem também nutrirá o mesmo sentimento. Além de Raimundo, perpassam a história diversos outros personagens com maior ou menor relevância.

4.3 Dos figurativos

Na cidade de São Luís, na residência de Manuel Pescada, onde reside também D. Bárbara, avó materna de Ana Rosa, é que serão apresentados os vários “modelos” que compõem a vizinhança: a viúva, a solteira, as matronas, o empregado bajulador e o padre. O narrador nos revela tipos sociais – isto é, personagens que

fazem parte daquele meio e apresentam um traço marcante, típico de um determinado comportamento coletivo –, pois a maneira como esses personagens são expostos, por vezes sucintamente, aparecendo apenas em um único capítulo do romance, e sem espaço para que se manifestem por si mesmos, não permite que comportem, assim, uma complexidade digna dos personagens esféricos. A perspectiva do narrador expõe grande parte das figuras como norteadas sempre pela conveniência e pelo interesse, como características marcantes, passam, assim, a serem de fato tipos, ou planos – já que, nessa obra, essas duas ideias parecem estar relacionadas –, uma vez que, no decorrer da narrativa, sempre se orientam conforme a conveniência e o interesse próprios. Assim, apresenta de maneira superficial as figuras da obra, pois o narrador não se detém especificamente em nenhuma delas a fim de desvendar seu íntimo: mostra apenas uma postura mais marcante que as define.

A família de Manuel Pescada representa a pequena parcela da alta sociedade maranhense. O viúvo, que vive com a filha e com a sogra, é comerciante, descendente de portugueses, possui empregados, escravos, e tem como amigo muito próximo e orientador familiar a figura do respeitado cônego Diogo. Configura-se, assim, um exemplo de família ideal e de bem do período, mas que tem seu lado hipócrita escancarado em decorrência das circunstâncias vivenciadas.

Logo no início do romance, o narrador nos informa sobre Manuel Pescada e sua sogra. O português, descrito de maneira muito indiferente, vive do seu comércio, cuida da casa e da filha, é amigo e cumpre o que ditam as convenções sociais. Como o próprio narrador nos revela por meio de um sentimento de Mariana, quando viva, “era um desses homens mais que alheados” (AZEVEDO, 2005, p. 268), parecia-lhe faltar vivacidade. Por sua vez, a descrição de Dona Bárbara já nos deixa cientes de que teremos uma personagem que refletirá a contradição que o autor deseja criticar: a velha Babu, como será conhecida mais adiante, tem atitudes de extrema religiosidade, um sentimento fervoroso pela igreja, passa o dia a rezar; todavia, não se atenta para as suas ações maldosas quando se trata de maltratar os escravos:

Era uma fúria! Uma víbora! Dava nos escravos por hábito e por gosto; só falava a gritar e, quando se punha a ralhar – Deus nos acuda! –, incomodava toda a vizinhança! Insuportável!
Maria Bárbara tinha o verdadeiro tipo das velhas maranhenses criadas na fazenda. Tratava muito dos avós, quase todos portugueses; muito

orgulhosa; muito cheia de escrúpulos de sangue. Quando falava nos pretos, dizia “os sujos” e quando se referia a um mulato dizia “o cabra”. Sempre fora assim e como devota, não havia outra: Em Alcântara tivera uma capela de Santa Bárbara e obrigava a sua escravatura a rezar aí, todas as noites, em coro, de braços abertos, às vezes algemados. (AZEVEDO, 2005, p. 266-267).

Como deixa claro no trecho acima, Dona Bárbara pratica uma religiosidade falaciosa, tem a ação de rezar diariamente, de ir à missa aos domingos, mas não tem a ação de ter piedade do outro, uma vez que batia nos escravos *por hábito* e *por gostar* de maltratá-los; além de obrigá-los a seguir sua mesma religião e utilizar termos pejorativos para se referir a eles. Pescada, embora se incomode com os gritos e maus tratos da sogra com os escravos, mantém-se neutro, o que acaba sendo uma ação em consenso.

Essa é uma das primeiras posturas contraditórias que o autor denuncia em seu romance. Mas não é apenas Maria Bárbara que pratica essas atitudes incoerentes. Outros personagens que serão apresentados mais adiante pelo narrador revelam a mesma ação. É o caso, por exemplo, da Dona Amância Souselas que é descrita como uma típica “velha de grande memória para citar fatos, datas e nomes” que “estava sempre a falar da vida alheia, à sombra da qual aliás vivia” (AZEVEDO, 2005, p. 309). Dizia-se “cronicamente virgem” (AZEVEDO, 2005, p. 309) e estava envolvida com a igreja, todavia tinha o hábito de contar anedotas baixas e grosseiras, o que incomodava aos pais de moças de família; ademais, proferia maldades contra os escravos: “Tivesse eu muitos, que lhes juro, pela bênção de minha madrinha, que lhes havia de tirar sangue do lombo” (AZEVEDO, 2005, p. 309). Assim, percebemos que

O romance enfatiza o retrato negativo de senhoras como dona Maria Bárbara, dona Quitéria e Maria do Carmo, que dedicam tempo e energia a rituais da fé romana. Caracterizadas como mulheres supersticiosas e cruéis, as damas carolas expressam a advertência erguida no livro contra os perigos que a educação religiosa e o fanatismo comportam em uma sociedade moderna. (SANTOS *apud* LEVIN, 2017, p. 327).

Compõem ainda a narrativa – além de Ana Rosa, Raimundo e o Cônego Diogo, dos quais trataremos mais adiante –, uma galeria de personagens que parecem estar fazendo figuração, aparecendo em alguns momentos do romance para ilustrar certos tipos sociais e costumes da província de São Luís, a saber: Luís Dias, Dona Eufrasinha, as Sarmentos, o Freitas e a filha Lindoca. O empregado de

Manuel Pescada é descrito inicialmente pelos demais como “o coitado”, mas essa alcunha é um tanto exagerada, uma vez que Dias não sofre nenhuma necessidade ou sacrifício, apenas se coloca, ele mesmo, nessa posição, de modo a atrair boas opiniões e elogios para si. Mais adiante, o narrador nos revela:

O Dias, que completava o pessoal da casa de Manuel Pescada, era um tipo fechado como um ovo, um ovo choco que mal denuncia na casca a podridão interior. Todavia, nas cores biliosas do rosto, no desprezo do próprio corpo, na taciturnidade paciente daquela exagerada economia, adivinhava-se-lhe uma ideia fixa, um alvo para o qual caminhava o acrobata, sem olhar dos lados, preocupado, nem que se equilibrasse sobre uma corda tesa. Não desdenhava qualquer meio para chegar mais depressa aos fins; aceitava, sem examinar, qualquer caminho desde que lhe parecesse mais curto; tudo servia, tudo era bom, contanto que o levasse mais rapidamente ao ponto desejado. Lama ou brasa – havia de passar pó cima; havia de chegar ao alvo – enriquecer. (AZEVEDO, 2005, p. 284).

Analisando o romance como um todo, sabe-se que a participação de Dias é reduzida a poucos capítulos. O personagem nos é apresentado como um alpinista, pela sua avareza e intenções de ascender socialmente. Todavia, não é narrada nenhuma outra ação do pretendente de Ana Rosa com o intuito de alcançar seu alvo a não ser pedir a filha do patrão em casamento e, ao final, assassinar Raimundo, por insistência e influência do cônego, para concretizar seus objetivos. Não são apresentadas na obra atitudes que comprovem a avareza do personagem além do que nos conta o narrador no trecho destacado. Assim, parece que ele está posto como um personagem tipificado, mas que não tem suas ações demonstradas, de modo que se esses aspectos não fossem confessados pelo narrador, talvez não chegássemos a essa configuração do personagem.

Eufraíma é a típica viúva, que ainda jovem perdeu o marido. O pouco que sabe sobre a vida a dois e sobre “homens” repassa para Ana Rosa que se agrada ao ouvir as histórias, de modo que esta reconstrói sua visão sobre os homens, substituindo um homem ideal por um mais real.

As Sarmentos são Dona Bibina, Etelvina e a senhora Maria do Carmo. Amigas da família de Pescada eram conhecidas na província pelo penteado que utilizavam. Pouco se sabe sobre as três além do que se diz quando surgem a primeira vez na narrativa. As informações apenas as pintam como tipos que constituem o cenário social: Bibina é bernardina; Maria do Carmo é uma senhora já de cinquenta anos um tanto hipocondríaca, agrada-lhe falar de enfermidades e remédios; Etelvina, apelidada pelos trabalhadores do comércio de lagartixa, pois era

magra, fria e tinha os dentes podres, falavam que sofrera de amor aos dezesseis anos e, por esse motivo, nunca mais desenvolveu.

As apresentações de Freitas e Lindoca seguem esse mesmo estilo. Ele é um senhor desquitado, provavelmente abandonado pela esposa, que tem excesso de limpeza e organização, um certo metodismo doentio, que se explica por meio de seu modo de se vestir, o seu modo de falar e pelas próprias regras que se empunha, como não dançar para não suar, ou não comer após a meia-noite. Esse é o típico maçante, como ficou conhecido no Maranhão. Lindoca, sua filha, tem como marco principal o desejo de se casar, “pequenita, extremamente gorda, quase redonda, bonitinha de feições, curta de ideias” (AZEVEDO, 2005, p. 311).

Esses personagens, como mencionado anteriormente, são figurativos, não há aprofundamento sobre eles, a participação é restrita, de modo que parecem que estão presentes na narrativa assim como em uma pintura: extáticos, representando um tipo, indicando que a sociedade maranhense é composta por aqueles tipos. Suas características psicológicas, dentro do romance, não têm respaldo, pois não temos esses personagens agindo conforme o que nos foi contado. Assim, não há uma classificação acerca deles, se são esféricos ou planos, uma vez que não há conteúdos substanciais. Em outras palavras, há realismo nas descrições deles, porém é como se fossem meros objetos descritos fielmente, sendo realistas na forma, mas sem um conteúdo para justificar essa forma.

Partindo do núcleo de personagens ilustrativos ou figurativos, temos o núcleo de personagens chaves, composto por Ana Rosa, Raimundo e cônego Diogo. Com eles o narrador aprofunda, mostra o externo, suas ações, e o interno, temos uma visão abrangente, bem como a participação frequente, são a engrenagem da narrativa, o fato gerador.

Ana Rosa nos é apresentada como uma personagem que poderia ser retirada dos livros de romance da nossa literatura romântica, salvo pela atitude das últimas páginas de *O mulato*. Suas características tanto físicas quanto psicológicas apontam essa semelhança. A filha de Manuel Pescada, criada por ele e pela avó, teve instruções fundamentais, lia romances, sabia gramática, entendia o básico de francês, tocava piano e violão, cantava um pouco e sabia costura. Era sensível, delicada e supersticiosa¹⁸. Ao tornar-se mais moça, observava as mudanças no seu

¹⁸ Nesses últimos aspectos, Ana Rosa apresenta semelhanças com personagens do realismo europeu, como Emma Bovary, do romance *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert, e Luísa, da

corpo e passou a sentir-se mais só, de modo que a companhia e o carinho da avó e do pai não lhe bastavam. E assim, passou a idealizar, a desejar um companheiro

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

Com estes devaneios, acudia-lhe sempre um arripiozinho de febre, ficava excitada, idealizando um homem forte, corajoso, com um bonito talento, e capaz de matar-se por ela. [...] E sonhava o noivado: um banquete esplêndido! e junto dela, ao alcance de seus lábios, um mancebo apaixonado e formoso, um conjunto de força, graça e ternura, que a seus pés ardia de impaciência e devorava-a com olhar de fogo.

Depois, via-se dona de casa; pensando muito nos filhos, sonhava-se feliz, muito dependente na prisão do ninho e do domínio carinhoso do marido. E sonhava umas criancinhas louras, ternas, balbuciando tolices engraçadas e comovedoras, chamando-lhe “mamã!” (AZEVEDO, 2005, p. 270).

A protagonista muito se assemelha às personagens alencarinhas. Nutre um amor por um homem que ainda não conhece, fruto de seus devaneios, para quem ela se imagina propriedade e abrigo, unindo em si uma espécie de fragilidade, resignação e força. Com sua idealização do ser amado, percebia que ele ainda não havia aparecido, não era nenhum dos seus conhecidos da província, nem se coadunava à figura de Dias, mas ainda estava por aparecer.

Estudando, assim, Ana Rosa, seus transbordamentos íntimos e suas ações no decorrer da narrativa nos apontam para a configuração de uma personagem plana. A sucessão das circunstâncias mostra a filha de Pescada seguindo um mesmo perfil psicológico, isto é, apaixonada, delicada, bondosa, sonhadora, ingênua, fiel ao seu sentimento; todavia, nas últimas páginas do livro, observamos uma ruptura sem precedente, sem um processo que o justifique, de modo que o romance de Azevedo representa o que Muir defende ser romance de personagem,

[...] as ações são típicas ou gerais e destinadas em primeiro lugar a dizer-nos mais acerca dos personagens ou introduzir novos personagens. Enquanto isto é feito, qualquer coisa nos limites da probabilidade pode acontecer. [...] E a ação não precisa brotar de um desenvolvimento interior,

obra *O primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós. Ambas as personagens são descritas com a mesma delicadeza inicial e o desejo de unir-se a um homem. Diferenciam-se, todavia, no sentido de que Emma e Luísa desejam uma aventura matrimonial, enquanto Ana Rosa apresenta um desejo mais romântico, que seria construir seu lar, ter seu marido e filhos, que ela, como grande mãe e mulher, deveria zelar.

de uma mudança espiritual nos personagens. [...] Tudo o que precisa fazer é exibir seus vários atributos, que estavam ali no começo, pois estes personagens são quase sempre estáticos. São como uma visita familiar que ocasionalmente nos surpreende quando um particular efeito de luz ou sombra a altera, ou a vemos de uma nova perspectiva. [...] a alteração por que passam é menos uma alteração temporal do que um desdobramento num presente que se alarga sem cessar. Suas fraquezas, suas vaidades, seus defeitos, eles os possuem desde o início e nunca os perdem até o fim; e o que de fato se transforma não são estes mas nosso conhecimento deles. (MUIR, 1975, p. 11).

Relacionando a ideia de Muir à Ana Rosa, entendemos que a personagem é plana, estática, embora haja uma “ruptura” com o que sabíamos antes ao seu respeito, essa conceituação não se modifica, uma vez que não havia ocorrido, até o momento da narrativa, uma situação que a apresentasse sob esse novo ângulo, permitindo-nos conhecer essa sua nova faceta.

O que se intenta mostrar é que a personagem de Azevedo segue os mesmos padrões que as personagens do romantismo, distanciando-se, por sua vez, das personagens mais complexas e humanas preconizadas pela estética realista, o que respalda, mais uma vez, o estilo híbrido do autor maranhense.

4.4 Do protagonismo de Raimundo

O protagonista Raimundo reflete, mais do que a própria Ana Rosa, um personagem tipicamente plano e estático. A primeira descrição do sobrinho de Pescada aponta já um ideal de herói romântico, perfeito em seus traços físicos e psicológicos, os quais não se modificam durante toda a narrativa, sustentando, assim, a integridade e a retidão próprias dos personagens das narrativas de costume:

Raimundo tinha vinte e seis anos e *seria* um tipo acabado de brasileiro se não foram os grandes *olhos azuis*, que puxara do pai. Cabelos muito pretos, *lustrosos* e crespos; tez morena e amulatada, *mas fina*; *dentes claros* que reluziam sob a negrura do bigode; estatura alta e *elegante*; pescoço largo, nariz direito e fronte espaçosa. A parte mais característica da sua fisionomia era os olhos – grandes, ramalhudos, cheios de sombras azuis; pestanas eriçadas e negras, pálpebras de um roxo vaporoso e úmido; as sobrancelhas, muito desenhadas no rosto, como a nanquim faziam sobressair a frescura da epiderme, que, no lugar da barba raspada, lembrava os *tons suaves e transparentes*¹⁹ de uma aquarela sobre papel de arroz.

¹⁹ Grifos nossos.

Tinha os gestos bem educados, sóbrios, despidos de pretensão, falava em voz baixa, distintamente sem armar ao efeito; vestia-se com seriedade e bom gosto; amava as artes, as ciências, a literatura e, um pouco menos, a política. (AZEVEDO, 2005, p. 289).

Raimundo é um rapaz instruído, doutor, formado em direito em Portugal, tendo recebido honras pelo seu estudo. Ao adentrar nesta sociedade, percebemos o choque com que se depara em diversos aspectos, como as conversas sobre a vizinhança, a falta de questionamentos sobre a religião e a postura dos homens em sociedade, de modo que passa ser mal visto no meio em que está inserido, por exemplo, sendo associado pelo cônego ao maligno por ser ateu.

É notável a presença de termos que qualificam positivamente – isto é, colocam-no como superior, como bom, íntegro, belo – e elevam o protagonista do romance, de modo que nada em sua aparência física denuncia sua origem escrava. Os olhos são azuis, os cabelos, embora pretos, são luminosos; a pele é morena e amulatada, mas fina; os dentes claros e bem cuidados; nesse trecho, os tons remetem sempre a cores claras, o que afasta Raimundo dos traços de negro, de escravo e, de certo modo, acaba sendo uma contradição dentro da narrativa, uma vez que o intuito do romance parece ser apontar e reprovar a postura preconceituosa da sociedade maranhense. Desse modo, Azevedo apresenta

[...] um personagem perfeito demais para ser realmente verdadeiro. Se, apesar da origem de sua mãe, pudermos aceitar que tinha aparência de um mulato muito claro, que pudesse enganar os brancos [...], é difícil acreditar que tantas qualidades pudessem estar reunidas num único indivíduo: perfeição física e moral, inteligência superior, bondade de alma, extrema sensibilidade. (MÉRIAN, 2013, p. 260).

As características físicas de Raimundo o igualam às de um português, ou melhor, de um homem branco, bem como os demais respeitáveis homens brancos da sociedade. Assim como sua aparência, também seus gostos e sua postura refletem distinção, instrução e refinamento, aspectos que o destacam no meio da sociedade provincial na qual se encontra. Ademais, o personagem apresentará, mais adiante, comportar um caráter ideal, que não titubeia, caráter este que acaba fazendo o leitor se transportar novamente para os romances românticos.

4.4.1 Ergue-se o véu

Sabe-se que Raimundo chega ao Maranhão com um objetivo bem definido: conhecer sua origem. Hospeda-se na casa do tio, encanta a filha do anfitrião por quem mais tarde também se apaixonará. Entendendo que nada poderia impedir a união, pede ao tio a mão da prima em casamento. A negação do pedido o deixa confuso e desconfiado, pois Manuel Pescada não lhe dá uma justificativa *a priori*. Somente com insistência, Pescada revela a Raimundo que sua mãe era uma escrava e por essa razão não poderia ceder a mão de sua filha a ele.

Nesse momento da narrativa, o véu de Maia, ou véu da ilusão, é alçado e a realidade é revelada para Raimundo, que passa a entender certas posturas e circunstâncias relativas à sua pessoa. Era uma verdade que todos conheciam, exceto ele. Fazendo uma analogia com os conceitos de apolíneo e dionisíaco de Nietzsche, temos uma realidade aparente, norteadas por convenções e valores a fim de tornar a vida suportável, dando “forma” ao horrendo, e, em seguida, o véu de maia, o qual encobre a pequenez do preconceito, que seria a coisa em si. Em outras palavras, temos o protagonista de um lado, com sua real origem envolta por uma aparência posta pela sociedade, isto é, o respeito e o bom tratamento que todos lhe dirigiam perante sua pessoa, o que Nietzsche chamará de apolíneo²⁰; e a mesquinha convenção que está por detrás dessa postura de “boa convivência”, a qual quando se pretende aprofundar – por meio de um matrimônio –, é negada em razão dessa verdade encoberta. Desse modo, com essa manifestação, Raimundo chega ao seu autoconhecimento.

Calaram-se ambos. Raimundo, pela primeira vez, sentiu-se infeliz; uma nascente má vontade contra os outros homens formava-se na sua alma até aí limpa e clara; na pureza de seu caráter o desgosto punha a primeira nódoa. E, querendo reagir, uma revolução operava-se dentro dele; ideias turvas, enlodadas de ódio e de vagos desejos de vingança iam e vinham, atirando-se raivosos contra os sólidos princípios de sua moral e de sua honestidade, como num oceano a tempestade açula contra um rochedo os

²⁰ Dessa aparência eleva-se agora [...] um novo mundo como que visional de aparências, do qual nada veem os que ficaram enleados na primeira aparência [...]. Aqui temos, diante de nossos olhares, no mais elevando simbolismo da arte, aquele mundo apolíneo da beleza e seu substrato [...], e percebemos pela intuição, sua recíproca necessidade. Apolo, porém, mais uma vez se nos apresenta como o endeusamento do *principium individuationis*, no qual se realiza, e somente nele, [...] sua libertação através da aparência: ele nos mostra, com gestos sublimes, quão necessário é o inteiro mundo do tormento, a fim de que, por seu intermédio, seja o individual forçado a engendrar a visão redentora [...] [Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007].

negros vagalhões encapelados. Uma só palavra boiava à superfície dos seus pensamentos: “Mulato”. E crescia, crescia, transformando-se em tenebrosa nuvem, que escondia todo o seu passado. Ideia parasita que estrangulava todas as outras ideias.

– Mulato!

Esta só palavra explicava-lhe agora todos os mesquinhos escrúpulos, que a sociedade do Maranhão usara para com ele. Explicava tudo: a frieza de certas famílias a quem visitara; a conversa cortada no momento em que Raimundo se aproximava; as reticências dos que lhe falavam sobre seus antepassados; a reserva e a cautela dos que, em sua presença, discutiam questões de raça e sangue; a razão pela qual D. Amância oferecera um espelho e dissera-lhe: “Ora mire-se!”; a razão pela qual diante dele chamavam de meninos aos moleques da rua. Aquela simples palavra dava-lhe tudo o que ele até aí desejara e negava-lhe tudo ao mesmo tempo, aquela palavra maldita dissolvia as suas dúvidas, justificava o seu passado; mas retirava-lhe a esperança de ser feliz, arrancava-lhe a pátria e a futura família; aquela palavra dizia-lhe brutalmente: “Aqui, desgraçado, nesta miserável terra em que nasceste, só poderás amar uma negra da tua laia! Tua mãe, lembra-te bem, foi escrava! E tu também o foste!”. (AZEVEDO, 2005, p. 422-423).

A passagem em destaque permite ao leitor acompanhar o processo interno pelo qual passa Raimundo ao tomar conhecimento da sua verdade. Observamos nascer nesse herói, que até então só abrigava sentimentos positivos em si, uma revolta direcionada para a sociedade e para os homens – em particular à província maranhense –, a qual, com suas convenções, impediam-no de exercer sua felicidade:

– Mas, replicava-lhe uma voz interior, que ele mal ouvia na tempestade do seu desespero; a natureza não criou cativos! Tu não tens a menor culpa do que fizeram os outros, e no entanto és castigado e amaldiçoado pelos irmãos daqueles justamente que inventaram a escravidão no Brasil!

E na brancura daquele caráter imaculado brotou, esfervilhando logo, uma ninhada de vermes destruidores onde vinham o ódio, a vingança, a vergonha, o ressentimento, a inveja, a tristeza e a maldade. E no círculo do seu nojo, implacável e extenso, entrava no seu país e quem este primeiro povoou, e quem então agora o governa, e seu pai, que fizera nascer escravo e sua mãe, que colaborara nesse crime. “Pois então de nada lhe valia ter sido bem educado e instruído; de nada lhe valia ser bom e honesto?... Pois naquela odiosa província, seus conterrâneos veriam nele, eternamente, uma criatura desprezível, a quem repelem todos do seu seio?..” E viam-lhe então, nítidas a luz crua do seu desalento, as mais rasteiras perversidades do Maranhão; as conversas de porta de botica, as pequeninas intrigas que lhe chegavam aos ouvidos por intermédio de entes ociosos e abjetos, a que ele nunca olhara senão com desprezo. E toda essa miséria, toda essa imundícia, que até então lhe revelara aos bocadinhos, fazia agora uma grande nuvem negra no seu espírito, porque, gota a gota, a tempestade se formara. E, no meio desse vendaval, um desejo crescia, um único, o desejo de ser amado, de formar uma família um abrigo legítimo, onde ele se escondesse para sempre de todos os homens. (AZEVEDO, 2005, p. 423).

Ora, é notável que o protagonista apresenta, no decorrer da obra, uma postura que está à frente do tempo e da mentalidade da sociedade do Maranhão de então, de modo que a representatividade que a palavra “Mulato” tinha para essa sociedade é justamente desproporcional ao que ele compreende, pois para o protagonista uma palavra não tem poder, já para os demais, definia tudo.

Assim, uma só palavra, para Raimundo, estava despida do poder de ditar para um homem de bons princípios e de estudos o que ele *era*, com quem ele *poderia* casar, quais funções ele *poderia* exercer; enquanto para a alta sociedade local, a origem, independente da atual condição e das melhores virtudes que se possuía já determinam a vida de um homem, de maneira que este não se encontra livre, mas preso aos ditames das convenções, como justifica Manuel Pescada a sua negativa

“[...] não é por mim que lhe recusei Ana Rosa, mas é por tudo! A família da minha esposa sempre foi muito escrupulosa a esse respeito, e com ela é toda a sociedade do Maranhão! Concordo que seja uma asneira; concordo que seja um prejuízo tolo! o senhor porém não imagina o que é por cá a prevenção contra os mulatos! (AZEVEDO, 2005, p. 421).

Nesse contexto, é que nasce a revolta do protagonista, com essa negação não apenas injusta, mas também frívola, sem um respaldo substancial para impedir uma união que até então lhe parecia muito segura de poder acontecer. Nas palavras de Lukács,

[...] o mundo da convenção, um mundo de cuja onipotência esquiva-se apenas o mais recôndito da alma; um mundo presente em toda parte em sua opaca multiplicidade e cuja estrita legalidade, tanto no devir quanto no ser, impõe-se como evidência necessária ao sujeito cognitivo, mas que, a despeito de toda essa singularidade, não se oferece como sentido para o sujeito em busca de objetivo nem como matéria imediatamente sensível para o sujeito que age. (LUKÁCS, 2000, p. 62).

Com tal imposição da segunda natureza, isto é, as convenções sociais, à realização do seu anseio, Raimundo sofre conflitos internos, mas juntamente com Ana Rosa arquiteta uma fuga para, somente assim, poderem se afastar e, à parte, vivenciarem seu amor longe dos preconceitos sociais. O protagonista comporta-se, mais uma vez, como um personagem tipicamente romântico que, embora de uma forma velada, entra em embate com os ditames da sociedade a fim de poder alcançar sua nova busca, concretizar sua família.

4.5 A crítica social que tangencia

Ademais, o motivo que leva Raimundo ao embate é o mesmo que o faz ter um final trágico, vítima de um plano construído pelo cônego Diogo, representante do poder da Igreja na vida da família de Pescada, e por Luís Dias, que representa, durante toda a narrativa, a mesquinhez dos homens. Nesse âmbito, teremos o traço realista do romance, isto é, a confirmação de que os sentimentos mais puros e nobres não têm força para suplantar o que as convenções ditas como corretas, embora esse “correto” esteja repleto de preconceitos, interesses e destituído de valores nobres. Em resumo, a figura de Raimundo se configura, então, nessas circunstâncias: um herói que chega ao Brasil em busca da sua origem e que, mais tarde, busca também concretizar seu enlace amoroso, porém se encontra impossibilitado em razão de normas sociais que não condizem com seus anseios, não abraçam as suas volições; com isso, o sentimento de revolta o incita a impor, para os demais, o que seria correto para si, como se percebe em suas reflexões, quando ele sente crescer em si o desejo de ter uma família sua para esconder-se dessas decepções que a sociedade lhe impusera. No entanto, sua constituição de família não abraçava qualquer semblante,

o seu desejo só pedia, só queria, só aceitava Ana Rosa, como se o mundo inteiro houvera desaparecido de novo ao redor daquela Eva pálida e comovida, que lhe dera a provar, pela primeira vez, o delicioso veneno do fruto proibido. (AZEVEDO, 2005, p. 423).

Seu desejo se voltava para a única que lhe fora proibida, e por ela intenta lutar, até que, por fim, tem a sua voz e a sua vontade silenciada de forma injusta.

A história de vida e o fim de Raimundo corroboram a ideia tratada por Mérian acerca do que de fato questiona e pelo que “luta” ou manifesta uma obra que trata dos mulatos, pois

muitas vezes, não é a escravidão que é questionada, mas os problemas com os quais se defrontam os mulatos forros ou descendentes de forros, desprezados pelos brancos mesmo quando nada em seu físico traiu sua origem e voltam da França após brilhantes estudos de Direito ou Medicina. (MÉRIAN, 2013, p. 193).

Em mais um aspecto, portanto, o romance de Azevedo destoa dos preceitos realistas, pois, ao apresentar, de certa forma, uma crítica social em que os

leitores se percebam como pessoas que têm posturas injustas e, a partir disso, busquem uma melhoria, acaba por não alcançar tal intuito, uma vez que o próprio personagem não busca essa melhoria.

4.5.1 O comportamento dos amantes que resgata o romantismo

Não afirmamos, de todo, que a crítica social esteja ausente da obra, todavia tem seu intuito tangenciado quando não aborda com mais veemência a condição do homem escravizado e firma uma ação mais direcionada nesse sentido. A luta de Raimundo não perpassa essa mazela social que foi a escravidão, como o sofrimento físico, o trabalho exaustivo e o impedimento de realizar as suas manifestações culturais; o protagonista lutou tão somente pelo seu desejo individual: conhecer sua origem e desposar Ana Rosa. Assim, no sentido de lutar por seu desejo temos um aspecto realista, mas o protagonista não toma a causa do “preconceito racial” para si, inclusive por não se reconhecer como um deles, o que enfraquece o intuito da obra ao tratar da escravidão e trazer à lume uma denúncia de atitudes racistas. Talvez Azevedo tenha optado por evitar a defesa dessa ideia para se afastar ainda mais do romantismo. No entanto, não deixam de ser românticas as posturas do par de protagonistas com seus perfis maniqueístas, com seus desejos, idealizações e atitudes, bem como a

[...] oposição sistemática do mulato e do branco, do bonito e do feio, do bom e do malvado. Simplificando ao extremo, ele [Azevedo] sacrifica sua preocupação de verossimilhança em proveito da eficiência didática. (MÉRIAN, 2013, p. 261).

Não só pela “eficiência didática”, mas por talvez permitir resvalar a sua subjetividade. Nesse sentido, o autor, por um lado, tentou desviar-se do estilo romântico e acabou encontrando-o por outro.

Ana Rosa e Raimundo, até o presente momento da narrativa, portam-se como um típico par romântico, que luta em busca de realizar e viver um amor, se preciso, distanciando-se do meio em que vivem, como Inesita e Estácio, de *As minas de prata* (1862), Lúcia e Paulo, de *Lucíola* (1862).

Enquanto Raimundo planeja enfrentar todos os preconceitos para fugir com Ana Rosa, a pretendida não fica atrás e, em um pensamento deveras

romântico, não reconhece a condenação da sociedade como algo capaz de esfriar seu sentimento, mesmo após ouvir a exposição do pai, justificando o afastamento dos dois.

Ana Rosa, de cabeça baixa ouvia, aparentemente resignada, as palavras do pai. Confiava em extremo no seu amor e nos juramentos de Raimundo, para recluir qualquer obstáculo. Só agora soubera ao certo da precedência de seu primo bastardo e no entanto, ou fosse porque lhe germinavam ainda no coração os supremos conselhos maternos, ou fosse que o seu amor era dos que a tudo resistem, o caso é que essa história que a tantos arrancara exclamações de desprezo; isso que forneceu assunto a gordas palestras nas portas dos boticários; isso que foi comentado em toda a província, entre risos de escárnio e cuspalhadas de nojo, desde a sala mais pretensiosa, até à quitanda mais pífia; isso que fechou muitas portas a Raimundo e cercou-o de inimigos; isso, essa grande história escandalosa e repugnante para os maranhenses, não alterou absolutamente nada, o sentimento que Ana Rosa lhe votava. As palavras de Manuel não lhe produziam o menor abalo; continuava a estremecer e desejar o mulato com a mesma fé e com o mesmo ardor; tinha lá para si que de possuía bastante merecimento próprio, bastante atrativo, para ocupar de todo a atenção de quem o observasse, sem ser preciso remontar aos seus antepassados. Estabelecia comparações entre as regalias do amor de Raimundo e as vergonhas que dele pudesse resultar, e concluía que aquelas bem mereciam o sacrifício destas, Amava-o - eis tudo. . (AZEVEDO, 2005, p. 427).

Assim como os casais alencarinós descritos, Raimundo e Ana Rosa posicionam seu amor acima das convenções, abrem mão de suas posições sociais e buscam realizar aquilo que lhes é mais caro: o seu relacionamento. Tal postura faz com que percebamos nos escritos os “resquícios dos mesmos elementos românticos. O traçado idealista persiste, transparecendo [...] no perfil dos protagonistas, [...] que chegam a dar impressão de não serem pessoas reais.” (LEVIN, 2017, p. 324-325).

4.5.2 Cônego Diogo e a contradição entre aparência e essência

Outra figura que merece singular atenção na obra de Aluísio Azevedo é o cônego Diogo. Amigo íntimo de tempos remotos de Manuel Pescada, o padre exerce uma função de orientador familiar, além de ser um “fator essencial na manutenção do *status quo* social” (MÉRIAN, 2013, p. 250). Com esse personagem observamos a inversão de valores em amplo sentido, seja de caráter, seja de aspectos materiais, uma vez que tudo em si contradiz os preceitos religiosos acerca da humildade

O cônego entrou, devagar, com o seu sorriso discreto e amável.

Era um velho bonito; teria quando menos sessenta anos, porém estava ainda forte e bem conservado; o olhar vivo, o corpo teso, mas unguido de brandura santarrona. Calçava-se com esmero, de polimento; mandava buscar da Europa, para seu uso, meias e colarinhos especiais, e, quando ria, mostrava dentes limpos, todos chumbados a ouro. Tinha os movimentos distintos; mãos brancas e cabelos alvos que fazia gosto. (AZEVEDO, 2013, p. 274-275).

O trecho acima nos apresenta um padre que parece não abrir mão de algumas ostentações, como vestimentas trazidas da Europa, e uma falsa imagem de doçura e serenidade que mais adiante veremos que não é natural do seu caráter, mas uma falsa aparência sustentada até o momento de uma possível ameaça. O que confirma essa incongruência, por exemplo, é o diálogo que mais adiante se travará entre Pescada e o Padre:

– Agora... acrescentou o outro, o melhor seria que ele se tivesse feito padre. O cônego despertou.
 – Padre?!
 – Era a vontade do José...
 – Ora, deixe-se disso! retrucou Diogo, levantando-se com ímpeto. Nós já temos por aí muito padre de cor!
 – Mas, compadre, venha cá, não é isso...
 – Ora o quê, homem de Deus! É só – ser padre! É só – ser padre! E no fim de contas estão se vendo, as duas por três, superiores mais negros que as nossas cozinheiras! Então isto tem jeito?... O governo – e o cônego inchava as palavras – o governo devia até tomar uma medida séria a este respeito! devia proibir aos cabras certos misteres!
 [...]
 – Que conheçam seu lugar!
 E o cônego transformava-se ao calor daquela indignação.
 – E então, parece já de pirraça, bradou, é nascer um moleque nas condições deste...
 E mostrava a carta, esmurrando-a – pode contar-se logo com um homem inteligente! Deviam ser burros! burros! que só prestassem mesmo para nos servir! Malditos!
 – Mas, compadre, você desta vez não tem razão...
 – Ora o quê, homem de Deus! Não digas asneiras! Pois você queria ver sua filha confessada, casada, por um negro? você queria, seu Manuel, que a Dona Anica beijasse a mão de um filho da Domingas? Se você viesse a ter netos queria que eles apanhassem palmatoadas de um professor mais negro que esta batina? Ora, seu compadre, você às vezes até que me parece tolo!
 Manuel baixou a cabeça derrotado. (AZEVEDO, 2013, p. 278).

O discurso de cônego Diogo é construído a fim de que o errado se torne correto, com base, por vezes, em preceitos religiosos. O padre, então, se configura, por meio das palavras do narrador, como um estrategista. Suas ações visam a todo o momento livrar-se de ter seu passado desvendado, comportando-se, portanto, como um típico antagonista de romances de costume; isto é, que caminha em

direção oposta ao protagonista, almejando impedir que o desejo deste se concretize. Vale ressaltar que Diogo almeja livrar-se, eliminar Raimundo, uma vez que o protagonista é filho do homem que foi traído e morto pelo próprio cônego, e que, com sua chegada ao Maranhão na busca de suas origens, certamente, descobriria o final trágico de seu pai, acarretando a ruína do padre que teria seus atos passados descobertos, mostrando sua real essência. O perfil do padre assemelha-se com o de outros personagens alencarinos, como Loredano, de *O guarani* (1857), também conhecido por ex-frei Ângelo di Lucca, que persuade alguns cavaleiros que servem a D. Antônio Mariz, para sacar riquezas e raptar Ceci, filha do fidalgo português.

Em outras passagens do romance, são reiteradas as ações oportunistas de Diogo, que se utiliza de sua posição de “líder espiritual” para angariar informações e persuadir as atitudes dos demais, seja na figura de Pescada ou na de Ana Rosa:

– Então!... Vamos... disse o padre com brandura. Não tenha medo!... Isto é apenas uma conversa que a senhora tem com a sua própria consciência, ou com Deus, que vem a dar na mesma... Conte-me tudo!... Abra-me seu coração!... Fale, minha afilhada!... Aqui, eu represento mais do que seu pai; se fosse casada – mais do que seu próprio marido! sou o juiz, compreende, represento Cristo! – represento o tribunal do céu! [...] conte-me tudo com franqueza; conte-me tudo, e eu lhe conseguirei a absolvição!... eu pedirei ao Senhor Misericordioso o perdão dos seus pecados!...
 – Mas o que lhe hei de contar?...
 E soluçava.
 – Diga-me: o que é que ultimamente tem a posto triste?... Sente-se possuída de alguma paixão, que a atormenta?... Diga.
 – Sim, meu padrinho, respondeu ela, sem levantar os olhos.
 – Por quem?
 – Vossemecê já sabe por quem é...
 – Raimundo...
 A moça respondeu com um gesto afirmativo de cabeça.
 – E quais são as suas intenções a esse respeito?
 – Casar com ele...
 – E não se lembra que com isso ofende a Deus por vários modos. Ofende, porque desobedece a seus pais; ofende, porque agasalha no seio uma paixão reprovada por toda a sociedade e principalmente por sua família; e ofende, porque com semelhante união, condenará seus futuros filhos a um destino ignóbil e acabrunhado de misérias! Ana Rosa, esse Raimundo tem a alma tão negra como o sangue! além de mulato, é um homem mal sem religião, sem temor a Deus! É um – pedreiro livre! – um ateu! Desgraçada daquela que se unir a semelhante monstro!...
 O inferno aí está, que o prova! o inferno aí está carregado dessas infelizes, que não tiveram, coitadas! um bom amigo que as aconselhasse, como estou eu aconselhando neste momento!... Vê bem! repara, minha afilhada, tens o abismo a teus pés! mede, ao menos, o precipício que te ameaça!... A mim, como pastor e como padrinho, compete defender-te! Não cairás, porque eu não deixo! (AZEVEDO, 2013, p. 471-472).

O padre se utiliza de apelações para obter informações e a partir disso arquitetar seus planos. Assim, recorre inicialmente à ideia de que representa o próprio Cristo, sendo o único capaz de realizar a absolvição dos pecados de Ana Rosa; em seguida, recorre ao respeito e à obediência devidos à figura paterna, uma vez que as intenções da protagonista as contrariam; por fim, apela para o medo da reprovação social. O cônego, então, coloca-se como o alicerce que não permitirá a queda da afilhada, pois

A Igreja desempenhava um papel igualmente importante na educação. Os princípios de submissão, a religiosidade inculcada às jovens, faziam destas seres totalmente manipuláveis. Podiam ser casadas sem muitos problemas afetivos, em função dos interesses da família, da casa comercial ou da fazenda. O papel de confessor era fundamental, pois permitia orientar as consciências e os corações. Logo, a Igreja sancionava ou encorajava frequentemente casamentos que se assemelhavam a transações comerciais. (MÉRIAN, 2013, p. 149).

Temos, portanto, mais um personagem que corrobora a ideia maniqueísta observada no romance de Azevedo, uma vez que o padre, apesar do que se espera de alguém em seu cargo, se posiciona ao lado dos “maus”, sendo destituído de qualquer característica positiva. Assim, o autor maranhense novamente aponta para o seu hibridismo, no sentido que pende para o estilo das narrativas de costumes românticas com sua unilateralidade quanto ao perfil dos personagens, dividindo-os entre “bons” e “maus”, ao mesmo tempo em que manifesta uma crítica, por exemplo, aos clérigos, o que não deixa de ser uma referência ao fato que se passava no Maranhão.²¹

Ainda podemos apontar como crítica a influência que o padre exerceu sobre Dias para a concretização do assassinato de Raimundo e, conseqüentemente, o impedimento da fuga do casal. Ao perceber que o caixeiro estava prestes a abandonar o seu objetivo – desposar a filha de Pescada –, o padre novamente faz uso do seu poder de líder religioso para persuadi-lo e, assim, sem envolvimento nenhum na ação do crime em si, conseguir o que desejava, o aniquilamento do ser que poderia desvendar o seu passado e desmascará-lo:

²¹ A Igreja, no Maranhão, na figura dos clérigos, se colocava ao lado do sistema escravocrata e dos fazendeiros, sendo constantemente criticada por Azevedo em seus escritos jornalísticos. Talvez, em razão dessa postura incongruente, o autor tenha posto como antagonista de seu romance um padre, a fim de denunciar o comportamento falacioso da Igreja e despertar a população para tais acontecimentos.

– Bom! murmurou misteriosamente o padre ao companheiro. Siga-o... mas em distância que não seja percebido... E, se ele demorar-se muito na rua, faça o que lhe disse! Tome!

E passou-lhe, sem levantar o braço, um objeto, que o Dias teve escrúpulos em receber.

– Então?! Insistiu Diogo.

– Mas...

– Mas o quê?... Ora não seja besta! Tome lá!

O outro quis ainda recalcitrar, o cônego acrescentou:

– Não seja tolo! Aproveite a única ocasião boa que Deus lhe oferece!

Faça o que lhe disse – será rico e feliz! *Audaces fortuna juvat!*... Agradeça à Providência o meio fácil que lhe depara, e que estou vendo agora que você não merecia!... A maior parte dos homens poderosos tiveram, coitados! muito maiores provações para chegar aos seus fins! Ande daí, não que, por um instante de medo infantil, você perdesse o trabalho de tantos anos!... Afianço-lhe, porém, que ele não teria para com você a mesma hesitação, como há de acontecer naturalmente...

– V. Revma. acha então que?...

– Acho não, tenho plena certeza! “Quem o seu inimigo poupa, nas mãos lhe morre!” Mas, quando mesmo ele não o mate, será isto razão para que você não o extermine?... Ora, diga-me cá, mas fale com franqueza! você está ou não resolvido a casar com a minha afilhada?...

– Estou sim senhor.

– Bem! Pois lembro-lhe somente que um homem de cor, um mulato nascido escravo, desvirtuou a mulher que vai ser sua esposa, e isto, fique sabendo, representa para você, muito maior afronta que um adultério! Assiste-lhe, por conseguinte, todo o direito de vingar a sua honra ultrajada; direito este que se converte em obrigação perante a consciência e perante a sociedade!

– Mas...

– Imagine-se casado com Ana Rosa e o outro no gozo perfeito da vida; a criança, já sabe, parecida com o pai... Pois bem! lá chega um belo dia em que meu amigo, acompanhando sua família, topa na rua, ou dentro de qualquer casa, com o cabra!... Que papel fará você, seu Dias?... com que cara fica?... o que não dirão todos? [...]

[...] você conquistou a sua posição naquela casa com uma longa dedicação, com um esforço de todos os dias e de todos os instantes; você enterrou ali a sua mocidade e empenhou o seu futuro; você deu tudo, tudo o que dispunha, para receber agora o capital e os juros acumulados! E o outro? o outro é simplesmente um intruso que lhe surge pela frente, é um especulador de ocasião, é um aventureiro que quer apoderar-se daquilo que você ganhou! O que pois lhe compete fazer?

– Repeli-lo! [...] mate-o! Qual é o direito dele? Nenhum! Um negro forro à pia não pode aspirar à mão de uma senhora branca e rica! É um crime, que o facinora quer, a todo transe, perpetrar contra a nossa sociedade e especialmente contra a família do homem a quem você se dedicou, uma família, que, por bem dizer, já é sua, porque o Manuel Pedro tem sido para você um verdadeiro pai, um amigo sincero, um protetor que devia merecer-lhe, ao menos, o sacrifício que você agora duvida fazer por ele! É uma ingratidão! nada mais, nada menos! Mas a justiça divina, seu Dias, nunca dorme! Deus tentou fazer de você um instrumento de seus sagrados desígnios, e você se recusa... Muito bem! Eu com isso nada mais tenho! é lá com a sua consciência!... Lavo as mãos!...

[...]

– Mas o pai pode obrigá-la a casar comigo...

– Não seja pedaço de asno, que uma rapariga naquelas condições não se casa senão por gosto próprio!

[...]

Ora diga-me pois, seu Dias, não lhe parece que evitar tamanhas calamidades é servir bem ao nosso criador e aos nossos semelhantes?... Ainda duvidará que pratica uma boa ação, removendo a causa única de

tanta desgraça?... Vamos, meu amigo, não seja mau, salve aquela ovelha inocente das voragens da prostituição! Salve-a em nome da Igreja! em nome do bem! em nome da moral! (AZEVEDO, 2007, p. 488-489-490).

Na passagem acima, fica perceptível a insistente persuasão do cônego para que Dias realize o que ele, padre, almeja: a morte de Raimundo. Para tanto, o apelo do clérigo, conhecendo a ingenuidade e a tolice do caixeiro, cerca-o em todos os sentidos: coloca-o como um “instrumento divino” que deve aproveitar a oportunidade para eliminar o outro, comparando-o com outros poderosos que com mais sacrifícios lograram superar as dificuldades; em seguida, inverte a situação, para que Dias se sinta também ameaçado; ademais, faz com que o caixeiro possa se sentir traído e humilhado, a fim de ascender-lhe o sentimento de vingança; mais adiante, faz com que reflita sobre sua trajetória como sendo sofrida e, portanto, digna de receber os louros; por fim, justifica a permissão de tirar a vida do outro por estar, nesse caso, fazendo um bem para uma família a qual deve gratidão, bem como à sociedade e a Deus. Nesse processo repetitivo e de argumentos pautados na religião – ainda que desvirtuados –, o padre convence Dias, que na verdade é seu instrumento, a realizar um crime e, com isso, tudo poder voltar à situação inicial, antes da chegada de Raimundo que funcionou como um elemento que desestabilizou a ordem.

4.6 Obra de Azevedo e suas individualidades

Partindo das análises, entendemos que o romance de Aluísio Azevedo se configura e se movimenta em torno desses três personagens-chave: Ana Rosa, Raimundo e cônego Diogo, em que temos de um lado o casal protagonista, o qual representa a benevolência, a construção de uma nova perspectiva, a qual poderia romper a ordem social, ou melhor, a convenção social e comprovar o inverso do que se defende e pensa acerca dos mulatos, como a falta de alma, falta de caráter e dignidade; do outro, temos a maledicência representada na figura do cônego, que é o pensante e mandante, e seu fiel executor, o Dias, os quais refletem a desconstrução do amor do casal e, na sua perspectiva, a manutenção da ordem, a continuidade e fortalecimento da proteção contra os males que representam os mulatos, conforme as convenções da segunda natureza,

O tempo transcorre durante o romance como um sistema de explicação. As vidas de Ana Rosa, Raimundo, Luís Dias e Diogo são concebidas não apenas em função do meio, mas também em função do desencadear de circunstâncias. A intriga conhece uma evolução dialética: o tempo criador que arquiteta o amor de Ana Rosa e Raimundo e a ideia de uma transformação da sociedade se opõem constantemente ao tempo destrutor, que traz o ódio do padre e do grupo aos valores conservadores e retrógrados da classe dirigente. (MÉRIAN, 2013, p. 251).

Nesse contexto, então, compreendemos que a narrativa em análise, de Aluísio Azevedo, se configura mais como um romance de costumes²², próprio do romantismo do que como uma obra realista, embora se reconheça o hibridismo presente no seu escrito. No entanto, se sopesarmos o que é proposto, percebemos mais traços românticos do que veristas, os quais aparecem, esses últimos, de forma que quebra, por vezes, a lógica que estava sendo construída, como é o caso do final de Ana Rosa, que casa com Dias, tem filhos e se mostra satisfeita com sua vida, sem nos mostrar como a personagem superou a perda Raimundo e o que compreendeu das suas atitudes do seu passado. Talvez a intenção de Azevedo fosse realmente um final que rompesse a expectativa do leitor para ser realista, todavia o que entende é uma espécie de fratura no romance. É com esse viés que alguns estudiosos da literatura brasileira afirmavam que nossos autores, “no fundo, eram românticos que se ignoravam, mas que nem por isso deformavam menos a realidade. Uns românticos mais pedantes sem a ingenuidade dos outros.” (SODRÉ, 1969, p. 387).

Ademais, há uma unilateralidade nos personagens, de modo que podemos dividi-los em bons e maus, sem que haja uma mescla no caráter destes. Outro aspecto irreal é o fato de a maioria desses personagens se concentrarem no lado antagônico, “inimigo”, enquanto apenas Raimundo se sustenta sozinho no lado complacente, o que foge, mais uma vez, aos preceitos do realismo; de modo que temos Raimundo, representando a primeira natureza, que luta sozinho por realizar seus anseios, contra os demais personagens que estão de acordo com a segunda natureza.

Ainda podemos apontar que Azevedo tratou da situação no mulato, mas de um mulato que não faz parte de uma generalidade, mas de um caso específico, de negro liberto ainda cedo, que teve todo um suporte intelectual e financeiro para

²² Entendemos como romance de costume as narrativas que abordam temas relacionados à vida social, retratando o modo de proceder, por exemplo, alimentação, vestimentas, diversões, dentre outras ações próprias de uma época, os quais têm seu principal momento no Romantismo.

sua formação, de maneira que o protagonista é uma figura que está elevada se comparado não apenas aos outros mulatos, mas também à burguesia maranhense; assim, Raimundo foi construído como um ideal de herói romântico, repleto apenas de virtudes e qualidades psicológicas e físicas, “encarnando a figura elegante do bacharel com ideias avançadas e hábitos estrangeiros” (LEVIN, 2017, p. 326) e que o autor, despindo-se da objetividade

[...] toma o partido do escravo contra o senhor, do homem de cor contra o branco. [...] Nas cenas onde o autor procura justificar a sua tese contra o preconceito de cor, ele cai no grande vício dos romances intencionais: apaixonar-se e ficar parcial. (MONTENEGRO, 1953, p. 82 e 86).

Portanto, parece-nos que Azevedo lançou mão de muitos preceitos realistas a fim de defender o seu ideal de sociedade, não seguindo fielmente tais preceitos, mas os introduzindo, vez ou outra, de modo que entendemos seu estilo como composto por duas vertentes, mas seguindo majoritariamente o modelo de romance de costume tão utilizado em nosso romantismo.

CONCLUSÃO

Os manuais de literatura brasileira, voltados para o ensino médio, apresentam didática e cronologicamente uma historiografia literária simplificada a fim de que os estudantes compreendam melhor a produção da nossa literatura. Todavia, essa facilitação pode resultar em alguns inconvenientes quando nos deparamos com alunos mais atentos ao analisarmos, por exemplo, um texto literário. As incongruências quanto às periodizações e ao estilo dos autores são assuntos apenas discutidos e estudados em nível superior. E nesse contexto, muitas vezes, permanecem.

Dentre as contrariedades na nossa literatura, pode-se apontar o questionamento em relação à produção literária no período quinhentista. Esses escritos são considerados já literatura brasileira por tratarem e serem produzidas em nosso território, mesmo se quem a produziu foram os europeus? Não há um consenso entre os nossos críticos. Para Antonio Candido, em sua *Formação da literatura brasileira*, há uma distinção entre manifestações literárias e literatura em si. Segundo o crítico, para termos literatura necessitamos de um tripé contínuo, formado por produtores literários conscientes, por receptores e por um mecanismo transmissor, de modo que se não há esse vínculo sucessivo entre escritor, obra e leitor, não temos literatura. Nesse sentido, para Candido, o que tivemos, então, do quinhentismo ao barroco foram manifestações literárias isoladas, ainda que tenham surgido importantes nomes como Gregório de Matos e Padre Antônio Vieira.

Tal ponto de vista gerou uma resposta, vinda de Haroldo de Campos, com seu livro *O sequestro do barroco*, em que se contrapõe a Candido, afirmando que o entendimento do estudioso “exclui” uma estética importante para nossa historiografia, tornando-a “inexistente” (CAMPOS, 1989, p. 32).

Outra problemática presente é a das estéticas romântica e realista, que embora compreendidas como opostas em alguns manuais de literatura, sendo a segunda uma reação à primeira, comportam, todavia, fatores em comum. A narrativa que se centra nas experiências, conflitos e sentimentos de um indivíduo, o qual não sustenta uma preocupação e uma responsabilidade com o coletivo, nem apresenta uma importância para um povo, mas apenas consigo, buscando satisfazer apenas seus interesses pessoais é o ponto que realiza maior ligação entre as duas correntes. Essa característica, ainda que não seja própria das estéticas literárias,

mas sim da forma romanesca, principia com o romantismo e segue no realismo apresentando semelhanças que por vezes aproximam as escolas, permitindo uma continuidade, pois “romantismo e realismo são no fundo e na forma o mesmo estilo burguês” (BERNARDO, 2011, p. 18).

Nesse contexto, então, de incongruências entre correntes literárias e obras, corroboradas pelos debates e pelos impasses dos nossos críticos, é que propusemos, nesse trabalho, reavaliar o Realismo brasileiro por meio da análise de três obras marcantes dos principais autores do período verista: Machado de Assis, Raul Pompeia e Aluísio Azevedo.

De acordo com a cronologia didática, o realismo no Brasil teve seu início com a publicação das obras *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, em 1881, e *O mulato*, de Aluísio Azevedo, no mesmo ano.

Todavia, ao ler os manuais de literatura, observa-se um “desacordo” entre os críticos acerca da estética realista no que concerne à sua nomenclatura – alguns estudiosos preferem tratar apenas do naturalismo como corrente que abrange o realismo –, bem como em relação ao seu surgimento e à sua duração como movimento literário. Nesse sentido, tal corrente parece apresentar uma problemática quanto à sua formulação, levando-se em conta seus critérios estéticos, o nosso contexto e as obras publicadas; isto é, uma incongruência entre as características realistas e as obras em voga no período.

Ao abordar o realismo, pode-se dizer que a crítica literária brasileira se divide entre os estudiosos que acreditavam na existência da estética verista no país, e os estudiosos que atenuavam a importância da corrente em virtude da ausência de uniformidade, uma vez que se desenvolvia, simultaneamente, com outros movimentos – naturalismo, parnasianismo e simbolismo –, e em razão da sua curta sobrevivência.

Pensando em Machado de Assis, notamos uma classificação quase atípica acerca do seu posicionamento literário; isto é, sua classificação como um realista *sui generis*, ou senão considerado superior, pela maioria dos críticos, havendo raras exceções que o tomem apenas por realista. É o que podemos observar quanto à realidade e às personagens representadas em sua narrativa. Temos, nesta, um retrato da sociedade brasileira do século XIX, com seus costumes, como os jantares em família ou entre amigos, as idas ao teatro, e mais as ambições políticas ou outro interesse, e homens revestidos de um conhecimento

oco, de pura aparência. Vale recordar que, além do “bacharel vazio”, outros tipos são recorrentes no romance machadiano, como o vaidoso e o avaro. Esses elementos destacados, ainda que sejam considerados “realistas” por conta da representação da realidade social contemporânea, são recorrentes, se não próprios, da estética anterior, baseada nos “romances de costumes”, o que não respalda o realismo machadiano.

Em razão dessas características, o autor entra em acordo com o que preconizava a corrente realista; todavia, o enredo tem sua verossimilhança abalada em razão do narrador-personagem, o qual não está em consonância com a postura da narrativa objetiva, imparcial e sem intromissões, que deveria ser seguida a fim de mantê-lo distante para, assim, conceder maior veracidade ao enredo. Dessa maneira, o narrador cadáver em primeira pessoa, detentor de todo o discurso, que traça para o leitor o curso mesmo da narrativa, além de querer ser digno de confiança, acaba por se tornar, por isso mesmo, não confiável. Tal postura destoa muito fortemente do realismo estético, uma vez que a veracidade do discurso era imprescindível para a narrativa realista.

Assim, além das características apontadas acerca do que “foge” à corrente verista, destacamos ainda o subjetivismo e o estado sobrenatural do narrador. A narrativa não passa de uma perspectiva pessoal e íntima sobre o mundo e as pessoas que convinha apresentar e que o protagonista conheceu ao longo da vida, sendo então expressos conforme os sentimentos e a personalidade deste; portanto, o que se tem é um enredo puramente afetado pela interioridade do protagonista.

Ainda quanto à outra característica romântica do romance machadiano, podemos destacar a condição sobrenatural do narrador, pois, ainda que seja um artifício humorístico, ou uma estratégia que lhe proporcione uma visão mais ampla da realidade, livrando-o também das responsabilidades sobre o que diz, pois estando morto não precisa prestar contas à opinião pública, tal postura está em total desacordo com o que pregava o realismo estético.

Partindo do exposto, nota-se que Machado de Assis utiliza características próprias da corrente verista, como do romantismo, e na união de aspectos de ambas as escolas resulta seu estilo literário, que parece ser a junção de contrários, ou seja, de um concurso dialético verificado em sua produção.

O Ateneu, de Raul Pompeia, também apresenta classificações contrárias. A narrativa nos traz a história de Sérgio, com seus conflitos e aprendizados no internato dirigido pelo afamado diretor Aristarco. Inicialmente, o pequeno estudante que sente um certo contentamento e sentimento de independência por estar distante dos pais, passa a desejar os cuidados e a proteção dos demais colegas para sobreviver naquele ambiente que pode ser comparado, conforme suas proporções, à vida em sociedade, com suas convenções e hipocrisias.

Assim, com uma obra em primeira pessoa – característica que destoa dos preceitos realistas –, Raul Pompeia produz uma narrativa em que se entrelaçam, constantemente, características do Romantismo, do Realismo e do Naturalismo, bem como do Simbolismo e Impressionismo, que ainda estão por vir, de modo que esse diálogo entre as correntes faz com que o texto de Pompeia se firme em um entre-lugar, rechaçando possíveis classificações. Segundo coloca Ivan Teixeira, *O ateneu era*

Normalmente associado ao naturalismo, ao parnasianismo e ao simbolismo até a década de 1940 e depois estudado em estreita conexão com o impressionismo e o expressionismo, [sendo] possível imaginar que esse romance ofereça ainda alguns desafios básicos ao entendimento de sua estrutura interna e de sua condição histórica. (TEIXEIRA, 2017, p. 398).

Segundo as palavras de Teixeira, o estudo da história de Sérgio não se encerrou, mas continua, já que cada vez mais nos apresenta aspectos a serem analisados. Talvez a análise dessa narrativa ainda tenha muito que mostrar por haver sido esquecido frente a outras obras da época.

Ademais, o criador de Aristarco apresenta mais um enigma, no que concerne ao gênero do seu escrito. A narrativa em primeira pessoa, que conta a história de Sérgio enquanto interno, pode ser compreendida como uma memória; todavia, é sabido que Pompeia vivenciou uma situação semelhante, o que permite associar a história narrada com sua vida, podendo, então, apresentar traços autobiográficos.

Desse modo, portanto, entende-se que a obra em estudo de Raul Pompeia foge de um dos “impulsos mais frequentes da crítica [que] consiste na tentativa de enquadrar obras individuais em escolas literárias” (TEIXEIRA, 2017, p. 397). O romance que oscila entre variadas correntes de estilo e gêneros, como mencionado anteriormente, é narrado em primeira pessoa, com um personagem que

recorda suas vivências enquanto aluno, tento toda circunstância presa ao seu ponto de vista. Nesse sentido é que não entendemos *O ateneu* como uma obra realista, ainda que escrita e publicada nesse período, mas sim como um romance que se configura independente por transitar entre estilos sem que haja uma sobreposição, não se restringindo, apontando, por sua vez, para uma incoerência entre escola e obra literária.

Com *O mulato*, de Aluísio Azevedo, temos um estilo híbrido. Críticos literários, como Eugênio Gomes, Olívio Montenegro e Orna Messer Levin apontam tal traço na obra do escritor maranhense.

Publicada em 1881, o romance azevediano nos apresenta a história de Raimundo, filho de um português com uma escrava que, sendo órfão ainda criança, retorna ao Brasil quando adulto, após concluir seus estudos em Coimbra, tendo como um de seus objetivos realizar a venda de terras que possuía e compreender o seu passado.

Ao chegar a sua cidade natal, Raimundo hospeda-se na casa de seu tio, Manuel Pescada, onde conhece sua prima Ana Rosa, dona Bárbara, avó da moça, o cônego Diogo, além da vizinhança do seu anfitrião. Em meio a esse cenário morno, o narrador irá nos apresentar os personagens, por meio de traços marcantes de caráter, de modo que conheceremos uma galeria de tipos, os quais podem ser divididos em bons e maus, revelando o maniqueísmo presente na obra. Esse aspecto, muito recorrente no Romantismo, faz-se presente no escrito de Aluísio Azevedo, distanciando-o da característica do Realismo, em que os personagens deixam de ser unilaterais e assumem um perfil mais humano, portando em si traços bons e maus.

Seguindo essa configuração maniqueísta, temos de um lado o par romântico Raimundo e Ana Rosa, que intenta firmar sua união de todos os modos; e de outro, em oposição, o cônego Diogo e seu aliado Luís Dias. Essa contraposição pode ser entendida de várias formas: seja o bom contra o mal, o negro contra o branco ou o amor contra o ódio.

A narrativa decorre, em sua grande parte, na tentativa de impedir o matrimônio dos protagonistas e na busca de Raimundo sobre a sua origem, a qual ele desconhece, mas que é conhecida de todos: a sua ascendência escrava. Nós, enquanto leitores, sabemos que Raimundo é filho de escrava e que foi forro quando ainda era criança. Por isso os insultos dirigidos a sua pessoa pelos demais e por

essa razão teve seu pedido de casamento negado por Manuel Pescada, o qual, mais tarde, o revelará a verdade sobre a sua procedência.

Com o descortinamento de sua raiz, Raimundo passa por conflitos internos e questionamentos sobre o que de fato tem valor na sociedade, uma vez que seu caráter íntegro, seus estudos e mesmo sua riqueza perdem a importância diante de uma palavra ou traço de cor (mulato). Ana Rosa, por sua vez, continua desejando unir-se a Raimundo, de modo que a origem deste não interfere em seu sentimento.

Até o presente momento, a narrativa de Azevedo muito se assemelha aos romances urbanos de José de Alencar, que apresentava um par romântico e críticas à sociedade, por exemplo. Com o autor cearense, todavia, os desfechos eram tipicamente românticos, com a união e o isolamento do casal, ou mesmo a morte como redenção, conforme ocorre com Lúcia. O criador de Rita Baiana seguiu esse mesmo formato, porém com um final trágico, não pela morte de Raimundo, que foi vítima de uma armação; mas pela união de Ana Rosa com o Luís Dias, homem que tirou a vida do protagonista.

Nesse sentido, temos mais um romance considerado realista e naturalista com traços do Romantismo em maior parte de sua narrativa, uma vez que nos deparamos com um par meramente romântico que luta pela sua união; temos personagens antagonistas; bem como trechos que revelam essa sobreposição de estilos.

O intuito de produzir um romance que tivesse uma funcionalidade social, ao denunciar o preconceito racial e a falsa religiosidade dos padres na figura do cônego Diogo, de certo modo, foi falha, uma vez que, em relação ao preconceito, temos apenas a representação da maneira como as pessoas daquela época agiam e se dirigiam aos escravos, inclusive aos que já eram libertos; quanto à denúncia dos clérigos, observamos uma unilateralidade, pois não há nada de positivo na figura de Diogo. Há, portanto, uma superficialidade na forma de abordar temas relevantes para o período. Raimundo, em nenhum momento, entra em embate com os demais, ou faz questionamentos sobre as atitudes que praticavam contra aqueles que eram escravizados ou tinham essa origem.

Este trabalho, portanto, intentou, por meio da análise das três obras já mencionadas, reavaliar o nosso Realismo, uma vez que nesse contexto temos em demasia essas incongruências entre preceitos de uma escola e obras literárias.

Desse modo, caberia rever a classificação desses romances, não com o objetivo de enquadrá-los em outras correntes, mas de estudá-los a parte, ou repensar o Realismo, pois este põe em cena o homem problemático que ganhou visibilidade já no Romantismo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia Específica

ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

_____. **Crítica & variedade** (Obras completas de Machado de Assis). São Paulo: Editora Globo, 1997.

AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. São Paulo: O Globo, 1997.

_____. **O mulato**. Ficção completa em dois volumes. Organização de Orna Messer Lavin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, v. II.

_____. **O mulato**. Ficção completa em dois volumes. Organização de Orna Messer Lavin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, v. I.

POMPEIA, Raul. **O Ateneu**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

Bibliografia Geral

ABRAMS, Meyer Howard. **O espelho e a lâmpada**: teoria romântica e tradição crítica. Tradução de Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

ACÍZELO, Roberto. **Uma ideia moderna de literatura** – textos seminais para os estudos literários (1688-1922). Tradução de Roberto Acízelo de Souza. Chapecó, SC: Argos, 2011.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da Literatura**. 2. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1968.

AMORA, Antônio Soares. **A literatura brasileira** – O romantismo (1833-1838 / 1878-1881). São Paulo: Editora Cultrix, 1967, v. II.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974.

ARENDT, Hannah. **A vida do espírito**. Tradução de Antonio Abranches, Cesar Augusto de Almeida e Helena Martins. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

ARISTÓTELES. Arte poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

AUERBACH, Erich. Na mansão de La Mole. In: **Mimeses**: a representação da realidade na literatura Ocidental. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BALZAC, Honoré de. **O pai Goriot**. 2. ed. São Paulo: Editora Martin Claret Ltda, 2007.

BAPTISTA, Abel Barros. Esquema de capítulo que escapou a Aristóteles. In: SARAIVA, Juracy Assmann (Org.). **Nos labirintos de Dom Casmurro**: ensaios críticos. Porto Alegre: EDIPICURS, 2005.

_____. O romanesco extravagante (prefácio). In: ASSIS, Machado. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Editora Globo, 2008.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Tradução de Madalena da Cruz Ferreira. Lisboa: Coleção Signos, 1997.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. **Estética**. Tradução de Mirian Sutter Medeiros. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

BERNARDO, Gustavo. **O problema do realismo de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOILEAU, Nicolas Despréaux. **Arte poética**. Trad. de Célia Berretini. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

BORNHEIM, Gerd. **Aspectos filosóficos do romantismo**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1959.

BOSI, Alfredo. **Machado de Assis: o enigma do olhar**. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

_____. **Brás Cubas em três versões**: estudos machadianos. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Editora Ática, 1985.

BRAYNER, Sônia. **Labirinto do espaço romanesco**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1979.

BROCA, Brito. **Naturalistas, parnasianos e decadistas**: vida literária do realismo ao pré-modernismo. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 1991.

BURKE, Kenneth. **Teoria da forma literária**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1931 e 1953.

CADERMATORI, Lígia. **Períodos literários**. São Paulo: Editora Ática, 1998.

CAMPOS, Haroldo. **O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos**. 2. ed. Salvador: Roja, 1989.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva (Coleção Debates), 2009.

_____. Esquema de Machado de Assis. In: **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

_____. **Iniciação à literatura brasileira**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

_____. **Literatura e sociedade**. 8. ed. São Paulo: T. A Queiroz; Publifolha, 2000.

_____. **Formação da literatura brasileira – Momentos decisivos (1750-1880)**. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2012.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira - das origens ao realismo - história e antologia**. 13. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

CASTELLO, José Aderaldo. **A literatura brasileira: Origens e unidade (1500-1960)**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, v. I.

_____. **Realidade e ilusão em Machado de Assis**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

CORDEIRO, Marcos Rogério. O conflito de caracteres na obra de Machado de Assis. **Anais do SILEL - Simpósio Internacional de Letras e Linguística**, v. 1, n. 1. Uberlândia: EDUFU, 2009. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/gt_lt15_artigo_3.pdf>.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. 12. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1986.

COUTINHO, Afrânio (direção); COUTINHO, Eduardo de Faria (co-direção). **A literatura no Brasil – Era Romântica**. 6. ed. São Paulo: Global, 2002, v. III.

_____. **A literatura no Brasil – Era realista/Era de transição**. 6. ed. São Paulo: Global, 2002, v. IV.

DURANT, Will. Uma nota sobre Hegel. In: **A história da filosofia**. Tradução de Luiz Carlos do Nascimento Silva. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000.

FAEDRICH, Anna. Autoficção em teoria: a terceira margem. In: **Figurações do real: literatura brasileira em foco VII**. Organização Andréa Sirihal Werkema, Ana Lúcia Machado de Oliveira, Marcus Vinícius Nogueira Soares. Belo Horizonte, MG: Relicário Edições, 2017.

FAORO, Raymundo. A pirâmide e o trapézio. In: Machado de Assis. **Obra completa**, em quatro volumes: volume I; organização Aluizio Leite Neto, Ana Lima Cecílio, Heloisa Jahn. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Tradução de Sergio Alcides. 4. ed. São Paulo: Globo, 2004.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Tradução de Marcus de Martini. São Paulo: Realizações Editora, 2014.

GOMES, Álvaro Cardoso; VECHI, Carlos Alberto. Tradução de Maria Antônia Simões Nunes e Duílio Colombini. Fragmentos sobre o romantismo. In: **A estética romântica** – Textos doutrinários comentados. São Paulo: Atlas, 1992.

GOMES, Eugênio. **Aspectos do romance brasileiro**. Bahia: Livraria Progresso Editora, 1958.

GUARDINI, Sandra. O romance naturalista na Inglaterra. In: **O naturalismo**. Organização de GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

GUIMARÃES, Bernardo. **Folhas do outono**. Rio de Janeiro: Garnier Livreiro Editor, 1883.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto. **O naturalismo**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2003.

HEGEL, Georg Friedrich Wilhelm. **Estética. Poesia**. Lisboa, Guimarães, 1980, v. VII.

HUME, David. **Investigação acerca do entendimento humano; ensaios morais políticos e literários**. Tradução de Anoar Aíex. São Paulo: Nova cultural, 1989.

JAKOBSON, Roman. Do realismo artístico. In: **Teoria da literatura** – formalistas russos. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

LEITE, Dante Moreira. **Psicologia e Literatura**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1967.

LEVIN, Orna Messer. A obra de Aluísio Azevedo. In: GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto. **O naturalismo**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

LEWIS, Clive Staples. **Um experimento na crítica literária**. Tradução de João Luís Ceccantini. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

LUBBOCK, Percy. **A técnica da ficção**. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

LUKÁCS, George. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.

_____. Arte y verdad objetiva. In: **Problemas del realismo**. México, Fondo de Cultura Económica, 1966.

_____. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A., 1965.

_____. **Marxismo e teoria da literatura**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. São Paulo: Expressão popular, 2010.

MARTINS, Wilson. **A crítica literária no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002, v. I.

MAUPASSANT, Henri-René-Albert-Guy. Estudo sobre o romance. In: SOUZA, Roberto Acízelo de. **Uma ideia moderna de literatura** – textos seminais para os estudos literários (1688-1922). Tradução de Roberto Acízelo de Souza. Chapecó, SC: Argos, 2011.

MÉRIAN, Jean-Yves. **Aluísio Azevedo**: vida e obra (1857-1913). Tradução de Cláudia Poncioni. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional: Garamond, 2013.

MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides**: breve história da literatura brasileira - I. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

MEYER, Augusto. O delírio. In: **Machado de Assis (1935-1958)**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2008.

_____. O romance machadiano. In: **A chave e a máscara**. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1964.

MIGUEL PEREIRA, Lúcia. **História da literatura brasileira**: prosa de ficção. De 1870 a 1920. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EdUSP, 1988.

MONTENEGRO, Olívio. O romance psicológico. In: **O romance brasileiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1953.

MORA, José Ferrater. **Dicionário de filosofia**. Tradução de Roberto Leal Ferreira e Álvaro Cabral. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MUIR, Edwin. **A estrutura do romance**. Tradução de Maria da Glória Bordini. 2. ed. Porto Alegre: Editora Globo S. A., 1975.

NAZARIO, Luiz. Quadro histórico do período naturalista. In: **O naturalismo**. Organização de GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

OSBORNE, Harold. **Estética e teoria da arte**: uma introdução histórica. Tradução de Octavio Mendes Cajado. 2. ed. São Paulo: Cultrix/EdUSP, 1968.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. A recepção crítica: Machado de Assis e o naturalismo. In: **O naturalismo**. Organização de GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PELOGGIO, Marcelo. José de Alencar e a crítica realista. **Terra roxa e outras terras** – Revista de estudos literários, v.16, set. 2009.

PEREIRA, Astrojildo. **Machado de Assis**: ensaios e apontamentos avulsos. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.

PLATÃO. **A república**. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Editora Martin Claret, 2004.

PONTES, Eloy. **A vida inquieta de Raul Pompeia**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1935.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix/ EdUSP, 1974.

REMAK, Henry. Literatura comparada: definição e função. Tradução de Monique Balbuena. In: **Literatura comparada**: textos fundadores. 2. ed. Organização de Eduardo F. Coutinho e Tânia Franco Carvalho. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

RICOEUR, Paul. Mundo do texto e mundo do leitor. In: **Tempo e narrativa**. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010, v. III.

ROMERO, Silvio. Machado de Assis. In: **História da literatura brasileira**: diversas manifestações na prosa, reações anti-românticas na poesia. 6. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1960, tomo V.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva (Coleção Debates), 2009.

_____. **Texto/contexto I**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva (Debates), 2006.

RUSSELL, Bertrand. **História do pensamento ocidental**: a aventura dos pré-socráticos a Wittgenstein. Tradução de Laura Alves e Aurélio Rabello. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SANDANELLO, Franco Baptista. O escorpião e o jaguar: o memorialismo prospectivo d'O Ateneu, de Raul Pompéia. 2014. 262 f. Tese (Doutorado em

Estudos Literários) Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, São Paulo.

SANDANELLO, Franco Baptista; TEMPORAL, Vanessa de Oliveira. A estética impressionista na literatura. In: Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística. VI Congreso internacional de letras, 2014.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura dos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do belo**. Tradução de Jair Barbosa. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

SCHWARZ, Roberto. A importação do romance e suas contradições em Alencar. In: **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

_____. Complexo, moderno, nacional, e negativo. In: **Que horas são?**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SITI, Walter. O romance sob acusação. In: **O romance**: a cultura do romance. Organização de Franco Moretti. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira** – seus fundamentos econômicos. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969.

STENDHAL. **O vermelho e o negro**. Tradução de Maria Cristina F. da Silva. São Paulo: Nova Cultural.

TAINÉ, Hippolyte Adolphe. Introdução [in: à história da literatura inglesa]. In: SOUZA, Roberto Acízelo. **Uma ideia moderna de literatura** – textos seminais para os estudos literários (1688-1922). Tradução de Cláudia Neiva de Matos. Chapecó, SC: Argos, 2011.

TEIXEIRA, Ivan. Raul Pompeia e o Naturalismo. GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto. **O naturalismo**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

TODOROV, Tzvetan. **Poética da prosa**. Trad. de Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

TOLSTÓI, Nicolaievitch Leon. O que é a arte?. In: SOUZA, Roberto Acízelo. **Uma ideia moderna de literatura** – textos seminais para os estudos literários (1688-1922). Tradução de Cláudia Neiva de Matos. Chapecó, SC: Argos, 2011.

VASCONCELOS, Sandra Gardini. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira**: de Bento Teixeira, 1601 a Machado de Assis, 1894. 4. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981.

WAIZBORT, Leopoldo. **A passagem do três ao um**: crítica literária, sociologia, filologia. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WELLEK, René. **Conceitos de crítica**. Tradução de Oscar Mendes. São Paulo: Editora Cultrix, 1963.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. Tradução de José Palla e Carmo. 2. ed. Publicações Europa-América.