

Uma solução local para formas importadas em *Casa de pensão*

Angela Maria Rubel Fanini

Doutoranda em Literatura

Houve uma época em que não somente o supérfluo, mas todos os produtos, toda a existência industrial, passaram ao comércio, em que a produção inteira dependia da troca. Veio, enfim, uma época que tudo o que os homens haviam encarado como inalienável tornou-se objeto de troca, de tráfico, e pôde alienar-se. É o tempo em que as próprias coisas até então entregues, mas jamais compradas- virtude, amor, opinião, ciência, consciência etc-, em que tudo, enfim, passou ao comércio. É o tempo da corrupção geral, da venalidade universal ou, para falar em termos de economia política, o tempo em que toda coisa, moral ou física, é levada ao mercado para ser apreciada em seu mais justo valor. (WERNECK: 1987, p.64)

A leitura do romance *Casa de Pensão*¹ do escritor Aluísio Azevedo nos leva a perceber claramente que o romance se faz a partir sobretudo da hibridização tanto do código romântico como do código realista e que os conteúdos sociais ali formalizados esteticamente mantêm vínculos com vários valores e práticas da sociedade brasileira oitocentista.

Procuraremos averiguar como a forma literária romanesca enforma esse conteúdo social. Essa interação entre o estético e o social é bastante complexa em si e se aprofunda em relação à Literatura Brasileira, especialmente no século XIX quando, em virtude da independência política brasileira, os escritores tomam para si a tarefa de construir uma identidade nacional via literatura. O domínio da metrópole portuguesa desmorona, mas a dependência econômica e cultural em relação à cultura européia continua. É da Europa que nos vêm, majoritariamente, as estéticas e o universo cultural em geral. Essa importação de idéias, códigos estéticos e práticas sociais e sua adaptação feliz ou não quanto à realidade cultural brasileira é vista neste ensaio a partir de uma abordagem sociológica que vê a esfera da cultura em sua *autonomia participante*.²

Desse modo, procuraremos ver como ocorre o enquadramento de um certo discurso literário- a escrita romântica e a escrita naturalista que correspondem a etapas históricas e econômicas específicas (contexto europeu)- ao romance de Aluísio Azevedo. A discussão sobre como esse universo cultural exterior ao Brasil é filtrado ou não pelos intelectuais brasileiros é bastante antiga e sempre esteve em pauta, sendo discutida à época de Aluísio por Silvio Romero³, José Veríssimo⁴, Machado de Assis⁵ e Araripe Junior⁶, citando apenas alguns. Essa interação polêmica entre o importado e o local tem sido colocada e recolocada na historiografia literária brasileira, sobretudo, a partir de três perspectivas: uma corrente nacionalista-romântica que prega uma autonomia meio isolacionista da cultura brasileira; outra que enxerga esta somente enquanto cópia e outra, enfim, que entende a produção literária de modo dinâmico, vendo-a como processo resultante do movimento das tensões entre o local e o

importado; da contradição entre o centro e o periférico. Esta visão procura investigar como ocorre a adaptação, a *filtragem*⁷, o *enquadramento da voz do outro*⁸ em território nacional.

Esta última perspectiva também se encontra no ensaio *De cortiço a cortiço*⁹ de Antonio Candido que destaca claramente as modificações que a escritura de Zola sofre nas mãos de Aluísio. A sexualidade mais destacada, a animalização mediada pelo trabalho brutal, a natureza americana como amolecedora do espírito racional burguês, a descrição de uma sociedade não tão estratificada socialmente, a narração do incipiente capitalismo brasileiro, e, sobretudo, o empenho do intelectual brasileiro em pintar a sociedade local (característica constitutiva de nossa literatura) são fatores que fazem a diferença entre o projeto estético de Aluísio e o de Zola (este não atrelado a um projeto nacionalista). Essa postura de Candido em enfatizar as diferenças e as filtrações na prosa naturalista de Aluísio se constitui como um contraponto em relação ao seu posicionamento sobre o naturalismo em sua obra anterior, *Formação da Literatura Brasileira*. Aí, Candido, para além das especificidades formais e axiológicas tanto do Arcadismo quanto do Romantismo, vê uma continuidade entre esses dois códigos na literatura brasileira. O Arcadismo se constitui como momento decisivo para a cultura local, pois aí a produção cultural e literária já se concretiza enquanto um sistema orgânico formado por autores, obras e público. A esfera cultural é já uma instituição social, sustentada por esse sistema tripartite. Os poetas árcades, ligados a uma visão ilustrada universalista, contribuíram para ocidentalizar a cultura local. O Arcadismo, nesse sentido, civiliza a cultura local. O sentimento nativista presente nos árcades passa por este filtro universalista, auxiliando, desse modo, a integração civilizada da cultura

local à universal. Esse sentimento nativista ilustrado vai ser retomado pelos românticos, emancipados a partir da independência, transformando-se em verdadeiro empenho nacionalista. Essa retomada comprova que há uma tradição interna, uma continuidade sistêmica. Com o Romantismo, aquele sistema se alarga, aprofunda-se e se consolida, formando a literatura brasileira. Não há ruptura entre Arcadismo e Romantismo, mas uma linha de base, ligando-os, dada “pela mesma disposição profunda de dotar o Brasil de uma literatura equivalente às européias, que exprimisse de maneira adequada a sua realidade própria, ou, como então se dizia, uma literatura nacional”(CANDIDO:1981, p.10). Candido destaca esse *continuum* também na obra de Machado de Assis cuja produção não é vista como, não raras vezes, inclassificável, sem tradição interna. Machado só foi possível porque há uma formação literária anterior a ele da qual ele se utiliza (Macedo, Alencar, Manoel Antônio de Almeida) porém, ultrapassando-a. Já, a escritura naturalista marca um ponto zero para a literatura brasileira, rompendo essa tradição, pois se vincularia direta e exclusivamente ao centro europeu (Eça e Zola). Assim, em *Formação da Literatura Brasileira*, o sentido de cópia do naturalismo brasileiro é enfatizado. Esse posicionamento é rompido no ensaio citado em que Candido vê em *O cortiço* uma ligação orgânica e social com o meio brasileiro, retomando-se o movimento entre o local e o importado como processo formativo de nossas letras. Aí, Candido destaca que Aluísio incorpora Zola, mas deste se diferencia em virtude, sobretudo, desse empenho do intelectual brasileiro em criar, dizer e documentar a pátria. Esse caráter interessado do romancista que o faz tomar para si a tarefa de sociólogo e historiador da realidade, segundo Candido, é o que perpassa a nossa literatura:

O desenvolvimento do romance brasileiro, de Macedo a Jorge Amado, mostra quanto a nossa literatura tem sido consciente da sua aplicação social e responsabilidade na construção de uma cultura. Os românticos, em especial, se achavam possuídos, quase todos de um senso de missão, um intuito de exprimir a realidade específica da sociedade brasileira. E o fato de não terem produzido grande literatura (longe disso) mostra como são imprescindíveis a consciência propriamente artística e a simpatia clarividente do leitor- coisas que não encontramos senão excepcionalmente no Brasil oitocentista. A vocação pública, o senso de dever literário não bastam, de vez que o próprio alcance social de uma obra é decidido pela sua densidade artística e a receptividade que desperta em certos meios.

A consciência social dos românticos imprime aos seus romances esse cunho realista, a que nos vimos referindo, e provém da disposição de fixar literariamente a paisagem, os costumes, os tipos humanos. Este acentuado realismo (em nada inferior muitas vezes ao dos nossos naturalistas e modernos, tão marcados de romantismo) estabelece no romance romântico uma contradição interna, um conflito por vezes constrangedor entre a realidade e o sonho. (CANDIDO: 1981, p.115)

Feito esse retrospecto e revisão de certa historiografia literária, especialmente em relação ao naturalismo, passaremos a investigar como ocorre em *Casa de Pensão* esse movimento entre o local e o importado quando da

formalização estética da sociedade brasileira oitocentista do Rio de Janeiro. Tentaremos demonstrar que o romance *Casa de Pensão*, publicado em 1884, resulta da confluência de dois códigos literários: o naturalista e o romântico.

Casa de Pensão, em suma, conta a história do moço Amâncio de Vasconcelos: sua infância ao lado da mãe, Angela, protetora e amorosa; o pai, português, severo, austero, autoritário e brutal. As primeiras letras são focalizadas pelo viés do autoritarismo e da brutalidade física, causando ao herói verdadeiro repúdio e nenhum conhecimento. Chegando à idade de enfrentar estudos superiores, sai do Maranhão rumo ao Rio de Janeiro onde passa a freqüentar o curso de Medicina. Freqüenta-o apenas, pois seu único objetivo são as aventuras amorosas e uma vida libertina da qual sempre fora tolhido. O seu comportamento fragmentado por seu aspecto unidimensional(a exclusividade da busca incessante do amor sexual) advém-lhe do ambiente autoritário, cruel e rude da casa paterna. Essa brutalidade lhe deforma o caráter, impedindo-o de se relacionar de modo mais amplo com o semelhante. Ao chegar ao Rio, hospeda-se em casa de amigos (Campos/Hortênsia), mas logo passa a habitar a casa de pensão de Mme Brizard onde será manipulado e dominado pelo trio- Coqueiro, Aurélia e Mme Brizard. O objetivo destes é casar Amâncio com Aurélia e saírem da pobreza. Amâncio passa a pagar quase todas as contas da casa de pensão, sendo envolvido por Aurélia. Ao final da narrativa, deixa Aurélia e sofre um processo judicial de sedução, impetrado por Coqueiro (irmão de Aurélia). É absolvido pela justiça, mas é assassinado por este. A fábula é inspirada na Questão Capistrano, caso verídico que apaixonou a sociedade da época e movimentou a imprensa e a opinião pública: tratou-se do estudante Capistrano, assassinado pelo colega Antônio

Alexandre Pereira, irmão de Júlia, a jovem supostamente seduzida por aquele.

Em *Casa de Pensão*, vemos que Aluísio constrói um romance híbrido, lançando mão de expedientes românticos: a idealização da figura da mulher-mãe; a racionalidade como escrava da emoção (Coqueiro assassinando Amâncio para lavar a honra da irmã seduzida, Aurélia) e o final melodramático em que Amâncio é assassinado e *mãe* é sua última palavra. Aí, parece destacar-se um discurso rosseanuniano em que Amâncio figura como a flor do lodo (vindo da província foi degradado pelo meio urbano). Além disso, temos ao final o expediente do reconhecimento por intermédio de cena melodramática: Angela, a mãe, vem para o Rio de Janeiro a fim de ajudar o filho que pensa estar preso, mas já o encontra morto e sabe de sua morte ao se deparar com o nome do filho em uma vitrine de artigos masculinos que lhe trazem o nome (bengalas e gravatas à Amâncio de Vasconcelos). Somando-se a isso, confirma a identidade do morto a partir de uma foto jornalística sensacionalista da cena do crime.

Essa âncora discursiva que liga o escritor ao ideário romântico não o impede de também incorporar a escritura de orientação temática realista-naturalista, destacando o lado mórbido das relações sociais; a sexualidade exacerbada; os males advindos da hereditariedade; o adultério e o autoritarismo paterno no seio familiar; as relações de favor que corrompem as instituições públicas; o universo da mercantilização que a tudo e todos abrange. Além da temática, também ocorrem aspectos composicionais mais realistas, havendo pouca ação; descrição detalhada; personagens típicos e narrador onisciente em terceira pessoa.

Esse hibridismo de duas estéticas e os valores culturais que a elas se vinculam que se cruzam no interior do romance, visto de modo distanciado pelo leitor contemporâneo, não pode, porém, perder a real perspectiva histórica. Obviamente que o leitor de hoje já não pode ler o romance com o referencial de quando foi escrito, mas é preciso levantar alguns dados da sociedade e do meio cultural em que Aluísio estava inserido para melhor entender esse hibridismo e como ele se vinculava à esfera da cultura da época. Salvaguardadas as diferenças entre escritura romântica e naturalista o que as aproxima é um projeto estético *empenhado* em fotografar a realidade brasileira, tomando-se a literatura como fundante da nação. Com bastante competência, esse caráter *interessado* da literatura brasileira é destacado por Antonio Candido como já informamos anteriormente. Desse modo, não há uma ruptura substantiva entre uma estética e outra visto que um terceiro elemento mediador se impõe para o intelectual brasileiro: o meio local, na sua debilidade ou grandeza é, da primeira à última instância, o objeto de análise e de desejo do escritor. A literatura tem um importante papel na construção e no entendimento da nação e de seus habitantes: é preciso investigá-los, classificá-los, esquadrinhá-los e criá-los a fim de se definir uma identidade nacional. A forma romanesca vinda de fora deve cobrir uma realidade a um só tempo específica, mas integrada à realidade do ocidente industrial. Tanto Alencar, com seu intuito de fazer uma literatura extensiva, cobrindo vários espaços e tempos brasileiros quanto Aluísio, usando já uma linguagem mais cientificista, biologizante e determinista racial, têm um mesmo horizonte - a formalização estética do meio local como tentativa de construir e entender o caráter brasileiro. Logicamente que há diferenças entre as escrituras haja vista que um véu idealizador se interpõe entre as palavras e as

coisas na orientação romântica e um véu cientificista entre a referência e a literatura na ficção naturalista. O que as aproximava, no entanto, é o empenho realista na descrição dos costumes e na narração de situações que eram entendidas como verossímeis na realidade local. Ambas as escrituras criam uma identidade nacional cujos estereótipos até hoje perduram e fazem parte do imaginário nacional. A idéia de beleza paradisíaca da paisagem natural do Brasil é um legado nacionalista-romântico; a cordialidade, a preguiça, o sensualismo, o empirismo do brasileiro em contraposição ao europeu (trabalhador, racional, frio, poupador) é uma herança da literatura naturalista. Após mais de século, ainda esses estereótipos dominam boa parte da cultura nacional, comprovando que a partir da literatura cria-se uma identidade local.

Não podemos esquecer que ambos os códigos- romântico e naturalista- estão também ligados, além desse solo comum em nossa nação, a diferentes momentos históricos. O romantismo se vincula mais a uma visão aristocrática de mundo¹⁰ que, saudosista do passado, não consegue se inteirar plenamente dos novos tempos inaugurados pela racionalidade burguesa impessoal e universal e, por isso, é retrospectivo, nacionalista e idealizador. A vaga nacionalista-romântica se formou em conflito e em diálogo com o discurso da Ilustração. Este é mais universal e racional, prendendo-se à utopia iluminista do saber e da democracia universais, válidas para todo o ser humano. O romantismo é uma configuração mais localista, nacionalista que destaca, sobretudo, a diferença entre os povos. Já o naturalismo e o realismo, impregnados pelo espírito racional da burguesia industrial e progressista triunfante, vê a realidade como um objeto a ser dissecado, esquadrinhado e dominado pela ciência. Lá há um saudosismo

retrospectivo; aqui um olhar cientificista para o presente.

No contexto brasileiro, à época da construção do romance *Casa de Pensão* vamos ter uma sociedade a um só tempo aristocrática e burguesa como faces da mesma moeda, justificando o hibridismo discursivo do romance em questão. Os senhores de escravos, aristocratas da terra, das plantagens de monoculturas para o mercado externo, a cujos valores, os escritores românticos se vinculam, eram no século XIX, uma realidade para a nossa economia e cultura. Essa vinculação pode ser justificada, sobretudo, pela ausência da problematização do escravismo na literatura romântica, comprometida em não atacar a base da produção econômica brasileira do Império. A ideologia liberal tem que ser filtrada, pois o seu limite é o escravismo. O senhor de escravos incorpora somente valores liberais que não impeçam a continuidade da instituição escravocrata. Assim, adotando alguns valores liberais e descartando outros, essa elite não é totalmente progressista, tendo uma visão tradicionalista e apegada também ao passado. Daí, o gosto pelo código romântico que representa nesse momento uma visada para trás. Porém, a partir, sobretudo de metade do século XIX em diante, essa sociedade escravocrata vai ser sistematicamente questionada. Intensificam-se as pressões internas (intelectuais e políticos abolicionistas, movimentos de rebelião dos escravos) e externas, sobretudo da Inglaterra para a abolição da escravatura. Além disso, avolumam-se os conflitos na ordem política (os ideais republicanos e positivistas) e acentua-se a discussão sobre o trabalho formal livre e a vinda dos emigrantes. São novos valores e práticas burguesas que batem à porta com mais força, exigindo uma mudança, sobretudo, nos meios de produção econômica. Sabemos, também, que já estamos em uma época em que há uma

intensificação do comércio nas cidades; um aumento de uma classe intermediária nas profissões liberais (médicos, advogados, professores); uma incipiente industrialização (a substituição parcial do escravo pela máquina); uma classe proletária a se formar e, essa realidade dinâmica e contraditória demanda uma nova estética que se debruce sobre ela e a formalize. A fim de dar conta dessa realidade simultaneamente ligada a valores progressistas e passadistas, o escritor se utiliza de dois códigos literários aparentemente contrários, mas que, interligados, formalizam a complexidade social. Esse descompasso é bem coerente, pois aponta para a contradição social brasileira em que se entrelaçam em um mesmo tempo e espaço, práticas sociais e políticas aparentemente díspares. Na Europa, as etapas históricas a que se ligam as estéticas em questão estão separadas temporalmente; aqui convivem na mesma temporalidade.

Essa ligação dos dois códigos à realidade sócio-econômica é ainda enriquecida por outra interação: o romance, *Casa de Pensão*, se vincula a uma situação real, amplamente explorada publicamente. Como informamos, a fábula advém de um caso real e aproxima-se desse objeto, encontrando-o já dito e polemizado tanto pelas falas do cotidiano que sobre ele se debruçaram quanto pela linguagem sensacionalista da imprensa. Desse modo, os aspectos mais dramáticos, aventurecos e românticos da prosa podem também ter sido influenciados tanto pela linguagem popular, no seu sentido polêmico e cotidiano, quanto pela orientação jornalístico-sensacionalista que visa a aumentar a venda do periódico, dilatando o fato.

Já, o seu aspecto de documentário, mais sóbrio e descritivo se vincula também à imprensa quando aí se exige, em algumas

situações, que o jornalista passe a informação de modo mais neutro, imparcial e objetivo. Aluísio, assim como vários intelectuais contemporâneos a ele, foi jornalista e passa a sofrer influências da mídia jornalística. O seu estilo é misto: a informação mais objetiva, a documentação do cotidiano, o sensacionalismo, o aventureesco-folhetinista e a crônica social de fundo moral. Em *Casa de pensão*, a imparcialidade exigida do escritor pela escola de Zola é, raras vezes, alcançada, pois o narrador impõe uma linguagem dissertativa, emitindo valores e defendendo teses a cada passo. Há um narrador moralizador interferente que faz das situações narrativas um pretexto para passar uma moral ao leitor ou leitora. O escritor parece ter o anseio de informar aquele que lê e encaminhá-lo nos passos corretos do agir e do pensar. O narrador de Aluísio não é um mero observador, mas antes um moralizador. Essas passagens dissertativas se avolumam no texto e se constituem como desequilíbrios do romance porque estão destacadas da ação, das personagens e saltam de modo simplório e didático da tessitura do texto. A seguir transcrevemos alguns trechos como exemplo:

Também só elas, só as mães, podem servir a tão delicado mister. O que se lança no peito da amante desde logo arde e se evapora, porque aí o fogo é por demais intenso; o que se atira ao de um estranho gela-se de pronto na indiferença e na aridez; mas tudo aquilo que um filho semeia no coração materno- brota, floreja e produz consolações. Neste não há chama que devore, nem frio que enregele, mas um doce amornecer, suave e fecundo, como a tepidez de um seio intumescido e ressumbrante de leite.

E não se lembrava o imprudente de que o amor de pai é bem contrário ao amor de filho; não se lembrava de que aquele nasce e subsiste por si e que este precisa ser criado; que aquele é um princípio e que este é uma consequência; que um vem de dentro para fora e que o outro vem de fora para dentro. Não se lembrava, o infeliz de que o primeiro existirá fatalmente, por uma lei indefectível da natureza; ao passo que o segundo só aparecerá se lhe derem elementos de vida. (AZEVEDO: 1991, p. 30 e 100)

Nesses dois excertos podemos identificar, além de seu caráter didático, saltando para fora da narrativa, a sua dualidade entre os dois códigos (romantismo e naturalismo). O autor idealiza o amor materno, utilizando-se de linguagem e metáforas românticas, ligadas a uma natureza espiritualizada. Já o amor paterno é tomado a partir de uma natureza mais objetiva, cientificizada. Ambos se constituem como a-históricos e somente o amor filial tem o seu caráter social, sendo visto como uma prática cotidiana e histórica. Essas passagens professorais e didáticas alcançavam, sobretudo a audiência feminina, pois o universo de leitores dos romances era constituído, principalmente, pelas mulheres cultas da época. Era preciso lhes ensinar algo via literatura.

Os dois discursos não entram em conflito, pois é o mesmo narrador, monológico que impõe o ideário díspare que, na realidade, enforma uma visão do feminino e do masculino na sociedade oitocentista brasileira: a figura da mulher-mãe e da mulher fiel que devem ser preservadas e a figura do pai, dada por um prisma mais racional e científico. Aquela se

circunscreve ao lar; este não descuida do lar, mas o ultrapassa. Aquela uma santa espiritualizada; este mais objetivo e mundano. O discurso a um só tempo romântico e naturalista recobre uma realidade social- o papel doméstico da mulher e o mundano do homem. Aquela é emoção; este é razão. Além disso, reforça-se o sistema patriarcal vigente na sociedade brasileira oitocentista quando se coloca o amor indestrutível do pai, justificado pela ciência. O código expressivo mudou, pois antes o patriarcalismo era formalizado por uma ótica idealizante; agora pelo viés cientificista, mas o conteúdo é o mesmo. Por essas passagens vemos como Aluísio é conservador, reforçando uma prática e um ideário que congelam as condutas do feminino e do masculino. Essa dicotomia também se verifica na divisão das personagens femininas. Tanto Angela como Aurélia e Mme Brizard são personagens planas, pois apresentam um mesmo comportamento do início ao final da narrativa; aquela representa a virtude; estas o vício. Em parte, essa divisão dualista e romântica não se verifica em Hortênsia, que, em várias situações narrativas oscila entre o interesse e a virtude. Veremos mais adiante como ocorre a formalização mais dinâmica dessa personagem, mas que ao final, resolve-se e fecha-se em uma síntese romântica.

A prática patriarcal vigente na sociedade brasileira oitocentista se verifica a cada passo na obra, formalizada em diversas situações narrativas. Há um ir e vir dessa atitude que perpassa todo o romance. Amâncio, quando vem para a corte a fim de estudar, traz consigo várias cartas de recomendação que lhe abrem as portas, inclusive ficando bem patente o uso da prática do favor na ocasião dos exames na Faculdade de Medicina para os quais não se prepara, mas munido de padrinhos, obtém êxito. O favor é o correlato do

regime escravista¹¹, pois em uma sociedade de produção econômica baseada no braço escravo, onde o homem livre e pobre está alijado do sistema produtivo e o autoritarismo inerente ao regime escravocrata impede a emergência de democracia, o ascenso a qualquer instância de poder não passa pela impessoalidade e meritocracia individual, mas pelo tráfico de influência sócio-política manipulado por uma elite. Esta, não abrindo mão de seus privilégios, impede que postos de trabalho sejam disputados pelos homens livres em um sistema de livre concorrência. É o caso de Amâncio que pertence à elite e se mantém aí a partir da prática do favor. Assim, temos no romance um discurso crítico sobre as instituições sociais, aproximando-o do código realista cujo ideário é crítico e não idealizador. As relações de favor são incompatíveis com os valores burgueses da impessoalidade e universalidade.

Amâncio é vazio, sua fala é pobre, sua ação é mínima, sua exploração pelos demais é inflacionada, sendo mais um títere nas mãos de um meio social que o consome. É o brasileiro do norte que parece representar a decadência do poder dos senhores de engenho em contraposição à ascensão dos senhores do café do sudeste. Além dessa substituição que ocorre em nível da elite, Amâncio também vai sendo engolido, por um outro Brasil- o de uma burguesia média ascendente para quem o cálculo detalhista e miúdo e a racionalização diária de cada ação deve ser uma prática constante, pois está na tentativa de se estabelecer como classe. Amâncio é herdeiro da casa grande, universo em decadência, e despreocupado, imaginando-se em um mundo consolidado, fechado, protegido, busca apenas aventura e diversão; e os outros, personagens da casa de pensão e colegas da faculdade de medicina, ligados a estratos médios da sociedade,

trabalham sem cessar para obter êxito (apossar-se do capital de Amâncio). É a classe média na tentativa de mudar de estrato social, parasitando o aristocrata decadente. Amâncio parece representar o ocaso de uma classe social e, por oposição, ilumina o ascenso de outras. Essa luta social formalizada no romance esclarece uma mudança na realidade social brasileira de meados de oitocentos: há um dinamismo dado pelas novas configurações do poder e uma nova estratificação social a se engendrar.

Além disso, a decadência de Amâncio também veicula uma certa desvalorização do trabalho, pois tanto o herói como seu, principal malfeitor, Coqueiro, estão despojados da vontade de trabalhar, economizar, racionalizar os gastos. Ambos vinculam-se a um mundo da aristocracia fundiária e escravocrata (Amâncio é rico e Coqueiro por já ter pertencido à elite e sofrido processo de decadência econômica) para quem o trabalho miúdo, diuturno e árduo não faz parte de sua constituição enquanto classe produtora. O capital não advém da pequena empresa que enfrenta concorrência e que se sustenta pelo trabalho e poupança individuais do proprietário, mas é oriundo das grandes plantagens cujo produto é vendido, em grande escala, para o comércio exterior. Desse modo, Coqueiro, lídimo representante dessa classe despojada do valor do trabalho em nível individual, anseia se apossar da fortuna de Amâncio, como forma talvez de recuperar uma época que se acha em decadência social (o poder dos senhores de escravos, sobretudo do norte e nordeste do país). Coqueiro não é bem sucedido em sua empreitada, pois deixa-se mover por paixão e não pela racionalidade como veremos mais adiante. É o código romântico a solapar os seus propósitos.

Outra situação narrativa que pode representar esse movimento onde o trabalho é desqualificado, reforçando-se a sua ligação ao universo escravocrata em conflito com o valor moderno e burguês da exaltação do trabalho, encontra-se na atitude de Mme Brizard. Essa personagem é francesa e parece simbolizar a decadência do domínio francês frente a consolidação do poderio industrial e burguês da Inglaterra. Aqui também podemos aventar uma hipótese: a aristocracia francesa, despojada dessa visão burguesa do trabalho árduo, em contraposição aos ingleses, já industrializados e exercendo um vasto domínio para fora de seu território. Ambos, Coqueiro e Mme Brizard, decadentes, ambicionam se apossar da fortuna de Amâncio que poderia representar o Brasil da aristocracia da terra, principalmente a do norte e nordeste que está a deixar o seu espaço de poder para a aristocracia do café. A empreitada não obtém êxito, pois outra instância de poder está emergindo. Os cafeicultores do sudeste passam a liderar a política e a economia, vindo a ser despojados do poder somente em 1930 quando as oligarquias regionais se unem a outros setores e tomam o Estado.

A luta de Coqueiro para apossar-se do capital do outro, na realidade, traz em seu bojo as duas orientações- romântica e naturalista- de que estamos tratando. Ela é impulsionada por este caráter retrospectivo (o desejo de retomar um poder econômico agonizante) e, por isso, ligada a uma visão de mundo romântica. Todo o cálculo e a racionalidade que dirigem o seu comportamento no afã de ludibriar Amâncio, próprios de um discurso mais realista que vê no outro algo a ser dominado e usufruído, é desviado por um expediente romântico, pois Coqueiro deixa-se levar pela irracionalidade no final da empreitada: mata Amâncio movido por um valor patriarcal (a defesa da honra da irmã seduzida). Antes de

matá-lo, porém, lança mão de um expediente mais objetivo, ou seja, o processo civil, aproximando-se do universo burguês, da razão e da lei. Oscila, portanto, entre um valor e outro. A coisificação e a mercantilização das relações sociais na sociedade brasileira oitocentista ainda não se processara em toda a sua plenitude, restando um apego ao passado. Em uma sociedade escravocrata onde a força de trabalho não é também uma mercadoria a ser consumida no mercado, é possível ainda jogar com valores não mercantilizáveis.

Essa coisificação de Amâncio é levada a partir dos dois códigos. Num movimento pendular que engloba as personagens que ora são românticas ora racionalistas. Mme Brizard parece ser a detentora de uma visão mais racional, pois é contra o processo judicial instaurado por Coqueiro contra Amâncio, pois vê aí uma radicalização que pode colocar toda a empreitada a perder. De modo bem inteligente, Mme Brizard pronuncia a seguinte fala: *“Quem tudo quer, tudo perde”*. Brizard, ciente da posição que ocupa dentro de uma classe social desvalorizada, percebe que a justiça, atrelada ao poder econômico-político, dará ganho de causa a Amâncio. Coqueiro, ainda se imaginando pertencente a elite, achando-se dela apenas afastado temporariamente, não enxerga a sua perda de prestígio social e conta com a lei. O malogro é evidente, pois a justiça não é ainda a justiça burguesa, mais impessoal e objetiva, mas atrelada ao poder econômico-político. A seguir exemplificamos com um excerto da fala de Mme Brizard em que a personagem critica Coqueiro por sua inabilidade de negociação com Amâncio.

A mercantilização das relações não se dá por inteiro e é formalizada num movimento que vai do romantismo ao naturalismo. Outra passagem que denuncia essa duplicidade

no código romanesco de *Casa de Pensão* é o final da narrativa. Amâncio, no Rio de Janeiro, é, em inúmeras ocasiões, rebaixado a nível de mercadoria. Troca o lar paterno onde o amor é dado pela casa de pensão onde é comprado. Lá o universo romântico; aqui o interesse e cálculo orquestrando as relações. Amâncio, diversas vezes, parece estar em uma vitrine, especialmente quando valsa. Parece um objeto a ser desejado e cobiçado pelos demais. Esse viés racional das relações é porém deslocado, especialmente na relação Campos/Hortênsia/ Amâncio. Campos é conhecido do pai de Amâncio e o recebe por relações de amizade em sua casa. Amâncio desrespeita essa solidariedade, cortejando Hortênsia que se sente lisonjeada, mas não cede ao moço. Esse trio lembra, em oposição, o trio Rubião/ Palha/Sofia do romance *Quincas Borba* de Machado de Assis. Aqui a relação é inteiramente dada pelo cálculo do casal e pela inocência de Rubião. Já, em *Casa de Pensão*, o casal não demonstra interesse na fortuna de Amâncio. Entre Sofia e Hortênsia temos que ambas auferem prazer em ser cortejadas, mas Sofia é fria e calculista em toda a sua trajetória, pois Rubião representa uma possibilidade de se atingir mais capital e, em assim sendo, deve ser tratado sob a ótica da racionalidade do mercado. Já Hortênsia se mantém fiel ao marido, demonstrando certa racionalidade, visando manter seu *status* social e sua estabilidade matrimonial, mas ao final descamba por um romantismo exacerbado, comprometendo toda a sua coerência interna. Escreve uma carta apaixonada e desbragadamente sentimental para Amâncio (este encontra-se na prisão) em que afirma estar disposta a lutar contra o mundo para ficar com o moço. Totalmente desarvorada, acredita que a tragédia de Amâncio resultou de seu amor não correspondido por ela. Desse modo, vê-se, novamente, o

reforço do movimento pendular entre dois códigos que se entrelaçam no interior de um mesmo discurso.

O cúmulo desse movimento pendular que enforma a pseudo reificação de Amâncio ocorre ao final da narrativa na cena do reconhecimento. Angela, mãe de Amâncio, vem à Corte, objetivando salvar o filho da prisão e, andando pela rua do Ouvidor, reconhece em uma vitrine, artigos masculinos que levam o nome do filho. Passara a ser moda batizar as mercadorias com nomes que se tornaram públicos pela mídia jornalística em virtude de algum feito proeminente (o caso Amâncio movimentou a opinião pública, sendo amplamente debatido nos cafés, nas ruas, nas casas e nos jornais). Amâncio, desse modo, parece ser definitiva e amplamente reificado: em vida é consumido por Coqueiro e seus consortes; quando está preso, é usado pela mídia sensacionalista e após a sua morte, mobiliza o comércio, reforçando-se em várias instâncias o seu valor de mercado. Essa tematização pertence antes à sociedade burguesa que a tudo e todos mercantiliza como colocamos na epígrafe deste ensaio. Porém, essa coisificação é dada por um quadro referencial bastante romântico visto que é a mãe, criatura dada no romance como fora das relações racionais de mercado, que o reconhece a partir de uma cena altamente sentimental e melodramática. Além do nome do filho batizando as mercadorias, reconhece-o também por uma foto em que Amâncio aparece morto coberto de sangue. É a reedição romântica da situação bíblica: o corpo do filho sacrificado pelos homens pecadores. Angela, porém, dentro de seu mundo romântico, não enxerga, como o narrador e o leitor, que Amâncio não é somente um anjo decaído em uma sociedade corruptora, mas também o anti-herói realista. Há em Amâncio esse movimento pendular entre o herói realista e o herói romântico. Parafraseando e

adaptando Georg Lukács, temos que Amâncio é autêntico e inautêntico, na busca de valores ora autênticos ora degradados em um mundo a um só tempo autêntico e degradado.¹² A seguir transcrevemos a passagem citada em que o quadro realista é emoldurado pelo sentimentalismo romântico:

Estavam já na Rua Direita. Ela [Angela], de repente, estacou e pôs-se a fitar a vidraça de um armário.

-Alguém conhecido? Perguntou o velho.

-Não. É que estes chapéus... tenha a bondade de ver se consegue ler aquele nome...eu, talvez me enganasse...

O velho leu distintamente 'à Amâncio de Vasconcelos' (...) -Eles agora batizam as mercadorias com os nomes que estão na moda.

-É esse justamente o nome de meu filho.

(...)

Mas D. Angela fugira-lhe outra vez do braço para correr a uma nova vidraça. Eram agora bengalas e gravatas 'à Amâncio de Vasconcelos' que lhe prendiam a atenção.

(...)

-Ah!, fez o companheiro, já impaciente. - V. Exa. vai encontrar o mesmo nome por toda parte. Olhe! Se me não engano, lá está o retrato do tal

Amâncio.

(...)

D. Angela aproximou-se do retrato, correndo, e saltou logo uma exclamação:

-Mas é ele! É meu filho! O meu Amâncio!

E começou, a rir e a chorar muito perturbada.

O velho, meio comovido e meio vexado com aquela expansão em plena Rua do Ouvidor, principiava talvez a arrepender-se de ter sido tão cavalheiro com Angela, quando esta, que estivera até aí a percorrer como doida, outros mostradores, arrancou do peito um formidável grito e caiu de bruços na calçada.

Tinha visto seu filho, representado na mesa do necrotério, com o tronco nu, o corpo em sangue.

E por debaixo, em letras garrafais:

'Amâncio de Vasconcelos, assassinado por João Coqueiro no Hotel Paris, em tantos de tal.
(AZEVEDO: 1991, p. 191-192)

O corpo ensangüentado, a nudez e o necrotério parecem, à primeira vista, pertencer ao realismo grotesco do naturalismo que explora o lado mórbido, a doença, o aspecto patológico dos personagens, mas há aí um outro quadro referencial a emoldurá-lo: o sentimentalismo, a irracionalidade, a comoção que corrompem a objetividade. O corpo de Amâncio, documentado, fotografado e público presente na foto do jornal é retirado desse meio frio, sendo resgatado, dramatizado e

emocionalizado pelo sentimento materno. O corpo serve a dois códigos: o romântico e o naturalista e a duas posturas culturais que se embatem para dizer o social, constituído por práticas entre valores liberal- progressista e patriarcal-tradicionalista.

Considerações finais

Vemos, portanto, que *Casa de Pensão*, se constitui em um discurso híbrido composto de, especialmente, dois códigos: o romântico e o realista-naturalista. Há um ir e vir das situações narrativas e das personagens entre esses códigos, ocasionando, não raras vezes, uma boa dose de incoerência. Tentamos justificar esse hibridismo da linguagem romanesca, especialmente, enquanto uma possível formalização estética das próprias práticas sociais oitocentistas na realidade brasileira. O escritor, ao dizê-las e criá-las no universo romanesco, utiliza-se de códigos díspares à medida que as percebe em sua contradição interna vinculada ora a um ideário mais racional ora mais passadista. Parece coexistirem nas situações narrativas duas temporalidades que emperram a fluidez do texto, a coerência, a clareza, e, sobretudo, a amplitude crítica. A crítica social em relação, especialmente, à mercantilização das relações sociais, que parece ser um dos temas relevantes no romance *Casa de Pensão* é neutralizada por uma moldura sentimentalista e romântica. A epígrafe deste ensaio vai, desse modo, somente de modo parcial, ao encontro da obra *Casa de*

Pensão. Aqui, o discurso romanesco diz uma realidade a meio caminho entre a sociedade burguesa e a patriarcal; lá, na epígrafe, o discurso diz uma realidade burguesa já consolidada.



Notas

1. AZEVEDO, Aluisio. *Casa de Pensão*. 6.ed. São Paulo: Ática, 1991. As demais citações dessa obra se referem a essa edição.

2. BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: teoria do romance*. São Paulo: Unesp-Hucitec, 1988. Tomamos esse termo emprestado a Mikhail Bakhtin que destaca o caráter fundamentalmente dialógico do discurso romanesco, ou seja, o romancista, ao se aproximar de seu objeto (o mundo dos homens e seus momentos) encontra esse objeto já dito, avaliado e polemizado por outros discursos. O romancista gerencia essa pluralidade de discursos em torno do objeto, construindo-o a partir de sua visão social de mundo que disputa espaço com as outras visões sociais presentes na pluralidade discursiva. Desse modo, não há nunca a possibilidade de haver uma reprodução *ipsis literis*, isto é, o discurso novo se faz a partir do já dado, recontextualizando-o e o reacentuando. Assim, podemos pensar que as estéticas importadas e incorporadas por nossos escritores não se constituem enquanto meras cópias, pois o novo contexto sócio-histórico as desloca, reacentuando-as.

3. Silvio Romero opõe-se à estética naturalista. Critica-a por vê-la como um arremedo de Zola, escritor a quem condena principalmente pelo viés moralista, classificando-lhe a linguagem de *realismo de bandalheira*. Além disso, Romero vê na estética naturalista um impasse: pinta somente parte da realidade, sobretudo os vícios e as torpezas, deixando de reproduzir o todo. Essa visão holística faz parte de seu ideário, ou seja, a literatura deve reproduzir o meio nacional como um todo, auxiliando a defini-lo culturalmente.

4. José Veríssimo, mais pela via estética, critica a linguagem popular usada pelos naturalistas. Além disso, também critica o caráter de cópia e falta de senso local nos produtos dessa estética. Em oposição, destaca a obra machadiana, longe de se

estabelecer como mera reprodução da prosa de Zola e cuja linguagem e forma, no entender do crítico, são superiores.

5. Machado de Assis vai fazer a crítica ao naturalismo, especialmente, em relação à obra de Eça de Queiroz, atacando-a pelo viés moralista (a descrição da sexualidade degradada) e pela *estética do inventário*, ou seja, o objeto descrito se autonomiza, desligando-se da narrativa. Nossos escritores naturalistas serão, por extensão, criticados por essa mesma perspectiva.

6. Araripe Junior é um apaixonado por Aluísio Azevedo, vendo nesse escritor a influência benéfica de Zola, mas, reforça-lhe, sobretudo, a autonomia e especificidade. Também vê o escritor como um pintor dinâmico e competente da realidade brasileira, inclusive da língua portuguesa diferenciada de Portugal. Para Araripe, a Europa, já decadente, produzia um naturalismo pessimista, sem saída; já, o Brasil, em virtude de ser uma nação jovem, produzia um naturalismo viçoso, forte e comprometido com a vida e não com a morte.

7. BOSI, Alfredo. A escravidão entre dois liberalismos. In: *Dialética da colonização*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. O Nesse ensaio, o crítico apresenta como as idéias e práticas liberais (democracia representativa, estado de direito, trabalho formal livre, livre comércio, economia de mercado) são recebidas, filtradas, adaptadas, criticadas e negadas pela elite dos senhores de escravos e pelos intelectuais no século XIX. A incompatibilidade entre escravismo e liberalismo é resolvida pelos senhores de escravos à medida que o escravo é visto como propriedade privada e, portanto, inalienável. Somente parte das idéias liberais são adotadas na prática econômico-política porque o regime escravocrata é seu limite. Desse modo, Bosi destaca a competência da elite em filtrar os valores importados a fim de se perpetuar no poder e manter o modo de produção escravista. Essa interpretação demonstra que o contexto sócio-econômico brasileiro é ativo e sabe gerenciar os valores importados de modo a se beneficiar. Essa teoria da filtragem vai ser por nós utilizada para avaliar se Aluísio Azevedo também dela se beneficiou em relação à escrita naturalista brasileira.

8. Esse termo migra para nosso ensaio da obra de Mikhail Bakhtin que vê todo fenômeno cultural de modo dialógico, ou seja, tendo, pelo mínimo, duas orientações sociais. Nesse sentido, a cultura importada seria incorporada pelo contexto brasileiro e não seria apenas refletida, mas também refratada. Não existe possibilidade de reprodução *ipsis literis* como já enfatizamos anteriormente. Todo enquadramento é dialógico e marca em seu interior esse caráter dual. O contexto enquadrante age sobre o enquadrado: a própria tentativa de reprodução traz em seu interior duas acentuações, dois contextos.

9. CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

10. LÖVY, Michel. *As aventuras do Barão de Münchhausen contra Karl Marx: Marxismo e Positivismo na Sociologia do conhecimento*. São Paulo: Busca Vida, 1987. Nessa obra, o filósofo ao destacar o positivismo, o historicismo e o marxismo como correntes

filosóficas predominantes no século XIX diferencia o positivismo do historicismo nos seguintes termos: aquele, sinteticamente, prende-se a uma visão cientificista dos fatos sociais, naturalizando-os à medida que os explica pelo método das ciências naturais. Há aí uma ordem natural, objetiva e imutável na sociedade descrita pelo cientista de modo imparcial e neutro. Essa visão vincula-se à burguesia racionalista para quem a razão e a ciência são instrumentais formais de dominação da natureza e do social em prol do progresso técnico. Já o historicismo-nacionalista se vincula à aristocracia fundiária, principalmente alemã, saudosista de seus privilégios, e temente do ascenso burguês. O romantismo como fenômeno cultural seria seu correlato (saudosista, reacionário, crítico da razão e da visão dessacralizada do mundo científico). Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira*, também se vincula, parcialmente, a essa interpretação citando Mannheim, para quem o romantismo é um fenômeno ligado à aristocracia: “Segundo a interpretação de Karl Mannheim, o romantismo expressa os sentimentos dos descontentes com as novas estruturas: a nobreza, que já caiu, e a pequena burguesia que ainda não subiu: de onde, as atitudes saudosistas ou reivindicatórias que pontuam todo o movimento.” (BOSI, 3.ed. s/d, p.100)

11. Ver a esse respeito Maria Sylvia de Carvalho Franco e Roberto Schwarz, respectivamente em *Homens livres na ordem escravocrata*, 4.ed, São Paulo, Unesp, 1997 e *As idéias fora do lugar*.5.ed.In: *Ao vencedor as batatas*, São Paulo, Duas Cidades, 2000.

12. Aqui parafraseamos e adaptamos o pensamento do filósofo marxista Georg Lukács que em sua obra *Teoria do romance*, São Paulo, Duas Cidades, 2000 coloca o herói romanesco como aquele que, epicamente, busca valores autênticos em um mundo degradado. A sociedade burguesa insta essa busca e, ao mesmo tempo, a frustra, pois aí, decorrente da configuração econômico-capitalista da sociedade não há possibilidade de remissão. Para Lukács, só a mudança no sistema econômico-político pode promover a autêntica mudança.

Referência bibliográfica

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira, 3.ed. São Paulo: Hucitec, 1981.

_____. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina G. G. Pereira. São

Paulo: Martins Fontes, 1977.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara frateschi Vieira. São Paulo: Editora Universidade de Brasília, 1987.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, s/d.

_____. A escravidão entre dois liberalismos. In: *Dialética da colonização*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Araripe Júnior: teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: EDUSP, 1978.

BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis e sobre ele*. São Paulo: Ática, 1982.

CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

_____. *Formação da Literatura Brasileira (Movimentos decisivos)*. 6. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Trad. Roberto Machado, 11. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. *História da Sexualidade: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque, 12. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1997.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. 4.ed. São Paulo: Unesp, 1997.

LÖWY, Michael. *As aventuras de Karl Marx contra o Barão de Münchausen: marxismo e positivismo na sociologia do conhecimento*. Trad. Juarez Guimarães. São Paulo: Busca Vida, 1987.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance: um ensaio histórico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000.

MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil*, 2 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, v. 2, 1983.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*, 4.ed., org. Nelson Romero. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1949.

SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: *Ao vencedor as batatas*. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Literatura e história no Brasil contemporâneo*. Porto alegre: Mercado Aberto, 1987.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. v.3. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1963.

_____. *Estudos de literatura brasileira*. 1ª série. São Paulo: Ed. Itatiaia-Edusp, 1976.

WEBER, João Hernesto. *A nação e o paraíso: a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1997.

