

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO**

MARIA APARECIDA CONCEIÇÃO MENDONÇA SANTOS

A LEITURA PROIBIDA DOS ROMANCES NATURALISTAS: um estudo sobre o corpo
e a sexualidade feminina nas obras *O homem*, de Aluísio Azevedo,
e *A carne*, de Júlio Ribeiro

**SÃO LUÍS
2018**

MARIA APARECIDA CONCEIÇÃO MENDONÇA SANTOS

A LEITURA PROIBIDA DOS ROMANCES NATURALISTAS: um estudo sobre o corpo
e a sexualidade feminina nas obras *O homem*, de Aluísio Azevedo,
e *A carne*, de Júlio Ribeiro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Estadual do Maranhão, como
requisito para obtenção do título de Mestra em Teoria
Literária.

Linha de Pesquisa: Literatura e subjetividade.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Iranilde Almeida Costa.

SÃO LUÍS

2018

Santos, Maria Aparecida Conceição Mendonça.

A leitura proibida dos romances naturalistas: um estudo sobre o corpo e a sexualidade feminina nas obras O homem, de Aluísio Azevedo, e A carne, de Júlio Ribeiro/Maria Aparecida Conceição Mendonça Santos. – São Luís, 2018.

175f.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Maranhão, 2018.

Orientador: Profa. Dra. Maria Iranilde Almeida Costa.

1. Naturalismo. 2. Sexualidade feminina. 3. O homem. 4. A carne. I. Título.

CDU821.134.3(81)-31

MARIA APARECIDA CONCEIÇÃO MENDONÇA SANTOS

A LEITURA PROIBIDA DOS ROMANCES NATURALISTAS: um estudo sobre o corpo
e a sexualidade feminina nas obras *O homem*, de Aluísio Azevedo,
e *A carne*, de Júlio Ribeiro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Estadual do Maranhão, como
requisito para obtenção do título de Mestra em Teoria
Literária.

Linha de Pesquisa: Literatura e subjetividade.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Iranilde Almeida Costa.

Aprovada em: ___/___/2018.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Prof^a. Dr^a. Maria Iranilde Almeida Costa
Universidade Estadual do Maranhão
(Orientadora)

Prof. Dr^a. Márcia Manir Miguel Feitosa
Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. José Henrique de Paula Borralho
Universidade Estadual do Maranhão

Aos meus pais, símbolo da dedicação de um amor inefável.

A Horácio de Figueiredo Lima Neto, com todo o meu carinho e minha gratidão pelos incentivos, ensinamentos e pela eterna troca de experiências.

A Zozilton Almeida Silva (in memoriam), tio por laços de afetividade e a quem dediquei respeito e admiração. A quem, carinhosamente, acolheu-me em sua família com afeto e cuidado.

AGRADECIMENTOS

Das vírgulas às pausas, das longas pausas ao exercício controverso, difícil do *fim*. Colocar um *ponto final* em uma obra (da vida) muito mais que um esforço habitual de quem escreve os caminhos de suas personagens (ou de quem traça o seu próprio destino), paralisa no tempo (no seu próprio tempo) mais uma etapa da vida.

Vira-se a página. *Este é um ponto importante: ir, sobretudo, em frente*. Mas como será daqui para frente? Qual será a nova história? Suas personagens? Seu autor? Ah! “O autor que [ainda] mais prefiro é aquele que reflete de modo mais exato o meu mundo, e em cujas obras sucedem as mesmas coisas que vejo ao redor, aquele cujas histórias interessam e tocam o meu coração como minha própria vida caseira, que, se não é um paraíso, é, em todo caso, uma fonte indivisível de felicidade” (GOETHE, 2008, p. 38). É transposto e composto por nome e sobrenome, disposto por leituras, releituras, interpretações e reinterpretções. É pausa que não silencia. Passagem que fica. A ti, autor meu, o que tenho a expressar “não é uma coisa que se possa agradecer com palavras formais, mas é algo que guardo no cofre do meu peito, jamais conseguirei pagar. Uma dívida preservada do esquecimento e conservada em toda a sua doçura” (WILDE, 2006, p. 69).

Obrigada, Horácio!

Por último e não menos importante, agradeço aos meus colegas de turma, pela amizade e valorosas discussões (acadêmicas ou não).

A todo corpo docente do Mestrado em Letras pela dedicação, pelo desempenho e profissionalismo desenvolvido em sala de aula. Em especial, a minha orientadora, Maria Iranilde, pela atenção, tranquilidade, gentileza e conhecimento dispensados ao longo deste trabalho. A professora Kátia Carvalho da Silva e ao professor Henrique Borralho pelas ricas contribuições à época da qualificação. A professora Márcia Manir Miguel Feitosa por gentilmente ter aceitado o convite para compor a banca examinadora de defesa desta dissertação.

A amiga Nádia Clarisse pela tradução da carta escrita em francês pelo naturalista Júlio Ribeiro.

A FAPEMA pelo amparo financeiro à minha pesquisa e ao meu desenvolvimento científico.

A todos vocês, obrigada pelas contribuições neste trabalho!

*Através da arte, disse Goethe, distanciamo-nos e ao mesmo tempo
aproximamo-nos da realidade.*

Rosenfeld, 2017.

*Resista, e a alma adoecerá na saudade das coisas que
proibiu a si mesmo, no desejo por aquilo que suas leis monstruosas
tornaram monstruoso e ilegal.*

Wilde, 2010.

RESUMO

A presente dissertação, inicialmente, faz uma discussão acerca da potencialidade da literatura devassar por temáticas que evidenciam aspectos e situações que, por vezes, estão mascarados ou silenciados em uma determinada sociedade. Através de, por exemplo, as obras *O homem*, de Aluísio Azevedo, e *A carne*, de Júlio Ribeiro, a peculiar capacidade da literatura revelar e recriar comportamentos e experiências de vida que, muitas vezes, orbitam em espaços secretos, solitários ou recolhidos. Para tanto, este estudo abordou de que forma o componente sexual foi retratado nos romances naturalistas, sobretudo nas obras supracitadas. Assim, na medida em que as protagonistas de *O homem* e *A carne* são delineadas em episódios de cunho erótico-sexual, buscou-se entender como tais obras promoveram o desnudamento do corpo e da sexualidade feminina. Concomitante a isto, intentou-se apontar e discutir como a representação do corpo e da sexualidade do sujeito feminino, elaborada por Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro, sugeriu o reflexo e a demarcação de um período no qual falar sobre sexo ou praticá-lo de forma descomedida, despertava o olhar de condenação dos leitores e críticos mais conservadores, assim como chamava a atenção dos mecanismos de controle que buscavam regular o corpo feminino. Ademais, este estudo abordou como os mecanismos de interdição e censura direcionados à repressão de comportamentos sexuais considerados perniciosos foram problematizados em *O homem* e *A carne*. Por fim, buscou-se enfatizar, ainda, como as obras supracitadas ao mesmo tempo em que suscitaram apreensões, críticas e olhares de reprovação a determinadas noções de feminilidade promoveram e viabilizaram a difusão dos novos discursos e olhares sobre o corpo e a sexualidade feminina.

Palavras-chaves: Naturalismo. Sexualidade Feminina. *O homem*. *A carne*.

ABSTRACT

The present dissertation, initially, makes a discussion about the potential of literature in be based on themes that highlight aspects and situations that are sometimes masked or silenced in a given society. Linked to that, was problematized, through the works *O homem (The Man)*, by Aluísio Azevedo and *A carne (The Meat)*, by Júlio Ribeiro, the peculiar ability of literature to reveal and recreate life behaviors and experiences that often orbit in secret, solitary or confined spaces. In order to do so, this study focused on how the sexual component was portrayed in naturalistic novels, especially in the works mentioned above. Thus, to the extent that the protagonists of *O homem (The Man)* and *A carne (The Meat)* are delineated in erotic-sexual episodes, it was sought to understand how such works promoted the nakedness of the body and of the female sexuality. Concomitant to that, it was tried to point out and discuss how the representation of the body and the sexuality of the female subject, elaborated by Aluísio Azevedo and Júlio Ribeiro, suggested the reflection and the demarcation of a period in which to talk about sex or to practice it in an unrestrained way, aroused the condemning gaze of the most conservative readers and critics, as well as drawing attention to the control mechanisms that sought to regulate the female body. Furthermore, this study addressed how the mechanisms of interdiction and censorship directed to the repression of sexual behaviors considered pernicious were problematized in *O homem (The Man)* and *A carne (The Meat)*. Finally, it was sought to emphasize, as well, how the above-mentioned works, at the same time as they aroused apprehensions, critics and looks of reprobation to certain notions of femininity, promoted and made possible the diffusion of new discourses and visions on the body and female sexuality.

Keywords: Naturalism. Female Sexuality. *O homem (The Man)*. *A carne (The Meat)*.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 A TRANSMUTAÇÃO DA CIÊNCIA EM LITERATURA: o surgimento do Naturalismo	19
2.1 A gênese do pensamento científico na literatura	19
2.2 O romance naturalista: a cientifização da linguagem literária e a degenerescência do sujeito feminino na prosa naturalista	37
2.3 Naturalismo à brasileira: expressões da literatura naturalista no Brasil	54
3 A SUBVERSÃO DA SEXUALIDADE FEMININA POSTA EM CENA	71
3.1 <i>O homem</i>: um caso de histeria	74
3.1.1 O debate crítico-literário sobre <i>O homem</i>	82
3.1.2 O espetáculo d' <i>O homem</i>	86
3.1.3 <i>O homem</i> em personagens	88
3.2 <i>A carne está servida</i>: o (in)digesto romance de Júlio Ribeiro	90
3.2.1 O paladar crítico literário dos leitores especializados de <i>A carne</i>	98
3.2.2 Fragmentos d' <i>A carne</i> : síntese do enredo.....	102
3.2.3 A produção d' <i>A carne</i> em personagens	104
3.3 <i>O homem</i> e <i>A carne</i>: semelhanças narrativas	106
3.4 A escrita da história: divergências narrativas entre <i>O homem</i> e <i>A carne</i>	110
4 O (IN)CONTIDO PRAZER SEXUAL DO SUJEITO FEMININO EM <i>O HOMEM</i> E <i>A CARNE</i>	113
4.1 O “perigoso” desassossego do corpo e da sexualidade de Magdá	116
4.2 <i>A carne</i>: o mundo profano de Lenita e os impasses de uma moral social	136
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	160
REFERÊNCIAS	166
ANEXOS	173

1 INTRODUÇÃO

É próprio do fazer literário penetrar por territórios inconfessos e problemáticos que permeiam a existência e experiência humanas, vindo a representar um instrumento de vazão a subjetividades que, no mundo exterior, encontram-se limitadas pelas obrigações e padrões morais impostas aos indivíduos em sociedade. Com efeito, ainda que a moralidade de uma sociedade e de uma época possa exercer seus efeitos sobre o fazer literário, certo é que a literatura também pode vir a representar um papel transgressor, crítico e transformador em relação à sociedade na qual está inserida.

Nesse aspecto, o Naturalismo surgido nas décadas finais do século XIX parece ter encarnado esse duplo aspecto da Literatura, trazendo consigo a exploração de temas pouco usuais nas produções literárias daquele período, destoando-se, assim, dos padrões estilísticos e dos arquétipos literários então em voga. Dentre esses temas, a sexualidade – sobretudo a sexualidade feminina – emergiria como um assunto recorrente nas prosas dos autores naturalistas.

Assim, a partir da representação e do descortinamento de situações que evidenciariam os aspectos mais recônditos, violentos e orgânicos do amor e da sexualidade, o Naturalismo, mediante a matéria palpável da linguagem, pareceu colocar à disposição do leitor peculiares sensações de curiosidade, imaginação e prazer, ao desvelar a atmosfera mais íntima da vida privada. De modo análogo, a ocorrência de fatos e manifestações que perscrutaram pelas intimidades e relações humanas se apresentava como um terreno fértil para incitar, materializar e exercitar os mais diferentes tipos de desejo e também de proibições.

Nesse cenário, a construção de narrativas carregadas de tons de erotismo pôde conduzir o leitor da época a enxergar mecanismos de interdição e censura direcionados à lascívia e aos excessos de práticas sexuais. Do mesmo modo, assim como o desenvolvimento de personagens propícios à concupiscência da carne assumiria a feição de objeto de curiosidade em relação ao desejo sexual dos indivíduos, a elaboração de cenários que promovessem o desnudamento do corpo feminino apreendeu olhares suscetíveis à fruição de prazeres reprimidos e vedados a grande maioria do público leitor.

Convém ressaltar, contudo, que bem antes do advento do Naturalismo, a temática acerca da sexualidade e do erotismo já havia sido desenvolvida, ainda que de maneira pontual, por outros autores, em diferentes contextos e épocas. Como exemplo, cita-se como expoentes da antiguidade clássica a poetisa grega Safo de Lesbos e o poeta latino Ovídio; como representante do Arcadismo português, tem-se a figura de Bocage; e no contexto do

Iluminismo e da Revolução Francesa, apresenta-se a figura controversa de Marquês de Sade. Estas são algumas das referências literárias que, comumente, são reconhecidas por tratarem de temas tidos como licenciosos e que escandalizariam o pudor de seus contemporâneos.

Algumas das obras produzidas por tais autores, ao darem sugestões de condutas consideradas ilegítimas ou à conjunção carnal em suas variadas manifestações, acabaram por ser classificadas como imorais ou obscenas em suas respectivas épocas. Por seu turno, alguns expoentes do Naturalismo também viriam a oferecer ao mundo exemplos de produções artísticas consideradas licenciosas, em que a exposição da sexualidade dos indivíduos alcançaria um novo patamar, ganhando, ainda, um outro enfoque, marcado pela cientificidade.

Dentre estes, destacam-se, no contexto brasileiro, os nomes dos naturalistas Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro, respectivamente com as obras *O homem* (1887) e *A carne* (1888), objetos de estudo desta dissertação. Consideradas como a expressão do espetáculo da subversão feminina pelo tom de erotização em que as protagonistas são apresentadas, tais obras revelam que a necessidade sexual das personagens, decorrentes de suas próprias disposições naturais, resultaria em formas diversas de manifestação e satisfação, podendo, deste modo, ultrapassar o ato sexual tido como natural e legítimo e alcançar práticas que no século XIX eram consideradas como perversões ou desvios sexuais, tais como os fetiches, em suas mais variadas formas, a masturbação, o sadomasoquismo, o *voyeurismo*, dentre outros.

Diante das regras impostas sobre as manifestações sexuais da sociedade daquela época, a presença de cenas compreendidas como licenciosas conferiu às obras *O homem* e *A carne* julgamentos e olhares de estranhamento, repúdio, proibições e censuras. Em contrapartida, o caráter libertino e obsceno atribuído a tais obras suscitaram curiosidades, fantasias e opiniões diferentes ligadas à experiência sexual. Pensando nisso, a proposta central desta pesquisa consiste em evidenciar a assimilação e propagação de um imaginário sobre o sexo e a sexualidade feminina através dos romances *O homem*, de Aluísio Azevedo, e *A carne*, de Júlio Ribeiro.

Nesse sentido, buscar-se-á problematizar a forma como a sexualidade feminina foi discutida e representada pelos autores naturalistas. Além disso, intenciona-se refletir acerca da maneira como a narrativa de *O homem* e *A carne* apresenta o ato ou relação sexual, se expandindo ou não as suas manifestações e funcionalidades. Atrelado a isto, objetiva-se discutir como a necessidade do ato ou da relação sexual das personagens principais (Magdá e Lenita) passaram a ser compreendidos como algo destinado não unicamente à procriação, mas também como objeto de satisfação de pulsões puramente individuais, essencialmente ligado a

desejos e prazeres sexuais diversos, ao mesmo tempo em que denotam os perigos decorrentes de tais práticas.

Diante disto, almeja-se ainda delinear os discursos que, no século XIX, viam na subversão da sexualidade feminina um proeminente caminho para reforçar antigos meios e criar novos mecanismos de controle, vigilância e repressão da sexualidade. Por meio de tal discussão, pretende-se analisar as formas como os preceitos morais de determinada época criam e implementam regras de conduta que visam direcionar os indivíduos à gerência de seus instintos naturais, assim como normatizar e padronizar os comportamentos sociais.

Neste cenário, a literatura naturalista pode ser vislumbrada a partir de um duplo aspecto, o qual, em um primeiro momento, demonstra que a atividade sexual humana deveria atender a um único objetivo, qual seja: a procriação, buscando evitar, assim, a voluptuosidade ou excessos das relações sexuais. No segundo momento, as obras naturalistas atuam como um espaço para se explicitar as manifestações sexuais consideradas desviantes, sugerindo, despertando e estimulando o prazer sexual. Contudo, independentemente, do ponto de vista do qual os romances naturalistas possam ser compreendidos, há entre ambas as percepções, distintas e variadas relações de poder que estabelecem formas de controle, regras e discursos acerca da sexualidade feminina.

Com efeito, a própria narrativa naturalista se configura como um discurso de poder e saber sobre o corpo e sexualidade feminina ao colocar em discussão alguns dos mecanismos de interdição direcionados às práticas sexuais descomedidas e algumas formas de transgressão do sujeito feminino. Diante disto, se por um lado o Naturalismo rompeu com as barreiras sociais impostas às mulheres, libertando as potencialidades sexuais de suas personagens, por outro lado deu validade aos institutos e organizações sociais que condenavam a promiscuidade feminina, ainda que sobre novas justificativas.

Muito embora as obras naturalistas que tratam sobre a matéria da sexualidade possam se convergir dessas duas maneiras, na maioria das vezes, elas são associadas apenas por colocar a mostra cenas que denotem as imoralidades e perversões de sua época. Sendo assim, buscar-se-á problematizar de forma mais cuidadosa a capacidade dos autores naturalistas e seus romances de se apresentarem como dotados de poder para colaborar com as práticas de interdição e para incitar a subversão feminina. Para tal discussão, torna-se imprescindível os postulados de Foucault acerca do corpo, da sexualidade, do discurso e das relações de poder.

Do mesmo modo, fazem-se indispensáveis as considerações de outros estudiosos que tratam sobre a temática da sexualidade, do corpo e do erotismo, tais como Sarane Alexandrian

com *História da literatura erótica*, Marilena Chaui, com sua obra *Repressão sexual*, Dino Preti, com o *Estudo sobre a linguagem erótica*, Anthony Giddens, com a obra *Sexualidade, amor, erotismo nas sociedades modernas*, Affonso Romano de Sant'Anna com o livro *Canibalismo amoroso*, Mary Del Priore, com *Histórias íntimas e História do amor no Brasil*, Ronaldo Vainfas com *História e sexualidade no Brasil*, dentre outros.

Atualmente, não é difícil o acesso a obras literárias que versem sobre aquilo que, em tempos passados, seria classificado como “linguagem proibida” ou “romances de alcova”. No entanto, à época das publicações do *O homem* e *A carne*, dedicar atenção a leituras consideradas licenciosas significaria, nitidamente, ir de encontro a certos tabus morais. Além disso, incidia sobre as “leituras eróticas” a preocupação pela capacidade que elas teriam de despertar a imaginação e a curiosidade de seus leitores, ativando e estimulando, no público receptor, prazeres e desejos sexuais.

Diante disto, os romances naturalistas, comumente, foram recebidos e classificados no século XIX como um tipo de leitura que instigava a libertinagem e os vícios considerados mais torpes do ser humano. Tal preocupação, quando dirigida ao público feminino, aumentaria exponencialmente e ganharia novos relevos e, também, contornos mais elaborados. Muito embora, em contextos distintos, outros escritores, romancistas e poetas tenham abordado acerca de temas tidos como obscenos, eróticos, pornográficos ou que colocassem em escandalosa exposição o corpo e a sexualidade feminina, os naturalistas foram os primeiros a inserir sobre tais questões as concepções científicas que se alastravam naquele tempo.

Influenciados pelas teorias científicas que problematizavam a degeneração dos comportamentos humanos causados pela hereditariedade e influência do meio, os autores naturalistas, na urdidura de suas produções, evidenciaram situações que tratavam sobre o desequilíbrio sexual, emotivo e psicológico de suas personagens. Concomitantemente a isso, colocaram em discussão a maneira como tais fenômenos poderiam afetar de forma mais complexa a vida e o convívio social de suas protagonistas.

Assim, é comum que nas obras naturalistas a presença da loucura ou da mulher histérica represente um forte indicativo de que os indivíduos seriam submetidos aos seus instintos e desejos mais primitivos, os quais, por sua vez, seriam regidos por heranças atávicas e determinismos biológicos que estariam fora do controle dos indivíduos. Sob esta ótica, o romance em fins do século XIX deixava de ser fabulação de ordem subjetiva e sentimental para se tornar científico ou *experimental*.

Seguindo esta tendência, os romances *O homem* e *A carne* subverteram a imagem feminina de fins do século XIX ao evidenciar a propensão do sujeito feminino aos prazeres sexuais. Com efeito, até então a configuração da mulher enquanto um ser pecador, imoral e anormal, inebriado de desejos sexuais, ilustraria condutas e comportamentos que lhes eram considerados inapropriados. Porém, a partir de meados do século XIX, as representações e interpretações que revelam o corpo feminino tendente à indocilidade de suas funções e privações sociais descrevem situações típicas daquela época, as quais seriam, progressivamente, diagnosticadas pela nascente Psicanálise como casos de histeria.

O diagnóstico da mulher histérica, a princípio retomou os indícios que deram origem à própria palavra *histeria*¹, instaurando-se, nesse primeiro momento, a noção de que o corpo feminino representaria, fundamentalmente, um organismo débil ou incompleto, com falhas de ordem natural e biológica. Posteriormente, com a Psicanálise freudiana, a histeria ganhou contornos mais elaborados, alçando a qualidade de doença nervosa. Compreendida enquanto tal, a histeria seria mais um dos sintomas causados pela modernidade e que o Estado, a sociedade e a ciência intencionavam controlar, ao mesmo tempo em que lhes davam causa.

Neste sentido, era habitual que as mulheres acometidas pela histeria fossem apontadas e classificadas como tipos femininos normais que, uma vez privadas do ato sexual, sofreriam uma série de sintomas psicossomáticos que poderiam levar à loucura e, em casos extremos, à inanição e à morte. Uma vez diagnosticadas, tais mulheres passariam a ser vistas como seres propensos a externar de forma mais acentuada a pulsão dos desejos sexuais que, uma vez não apaziguados de maneira “legítima”, poderiam levá-las a cometer atos e práticas sexuais considerados imorais, tais como o adultério, a prostituição, a masturbação, dentre outros.

As problemáticas suscitadas pelo Naturalismo em face de tais questões, além de explorar aspectos atinentes ao fisiologismo hereditário dos indivíduos e destacar como temática central casos de histeria, devassou territórios estigmatizados pelos dogmas cristãos. Assim, se por um lado a Igreja Católica empenhou esforços para a domesticação da sexualidade, através de discursos como o do pecado da carne ou por meio da vigilância confessionária, por outro lado, o Naturalismo estimulou a imaginação e despertou prazeres

¹ As primeiras manifestações designadas como casos de histeria foram, inicialmente, atribuídas ao útero (*hystera*). Segundo Maurano, seja a vacuidade atribuída à falta de sêmen devido à ausência da relação sexual (Hipócrates, 460-377 a.C.; Galeno, 131-201 d.C. e outros) ou à falta de filhos (Platão 428-347 a.C.; Soranos de Éfeso, 98-139 d.C. e outros) ou referida como a razão de uma leveza danosa que provoca o deslocamento do útero do lugar que ele deveria ter, parece haver nas teorias que tentavam explicar as causas dos transtornos histéricos uma flagrante menção a certa *insustentável leveza de ser* (2010, p. 20, grifos da autora).

proibidos, levando a quebra de regras e condutas até então aceitas e arraigadas na sociabilidade do século XIX.

Diante disto, a presente pesquisa se justifica em razão da literatura naturalista possuir a potencialidade de exprimir e ao mesmo tempo refutar determinadas nuances da mentalidade de sua época. Ademais, esta dissertação se fundamenta na possibilidade de compreensão de como os discursos propagados pelas obras naturalistas podem ser entendidos e analisados a partir dos meios nos quais se originaram – principalmente nos espaços acadêmicos, científicos e literários –, bem como podem ser valorados através da análise da aceitação, relutância ou repulsa dos discursos pelos diversos setores sociais de seu tempo.

Do mesmo modo, a elaboração deste trabalho tem a sua importância a partir das múltiplas possibilidades de interpretação que um pesquisador, assim como qualquer leitor contemporâneo pode ter a respeito das obras *O homem* e *A carne*. No que tange, em especial, ao pesquisador, este, a partir de uma visão hermenêutica e holística de algumas das diversas subjetividades possíveis e atinentes às obras supracitadas, pode elaborar um estudo crítico, articulando a narratividade própria dos romances *O homem* e *A carne* com os discursos em voga no século XIX e compartilhados – ou não – na atualidade, valendo-se, para tanto, de um estudo inter e transdisciplinar.

Além disso, convém ressaltar que a preferência pelas obras *O homem* e *A carne* se deu em razão de ambas apresentarem o desenvolvimento de suas protagonistas de forma semelhante: moças de alta estirpe, com uma educação acima da esperada para as mulheres do século XIX e que acabam se envolvendo em uma relação amorosa conturbada que lhes causam efeitos devastadores no âmbito emocional, físico, psicológico e social. Nesta urdidura, os romances de Aluísio Azevedo e de Júlio Ribeiro esboçam ainda de maneira muito similar a exposição de fatores que atentam para os perigos inevitáveis da repressão sexual sofrida por suas protagonistas que se coadunam à desilusão amorosa sofrida por elas.

Nesta perspectiva, a preferência dada ao Naturalismo, assim como a escolha por uma abordagem temática que evidencie os desdobramentos do corpo e da sexualidade feminina, fundamenta-se no fato de que ambos os autores apresentam pontos de convergências ao retratarem e deflagrarem situações que evidenciam as relações de poder que permeiam a condição social imposta às mulheres, ao corpo e sexualidade feminina e que atualmente ganharam contornos, discursos e expressões mais perceptíveis.

Neste sentido, o presente estudo demonstra sua importância, atualidade e relevância, na medida em que busca desvendar no subjetivismo literário de Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro, problemáticas que, ainda hoje, suscitam intensos debates tanto no meio acadêmico

quanto científico. Nesse aspecto, é válido ressaltar que as nuances que dizem respeito ao corpo e à sexualidade feminina têm ocupado inúmeros pesquisadores, através de análises, abordagens e discussões múltiplas voltadas para questões que versam sobre temáticas como “mulher”, “mulheres”, “sexualidade”, e “gênero”.

Diante do exposto e para fins de estruturação da presente dissertação, optamos por organizar a nossa pesquisa nos seguintes capítulos: no primeiro, intitulado **A transmutação da ciência em literatura: o surgimento do Naturalismo**, propõe-se apresentar os ideais defendidos e propagados pelos naturalistas, bem como a sua gradual apropriação e representação dos discursos científicos em voga no século XIX. Para tanto, buscou-se refletir acerca dos fenômenos sócio-históricos e culturais que, de certo modo, contribuíram para florescimento do Naturalismo europeu. Posteriormente a isso, intencionou-se discutir sobre questões que propiciaram à inauguração do Romance Experimental ao desvelar e perscrutar pelos domínios científicistas que retratavam o comportamento e a sexualidade dos indivíduos, sobretudo a feminina. Por fim, evidenciou-se de que forma a estética naturalista se difundiu no território brasileiro e a maneira como seus representantes absorveram (ou não) a essência do modelo europeu em suas produções.

Já o capítulo seguinte, **A subversão da sexualidade feminina posta em cena**, visa situar as obras *O homem* e *A carne* no tempo e no espaço de suas publicações, com a finalidade de evidenciar e destacar debates, opiniões, estudos e críticas acerca das obras supracitadas e de seus autores. Do mesmo modo, tal capítulo tem o intuito de apresentar e problematizar as questões atinentes aos romances citados de Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro, tais como enredo, personagens, narrador, público leitor, dentre outros.

Por fim, no terceiro capítulo, intitulado **O desnudamento do corpo feminino nas obras *O homem* e *A carne***, almeja-se fazer uma análise minuciosa sobre as problemáticas abordadas na narrativa das obras *O homem* e *A carne*, destacando aspectos inerentes ao enredo da obra e que dão vazão a se pensar na ideia de como os naturalistas assimilaram e refletiram vários dos discursos científicos em voga na época, na tentativa não apenas de explicar a sexualidade feminina, mas, também, de controlá-la a partir de formas mais elaboradas de coerção. Do mesmo modo, este capítulo tem o propósito de discutir como as obras *O homem* e *A carne* representaram certa ruptura em relação ao silêncio que recaía sobre o corpo e a sexualidade feminina, dando uma maior visibilidade e dizibilidade à questão.

2 A TRANSMUTAÇÃO DA CIÊNCIA EM LITERATURA: o surgimento do Naturalismo

2.1 A gênese do pensamento científico na literatura

A compreensão acerca do surgimento de uma nova escola literária perpassa por uma análise não apenas dos critérios temáticos e estilísticos que a definem, mas também sobre os aspectos socioculturais nos quais se desenvolve. Sendo assim, torna-se mais coerente falar que determinada escola ou movimento se estabelece por meio de um processo de formação ideológica e artística que acompanha o curso do seu tempo, do que acreditar propriamente em seu pretense surgimento a partir de um grupo definido de intelectuais com concepções, pontos de vista e estilo já bem demarcados.

Nesse sentido, o Naturalismo deve ser concebido mais como um produto de sua época, com caracteres próprios de um período em que as teorias científicas ganhavam força e expressão, do que pressupor sua manifestação como algo surgido do vazio, apartado de outras influências estéticas, filosóficas, culturais e sociais. Ambientado em um século de grande efervescência cultural, o Naturalismo floresceu em meio a um cenário de opulência artístico-literária, compartilhando espaço com outras manifestações estilísticas, tais como o Romantismo, o Realismo, o Parnasianismo, o Simbolismo e o Impressionismo.

Como se vê, vários movimentos artístico-literários se desenvolveram no decorrer do século XIX, sobretudo em sua segunda metade. Todos eles estiveram, temporalmente, muito próximos e em alguns casos coexistiram em um mesmo espaço e período, buscando cada um ao seu modo, estabelecer-se como uma nova tendência em negação ou contraposição ao outro.

Especificamente em relação ao Naturalismo, a crítica literária usualmente compreende essa escola como uma extensão do Realismo, contrapondo ambos os movimentos aos ideais e ditames apregoados pelo Romantismo. No entanto, antes que tais concepções sejam problematizadas, é necessário pontuar que a compreensão acerca das escolas literárias perpassa mais por uma identificação dos seus seguidores com determinada temática ou com certo estilo, do que pela ideia de periodizações, sucessões ou progressões hierárquicas entre os movimentos artísticos.

Nesta perspectiva, a ideia de que exista necessariamente uma sobreposição qualitativa entre as escolas literárias deve ser deixado gradativamente de lado, assim como se

mostra adequado abandonar as rígidas demarcações temporais, fixando outros marcos para a elaboração do estudo literário que se pretende produzir.

Pensando nisso, acredita-se que refletir sobre a inauguração de uma escola literária com o propósito de evidenciar aquilo em que ela mais ou menos se assemelha e se distancia de uma outra, talvez possa contribuir para o entendimento daquilo que impulsionou seu florescimento e em quais condições e circunstâncias isso ocorreu, porém tais comparações não devem implicar em negligência à análise das especificidades próprias de cada escola.

Diante disto, infere-se que uma exata compreensão acerca do Naturalismo e das circunstâncias próprias de sua manifestação, perpassa por uma análise sobre os fatores sócio-históricos que muito contribuíram para que esse movimento se apresentasse em contraposição às idealizações românticas e se aproximasse da tendência realista, tal como sugere a crítica literária. Ademais, será observado no decorrer do trabalho, que as concepções naturalistas não se perfizeram unicamente com base nos preceitos vigentes de seu tempo, sobretudo no que diz respeito às temáticas que versam sobre a sexualidade feminina, mas, também, sutilmente, expressaram pensamentos e influências de outras épocas, resgatando e renovando determinadas concepções que perpassam a Antiguidade Clássica e o Iluminismo, evidenciando algumas noções de feminilidade expressas por pensadores como Platão, Hipócrates e Diderot.

Assim, será discutido como a reflexão sobre as questões que propiciam a formação de escolas literárias, requer uma análise que ultrapasse o mero entendimento superficial sobre os valores e influências inerentes a determinado movimento artístico-literário. Do mesmo modo, torna-se necessária a consciência de que o momento inaugural de uma escola literária se dá em meio a múltiplos fatores, tais como o contexto histórico, a identificação de seus idealizadores com o que está sendo proposto e não meramente com a sua demarcação em um período estanque e predefinido.

A visão reducionista em seccionar as escolas literárias aparta a coexistência e o entrelaçamento existente entre elas, ainda que, muito embora, a formação de uma nova escola literária possa ter como premissa certo distanciamento de escolas antecedentes e/ou contemporâneas. Desta forma, tem-se, em um primeiro momento, a necessidade de produzir e/ou afirmar a dissensão, o novo, a ruptura. Por outro lado, é inegável reconhecermos que uma nova escola literária também pode apresentar em seu bojo marcas, influências e consensos em relação àquelas das quais visa se distanciar.

Diante disto, ainda que as escolas literárias estejam subordinadas a classificações que seguem critérios estéticos, que, segundo David Perkins (1999, p. 54), “não deriva de um

procedimento, mas de muitos ao mesmo tempo, como a tradição, o interesses do momento, a autoclassificação de autores, os pontos de vista de contemporâneos e os traços observados de textos”, é preciso conceber as escolas literárias como parte de um processo sócio-histórico, filosófico e cultural, de modo que suas tendências podem “estar de acordo com a sociedade, mas também em desacordo, podem acompanhar o movimento [artístico-literário], mas também precedê-lo” (COMPAGNON, 2014, p. 37).

Com base nisso, torna-se necessário constatar que as escolas literárias, muito antes de seguirem periodizações cronológicas e estilísticas, são constituídas de literaturas autônomas² que não se realizam com o influxo de uma única cultura, um único estilo ou um único período. Pelo contrário, tanto as escolas literárias quanto os autores oscilam entre continuidades e descontinuidades que tendem a fornecer subsídios para a formação e expressão da autonomia literária. Assim sendo, Antônio Cândido (2000, p. 35) explica que o que “importa no estudo da literatura é o que o texto exprime” e não os critérios essencialmente arbitrários de classificações literárias. Desta forma, o autor elucida que

uma obra é uma realidade autônoma, cujo valor está na fórmula que obteve para plasmar elementos não-literários: impressões, paixões, ideias, fatos, acontecimentos, que são a matéria prima do ato criador. [...] Essa autonomia depende, antes de tudo, da eloquência do sentimento, penetração analítica, força de observação, disposição das palavras, seleção e invenção das imagens, do jogo de elementos expressivos (CÂNDIDO, 2000, p. 33).

Com efeito, para Cândido (2000, p. 34) “a literatura é um conjunto de obras e não de fatores e autores. Como, porém, o texto é a integração de elementos sociais e psíquicos, estes devem ser levados em conta para interpretá-lo”, o que, segundo o autor, apenas na aparência contesta o que acaba de ser dito. De modo análogo, Nelson Sodré (1992) compreende que a obra literária, enquanto fator constituinte da literatura, não está subordinada a classificações e periodizações. Entretanto, diante daquilo que concerne a passagem de uma escola para outra, para Sodré, só há validade em tal substituição quando esta apresenta aquilo que traz de novo, como mostra seu entendimento abaixo:

sucessão histórica que apresenta a literatura como uma sequência de períodos, de fases, quando as escolas se substituem umas às outras, e muitas vezes surgem ao

² Entende-se por literaturas autônomas toda e qualquer criação literária produzida no seio das escolas literárias, mas que não repousam, necessariamente, nos critérios estilísticos e estéticos para se constituírem como tal. Em outras palavras, a produção literária não está subordinada a classificações, mas ao invés disto é derivada e constituída a partir de uma gama de elementos que são pretéritos, concernentes e que precedem ao seu tempo dando vazão à sua autonomia.

mesmo tempo, só pode aparecer claramente quando se verifica, sob os aspectos formais, o que existe de realmente novo (SODRÉ, 1969, p. 22).

Não raro, para alguns autores, o que representaria o marco inicial do Naturalismo seria o tom da sua abordagem literária, que muito transparece as concepções científicas do século XIX. Contudo, é importante salientar que, mesmo assim, parte da crítica literária compreende que o Naturalismo permanece sendo parte constituinte do Realismo por ser considerada sua extensão, com a ressalva de que passa a apresentar no bojo de suas produções, a inserção do caráter cientificista. Nesta perspectiva, a principal (ou talvez única) diferença existente entre o Realismo e o Naturalismo estaria no teor científico utilizado pelos naturalistas para compor as suas obras. Entretanto, não se pode deixar de frisar que entre o suposto declínio ou enfraquecimento do Realismo e a ascensão do Naturalismo há uma linha muito tênue entre ambas as escolas, acentuando mais similitudes do que divergências entre si.

Para Otto Maria Carpeaux, “o Naturalismo propriamente dito, causador de tantas libertações, limitações e equívocos, é o Naturalismo francês, melhor definido em relação ao Realismo precedente” (2012, p. 276). Assim, ainda que malgrado as proposições e definições implantadas pela crítica literária, tanto o Realismo quanto o Naturalismo não seriam, na verdade, independentes ou contrários entre si. Ao invés disto, ainda que as escolas apresentem características próprias, ambas conceberam um modelo unívoco de retratar o ser humano e a sociedade a partir de problemáticas que foram capazes de colocar em discussão os efeitos sócio-históricos e a efusão de discursos proeminentes sentidos em sua época.

Neste sentido, tomando por base as questões que envolvem o Realismo e o Naturalismo, Sodré (1992), mais uma vez, manifesta a sua aversão às imposições que engessam autores e obras em determinadas escolas literárias, assim como deixa evidente sua insatisfação às demarcações que apartam os movimentos artístico-literários uns dos outros, como se houvesse entre as escolas literárias projeções hierarquizantes capazes de qualificar determinada escola em detrimento da outra:

[o Naturalismo] foi aceito como realismo e assim batizado, definindo-se depois, e assim encontrando aceitação, como naturalismo. Daí a confusão, que se generalizou, levando, inclusive, a situações extremas, como a de considerar a sucessão de escolas ascensionalmente: o romantismo seria um avanço sobre o classicismo; o realismo, sobre o romantismo; o naturalismo, sobre o realismo –, esquema que empobrece e falseia totalmente o sentido histórico [...] (SODRÉ, 1992, p. 56).

Vê-se, portanto, como se torna problemático adotar uma interpretação radical de que não existam quaisquer proximidades entre as concepções ideológicas ou estéticas apregoadas

pelas escolas literárias ou qualquer enlace exterior que as aproximem. Assim, ainda que o surgimento de uma escola esteja em negação às ideias postuladas por outra, não há que se falar necessariamente em uma ruptura, mas sim em certo distanciamento, que pode ser sutil ou abrupto, mas que não será suficiente para desvencilhar as produções literárias das marcas do seu tempo, haja vista que o fazer literário segue o curso de um processo histórico que está em constante movimento e que sempre irá exercer sua influência no texto e nos discursos vigentes, direta ou indiretamente.

Dito isto, acredita-se que a sintonia coexistente entre o Realismo e Naturalismo propiciou à Literatura produções de obras literárias carregadas de interpretações, pensamentos e análises referentes à segunda metade do século XIX, quando ali se observava um progresso significativo no campo da medicina, ciência, indústria, tecnologia e da cultura. Nesse cenário, não apenas na intenção de evidenciar suas opiniões e posições acerca dos efeitos sentidos naquele tempo, os literatos do fim do século XIX puderam representar ações, vivências e sentimentos humanos, bem como também foram capazes de reinterpretá-los e ressignificá-los, de modo a despertar e suscitar no seu público leitor reflexões e consciência de sua época.

A este respeito, Perrone-Moisés (2001, p. 351) considera que a obra literária é sempre “uma leitura crítica do real, mesmo que essa crítica não esteja expressa, já que a simples postulação de uma outra realidade coloca o leitor numa posição virtualmente crítica com relação àquilo que ele acreditava ser o real”. Sendo assim, tomando como fundamento basilar as concepções de Foucault, no trabalho intitulado *O que é um autor?*, pode-se entender que a função do autor caracteriza o modo de ser – circulação e funcionamento – dos discursos nas diferentes sociedades em que se manifestam (2009, p. 264).

No entanto, convém ressaltar que “as imagens e discursos não são exatamente o real ou, em outras palavras, não são expressões literais da realidade, como um fiel espelho” (PESAVENTO, 1995, p. 15). Ambas se formulam a partir de representações mentais que “envolvem atos de apreciação, conhecimento e reconhecimento e constituem um campo onde os agentes sociais investem seus interesses e sua bagagem cultural” (PESAVENTO, 1995, p. 15). Com base nisso, é possível compreender que a literatura quando movida pelo imaginário,³ pode ser “dotada da capacidade de co-mover, de conduzir o receptor a questionar emocionalmente as instituições sociais que o acompanham” (LIMA, 2006, p. 328).

Diante de tais capacidades, não seria equivocado supor que teriam sido esses os esforços que impulsionaram muitas das produções realistas e naturalistas, haja vista que os

³ Segundo Sandra Pesavento, o imaginário faz parte de um campo de representação e, como expressão do pensamento, se manifesta por imagens e discursos que pretendem dar uma definição da realidade (1995, p. 15).

autores de ambas as escolas concentraram traços eminentemente característicos de seu tempo para anunciarem e difundirem seus ideais. Com efeito, intelectuais que eram considerados realistas buscavam retratar em suas obras fatos da vida cotidiana, por meio de impressões e observações diretas da realidade social de seu tempo. Nesse ponto, o Realismo apresentava, ao seu modo, certa continuidade da concepção de mímese, formulada por Aristóteles, ao passo em que também a utilizava como ferramenta teórica para seus postulados.

Assim, para Afrânio Coutinho,

a precisão e a fidelidade na observação e na pintura são essenciais características realistas. [...] O Realismo é a tendência literária que procura representar, acima de tudo a verdade, isto é, a vida tal como é, utilizando-se para isso da técnica da documentação e da observação, contrariamente à invenção romântica. Interessado na análise de caracteres encara o homem e o mundo objetivamente para interpretar a vida (1969, p. 08-09).

A indicação de tais proposições acerca do Realismo podem, desde logo, ser apreciadas na decomposição das palavras *realistas*⁴ e *real+ismo*, que, segundo Coutinho, “são palavras que indicam a preferência pelos fatos e a tendência a encarar as coisas tais como na realidade são” (1969, p. 6). Assim, na tentativa de elucidar as peculiaridades do Realismo de forma mais objetiva, Coutinho enumerou alguns ideais propagados e defendidos pelos realistas, quais sejam:

1. **O Realismo procura apresentar a verdade.** Esse tratamento verdadeiro do material, essa verossimilhança no arranjo dos fatos selecionados, unificados, apontando numa direção, é essencial, e se traduz no uso da emoção, que deve fugir ao sentimentalismo ou artificialidade [...]
2. O Realismo procura essa verdade por meio do retrato fiel de personagens. **As personagens do Realismo são antes indivíduos concretos, conhecidos, do que tipos genéricos. Os incidentes do enredo decorrem do caráter das personagens e os motivos humanos dominam a ação. São seres humanos completos, vivos, cujos motivos, razões de ação, emoções, que o Realismo retrata e interpreta.**
3. O Realismo encara a vida objetivamente [...]. O autor não confunde seus sentimentos e pontos de vista com as emoções e motivos das personagens.
4. O Realismo retrata a vida contemporânea. **Sua preocupação é com homens e mulheres, emoções e temperamentos, sucessos e fracassos da vida do momento.** Esse senso de contemporâneo é essencial ao temperamento realista [...]. Ele **encara o presente nas minas, nos cortiços, nas cidades, nas fábricas, na política, nos negócios, nas relações conjugais e etc** [...] (COUTINHO, 1969, p. 6-7, grifos meus).

Mediante isto, podemos perceber que os autores realistas buscaram modelar suas produções por meio de uma estreita imitação da vida real, na qual intencionaram extrair e

⁴ A palavra *realista* deriva de *real*, oriunda do adjetivo do baixo latim *realis*, *reale*, por sua vez derivado de *res*, coisa ou fato (COUTINHO, 1969, p. 6).

abstrair, a partir de observações dos fatos cotidianos, as impressões, interpretações e representações de seu tempo. Entretanto, convém pontuar que essa tentativa em recriar as ações e os acontecimentos plasmados à sua época não se projetou de forma tão objetiva quanto pressupunha os adeptos dessa escola, haja vista que, apesar dos esforços em sentido contrário, a ideia de representação jamais se constituirá como uma cópia exata e fidedigna da realidade, sobretudo, porque esta realidade posta como “verdadeira” se dissipa continuamente no tempo e no espaço.

Acerca disto, Pesavento explica que naquilo em que concerne à ideia de representação, “as coisas ditas, pensadas e expressas têm outro sentido além daquele manifesto. Enquanto representação do real, o imaginário é sempre referência a um outro ausente” (1995, p. 15). Nesse ponto, a autora esclarece ainda que

este processo, portanto, envolve a relação que se estabelece entre significantes (imagens, palavras) com os seus significados (representações, significações), processo este envolve que uma dimensão simbólica. Nesta articulação feita, a sociedade constrói a sua ordem simbólica, que, se por um lado não é o que se convencionou chamar de real (mas sim uma sua representação), por outro lado é também uma outra forma de existência da realidade histórica; embora seja de natureza distinta daquilo que por hábito chamamos de real; é por seu turno um sistema de imagens que dá significado à realidade, participando, assim, da sua existência. Logo, o real é, ao mesmo tempo, concretude e representação. Nesta medida, a sociedade é instituída imaginariamente, uma vez que ela se expressa simbolicamente por um sistema de ideias-imagens que constituem a representação do real (PESAVENTO, 1995, p. 16).

Diante do exposto, pode-se compreender que neste jogo de relações sociais, imagens e representações, os autores realistas, ainda que incidentalmente, apresentaram uma maneira de pensar e interpretar a realidade da sociedade na qual estavam inseridos, além de propagarem suas posições e opiniões acerca de situações e eventos referentes ao seu meio. Neste processo, é necessário reconhecer que o aspecto social pôde interferir de várias formas na bagagem intelectual, nas ideologias concernentes às percepções políticas, culturais e filosóficas dos autores realistas, assim como também pôde intervir nas concepções defendidas pelo grupo artístico com o qual se identificavam.

Desta forma, na medida em que a representação é (re)criação do social, ela é também fruto deste meio. Consiste, então, em um processo que se estabelece entre a relação do mundo e as coisas, designada não como uma cópia do real e nem como cópia de um ideal, mas como “uma substituição que recoloca uma ausência e torna sensível uma presença” (PESAVENTO, 2004, p. 40). Sobre esta vertente, Pesavento explica ainda que

a representação é um conceito ambíguo, pois na relação que se estabelece entre ausência e presença, a correspondência não é da ordem do mimético ou da transparência. A representação não é uma cópia do real, sua imagem perfeita, espécie de reflexo, mas uma construção feita a partir dele. Há uma exposição, uma representação de algo ou alguém que se coloca no lugar de um outro, distante no tempo e/ou no espaço. Aquilo/aquele que se expõe - o representante - guarda relações de semelhança, significado e atributos que remetem ao oculto - o representado. A representação envolve processos de percepção, identificação, reconhecimento, classificação, legitimação e exclusão (2004, p. 40).

Nesse sentido, entender que os autores realistas intencionaram fazer um retrato “verdadeiro da vida dos humildes e obscuros, os homens e mulheres comuns que estão habitualmente em torno de nós, vivendo uma vida compósita, feita de muitos opostos, bem e mal, beleza e feiura, rudeza e requinte, sem receio do trivial e do monótono” (COUTINHO, 1969, 6), é, antes de tudo, refletir que suas obras são produções representativas da realidade e não seu fiel espelho.

De modo análogo deve ser compreendida a tendência naturalista, sobretudo porque os autores naturalistas se apoiaram em teorias científicas da época, na pretensão de dar validade aos seus pensamentos e escritos literários. A ciência entrava, portanto, no domínio dos naturalistas e cabia aos homens das letras “substituir os romances de pura imaginação pelos romances de observação e de experimentação” (ZOLA, 1982, p. 41). Desta forma, Émile Zola, o principal expoente do Naturalismo francês, propagava que os naturalistas deveriam “trabalhar com os caracteres, as paixões, os fatos humanos e sociais, como o químico e físico trabalham com os corpos brutos, como o fisiólogo, trabalha com os corpos vivos” (ZOLA, 1982, p. 41).

As pretensões de Zola e dos demais intelectuais que se identificavam com os preceitos naturalistas, seguiam o curso de um período no qual se observa uma eclosão de novos saberes científicos na Europa. E isto, indubitavelmente, provocou a manifestação e expansão da seara científica no movimento artístico-literário que se expressou por meio do Naturalismo. Segundo Sílvia Romero (1978), a tendência do Naturalismo, seu método e desígnios consistiram pura e especialmente no abandono das criações despidas de verdade, bem como visava transportar para o romance e para a arte em geral os métodos de observação.

Para Zola (1982), os naturalistas não se debruçavam e não estariam mais atentos ao homem metafísico da idade clássica, mas, ao invés disto, direcionavam seus estudos e produções literárias às novas ideias de sua época sobre a natureza e a vida. Com base nisso, Romero explica que duas preocupações capitais emanaram das páginas do autor francês, quais sejam: “enterrar definitivamente o romantismo e erguer sobre a imensa ruína uma nova intuição da literatura e da arte” (1978, p. 84). Com efeito, para os idealizadores do

Naturalismo “a obra literária não deveria ser um acervo de mentiras, mas de um conjunto de documentos humanos tomados ao vivo” (ROMERO, 1978, p. 84). Deste modo,

o movimento naturalista exigiu, de acordo com seu programa, que o romance fornecesse o catálogo completo e com autenticidade científica das formas de atividade do dia a dia, em substituição aos apogeuos “irreais”, “românticos”, e esta confrontação exprimia a convicção de que a especificação “científica” evoca com mais fidelidade a essência da vida do que o esforço para alcançar alturas inverossímeis (FEHÉR, 1997, p. 63, grifos meus).

Para os naturalistas, o Romantismo já estava em decadência, limitando-se à falsidade, disfarçando e atenuando tudo o que pudesse chocar os espíritos. Em contrapartida, os naturalistas, defendiam que os aspectos mais tristes, amargos, sujos da existência humana, deveriam ser vistos imparcialmente (SODRÉ, 1992). Desta maneira, “era preciso trazê-los para a literatura, tais como se apresentavam, abandonando a idealização romântica, que disfarçava aqueles aspectos, quando não os esquecia” (SODRÉ, 1992, p.48).

A tendência, portanto, era que após o fracasso de todas as ideias e todas as utopias, passassem a direcionar especial atenção aos fatos (HAUSER, 2003). Desta forma, deveriam estar mais próximos da verdade cotidiana, preocupando-se em descrever fiel e cientificamente o mundo ao seu redor. Além disso, segundo Arnold Hauser (2003, p. 792), “as origens políticas do naturalismo explicam, em particular, as suas características anti-românticas e éticas”, quais sejam:

a recusa em fugir da realidade e a exigência absoluta da honestidade na descrição dos fatos; o empenho em manter uma conduta impessoal e impassível como garantia da objetividade e solidariedade social; o ativismo como atitude de quem está decidido não só a conhecer e descrever, mas também a alterar a realidade; o modernismo que se atém ao presente como o único assunto de real importância (HAUSER, 2003, p. 792).

Vê-se, com isto, que o Naturalismo representou, em certo aspecto, um levante contra o Romantismo quando intencionou uma observação mais rigorosa da realidade e até “presumidamente inspirada em métodos científicos; quando defendeu uma representação mais fiel do observado, reduzindo ao mínimo a idealização romanesca, quando menosprezou os constantes apelos à sensibilidade do leitor” (VERÍSSIMO, 1963, p. 258).

Contudo, de forma irônica, Zola teria dito que a era do lirismo, da nossa doença romântica, foi realmente necessária “para se medir o gênio de um homem pela quantidade de tolices e a loucuras que ele pôs em circulação” (ZOLA, 1982, p. 59). Por conseguinte, Zola adverte que diante do século das ciências, o gênio deveria ser posto à prova pela experiência

(ZOLA, 1982). Ademais, na concepção do autor francês os escritores do Romantismo sempre se debruçavam sobre uma fonte irracional qualquer, enquanto que os escritores naturalistas submetiam cada fato à observação e à experiência (ZOLA, 1982). E conclui argumentando que

os escritores [do Romantismo] admitem influências misteriosas que escapam à análise, e permanecem por isso no desconhecido, fora das leis da natureza. [...] Estes, repito, fazem um trabalho vão e nocivo, enquanto que o observador e o experimentador são os únicos que trabalham para o poder e a felicidade do homem, tornando-o pouco a pouco mestre da natureza (ZOLA, 1982, p. 59-60).

Em face disto, pode-se afirmar que, de modo muito geral, há certo consenso entre a crítica literária e os postulados defendidos pelo próprio Zola, acerca da premissa de que o Naturalismo, em conformidade com a sua etimologia natural + ismo, significa “a doutrina para qual na realidade nada tem um significado supernatural, e, portanto, as leis científicas, e não as concepções teológicas da natureza, é que possuem explicações válidas” (COUTINHO, 1969, p. 8). Nesta perspectiva, é possível concordar que

a mais importante diferença entre o Naturalismo e o Romantismo consiste no cientificismo da nova corrente, na aplicação dos princípios das ciências exatas à descrição artística dos fatos. O predomínio da arte naturalista da segunda metade do século XIX é, no todo, apenas um sintoma da vitória da concepção científica e do pensamento tecnológico sobre o espírito do idealismo e do tradicionalismo (HAUSER, 2003, p. 791).

Por outro lado, é também importante mencionar que críticos como Sílvio Romero (1882), Nelson Sodré (1992), José Veríssimo (1894), Lúcia Miguel Pereira (1988), Flora S ssekind (1984), Georg Lukács (1965), esboçaram pontos de vista negativos acerca dos ideais naturalistas. As constatações de tais autores também são de grande valia para a compreensão acerca do impacto das obras naturalistas em fins do século XIX.

No mais, apesar das duras críticas direcionadas à nova escola e ao seu valor artístico, é necessário se ter em mente que na França de meados do século XIX havia um cenário propício à ascensão do Naturalismo. Nesse contexto, o marco cronológico aqui estabelecido refere-se mais ao contexto histórico no qual o Naturalismo primeiramente se estabeleceu, do que propriamente uma fixação temporal para a manifestação artística dessa escola. Em outras palavras, representa apenas um ponto de referência que visa assinalar o percurso das ideias e das tendências propagadas à época das primeiras manifestações do Naturalismo europeu.

Nesse sentido, visando delimitar a proposta de análise, é preciso ressaltar que os fatos históricos, sociais e biográficos relacionados aos autores Aluísio Azevedo e Júlio

Ribeiro – e suas respectivas obras – serão analisados como fatores acessórios à crítica proposta, sendo abordados na medida em que auxiliarão na análise das concepções que influenciaram os autores e que serviram de inspiração para suas produções.

Nesse contexto, conforme já explicitado, tem-se que a ascensão do Naturalismo se deu em consonância ao declínio dos ideários românticos, correspondendo a um período em que a burguesia já havia se fixado como classe dominante em detrimento da nobreza, acentuando-se, portanto, as contradições advindas com a nova ordem social. Assim, enquanto “o Romantismo foi meio de expressão próprio da ascensão burguesa; o Naturalismo seria o de sua decadência” (SODRÉ, 1992, 46).

Neste cenário, que se dá aproximadamente entre a passagem da primeira para a segunda metade do século XIX, ainda que seja possível se falar de uma suposta decadência moral da burguesia, há, na Europa, uma dinâmica expansionista da nova classe dominante, que ocasionou a irrupção de intensas e significativas transformações econômicas, políticas e sócio-culturais, atreladas à determinada noção de progresso que acompanharia o avanço no desenvolvimento das cidades; na inserção de novas fábricas mercantis; no desencadeamento e utilização de novos potenciais energéticos, tais como os derivados do petróleo e a eletricidade.

Sobre esta vertente, Eric Hobsbawam explica que

nos anos 1880 a Europa, além de ser o centro original do desenvolvimento capitalista que dominava e transformava o mundo, era, de longe, a peça mais importante da economia mundial e da sociedade burguesa. Nunca houve na história um século mais europeu, nem tornará a haver. [...] Embora a posição futura da América como superpotência econômica mundial já estivesse assegurada pelo ritmo e pelo ímpeto de sua industrialização, o produto industrial europeu ainda era duas vezes maior do que o americano, e os principais avanços tecnológicos ainda provinham basicamente do leste do Atlântico (1988, p. 23).

Em contrapartida, o resultado de tais fenômenos não foram sentidos e percebidos de modo tão uniforme e satisfatório pelas camadas mais baixas da sociedade. Assim, diante da efervescência e da ebulição científica e tecnológica, os mais pobres, que passaram a representar uma escala populacional cada vez maior, experimentavam os aspectos mais negativos da concepção de evolucionismo social então vigente, demarcados pela miséria, pela alta ocorrência de doenças venéreas, patológicas, virais; pela prostituição; pelas degradantes condições de trabalho, dentre outros.

Estes desdobramentos afetaram, indubitavelmente, tanto a ordem e as hierarquias sociais quanto o modo de perceber e reagir das pessoas diante do novo dinamismo social e econômico que então se experimentava na Europa. Não raro, mediante este fluxo intenso de

mudanças atingindo todo o continente e em todos os níveis sociais, as situações antagônicas que emergiam naquele período impulsionaram os naturalistas, sem prescindir das teorias científicas que emanavam naquele contexto, a enveredar por temáticas de cunho social, de modo a evidenciar as contradições daquela sociedade, o que por certo causava certo repúdio àqueles que defendiam a expansão dos ideais burgueses e de certa noção de progresso, ao verem refletidos nas obras naturalistas os aspectos mais vis e repugnantes daquela sociedade.

Assim, compreendido como um movimento de apostasias, o Naturalismo, inicialmente, foi constituído por um grupo de intelectuais composto por Émile Zola, Leon Hennique, Henry Céard, Paul Alexis, Joris-Karl Huysmans e Guy de Maupassant, que se intitularam *Grupo de Médan* em alusão ao local em que sempre se reuniam (CARPEAUX, 2012). À primeira vista, como qualquer reunião de intelectuais possa sugerir, é provável que os encontros de tais escritores se justificassem pela necessidade expressa de se disseminar promessas e projetos intelectuais, por meio dos quais pudessem divulgar suas novas ideias estéticas ao mesmo tempo em que poderiam alcançar também algum reconhecimento.

No entanto, Pedro Paula Catharina (2006, p. 110) explica que “os amigos reunidos em Médan não constituíram, de fato, um grupo coeso, detentor de um programa literário” que visava solidificar uma nova tendência. Na verdade, os jovens escritores já mantinham um sólido convívio social, bem como possuíam uma relação intelectual muito próxima, antes mesmo de conhecerem Zola e de, possivelmente, se identificarem como pertencentes a um grupo de intelectuais.

Por outro lado, a relação existente entre eles parece ter sido reforçada pela inclusão de Zola ao grupo, que passou a exercer então papel de liderança. Em certo sentido, a unidade do *Grupo de Médan* passou a estar mais ligada a devoção a Zola do que propriamente à intenção de seus seguidores em se reconhecerem enquanto autores naturalistas. Por essa razão, “atraídos pela polêmica suscitada pelos romances de Zola, foram eles que o adotaram e não o contrário, buscando contato com aquele cujos romances passaram a defender” (CATHARINA, 2006, 110). Nesse sentido, Catharina salienta que

Paul Alexis era amigo de Zola desde 1869 e é considerado como o mais fiel de seus discípulos. Henry Céard se aproximou de Zola em 1876, trazendo em seguida Joris-Karl Huysmans e, depois, Leon Hennique. Guy de Maupassant, que ainda assinava Guy de Valmont, conheceu Zola nos encontros de domingo na casa Flaubert (2006, p. 109).

Contudo, de forma mais direta e objetiva, o crítico norte-americano David Baguley (1990) explica que o que possibilitou, em um primeiro plano, a configuração do *Grupo de*

Médan foi a admiração que Leon Hennique, Henry Céard, Paul Alexis, Joris-Karl Huysmans e Guy de Maupassant sentiam pelos romances de Zola e não propriamente pelos seus ideários. Em contrapartida, não se pode deixar de presumir que o laço estabelecido entre os membros de *Médan* foi fundamental para que o Naturalismo pudesse se consolidar firmando seu lugar no meio literário.

Segundo Catharina (2006, p. 110), ainda que os intelectuais de *Médan* “tivessem criado o hábito de se reunirem frequentemente, não havia realmente consenso estético entre eles”, apenas Paul Alexis demonstrava se inclinar de forma mais fervorosa para as teorias naturalistas elaboradas por Zola. “Naquele momento, então, a intenção era ocupar uma posição no campo literário, defendendo-se mutuamente dos ataques dos grupos inimigos e propondo uma literatura moderna, sobretudo em relação à literatura romântica” (CATHARINA, 2006, p. 110).

Nesse sentido, ainda que inicialmente as reuniões do grupo não se constituíssem com a pretensão de formar ou autoafirmar uma plêiade de escritores naturalistas, elas, gradativamente, passariam a estar associadas a tal objetivo. Do mesmo modo, permitiriam que os seus prosélitos fossem reconhecidos enquanto críticos fervorosos do Romantismo e que em contraposição às idealizações românticas, buscavam expressar a realidade objetivamente, descrevendo-a de maneira racional, tal como os realistas, porém, fazendo uso de abordagens científicas na elaboração de suas obras.

Diante disto, trouxeram para a esfera literária questões que retratavam “o espírito humano determinado pelo concurso da raça, do meio e da época” (SODRÉ, 1992, p. 51). Para os autores naturalistas o homem não poderia ser separado de seu meio e, portanto, era necessário buscá-lo em tudo o que existe. Nesta perspectiva, Zola (1995, p. 25) defendia que o sujeito humano “é completado por sua roupa, por sua casa, por sua cidade, por sua província”, e por esse motivo, não seria “possível notar um único fenômeno de seu cérebro ou de seu coração sem procurar as causas ou a consequência no meio”.

Mediante isto, compreende-se que a narrativa literária de Zola e dos demais naturalistas consistia em desvelar o ambiente físico e social que determinava e completava o ser humano. Assim, “quando os ambientes eram sujos e tristes, sujas e tristes deveriam ser as criaturas que neles viviam” (SODRÉ, 1992, p. 50). Além disso, para os naturalistas, o sujeito seria guiado e impulsionado por sua herança genética e pela fisiologia das paixões.

Sob esta ótica, pode-se constatar que o valor artístico e as ideias preconizadas pelos intelectuais naturalistas perscrutaram por caminhos que levaram a elaboração de romances pautados em um processo de investigação sobre a natureza e sobre o homem (ZOLA, 1982).

Diante desta premissa, os naturalistas situaram suas produções no campo científico e as modelaram com base em teses de observação e de experimentação, que, à sua época, lhes davam possíveis certezas sobre as problemáticas abordadas em suas obras.

Nesta perspectiva, Coutinho (1969, p. 9) elucida que os escritores naturalistas observavam “o homem por meio do método científico, impessoal e objetivamente como um ‘caso’ a ser analisado”, pois possuíam uma visão da vida humana de forma mais determinista, mais mecanicista. Assim, de acordo com concepções naturalistas, o homem seria um animal: “presa de forças fatais e superiores e impulsionado pela fisiologia em igualdade de proporções que pelo espírito ou a razão” (COUTINHO, 1969, p. 9). A este respeito, Zola dizia que:

[Nós, naturalistas], somos, em uma palavra, moralistas experimentadores, mostrando, pela experiência, de que modo uma paixão se comporta num meio social. No dia em que detivermos o mecanismo desta paixão, poderemos tratá-la e reduzi-la, ou pelo menos torná-la a mais inofensiva possível. Eis onde se encontram a utilidade prática e elevada moral de **nossas obras naturalistas, que fazem experiências com o homem, que desmontam e tornam a montar peça por peça a máquina humana, para fazê-la funcionar sob a influência dos meios** (1982, p. 48, grifos meus).

Em sua obra intitulada *O romance experimental* (1880), Zola afirmou que o processo de elaboração da narrativa literária, assim como o desenvolvimento das personagens dentro das obras naturalistas, deveria seguir e empregar conhecimentos científicos, semelhantes aos aplicados em experiências de laboratório. A partir de tal afirmação, críticos como Nelson Sodré (1992) teriam concluído que o Naturalismo pretendia ser o laboratório em literatura. Desta forma, os naturalistas conduziam a “ciência para o plano da obra arte, fazendo desta como que meio de demonstração de teses científicas, especialmente de psicopatologia” (SODRÉ, 1992, p. 58).

Diante da eclosão cientificista do século XIX, os naturalistas foram influenciados, principalmente, pelo Positivismo de Auguste Comte, pela Teoria da Evolução das Espécies de Darwin e Lamarck, pelo pensamento Lombrosiano acerca da Hereditariedade e da Frenologia, pela Eugenia de Francis Galton, pelo Determinismo de Taine e pelo Experimentalismo de Claude Bernard, dentre outras teorias que ganharam notoriedade na segunda metade daquele século.

Tais intelectuais, de modo muito significativo e peculiar, contribuíram para que o Naturalismo emergisse com o condão científico e que, por meio deste instrumento, pudesse supostamente expressar uma visão de mundo pautada na objetividade, na imparcialidade, no

materialismo e no determinismo.⁵ Entretanto, a apropriação das teses científicas pelos naturalistas, denotava, para críticos como Néelson Sodré (1992, p. 46), uma imperiosa necessidade de “conferir grandeza ao que não podia acontecer em si mesmo, correspondia a uma confissão de fraqueza: era preciso encontrar, fora da arte literária, algo suplementar, que a reforçasse, que lhe consolidasse a estrutura, como que constituindo os fundamentos.”

Em contrapartida, não é demais reforçar que o Naturalismo foi produto específico de uma época e, ao seu modo, retratou-a, traçando e apontando as problemáticas e inquietudes de seu tempo por meio de interpretações e representações próprias. Não raro, Zola (1982) defendia e propagava que o Naturalismo não era uma fantasia pessoal sua e de seus idealizadores, mas era, na verdade, o próprio movimento da inteligência do século.

Nesse ponto, torna-se salutar evidenciar que, embora a figura de Zola ecoasse no âmbito literário como o ícone intelectual que teria inovado com suas produções, criando e liderando o Naturalismo, o escritor francês esboçava certa aversão a qualquer titulação que o referenciava como inovador ou mesmo líder do Naturalismo, declarando, ele próprio, que não trazia nada de novo e que apenas tentava aplicar o método científico, há muito tempo em uso, em seus romances e críticas (ZOLA, 1982). Sobre esta vertente, Zola ainda teria confessado em *O romance experimental* que

[...] o Naturalismo não é uma escola; que não se encarna, por exemplo, no gênio de um homem, nem nas extravagâncias de um grupo, como o Romantismo, e que consiste simplesmente na aplicação do método experimental ao estudo da natureza e do homem. Assim sendo, o que há é apenas uma vasta evolução, uma marcha para frente na qual todo mundo é operário segundo o seu gênio. Admitem-se todas as teorias, e a teoria que vence é aquela que explica mais coisas. Não parece existir via literária e científica mais larga nem mais direta. Todos, grandes e pequenos, nela se movem livremente, trabalhando para a investigação comum, cada um na sua especialidade e não reconhecendo outra autoridade que não os fatos, provada pela experiência. Portanto, no Naturalismo não poderia haver nem inovadores, nem chefes de escola. Há simplesmente trabalhadores, uns mais poderosos que outros (1982, p. 66-67).

Diante de tais afirmações, é possível perceber que quando a crítica literária elege ou propaga determinado escritor como o precursor ou idealizador de determinado movimento artístico-literário, pode acabar, reflexivamente, induzindo ou permitindo que outros expoentes sejam relegados ao limbo do esquecimento ou que sejam ofuscados pela notoriedade

⁵ Segundo Lilia Moritz Schwarcz, “se é possível pensar nas teorias desses cientistas enquanto resultado de um momento específico, é preciso, também, entendê-las em seu movimento singular e criador”. Deste modo, chamar tais modelos de ‘pré-científicos’ ou ‘pseudocientíficos’, “seria cair em certo reducionismo, deixando de lado a atuação de intelectuais reconhecidos na época, e mesmo desconhecer a importância de um momento em que a correlação entre produção científica e movimento social aparece de forma bastante evidenciada” (1993, p. 17).

excessiva direcionada ao suposto precursor do movimento. Nesse sentido, Zola parece ter sido sensato ao evidenciar o Naturalismo como uma tendência literária repleta de idealizadores e colaboradores, apesar de seu nome ter sido – e ainda ser – difundido como o principal expoente do Naturalismo.

As contribuições de Zola, de fato, foram fundamentais para o florescimento do Naturalismo, assim como também serviram de influência para que outros escritores propagassem os ideais naturalistas em outros lugares para além das fronteiras francesas, como, por exemplo, no Brasil. Contudo, as questões cruciais que Zola abordava em seus romances, tais como retratar o lado obscuro, mundano, profano e as condições sub-humanas da vida, além de ilustrarem um retrato de sua época, também foram herdadas de escritores como Stendhal⁶ (1783-1842), Honoré de Balzac (1799-1850) e Gustave Flaubert (1821-1880), como bem reforça Sílvio Romero ao explicar que

o criador de *Rougen-Macquart* não representa por si só todo o movimento [naturalista] nem na crítica, nem no romance. Zola não é o criador da intuição nova nessas duas esferas. Na crítica foi antecedido por Sainte-Beuve, Scherer e Taine; no romance por Balzac, Stendhal, Duranty, Flaubert, os Goncourt e Daudet. O patriarca de Medan é o continuador destes ilustres predecessores (1978, p. 85).

A importância tanto das obras quanto dos autores supracitados levou Zola a dizer que “o papel de Stendhal em nossa literatura contemporânea é de tal forma considerável que devo aventurar-me, com o risco de não lançar tanta luz quanto gostaria sobre obras complexas, que determinaram, com as de Balzac, a evolução naturalista atual” (1995, p. 28). De modo semelhante, Zola esboçou que Flaubert, comumente considerado um dos principais representantes do Realismo francês, expressava aspectos de um escritor naturalista, de modo que em sua obra *Madame Bovary* poderia se observar que

o autor selecionou e equilibrou [as cenas] cuidadosamente, de modo a fazer de sua obra um monumento de arte e de ciência. Trata-se da vida real apresentada num quadro admirável de estilo. Toda invenção extraordinária é, portanto, banida da obra [...] submeteu [seu romance] a regras fixas de observação, liberou-o da falsa ênfase das personagens, transformou-o numa obra de arte harmônica, impessoal, vivendo de sua própria beleza (1995, p. 60-62).

Segundo Zola (1995, p. 64), “a ciência era um dos traços característicos do talento de Gustave Flaubert”, haja vista que o escritor realista se dedicava unicamente sobre o objeto que posava diante dele. Assim, Flaubert “procurava a exatidão máxima de correspondência entre

⁶ Pseudônimo de Henri-Marie Beyle, autor francês da célebre obra *O vermelho e o negro* (1830).

objetos e palavras, movimentos e frases, para conseguir a representação objetiva da realidade” (CARPEAUX, 2012, p. 102). A este respeito, Zola ressalta, ainda, que Flaubert “só ficava perfeitamente tranquilo quando estava convencido da verdade exata de todos os detalhes contidos em sua obra” (1995, p. 64). Já no que tange à forma prosaica de Stendhal e Balzac, Zola salientou que tais autores se desvencilharam dos modelos oníricos e fantasiosos dos romances românticos e alçaram o status de observadores da realidade:

o mais belo elogio que se podia fazer a um romancista, outrora, era dizer: "Ele tem imaginação". Hoje, esse elogio seria visto quase como uma crítica. É que todas as condições do romance mudaram. A imaginação já não é a qualidade mestra do romancista. Alexandre Dumas, Eugène Sue tinham imaginação. Em *Notre-Dame de Paris*, Victor Hugo imaginou personagens e uma fábula do mais vivo interesse; em *Pauprat*, George Sand soube apaixonar toda uma geração pelos amores imaginários de seus heróis. Mas ninguém ousou associar a imaginação a Balzac e a Stendhal. Falou-se de suas faculdades poderosas de observação e análise; eles são grandes porque retrataram sua época, e não porque inventaram contos. Foram eles que conduziram essa evolução, foi a partir de suas obras que a imaginação deixou de contar no romance (1995, p. 11).

Diante das considerações de Zola acerca de Flaubert, Stendhal e Balzac, vê-se que tais escritores, na concepção de Zola, já teriam antecipado o perfil de um escritor naturalista, o que, de certo modo, reforça a compreensão de que os adeptos de qualquer escola literária apresentam uma relação dinâmica em relação ao movimento artístico-literário de seu tempo. Em outras palavras, os escritores podem preceder ou nem sempre conservar as características e tendências apregoadas pela estética na qual estão temporalmente inseridos.

De todo modo, ao evidenciar as influências de um escritor naturalista nos autores supracitados, Zola ressalta, sutilmente, traços que demarcam o caminho que os naturalistas deveriam seguir. Assim, na intenção de se omitir completamente por trás daquilo que narrariam, os naturalistas confeririam à obra literária o rigor de uma verdade científica. Seria o “*metteur en scène* oculto do drama. Nunca se mostra ao fim de uma frase. Não o ouvimos nem rir e nem chorar com suas personagens, assim como ele não se permite julgar por meio de seus atos” (ZOLA, 1995, p. 62). Portanto, nas palavras de Zola, o autor naturalista “não é um moralista, mas um anatomista que se contenta em dizer o que encontra no cadáver humano” (ZOLA, 1995, p. 62).

Com efeito, tais afirmações de Zola estão em conformidade com a pretensão naturalista de banir a pura e deliberada imaginação do romance. Nesse sentido, todos os esforços do escritor naturalista deveriam ser direcionados a ocultar o imaginário sob o real (ZOLA, 1995). Diante disto, Zola defendia que o senso do real seria o principal atributo de

um escritor, pois, na sua concepção, o senso do real significava sentir a natureza e representá-la tal como ela se apresentava (ZOLA, 1995).

Embora, à primeira vista, tal qualidade pudesse transparecer algo inerente a qualquer ser humano, para o escritor francês, o senso do real era uma qualidade muito peculiar e rara entre os homens das letras, pois nem todos possuíam a capacidade e a ousadia de mostrar o elemento real, a vida no que ela tinha de mais verdadeiro, a partir de personagens autênticos que davam ao leitor a impressão real da existência humana (ZOLA, 1995). Sendo assim, Zola entendia e proferia à sua época que

o senso do real só se torna absolutamente necessário quando nos prendemos às pinturas da vida. Então, nas perspectivas em que nos encontramos hoje, nada poderia substituí-lo, nem um estilo apaixonadamente elaborado, nem o vigor da pintura, nem as tentativas mais meritórias. Vocês pintam a vida, vejam-na antes de tudo tal como ela é e dêem a exata impressão dela [...] (1995, p. 14).

Ademais, para Zola (1995), o domínio e a transposição do senso do real nas obras literárias representavam uma maneira muito distinta e sagaz de se perceber a relação entre o sujeito e a sociedade, na medida em que tal visão imprimia certa veracidade aos fatos narrados. Assim, aquele que não soubesse ou que não conseguisse expressar o senso do real em suas produções, estava suscetível ao limbo do esquecimento por incorrer na falta de verdade e no espetáculo bestializado da imaginação (ZOLA, 1995):

o senso do real é uma pedra de toque que decide sobre todos os meus julgamentos. Quando leio um romance, condeno-o se me parece faltar senso do real ao autor. Quer ele esteja num fosso ou nas estrelas, embaixo ou em cima, é-me igualmente indiferente. A verdade tem um som sobre o qual estimo que não nos poderíamos enganar. As frases, os parágrafos, as páginas, o livro inteiro devem soar a verdade. Dir-se-á que são necessários ouvidos delicados. São necessários ouvidos justos, nada mais. **E o próprio público, que não poderia pretender uma grande delicadeza de sentidos, compreende, todavia, muito bem as obras que soam a verdade. Ele vai pouco a pouco a estas, enquanto faz rapidamente silêncio sobre as outras, sobre as obras falsas que soam o erro** (ZOLA, 1995, p. 14, grifos meus).

A incessante defesa de Zola ao real o fez sugerir que os romancistas saíssem em busca da verdade e a introjetasse em suas narrativas e no desenvolvimento de suas personagens. Para tanto, Zola afirmava que os escritores naturalistas deveriam incorporar ares de *observador* e *experimentador*. Nesses termos, o romancista, enquanto observador, deveria apresentar os fatos narrados tais como os observou ou apreendeu. Já enquanto experimentador, deveria fazer “as personagens evoluírem numa história particular, para

mostrar que a sucessão dos fatos será tal qual exige o determinismo dos fatos estudados” (ZOLA, 1982, p. 31).

A inserção de tais fenômenos na tendência naturalista fomentou a produção de obras que visassem representar os aspectos mais funestos e trágicos da sociedade de sua época, bem como deixou transparecer os rastros cientificistas que tanto exerceram influência sobre as sociedades burguesas do século XIX. Assim, todo o processo de elaboração do romance deveria, necessariamente, perscrutar pelo caminho da observação e experimentação defendidos por Zola, o qual se aplicava, nesse caso, o método experimental cunhado pelo médico Claude Bernad. A influência de Bernad fora determinante para a formação cientificista e literária do autor naturalista, que incorporou às suas próprias produções o rigor e o método científico, criando assim, o Romance Experimental, cujas características serão melhor abordadas no tópico a seguir.

2.2 O romance naturalista: a cientifização da linguagem literária e a degenerescência do sujeito feminino na prosa naturalista

Em meados do século XIX, a Literatura francesa, sobretudo com o advento do Naturalismo, observou um verdadeiro redimensionamento do gênero romance. Assim, se os romances produzidos até então puderam sugerir uma preponderância da sensibilidade, da subjetividade e das emoções em detrimento ao pensamento objetivo e racional, o romance naturalista surgiria com uma nova proposta, manifestando-se como o produto de uma análise menos fantasiosa e mais rigorosamente objetiva sobre a vida humana.

Nesta perspectiva, é possível conceber que a postura geral do romance naturalista emergia como uma contraposição às fórmulas românticas, que para os adeptos do Naturalismo muito correspondiam à fuga da realidade. Com efeito, os escritores naturalistas se propuseram a ir de encontro direto à realidade, enfrentando-a, mostrando os problemas que ela apresentava, discutindo-os, e dissecando-os em suas narrativas (SODRÉ, 1992). Visavam, portanto, pensar a condição humana inserida no torvelinho de valores e concepções de sua época.

Nesse sentido, buscavam superar o próprio Realismo ao defenderem que “a mera observação dos fatos sociais já não bastava para dominá-los. Precisava-se, para tanto, de uma teoria científica” (CARPEAUX, 2012, p. 277). Em outras palavras, aliados aos pensamentos cientificistas do século XIX, os naturalistas direcionaram seus esforços à produção de obras

que pudessem exprimir os efeitos sociais considerados mais perniciosos e funestos de sua época, tais como os vícios, as paixões desenfreadas, os sentimentos humanos compreendidos como torpes e animalescos.

Para tanto, o romance naturalista não mais se valeria apenas do aspecto descritivo da realidade que buscava representar, seria necessário que os autores acrescentassem a evidência objetiva da cientificidade, da influência hereditária e do meio social no desenvolvimento de sua narrativa e na construção de seus personagens. Acomodando-se, assim, aos ditames da ciência, os autores naturalistas se tornaram também expoentes das principais teorias científicas em voga no período, na medida em que as instrumentalizam em suas próprias produções, oferecendo, assim, modelos fictícios a objetos científicos.

Segundo Sodré, o século XIX “se tratava, em suma, de transformar a literatura em ciência” (1992, p. 55). Diante deste cenário, os naturalistas buscavam legitimar ou respaldar cientificamente suas posições a partir dos grupos literários dos quais faziam parte. Por outro lado, também intencionavam dar validade e credibilidade às suas discussões por meio das instituições de saber das quais participavam.

Assim, em meio à euforia cientificista e ao novo modelo de romance, os naturalistas puderam, concomitantemente, dar publicidade aos ideários científicos e direcionar o foco das atenções aos seus enredos e personagens, que, em sua maioria, buscavam evidenciar a relação entre o ser humano e as “forças da natureza”. A este respeito, convém frisar que a especial dedicação que os naturalistas deram às práticas científicas e aos seus resultados ocorreu, não coincidentemente, em um período em que as ciências naturais estiveram em vertiginosa ascensão:

[o século XIX] era uma época das ciências naturais, despertadas e sacudidas pelo trabalho de Darwin, com influência nas ciências do homem, particularmente a psicologia e a fisiologia, esta ajudada pelas experiências de Claude Bernard, e de cuja mistura Taine trouxera à crítica uma fórmula que logo ganhou voga, exercendo influência universal – que foi intensa no Brasil também – e que se resumiria na tarefa de submeter a história, a etnologia, a arte e a literatura ao exame mais racional do método da experimentação (SODRÉ, 1992, p. 55).

Vê-se, portanto, que a gradativa aproximação entre a Literatura e a Ciência, na qual a segunda influenciaria decisivamente a primeira, esboçava os preceitos de uma época “que via na ciência não apenas uma profissão, mas uma espécie de sacerdócio” (SCHWARCZ, 1993, p. 28). Nessa medida, é possível observar que o Naturalismo se fundiu em meio a uma série de construções discursivas apregoadas e disseminadas em conformidade com as teorias científicas e à ideia de progresso daquele período, tais como:

o evolucionismo de Lamark, Spencer e Darwin, anatematizado pela Igreja e pela "*genteeltradition*"; [o] **determinismo** de Taine, reprovado energicamente porque impunha um amoralismo e a não-responsabilidade do homem no mundo; [o] **positivismo** de Comte, revitalizando o materialismo com sua teoria baseada no palpável, no observável; [o] **experimentalismo** de Claude Bernard e Mill, excluindo também o intuitivo e o metafísico (SILVA, 1981, p. 11, grifos meus).

Tais correntes, aliadas às concepções de Cesare Lombroso acerca da Hereditariedade e da Frenologia, sustentavam, cada uma a seu modo, que o desenvolvimento da espécie humana estaria relacionada não somente aos aspectos que lhe eram intrínsecos, tais como as predisposições físicas e mentais dos sujeitos, seus atributos fisionômicos, seu componente atávico e hereditário, como também seria determinada pelo meio em que o sujeito estivesse inserido.

Nesta perspectiva, o ser humano, em sua acepção mais ampla, além de estar condicionado aos determinismos atávicos, também estaria sujeito às vicissitudes, às causas e efeitos sociais de seu tempo e espaço. Sob esta ótica, os autores naturalistas traçaram um perfil um tanto quanto pessimista sobre o quadro geral da sociedade que representavam, compreendendo o ser humano como um animal degenerado, fadado a se inclinar a seus instintos mais primitivos quando confrontado com as rígidas imposições da civilização, estando, deste modo, constantemente sujeito a ruína física e moral. Em outras palavras, o próprio mal-estar perante a sociedade e à civilização retiraria dos recônditos do ser os comportamentos patológicos, os desejos e "taras" sexuais, as condutas consideradas agressivas e animais, as características fisiológicas e naturais próprias do indivíduo.

Frente a tantas incongruências e contradições, o ser humano, em meados do século XIX, passa a ser visto como um formidável e promissor campo de atuação e investigação científica. Não raro, tornou-se objeto de estudo das mais variadas correntes científicas inauguradas no período. Neste sentido, pesquisas, observações, descrições e análises foram elaboradas com o intuito de compreender a "máquina humana" e o seu funcionamento. Em meio a isso, ressalta-se que os métodos aplicados ao estudo do Homem foram, de certa maneira, apropriados pelos naturalistas e difundidos em suas produções.

Com efeito, na medida em que o mundo e o ser humano começavam a ser desvendados pela ciência, o romance naturalista contribuiu para que as premissas e as produções científicas do período pudessem ser apreendidas e reapropriadas sob o olhar da arte literária. Afinal, se é possível compreender as teorias científicas do século XIX como um resultado específico daquele período, é necessário, também, que se possa enxergar o alcance de sua expansão e influência sobre os mais diversos âmbitos da sociedade.

Nesta perspectiva, o romance naturalista pode ser compreendido a partir de dois prismas: o primeiro deles sugere que sua narrativa seja percebida como um desdobramento de seu tempo, ou seja, parte constitutiva dos debates científicos que então se intensificavam; o segundo, por sua vez, alude que, por meio do enredo e das personagens, a prosa naturalista tenha se prestado ao fazer científico, apresentando “uma visão da vida mais determinista, mais mecanicista, impulsionada pela fisiologia; uma visão do homem pelo método científico, impessoal, objetivo, como um caso a ser analisado” (SODRÉ, 1992, p. 57).

Ambas as interpretações, como se vê, correlacionam-se aos estudos e teorias que consolidaram novas maneiras de interpretar a vida e o mundo, justificadas pela ciência e utilizadas para os mais variados propósitos sociais e políticos. Nesse contexto, houve um esforço direcionado ao aperfeiçoamento das formas de controle e vigilância sobre o corpo e a sexualidade dos indivíduos, surgindo sob tais premissas, grupos, instituições e dispositivos voltados ao saneamento dos espaços públicos, ao controle das reivindicações pulsionais e à funcionalidade ou economia sexual.

É em meio a essas e tantas outras preocupações “sanitárias”, tais como a miséria, as epidemias, as doenças venéreas e a “degenerescência da raça”, que surgem os grupos eugênicos e higienistas, que buscavam desvendar, compreender e remediar os males que afetavam o corpo individual e coletivo. Assim, caberia aos grupos higienistas e eugênicos apresentar soluções às mazelas que provocariam dissonâncias sociais e que poderiam ser prejudiciais a saúde corpórea e sexual dos indivíduos. Neste cenário, verifica-se, então, que

a associação entre cidade massiva e patologia era uma constante, ao mesmo tempo que o receio diante da desordem e a necessidade de respostas em termos de políticas públicas podia ser verificado nos diferentes países europeus, ainda que com significativa variação nas propostas de reforma (LIMA, 2002, p. 30).

Segundo Pietra Diwan (2007), os higienistas eram adeptos dos postulados de Jean-Baptiste Lamarck, desenvolvidos no século XVIII, cuja teoria faz referência ao nome do seu criador: o lamarckismo, que, em síntese, defendia que tanto o meio ambiente quanto o comportamento humano tinham a capacidade de influenciar os caracteres hereditários do indivíduo. Sendo assim, os higienistas não somente pregavam a higiene moral da sociedade, como também defendiam o isolamento e a exclusão dos menos adaptados (DIWAN, 2007).

Já a partir do controle eugênico, sugerido pela primeira vez por Francis Galton, as pessoas com características consideradas “boas” deveriam ser encorajadas à procriação, mas aquelas que tivessem características “negativas” seriam desencorajadas ou mesmo proibidas

de se reproduzirem. Galton defendeu em sua obra *O gênio hereditário* a ideia de uma seleção artificial como forma de acelerar o desenvolvimento e evolução da espécie humana a partir do controle sistemático de sua reprodução. Diante disto, a eugenia passou a ser compreendida como o “estudo dos fatores físicos e mentais socialmente controláveis, que poderiam alterar para pior ou para melhor as qualidades racionais, visando o bem-estar da espécie” (COUTO, 1994, p. 53).

Galton cunhou o termo Eugenia, cujo significado etimológico significa *bem nascido*, em alusão à seleção natural proposta por seu primo Charles Darwin. Para Darwin, a seleção natural consistia na “preservação das diferenças e das variações individuais favoráveis e à eliminação das variações nocivas” (2009, p. 30). Nesse sentido, “a luta pela vida, na qual só os mais bem adaptados sobrevivem, a permanente competição e a conclusão de que os mais bem ‘equipados’ biologicamente têm maiores chances de se perpetuar na natureza seriam as premissas do darwinismo” (DIWAN, 2007, p. 30). Nesse contexto, Francis Galton aplicaria a noção evolucionista de Darwin às sociedades humanas, porém, sugerindo a aplicação a uma intervenção artificial, em contraposição à seleção natural sustentada pelo darwinismo, como uma forma de controlar e acelerar o desenvolvimento da espécie humana.

As ideias de Darwin, além de influenciarem Galton, também encontraram eco nos estudos de Hebert Spencer, que se utilizou da obra *A origem das espécies* para promover e dar contornos mais elaborados à sua própria teoria de evolução social, já delineada antes do surgimento da teoria darwiniana. Spencer “tratou a sociologia como parte da biologia, acreditando que a seleção genética era benéfica à evolução da humanidade” (ARENDDT, 1989, 209). Diante disto, Spencer é considerado como um dos pioneiros da Sociologia Evolucionista, pois foi o primeiro a aplicar à teoria de Darwin às sociedades humanas, através de um processo de analogia. Assim, tem-se que Spencer e, posteriormente, Galton, foram os principais representantes a defender enfaticamente a intervenção humana no controle de sua própria evolução biológica.

Do ponto de vista social, a burguesia se inspirará nas teorias evolucionistas sobre a hereditariedade para consolidar seu poder econômico. Nesse sentido, se outrora o sangue real da nobreza era assegurado por dogmas religiosos, no século XIX, a burguesia se utilizará de argumentos biológicos e científicos para sustentar a sua supremacia (DIWAN, 2007). Ademais, Diwan explica ainda que

a superioridade hereditária burguesa fará contraponto também com a inferioridade operaria e formará uma hierarquia social em que a aristocracia perderá a sua primazia. O triunfo burguês afasta a nobreza e os pobres com o respaldo da ciência.

A partir de então, além da raça, etnia e cultura se tornarão sinais da natureza que indicarão a superioridade ou não, e tais sinais justificarão a dominação de um grupo sobre o outro (2007, p. 33).

Essa situação, assim como o abalo tecnológico e cultural experimentado pelas grandes cidades europeias a partir da segunda metade do século XIX, refletiria em todas as esferas e relações da sociedade, bem como nos comportamentos, nas condutas e nas ações individuais. Ambientado neste cenário repleto de mudanças, contradições e ideias evolucionistas, os autores naturalistas foram levados a explorar em seus romances questões que versavam sobre os vícios, as baixezas e o lado patológico do ser humano.

Desta forma, tanto a histeria feminina, que potencializava a concupiscência da carne e levava à loucura, quanto a mulher adúltera e a prostituta, que começavam a ser estudadas a partir de aspectos patológicos e por associação à propagação de doenças venéreas, configuraram temas recorrentes nos enredos naturalistas porque identificavam os tipos “indesejáveis” e corruptíveis de uma sociedade. Sob este aspecto, o Naturalismo, na medida em que expande a figura de tais personagens no campo da literatura, contribuiu para que o amor físico e sexual dominasse o romance. Diante disto,

a obscenidade, a um só tempo onipresente e oculta nos volteios do texto, impõe ao leitor uma permanente decodificação que atija o prazer da transgressão. Nesta literatura, pode-se “tomar uma mulher”, que “se entrega”; então, a “felicidade” – às vezes o coito, às vezes o orgasmo – é feita de “indizíveis gozos”, de “insólitas delícias”, “de um prazer louco, quase convulsivo”. O romance aborda, ou ao menos aflora, os aspectos secretos da vida sexual, desvendados pelo discurso libertino; sugere a frigidez, a impotência; deleita-se nos escândalos da inversão (CORBIN, 1991, p. 529-530).

Ademais, a descrição de personagens diagnosticadas com histeria, ou as que mantêm relações extraconjugais ou que sucumbem aos prazeres do sexo, encara e evidencia o sujeito feminino a partir de suas imperfeições, suscetível, portanto, aos perigos que levariam as mulheres aos desejos da carne e as tornariam fonte de prazer, perversão e perdição masculina. Do mesmo modo, a configuração e a presença do desnudamento do corpo feminino promoveriam a rejeição às idealizações românticas que se limitavam à sublimação do amor e a enxergar as mulheres sob o prisma da pureza e delicadeza, sempre desempenhando o papel de boa mãe, esposa e filha. Sobre esta vertente, Sodré explana que

[...] o amor tinha um mundo escondido. Foi esse mundo que o naturalismo atacou principalmente, atacou a fundo, trazendo para a ficção os aspectos recônditos, violentos e orgânicos do amor, o que, antes era apenas sentimento, passou a ser apenas fisiologia. Essa tendência em focalizar um terreno vedado, ante o qual a

ficção romântica se comportara com extrema discrição, sublimando todas as manifestações, em que havia tantos escaninhos complexos, conduziu a uma outra deformação, como o romantismo havia reconduzido a outra. Entre a extrema idealização que este propiciara e a extrema nudez que o naturalismo traria, estava a gama verdadeira da atração entre os sexos, com a sua riqueza imensa de motivos (1992, p. 169).

Segundo Massaud Moisés, no *Naturalismo*, “o patológico torna-se regra, pois a tese preconizada não admitia que o corpo social pudesse ter órgãos saudáveis” (1985, p. 18). Não raro, a figura da mulher acometida pela histeria esboça um retrato de deslocamento do corpo feminino que poderia provocar “sintomas estranhos e certos tipos perturbadores de comportamento” (BOROSSA, 2005, p. 6), considerados então pela Igreja Católica como uma espécie de possessão demoníaca. Além disso, a presença da mulher histérica no romance naturalista reflete e subverte os “postulados científicos da época, balizados pelos ideais de cura e progresso” (CANAVÊZ; HERZOG, 2007, p. 120).

O diagnóstico da histeria nos anos oitocentistas reforçava a ideia de que as mulheres, mais do que os homens, estariam sujeitas às forças naturais, sendo por elas submetidas e subjugadas. Desta forma, deveriam ser elas próprias também controladas a fim de que as reclamações do seu corpo não provocassem a desordem moral e social preconcebida pelos Iluministas e reafirmada pelos positivistas e pela Igreja Católica. Aparentemente, os discursos positivistas e religiosos do século XIX estabeleceram uma relação de oposição e negação entre si no que diz respeito aos postulados que defendiam. No entanto, no que tange às questões relacionadas à família, propriedade e moral, ambos partilhavam de pontos de vista semelhantes. Nesta perspectiva, seguindo as trilhas do discurso religioso:

o Positivismo de Auguste Comte elegeu a mulher como guardiã da moral e dos costumes, anulou sua participação no espaço público, tolhendo sua atuação no campo profissional [...]. Ao limitar a mulher no espaço privado, produziram um achatamento do potencial cultural feminino, ao direcionar sua educação para torná-la esposa, mãe e educadora dos filhos (ISMÉRIO, 1995, p. 10-11).

Ainda que as mudanças decorrentes do século XIX pudessem ter proporcionado às mulheres o desempenho de novas funções na sociedade e desencadeado outras visões ao seu respeito, as concepções positivistas reforçavam o estigma de submissão feminina. Associadas à fragilidade e à leveza de seu ser, as mulheres se tornavam dependentes da figura masculina em todos os âmbitos. Assim, “para que fosse mantida a ordem social e, por conseguinte, o progresso das instituições, as mulheres deveriam permanecer em casa, dedicando-se ao papel de guardiã da moral e dos bons costumes, garantindo o seu estado puro” (ISMÉRIO, 1995, p. 25).

Além de frágil, na visão positivista e religiosa, a mulher deveria ser destituída de todo e qualquer desejo sexual, pois “a imagem de mulher-objeto a afastava do papel de mãe e a tornava egoísta e fútil” (ISMÉRIO, 1995, p. 29). Como resultado de tais premissas, a conjunção carnal sem fins reprodutivos era vista como uma conduta desviante para as mulheres, como um ato imoral que deveria ser controlado e reprimido. Nesse sentido, através do corpo e da sexualidade feminina, foram impostos meios e elaborados discursos com a finalidade de assegurar e reforçar arquétipos femininos. Nesse contexto, o corpo feminino seria objeto de constante vigilância, evidenciado, assim, como o “controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo” (FOUCAULT, 2012, p. 144).

Segundo Foucault (1988, p. 67), a sexualidade no século XIX foi definida como sendo, em sua natureza, “um domínio penetrável por processos patológicos, solicitando, portanto, intervenções terapêuticas ou de normalização; um campo de significações a decifrar; um lugar de processo ocultos por mecanismos específicos [...]”. Não raro, a profusão de teorias científicas, bem como a propagação dos discursos positivistas e religiosos, sustentavam, reafirmavam e legitimavam tal compreensão.

Neste contexto, a figura da mulher histérica que a muito vinha impressionando “a sociedade europeia ao exhibir seus sofrimentos, rompendo com séculos de resignação e discrição em relação ao que se passava em sua alma” (SAROLDI, 2010, p. 10), além de ocupar lugar central na fundação da Psicanálise, foi palco de discussões que a relacionava com algum problema de economia amoroso-sexual. Com efeito, a dimensão dos debates acerca do diagnóstico da histeria, evidenciava um sujeito feminino que clamava por se expressar e se satisfazer (MAURANO, 2010). Deste modo, “no corpo da histérica era possível encontrar os vestígios do desejo insatisfeito” (SAROLDI, 2010, p. 13).

De modo análogo, a mulher adúltera e a prostituta apresentavam um corpo nocivo que causava a corrupção da índole feminina. Além disso, ambas se dedicavam a práticas sexuais consideradas ilícitas ou ilegítimas, que, quase sempre, eram determinadas por um vício a ser saciado ou por necessidades materiais e orgânicas.

Influenciados por tais problemáticas e pelas discussões científicas que ambientavam o século XIX, é possível constatar que os naturalistas, além de respaldarem as ideias atinentes à histeria feminina, ao adultério e à prostituição, romperam com os tabus morais que negavam ou ignorava a existência do desejo sexual da mulher. Ademais, mirando na hipocrisia da vida burguesa, os romances naturalistas evidenciavam as causas e os efeitos da repressão sexual operacionalizada por diferentes mecanismos de poder. Nesse sentido, “praticamente todas as

heroínas naturalistas possuem temperamento nervoso” e “os nervos eram, assim, o principal signo da mulher e do sexo” (JESUS, 1998, p. 154).

As causas que levaram os naturalistas a explorarem a sexualidade feminina se justificavam, ao mesmo tempo, por pontos de vistas distintos, mas que, de modo geral, apresentavam um denominador comum: o público leitor de seus romances. É possível, então, inferir que a presença da temática feminina nas prosas naturalistas, concomitantemente, está condensada na essência de um período que, muito embora nos campos econômico e político refletisse aspectos liberais e progressista, no campo social e moral permaneceria essencialmente conservador e patriarcal.

Neste cenário, a temática da sexualidade feminina responderia a necessidade de denunciar os abusos autoritários do poder estatal e da burguesia em relação a tal matéria, mas também, sofreria as influências científicas, discursivas e ideológicas da época, propagando novas ideias a respeito da submissão feminina. Por outro lado, ao darem enfoque a tal questão, os naturalistas contribuíram para a difusão de problemáticas que evidenciavam um sujeito feminino dotado de vontades e desejos, sobretudo sexuais. Pensando neste último aspecto, Sodré entende que os naturalistas se voltaram a questões que afetasse o público e

[...] este só poderia ser tocado, sensibilizado, mobilizado, se a sua atenção fosse despertada e até desencadeada por um motivo, alheio a literatura, uma centelha que atraísse a curiosidade geral para o que apresentava de novo a escola naturalista. A centelha estaria no escândalo, um escândalo provocado. O motivo estaria nas atenções a censura, já concretizadas, e que tanto haviam ajudado a divulgação, anos antes, do romance de Flaubert (1992, p. 52).

Ao tratarem sobre a sexualidade feminina, os escritores naturalistas, de certo modo, revelaram, estudaram e denunciaram os “males” que acometiam as mulheres de seu tempo. Por esta razão, os romances naturalistas além de serem reconhecidos pelas teses científicas defendidas, também trazem como signo a exploração de temas silenciados na sociedade europeia, passando então a exprimi-los e traduzi-los para o campo artístico-literário.

Por outro lado, os naturalistas ao mesmo tempo em que descortinaram o corpo e a sexualidade feminina, naturalmente provocaram e negaram a autonomia das mulheres sobre o próprio corpo. Em outras palavras, na medida em que publicavam suas obras, além de despertar nas mulheres um olhar curioso sobre si mesmas, acabaram evidenciando e, por vezes, reproduzindo as formas elaboradas de repressão e controle da sexualidade feminina.

Assim, ainda que o Naturalismo tenha dado maior liberdade na descrição de situações consideradas proibidas ou licenciosas em uma Europa que emergia como um

modelo e padrão civilizatório, Ítalo Caroni compreende que os naturalistas foram ingênuos ao “acreditar no poder sobre-humano de um progresso científico apto a regenerar e apurar a espécie humana” (1985, p. 3). No entanto, Caroni salienta que espírito científico que animou os autores naturalistas fez com que cada romance naturalista “descrevesse a mecânica humana em funcionamento – donde, às vezes, [transparece] o aspecto fracamente demonstrativo ou obscuro –, mas para detectar o órgão doentio a fim de saná-lo ou extirpá-lo” (1985, p. 3).

Com efeito, se a ciência emergente do XIX explica tudo, o romance naturalista, que nela se fundamenta, por consequência, deveria “ser capaz de dissecar o homem, arrancar todos os seus segredos psico-patológicos e curá-los de suas taras” (CARONI, 1985, p. 21). Diante disto, poderia se presumir que, “pela primeira vez, estaria o homem prestes a fazer o seu próprio destino? Sem recorrer ao mito para explicar o mistério?” (CARONI, 1985, p. 21). Acerca disto, Caroni entende que a indagação profunda dos autores naturalistas se “esgota na matéria, não sendo o Naturalismo outra coisa senão o relatório descritivo do ciclo perpétuo da natureza, onde a vida engendra a morte e, esta, a vida” (1985, p. 21). Assim, tem-se que

a literatura abandona a metafísica espiritual, criando, todavia, uma metafísica da matéria. [ou] até que ponto a ciência é menos dogmática na sua explicação do universo, do que o fôra a metafísica religiosa para impor as verdades? De qualquer forma, [com o naturalismo] os mitos já não são os mesmos, e chamam-se agora tara, sangue, sêmen, sífilis, álcool, calor, fogo etc (CARONI, 1985, p. 21).

De todo modo, o que se observa é que o espírito de objetividade e imparcialidade científica fez com que o naturalista introduzisse “na literatura todos os assuntos e atividades do homem, inclusive os aspectos bestiais e repulsivos da vida [...]” (COUTINHO, 1969, p. 10). O Naturalismo procurou representar toda a natureza, a vida que está próxima da natureza, o homem natural, guiado por seus instintos e vontades (COUTINHO, 1969). Para tanto, além de se utilizar das concepções evolucionistas, os naturalistas buscaram no Determinismo de Hippolyte Taine a análise das atitudes e dos comportamentos do ser humano dentro da sociedade.

A teoria determinista de Taine esboçava, à sua época, a concepção de que Homem não era um sujeito dotado de livre-arbítrio. Nesta perspectiva, considerava que o comportamento humano era pré-determinado por causa da sua relação com as causas internas (genética) e externas (meio). Influenciados por tais pensamentos, os naturalistas evidenciaram em seus personagens tipos de comportamentos humanos e situações intimamente relacionados a fatores determinantes, tais como a figura da mulher histérica, da adúltera e da prostituta; a descrição de cenas carregadas de erotismo; a revelação de práticas sexuais consideradas

pecaminosas; além da exposição dos vícios, dos joguetes de sedução e da miséria da classe operária.

Com isto, observa-se que os naturalistas procuraram desbravar por temáticas que pudessem revelar “o espírito humano determinado pelo concurso da raça, do meio e da época” (SODRÉ, 1992, p. 51). Assim, saturados dos recursos românticos, que segundos os naturalistas se limitavam à falsidade e a uma visão de mundo fantasiosa que encobria a realidade da época, os adeptos da nova escola consideravam que era necessário mostrar os fatos tal como fossem observados. A verdade, portanto, que guiava e determinava o curso do tempo e os comportamentos, ações e sentimentos humanos, seria assim revelada. Nesse sentido, tudo que abrangesse os aspectos tristes, amargos, sujos da existência, seriam vistos imparcialmente, isto é, apenas constatados (SODRÉ, 1992).

Acentuando tais questões, Zola, “compenetrado de que seu ofício de romancista era o estudo dos temperamentos e das modificações profundas do organismo sob a pressão do meio e das circunstâncias” (COUTINHO, 1969, p.65), moldou suas narrativas no método experimental preconizado por Claude Bernard. Segundo Diwan, a fisiologia de Bernard “pregava que a vida poderia ser explicada através da dimensão físico-química da ciência. Essa premissa reforçava a concepção de sociedade como um organismo e do organismo como uma máquina” (2007, p. 28).

Entusiasmado com a leitura da obra *Introdução ao estudo da medicina experimental*, de Claude Bernard, Zola transpôs as ideias ali contidas para os seus romances, de modo a lhes conferir o rigor de uma verdade científica. Assim, diante da confluência de saberes científicos e do esforço de empregar os métodos científicos de Bernard às suas produções, Zola instituiu na esfera literária o Romance Experimental, o qual “substituiu o estudo do homem abstrato e metafísico pelo do homem natural, sujeito a leis físico-químicas e determinado pela influência do meio” (ZOLA, 1982, p. 46).

Segundo o autor francês, o romance experimental surgiu no mundo das letras como uma consequência da evolução científica da época (ZOLA, 1982). Fatalmente, é possível presumir que a inauguração do romance experimental, além de ter causado certo impacto pela forma como foi apresentado e conduzido por Zola, também pôde ter gerado interessantes indagações sobre a sua inserção e repercussão no contexto europeu, haja vista que os modelos, cenários e personagens descritos no romance experimental pareciam mais acompanhar as máximas científicas do que à imaginação do autor.

Nesta perspectiva, a entrada e aceitação do romance experimental, muito antes de significar um novo estilo do gênero romance, firmou-se como um compêndio de teses

científicas, no qual poderia se observar todo o processo de operação do método experimental de Claude Bernard aplicado aos romances naturalistas. Segundo Zola, o objetivo do método experimental consistia “em encontrar as relações que prendem um fenômeno qualquer à sua causa próxima, ou, em outras palavras, em determinar as condições necessárias à manifestação deste fenômeno” (ZOLA, 1982, p. 27). Para o autor francês, portanto, “em vez de encerrar o romancista em limites estreitos, o método experimental abandona-o totalmente à sua inteligência de pensador e a todo seu gênio criador” (1982, p. 35). Sendo assim, caberia ao romancista

[...] pegar os fatos na natureza e depois estudar o mecanismo dos fatos, agindo sobre os mesmos pelas modificações das circunstâncias e dos meios, sem nunca se afastar das leis da natureza. Ao término há o conhecimento do homem – conhecimento científico – em sua ação individual e social (ZOLA, 1982, p. 32).

Seguindo esta linha de raciocínio, Zola (1982) defendia que o processo de elaboração de um romance experimental faria com que o romancista assumisse, ao mesmo tempo, o papel de observador e experimentador. Assim, na tentativa de explicitar tais funções e de determinar o que poderia haver de observação e de experimentação no romance naturalista, Zola não mediu esforços em se apropriar das palavras de Claude Bernard para dizer, em suma, que a observação “mostra” e a experiência “instrui”:

o observador constata pura e simplesmente os fenômenos que tem diante dos olhos... Ele deve ser o fotógrafo dos fenômenos; sua observação deve representar exatamente a natureza... Ele escuta a natureza e escreve o que ela dita. Mas, uma vez constatado o fato e bem observado o fenômeno, surge a ideia, intervém o raciocínio e o experimentador aparece para interpretar o fenômeno. O experimentador é aquele que, em virtude de uma interpretação mais ou menos provável, mas antecipada dos fenômenos observados, institui a experiência de maneira que, na ordem lógica das previsões, ela forneça um resultado que sirva de controle da hipótese ou da ideia preconcebida (ZOLA, 1982, p. 30).

Na concepção de Zola (1982), então, os naturalistas observam e experimentam e o verdadeiro trabalho que lhes cabe é arriscar hipóteses acerca de questões que despertam os debates sobre hereditariedade e a influência do meio. Ademais, na sua visão, os romances naturalistas preparavam caminhos, forneciam fatos observados, documentos humanos que poderiam se tornar muito úteis para a sociedade. Diante disto, através do método experimental, Zola e os demais naturalistas tentaram explicar o mau funcionamento da sociedade europeia. Com efeito, Zola argumentava à sua época que:

como nós [naturalistas] somos experimentadores, sem sermos práticos, devemos contentar-nos em procurar o determinismo dos fenômenos sociais, deixando para os legisladores, para os homens de aplicação, o cuidado de dirigir mais cedo ou mais tarde estes fenômenos, de modo a desenvolver os bons e reduzir os maus, sob o ponto de vista da utilidade humana (ZOLA, 1982, p. 53).

A partir destas afirmações, observa-se que as mudanças que operaram no gênero romance em meados do século XIX não estavam isoladas do quadro social da época. Por meio do romance experimental, os naturalistas tomaram para si a tarefa de abrigar uma ciência positivista, determinista e evolucionista no campo literário. Do mesmo modo, ao se utilizarem dos pressupostos decorrentes de tais ciências, os naturalistas além de viabilizar e legitimar o estabelecimento de instituições, medidas, projetos voltados a apontar, discutir, controlar, vigiar e sanar os impasses e problemas que se apresentavam no contexto europeu, também puderam reafirmar ou reproduzir algumas das contradições sociais que observavam e representavam.

Naquele período, conforme já salientado, as problemáticas abordadas pelos naturalistas ressaltavam, quase sempre, condutas, comportamentos e tipos considerados incongruentes aos ideais morais e sociais da época. Assim, por exemplo, diante de uma Europa que se modernizava, não houve grandes dificuldades em alocar um contingente de pessoas em torno do diagnóstico da loucura para, a partir de então, apartá-los sistematicamente da sociedade por meio de internações em hospícios, sanatórios ou manicômios.

Neste cenário, as mulheres que escapassem das referências de normalidade, que se opusessem contra as excessivas repressões e interdições que sobre si recaíam e/ou manifestassem algum traço de “desvio” sexual, quase sempre, eram consideradas loucas ou mentalmente desequilibradas. Ao lado destas, a adúltera e a prostituta também representavam categorias que pareciam estar afastadas da lucidez. Não por acaso, as sociedades que comportavam esses tipos femininos desenvolveram formas específicas de abordá-los e incluí-los nos discursos de política social, saúde e doença mental, para então excluí-los sistematicamente do meio social. No âmbito dos saberes médicos, Foucault explica que

o poder do médico [permitiu] produzir doravante a realidade de uma doença mental cuja propriedade [era] a de reproduzir fenômenos inteiramente acessíveis ao conhecimento. **A histérica era a doente perfeita, pois permitia que se fizesse conhecer. Ela retranscrevia por si própria os efeitos do poder médico em formas que podiam ser descritas pelo médico segundo um discurso cientificamente aceitável [...].** A relação de poder aparecia na sintomatologia como sugestibilidade mórbida. Tudo se desdobrava daí em diante na limpidez do conhecimento, entre o sujeito conhecedor e o objeto conhecido (2012, p. 205, grifos meus).

Não se pode olvidar que a aglutinação das teorias científicas nos romances naturalistas, também possibilitou que algumas dessas produções manifestassem oposições aos costumes então vigentes à época. Assim, no esforço de adaptar e empregar os métodos científicos em suas prosas, os naturalistas deram voz e vez a assuntos até então marginalizados, ou quando não, ignorados pela sociedade europeia, assumindo, deste modo, um papel crítico e inquisitivo perante alguns costumes e preceitos sociais considerados nocivos.

Com base nisso, suas obras não devem ser compreendidas apenas como fruto da imaginação de pensadores ociosos. Na verdade, é possível supor que suas intenções, além de puramente literárias, eram também direcionadas a oferecer explicações “racionais” aos fenômenos que já se encontravam difundidos na sociedade, assim como denunciar comportamentos tidos como nocivos ou antinaturais, como a privação ou a repressão sexual, abusos nas relações sociais e familiares, etc. Nesta perspectiva, era na realidade social que os autores naturalistas buscavam inspirações para desenvolver e consolidar suas ideias. Ali, então, capturavam o espírito de seu tempo e traduziam-no por meio de suas narrativas literárias.

É possível perceber, assim, aspectos contraditórios na produção naturalista que, ainda que não tivessem sido percebidos de maneira imediata pelos seus contemporâneos, podem levar o leitor atual a concluir que foi na brecha do paradoxo formulado pela legitimação e crítica dos discursos e costumes da época que os naturalistas acomodaram suas próprias percepções. O desafio, portanto, é perceber como a absorção das teorias científicas nos romances naturalistas não foi o resultado de causas e escolhas arbitrárias, mas, sim, de intencionalidades múltiplas.

Nesta vertente, é possível tomar, por ora, os romances de Zola a fim de exemplificar, ainda que sumariamente, este duplo aspecto da escola naturalista, evidenciado, ainda, como algumas problemáticas sociais se tornaram recorrentes nas rodas literárias, sendo tais questões, por vezes, criticadas, e por tantas outras vezes reproduzidas e/ou legitimadas. Nesse sentido, as obras *Thérèse Raquin* (1867) e *Germinal* (1885), de Zola, representam bons exemplos para a discussão ora proposta.

Segundo Carpeaux (2012), a repercussão internacional e permanente de Zola se deve a um elemento específico de suas obras: o estilo. Ainda que o crítico não seja tão favorável aos ideais naturalistas, reconhece que o estilo de Zola se torna notável quando compreendido pelo papel libertador que desempenhou ao romper com as bases do Romantismo. Assim, Zola se torna (re)conhecido pelas modificações que operou nos paradigmas literários vigentes no

final do século XIX, que, indubitavelmente, foram sentidos e refletidos em outros países que experimentaram manifestações do Naturalismo na literatura, como é o caso do Brasil, revelando-se importante até os dias atuais, como bem salienta Carpeaux:

Zola continua [sendo] lido. Em inúmeras edições e traduções baratas, a sua obra está circulando pelo mundo inteiro, constituindo para inúmeros leitores a primeira iniciação e a iniciação definitiva na literatura. Entre esses inúmeros leitores há tantos e tantos aos quais a leitura de Zola sugere a ideia de escrever um romance sobre a sua própria experiência em ambientes descobertos pelo próprio Zola; o seu método é evidentemente o indicado para ampliar os horizontes literários, não na dimensão da profundidade, mas horizontalmente. Daí a influência permanente que Zola exerce sobre os jovens romancistas da América Latina e dos países asiáticos e africanos (2012, p. 278-279).

No entendimento de Carpeaux (2012, p. 279), “o método de Zola deixa entrar luz em lugares escondidos. Não há nada de misterioso em suas obras”. Desta forma, “controlando a sua sensibilidade, ou acomodando-a na ciência, põe luvas de borracha e não hesita em chafurdar as mãos nas pústulas sociais e analisá-las com rigorismo técnico, mais de quem faz ciência do que literatura” (DEFFOUX, 1960, p. 517). Ademais, “sua desconfiança contra os excessos da imaginação romântica inspirou-lhe o materialismo, que só se vê, na natureza e na vida, fecundidade de criação e abundância de decomposição” (CARPEAUX, 2012, p. 279).

Zola acreditava que suas produções eram um retrato de cores verdadeiras e tristes que expressava a amargura e as dificuldades da vida da classe operária, a miséria que se desencadeava continuamente no continente europeu e os fenômenos sociais considerados mais nocivos e perturbadores, como o adultério, as práticas sexuais tidas como desviantes e pecaminosas, dentre outros. Para Zola (1982), o ser humano e o meio social apresentavam uma relação recíproca, na qual na medida em que a sociedade exercia suas influências sobre o indivíduo, este, por sua vez, também a influenciaria. Desta forma, o que Claude Bernard havia feito com o corpo humano, Zola intencionou fazer com as paixões e os meios sociais:

com o romance naturalista, o romance de observação e de análise, as condições mudam imediatamente. O romancista inventa ainda mais; inventa um plano, um drama; apenas é a ponta do drama, a primeira história surgida; e que a vida cotidiana sempre lhe fornece. Em seguida, na estruturação da obra, isso tem bem pouca importância. Os fatos só estão lá como desenvolvimentos lógicos das personagens. O grande negócio é colocar em pé criaturas vivas, representando diante dos leitores a comédia humana com a maior naturalidade possível. Todos os esforços do escritor tendem a ocultar o imaginário sob o real (ZOLA, 1995, p. 24).

Diante disto, Zola entendia que o romance experimental deveria ser constituído da seguinte forma:

possuir o mecanismo dos fenômenos do homem, mostrar a engrenagem das manifestações intelectuais e sensuais, tal qual a fisiologia no-las explicará, sob as influências da hereditariedade e das circunstâncias-ambiente, e depois mostrar o homem vivendo no meio social que ele mesmo produziu, que modifica todos os dias, e no sei do qual experimenta, por sua vez, uma transformação continua (1982, p. 43).

Esta forma de conduzir e idealizar um romance levou os naturalistas a se apoiarem na Fisiologia de Claude Bernard e dela lhe tirar o indivíduo que se encontrava “isolado para continuar a encontrar a solução do problema e resolver cientificamente a questão de se saber como se comportam os homens, desde que estão em sociedade” (ZOLA, 1982, p. 44). Nesse sentido, Zola havia declarado que quando os naturalistas fazem “experiência sobre uma ferida grave que envenena a sociedade, [procedem] como o médico experimentador: [tentam] encontrar o determinismo simples inicial, para chegar depois ao determinismo complexo cuja ação ocorreu em seguida” (1982, p. 51).

Na composição de *Germinal*, a partir de leituras de cunho socialista e por meio de um contato mais imediato com o operariado das minas de carvão localizadas ao norte da França, Zola buscou descrever problemas e tipos humanos reais. Nesse sentido, o autor francês teria se dedicado a fazer visitas nas regiões mineiras do país, conversar com trabalhadores e penetrar em galerias de minas de carvão, a fim de expor os fatos tal como os observou (SODRÉ, 1992). Segundo Lukács (1965, p. 53), “Zola se exprime muito claramente sobre o modo como se aproxima de um objeto para atender à suas finalidades de escritor”, de modo que

[se] um romancista naturalista quer escrever um romance sobre o mundo do teatro. Ele parte da ideia geral sem dispor de um único fato, sequer uma figura. Sua primeira preocupação será a de tomar apontamentos sobre tudo que possa vir a saber acerca desse mundo que pretende descrever. Conheceu determinado ator, assistiu determinada representação, etc. Depois, falará com os que dispuseram de maiores informações a respeito do assunto, colecionará frases, anedotas, flagrantes. Mas isso não basta. Lerá também documentos escritos. Por fim, visitara os lugares indicados e passará um dia qualquer em um teatro para conhecê-lo em seus pormenores. Permanecerá algumas noites no camarim de uma atriz e procurará identificar-se o mais possível com o ambiente. E quando a documentação estiver completa, o seu romance se fará por si mesmo (ZOLA *apud* LUKÁCS, 1965, p. 53).

Com efeito, parece ter sido sob tais fórmulas que Zola desenvolveu o romance *Germinal*, cujo tom oscila entre uma análise fria da realidade e uma crítica velada às situações de exploração representadas na obra, ao retratar o cotidiano dos mineiros nas minas de carvão e suas condições degradantes de trabalho e de sobrevivência. Assim, Zola evidenciou em

quais circunstâncias e como se operava o cotidiano miserável de uma grande parcela da população francesa:

Entravam agora na última agonia, com a casa sem mais nada; era o desenlace. Tinha ido para o brechó colchões; depois foram os lençóis, a roupa branca, tudo aquilo que se podia vender. Uma tarde, venderam por dois soldos o lenço do avô. As lágrimas corriam a cada objeto doméstico de que tinham de se separar; e a mãe ainda se lamentava por ter levado um dia, enrolada na saia, a caixa de cartão cor-de-rosa, antigo presente do seu homem, como se tivesse sido um filho que abandonara a uma porta. Estavam nus, não tinham mais nada a vender a não ser a pele, tão carcomida, tão estragada, que ninguém daria um centavo por ela. Por isso nem se davam o trabalho de procurar, sabiam que não havia mais nada, que era o fim de tudo, que não deviam esperar nem uma vela, nem um pedaço de carvão, nem uma batata. Aguardavam apenas a morte [...] (ZOLA, 2007, p. 305-306).

Para Lukács, “entre os escritores naturalistas, Zola é por certo, aquele que trabalhou com maior escrúpulo e procurou estudar os seus temas com maior seriedade” (1965, p. 75). Mas, também, reconhece que muitas “experiências vividas por seus personagens são falsas ou superficiais precisamente nos pontos essenciais” (LUKÁCS, 1965, p. 75). Nesse sentido, o crítico acredita que os momentos sociais registrados em *Germinal* e representados pela descrição, são pobres, débis e esquemáticos (LUKÁCS, 1965).

No entanto, para Auerbach (1971), *Germinal*, além de esboçar a representação da realidade social de um período ao qual Zola estava circunscrito, é um convite para que o público leitor do escritor francês possa enxergar a situação precária na qual a grande massa da população vivia naquele tempo. Diante disto, o crítico considera que “Zola levou a sério a mistura dos estilos; foi além do realismo meramente estético da geração que o precedeu; é um dos pouquíssimos escritores do século que fizeram a sua obra a partir dos grandes problemas da época” (AUERBACH, 1971, p. 447). Ao contrário do que pensa Sodré, que acredita que Zola “apenas viu na sociedade de massa grandes rebanhos animalizados” (1969, p. 51).

De todo modo, em *Germinal* é possível perceber como Zola ilustrou o meio condicionando os indivíduos à prática de condutas nocivas a si e à sociedade. No caso específico da situação em que viviam os operários das minas de carvão, há cenas que demonstram episódios de violência, alcoolismo, prostituição. Em linhas gerais, tais ações eram associadas aos desvios de comportamento contrários à moralidade da época e revelavam corpos afetados pelo meio ao qual estavam inseridos, por sua hereditariedade ou predispostos aos desvios morais e sexuais. A exemplo disto, o fragmento abaixo de *Germinal* exhibe o modo como as circunstâncias em que os sujeitos viviam poderiam torná-los propensos a hábitos capazes de suscitar a sua degradação moral e social:

– Cadela! - urrou ele. - Eu te segui, sabia que vinhas aqui para foderes até rebentar!
 E quem paga és tu hem? O café que trazes para ele foi comprado com o meu dinheiro!
 A mulher de Maheu e Etienne, estupefatos, não se moviam. Com gestos furibundos, Chaval empurrava Catherine para a porta.
 – Vamos! sai de uma vez, cadela!
 E, como ela corresse para um canto, ele começou a atacar a mãe
 – É um belo trabalho guardar a casa enquanto a puta da tua filha está lá em cima, de pernas abertas! (ZOLA, 2007, p. 182).

Diante do evento narrado, é possível abstrair uma das principais características do Naturalismo, qual seja: o ser humano compreendido como um animal degenerado em decorrência de sua própria origem genética ou devido às circunstâncias do meio no qual está inserido. Em face disto e por ter elevado personagens advindos das camadas mais baixas da população à condição de protagonistas é que Carpeaux defende que Zola erigiu o proletariado “como herói anônimo da sua epopeia”, pois teria sido Zola “o primeiro que aplicou os processos estilísticos da epopeia aos assuntos mais baixos e mais vulgares, não para zombar deles, mas para elevá-los à dignidade épica” (2012, p. 282).

Pelo exposto, é possível concluir que diante de tantas opiniões diferentes e, por vezes, contrárias entre si, a respeito não somente de Zola, mas sobre a própria estética naturalista e sobre os romances que expressaram as características deste movimento artístico-literário, o Naturalismo ainda expressa uma grande relevância para os estudos literários da atualidade. Além disso, convém ressaltar que os vanguardistas franceses foram fundamentais para que o Naturalismo também pudesse florescer no Brasil por meio de tantos outros idealizadores, seguidores e admiradores locais desta estética literária, cujas manifestações e especificidades serão abordadas no tópico a seguir.

2.3 Naturalismo à brasileira: expressões da literatura naturalista no Brasil

Inserido em um momento de transformação social, política, econômica e cultural, o Naturalismo brasileiro floresceu em fins do século XIX quase que concomitantemente ao Naturalismo europeu. Fruto de um engajamento artístico-literário ambientado no mesmo contexto temporal de dois grandes acontecimentos que mudaram o curso do país, a saber: a abolição da escravatura (1888) e a proclamação da república (1889), o Naturalismo brasileiro emergiu, portanto, em uma nova fase no cenário nacional, marcado por rupturas tão profundas quantas aquelas que os expoentes naturalistas pretendiam exprimir em suas obras.

Nessa conjectura, em que se intensificaram os vários conflitos e disputas sociais, marcados pelo embate entre novos ideais e antigas práticas sociais e políticas, o processo de formação dos aspectos próprios do Naturalismo brasileiro, transpareciam influências tanto de ordem nacional quanto internacional, de modo que a produção literária nacional do período exprimiu um fenômeno equivalente ao observado em outras esferas discursivas.

Em relação às influências internas ou nacionais, o Naturalismo brasileiro absorvia e expandia os modelos e tendências de um período demarcado pelas agitações sociopolíticas ao mesmo tempo em que vivenciava um momento de intensa produção intelectual. Segundo Nicolau Sevcenko,

as décadas situadas em torno da transição dos séculos XIX e XX assinalaram mudanças drásticas em todos os setores da vida brasileira. Mudanças que foram registradas pela literatura, mas, sobretudo, mudanças que se transformaram em literatura. Os fenômenos históricos se reproduziram no campo das letras, insinuando modos originais de observar, sentir, compreender, nomear e exprimir (2003, p. 286).

Deste modo, literatos, assim como positivistas, jornalistas e os mais diversos tipos de intelectuais, não só eram influenciados pelos acontecimentos da época, como também os influenciavam, oferecendo-lhes material e suporte ideológico. Sendo assim, no contexto da passagem do Regime Imperial para a República no Brasil, os intelectuais foram fundamentais na difusão das novas ideias, exercendo um papel de destaque nos acontecimentos que então agitavam o país.

Sentiam-se verdadeiros mediadores dos discursos e opiniões vigentes defendidos pelos mais diversos grupos políticos da época, ao mesmo tempo em que propagavam as suas próprias impressões, inserindo no debate suas próprias aspirações e anseios. Para Sevcenko, “esses intelectuais postavam-se como os lumes, os representantes dos novos ideais de acordo com o espírito da época, a indicar um único caminho seguro para a sobrevivência e o futuro do país” (2003, p. 102). Nesse sentido, almejavam mostrar à sociedade, de forma crítica, refinada e profunda, a realidade do país que vinha sendo acompanhada por mudanças significativas no âmbito da política, da educação, das ciências, da cultura e da tecnologia.

Com efeito, o Brasil passava por uma etapa de constantes transformações, descobertas e inovações no campo discursivo e tecnológico. Isto, de fato, comprometeu o constructo e o imaginário das pessoas pelo progresso do país:

Vertigem e aceleração dos tempos. Esta seria, sem dúvida, a sensação mais forte experimentada pelos homens e mulheres que viviam ou circulavam pelas ruas do Rio de Janeiro na virada do século XIX para o século XX. Ainda que de forma

menos contundente, o mesmo sentimento estaria presente nas principais cidades brasileiras, que, tal como a cidade-capital, cresciam como nunca, tornavam complexas suas funções e recebiam levas de imigrantes europeus que atravessavam o Atlântico em busca do sonho de fazer a América. Tudo parecia mudar em ritmo alucinante. A política e a vida cotidiana, as ideias e as práticas sociais; a vida dentro das casas e o que se via nas ruas (FERREIRA; DELGADO, 2006, p. 15).

Foi nessa imensa transformação social, econômica e cultural que os literatos atuaram como catalisadores dos processos históricos que circundavam o país na transição entre os séculos XIX e XX. Aluísio Azevedo, por exemplo, consensualmente reconhecido como o principal representante do Naturalismo no Brasil, posicionava-se contrariamente e de maneira enfática em relação à manutenção do sistema escravagista no país. Deste modo, havendo “tomado consciência muito cedo da iniquidade da escravidão e de seus efeitos negativos, [Aluísio Azevedo] lutou constantemente em favor da abolição desta instituição que era, a seus olhos, a vergonha do Brasil” (MÉRIANN, 2013, p. 148).

Além disso, “indo mais longe que vários de seus correligionários, ele ligava a abolição da escravidão ao estabelecimento da República no Brasil. Era, em sua opinião, uma condição indispensável para os que os defensores das ideias positivistas pudessem edificar um país moderno” (MÉRIANN, 2013, p. 148). Nesta perspectiva, em seu romance *O mulato*, Aluísio Azevedo representaria ecos de uma sociedade em que as aspirações republicanas do período conflitavam com o escravismo então vigente, de modo que sua obra acabou por enfatizar as discrepâncias entre os dois sistemas, tornando explícitas questões por vezes deliberadamente ignoradas por parte dos entusiastas do republicanismo, pois “colocava os problemas que se evitavam abordar e que, entretanto, eram fundamentais: o racismo, os preconceitos contra os negros e os mulatos”, dentre outros (MÉRIANN, 2013, p. 148).

Nessa medida, pensar na atuação de Aluísio Azevedo e de tantos outros literatos enquanto indivíduos dotados de opiniões e concepções próprias, requer que se tenha a compreensão de que seus romances se constituem, em determinado aspecto, como uma representação e reconstrução da realidade, que pode se manifestar nas obras literárias tanto de forma proposital quanto incidentalmente. Sendo assim, podemos pressupor que a escrita literária de qualquer autor está, e muito, relacionada ao meio social no qual está inserido, pois

a vivência do cotidiano é, como não poderia deixar de ser, situada no tempo e no espaço brasileiro. A cultura letrada interpreta, segundo valores e esquemas mentais novos, o que os olhos vêem, aqui e agora. Não se trata, sempre e fatalmente, de deslocamentos aleatórios ou disparatados de modos de pensar alienígenas, por isso incompatíveis com a nossa experiência. É preciso discriminar o que contribuiu para a humanização das relações sociais, não importando se as ideias foram concebidas aquém ou além mar (BOSI, 2012, p. 272).

Nesse sentido, a sociedade, em seus mais variados aspectos, passa a ser representada a partir da própria interpretação que o escritor lhes confere. Enquanto sujeito detentor de um aguçado senso crítico, o romancista, ao elaborar sua construção discursiva, toma para si características de testemunho histórico por apreender os fatores que estão em voga em um determinado período. Sobre essa vertente, Afrânio Coutinho explica que

a literatura, como toda arte, é uma transfiguração do real, é a realidade recriada através do espírito do artista e retransmitida através da língua para as formas, que são os gêneros, e com os quais ela toma corpo e nova realidade [...]. O artista literário cria ou recria um mundo de verdades que não são mensuráveis pelos mesmos padrões de verdades fatuais [...] A Literatura é, assim, a vida, parte da vida [...]. Através das obras literárias, tomamos contato com a vida, nas suas verdades eternas, comuns a todos os homens e lugares, porque são as verdades da mesma condição humana (1978, p. 9-10).

Desta maneira, a compreensão acerca das circunstâncias que envolvem o literato e a sociedade em que viveu, possibilita ao leitor se situar historicamente tanto em relação à obra quanto ao seu enredo. Além disso, um olhar mais atento aos fatores extrínsecos da produção literária pode aflorar no leitor a capacidade de interrogar, criticar e responder certas indagações. Do mesmo modo, uma leitura mais cuidadosa de uma obra pode direcionar o leitor a, de maneira explícita ou implícita, perceber os conflitos e as crises de determinada sociedade, assim como as soluções apresentadas para dirimir tais problemas. Sobre essa perspectiva, Barthes salienta que

a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa; ou melhor: que ela sabe das coisas – que sabe muito sobre os homens [...]. Porque ela encena a linguagem, em vez de, simplesmente, utilizá-la, a literatura engrena o saber no rolamento da reflexividade infinita: através da escrita, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico, mas dramático [...]. A literatura tem a força da representação e ela é categoricamente realista, na medida em que ela sempre tem o real como objeto de desejo (2004, p.19-23).

Os textos literários, filosóficos e até mesmo científicos, são marcados por características de uma época representada pelos dizeres de intelectuais que pensam o seu mundo e o reconstruem em suas obras. Segundo Romero (1882), a Literatura é um produto cultural do homem, de modo que é tarefa árdua – senão impossível – conceber algum caso em que a personalidade do autor não se faça presente, de qualquer modo, em sua produção literária. No entanto, Romero salienta que e a “personalidade humana não é só moldada pelo mundo exterior, também o é pela evolução espiritual das épocas” (1882, p. 31).

“A literatura não é só produto da natureza, não tem por fim descrever as paisagens da terra ou tirar fotografias do mundo exterior. [...] É um produto humano, histórico, social, evolutivo das nossas faculdades estéticas” (ROMERO, 1882, p. 30). Diante disto, compreende-se que o pano de fundo de qualquer obra literária está, na maioria das vezes, ligado ao verossímil, aos aspectos políticos, filosóficos, históricos e sociais que lhe rodeia. Sobre esta vertente, Konder entende que os intelectuais possuem uma função social muito específica na sociedade, a qual consiste em elaborar “representações ou interpretações capazes de enriquecer a autoconsciência da humanidade em cada época, em cada país, possibilitando aos homens reconhecerem melhor, sensível e/ou intelectualmente, a sua própria realidade” (1979, p.78).

Dentro do conjunto de obras e escritores inseridos na literatura brasileira oitocentista não são poucos os exemplos que nos falam, direta ou indiretamente, sobre a assimilação de novas correntes de pensamento e modificações comportamentais na sociedade. Entretanto, interessa ao presente trabalho de modo bastante específico perscrutar pelas investidas que Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro fizeram sobre a penetração, absorção e adoção das teorias científicas advindas da Europa no contexto brasileiro de finais do século XIX. Do mesmo modo, buscar-se-á delinear de que maneira os problemas e especificidades locais, os ataques à religião e os estreitos liames entre as relações de poder e os discursos sobre o corpo e a sexualidade feminina foram recorrentemente representados e interpretados, respectivamente, nas obras *O homem* e *A carne* dos autores supracitados.

No entanto, antes de tais questões serem abordadas com maior profundidade, é necessário compreender que além desses temas representarem reflexos da época na qual Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro viviam, também se apresentam como parte constitutiva da ebulição dos ideais que fundamentaram o Naturalismo brasileiro. Seguindo o modelo prestigiado do Naturalismo francês, o Naturalismo emergente no cenário do nosso país nas décadas finais do século XIX, além de enveredar por questões de cunho social, “ submeteu o trabalho do romancista às conclusões da ciência do tempo, voltada para a fixação de leis gerais de comportamento humano” (BOSI, 2012, p. 263).

A literatura naturalista produzida no Brasil, portanto, manifestaria a essa época, um fenômeno de apropriação, expansão e “popularização” das teorias científicas no país. Neste sentido, o que estaria em pauta em um primeiro momento seria o debate sobre a vulgarização científica, aqui entendida como um conceito distinto do de divulgação: enquanto esta pode ser compreendida como a rede informativa para levar a ciência a quem se ocupava dela, a

vulgarização representaria a difusão do conhecimento científico para um público leigo (VERGARA, 2003).

Assim, enquanto as instituições de saber, tais como Faculdade de Medicina da Bahia, eram, a princípio, responsáveis pelo processo de divulgação das teorias científicas em voga na época, tais como aquelas relacionadas à hereditariedade, ao evolucionismo e ao determinismo, os romances naturalistas representariam um processo de vulgarização dessas matérias, visto que se direcionavam a um público leitor não necessariamente especializado sobre tais temas.

Em contrapartida, é possível inferir pelos próprios pressupostos defendidos pela escola naturalista, que os seus prosélitos não necessariamente faziam distinção entre esses aspectos da difusão de suas obras. Com efeito, de acordo com os adeptos do Naturalismo, a ciência e literatura eram regidas pelas mesmas leis, o que significa dizer que o romance naturalista não representaria apenas uma vulgarização do pensamento científico, mas, também, uma forma de produção do conhecimento científico.

Segundo Lúcia Miguel Pereira (1988), o darwinismo, o evolucionismo, o positivismo, o socialismo que formavam a estrutura do pensamento da época, estavam modificando os conceitos filosóficos e literários então vigentes. Não raro, muitos romancistas escreveram sobre as problemáticas que eram suscitadas e discutidas pelos dogmas científicas. Publicaram obras, que mesmo não sendo rigorosamente “científicas”, possuíam claras referências às mais recentes novidades das ciências. A respeito disto, Schwarcz explica que:

os romances naturalistas da época fizeram uma larga utilização e divulgação dos modelos científicos deterministas. Essa é a época em que “a ciência serve de rótulo ao literato”, o qual toma mais e mais a exterioridade do pensamento científico, a fim de garantir uma suposta “objetividade literária”. Com efeito, a moda científicista entra no país por meio da literatura e não da ciência mais diretamente. As personagens serão condicionadas pelas máximas deterministas, os enredos terão seu conteúdo determinado pelos princípios de Darwin e Spencer, ou pelas conclusões pessimistas das teorias científicas da época [...] Com efeito, modelos e teorias ganhavam larga divulgação por meio dos heróis e enredos dessa literatura, que pareciam guardar mais respeito às máximas científicas evolutivas do que a imaginação do autor (1993, p. 32, grifos meus).

Essas características se encontram bem visíveis nas produções dos principais representantes do naturalismo brasileiro, dentre os quais podemos destacar, ao lado de Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro, Inglês de Souza (1853-1918), com a obra *O missionário* (1888), Horácio de Carvalho (1857-1933), com *O cromo* (1888) e Adolfo Caminha (1867-1897), com os romances *A normalista* (1893) e *Bom-Crioulo* (1895). Seguindo a máxima do que era proposto pelo Naturalismo francês e pelos debates científicos da época, tais obras teriam

várias referências a determinismos hereditários e geográficos, evolucionismo social, além da associação direta entre esses pensamentos.

Deste modo, os protagonistas dos romances supracitados são retratados como animais degenerados em busca de humanidade, que apesar de não serem mais governados pelo acaso ou pelo destino – como ocorria amiúde com os protagonistas românticos –, estariam submetidas a outras forças sobre as quais também tinham pouco ou nenhum controle. O que significa dizer que as ações e a própria personalidade dos personagens seriam determinados pela sua linhagem genética, pela própria origem racial ou pelos efeitos do meio ambiente e social sobre a sua existência. Em sentido análogo, o livre-arbítrio dos personagens seria substituído e condicionado aos seus próprios elementos constitutivos e o papel do narrador nesse contexto seria registrar tão desapassionadamente quanto possível esta realidade, sendo tão impessoal quanto um cientista.

O instrumento pelo qual os autores naturalistas difundiam tais concepções tinha a peculiaridade de ser mais acessível a uma parcela maior da população. Extrapolando o meio acadêmico e científico onde questões como evolução, determinismo biológico e outros conceitos complexos eram normalmente debatidos, os naturalistas, por meio de uma forma narrativa e prosaica de entretenimento, propagavam tais questões para um público mais abrangente.

Para tanto, os objetos e temas utilizados pelos naturalistas na construção de seus romances eram variados, mas três problemas pareciam interessar mais de perto os autores naturalistas brasileiros: a luta contra a Igreja, a reação ao preconceito de cor e a questão sexual (COUTINHO, 1969). Desta forma,

toda a operação [consistia] em tomar os fatos na Natureza, e a seguir estudar-lhes o mecanismo, que age sobre eles pelas modificações das circunstâncias e dos meios, sem jamais se afastar das leis da Natureza. No fim, processa-se o conhecimento do homem, o conhecimento científico, na sua ação individual e social (ZOLA, 1982, p. 8).

Com isto, vê-se que os romances naturalistas, para além de se configurarem como um simples meio de entretenimento, apresentavam-se como uma forma de suscitar discussões entorno das instituições e problemas sociais de sua época. Contudo, paradoxalmente, na medida em que apontavam, combatiam e censuravam os valores apregoados tanto pelo Estado quanto pela Igreja Católica, reforçavam e legitimavam alguns comportamentos e condutas defendidos por tais instituições, embora sob novos e distintos argumentos.

Nesse sentido, se por um lado a constante presença de personagens tomadas pelos excessos do prazer do sexual na prosa naturalista evidencia certa ruptura aos padrões de feminilidade enaltecidos na sociedade brasileira em fins do século XIX, de outro, ilustra a maneira como o corpo e a sexualidade dos indivíduos, sobretudo das mulheres, eram controlados por diferentes relações e mecanismos de poder, alguns dos quais comungados e reforçados pelos autores naturalistas.

Nesse cenário, não se pode olvidar que, em certo aspecto, o teor das produções naturalistas representou, manifestou e/ou fez parte de um esforço para que outras redes de poder e formas de controle fossem elaboradas e instituídas com a finalidade de vigiar, direcionar e/ou determinar o corpo e a sexualidade dos sujeitos, principalmente das mulheres, em suas variadas manifestações.

No contexto da sociedade brasileira da época, em que a moralidade era adornada por um aguçado senso de religiosidade, determinados comportamentos eram esperados pelos agentes sociais, assim como tantos outros eram inibidos e/ou censurados. Nesse contexto, as noções de feminilidade também seriam enquadradas, impondo às mulheres certos padrões de conduta. Deste modo, para ostentar alguma projeção naquela sociedade, ou simplesmente para ser socialmente aceita,

a mulher tinha que ser naturalmente frágil, bonita, sedutora, boa mãe, submissa e doce. As que revelassem atributos opostos seriam consideradas seres antinaturais. Partia-se do princípio de que, graças à natureza feminina, o instinto materno anulava o instinto sexual e, conseqüentemente, aquela que sentisse desejo ou prazer sexual seria inevitavelmente anormal (PRIORE, 2011, p. 90).

Em face disto, observa-se que a imagem construída a respeito do sujeito feminino ainda era centrada, quase que exclusivamente, a uma educação e orientação que pudesse direcioná-lo ao desempenho de qualidades e funções consideradas apropriadas às mulheres daquela época, tais como a docilidade, delicadeza e a leveza do ser, bem como o exercício do papel de boa esposa e o despertar do seu instinto materno.

Convém salientar que, naqueles tempos, o enlace matrimonial ainda era regido conforme os interesses socioeconômicos de seus familiares. Nesta perspectiva, o aspecto sentimental e amoroso entre os futuros cônjuges era algo que tinha pouca ou nenhuma relevância na consolidação da união conjugal (COSTA, 1979).

Do mesmo modo, a relação matrimonial era um imponente meio de economia sexual, haja em vista que por meio de tal sacramento, a moralidade seria reforçada pela noção de pecado, acentuando o estigma que recairia sobre as mulheres, caso ultrapassassem os limites

de uma relação sexual voltada à procriação ou ousassem ter relações extraconjugais. Nesse ponto, é curioso pontuar que, desde a Idade Média, a Igreja Católica se preocupou em observar e controlar o corpo e a sexualidade dos seus fiéis. A confissão sacramental, por exemplo, foi uma prática religiosa por muito tempo direcionada à vigilância dos desejos, prazeres e pensamentos dos indivíduos.

Nesse contexto, Foucault (1988, p. 58) considera que à confissão foi atribuído “um papel central na ordem dos poderes civis e religiosos,” principalmente no que diz respeito às condutas e aos comportamentos esperados em sociedade. O poder que a religião católica exercia sobre os indivíduos perdurou durante séculos e as mulheres que se excedessem moral e sexualmente estariam fadadas aos estigmas de mulher corrompida e pecadora, além de serem vistas como possuidoras de um corpo controlado por forças malignas.

Por outro lado, enquanto o Estado e a Igreja Católica ofereciam, criavam e reforçavam meios com a finalidade de regular as práticas sexuais consideradas inapropriadas, os autores naturalistas, mais do que buscar alternativas a tais padrões, buscaram “revelar o mal interno do corpo social” (MOISÉS, 1985, p. 18). Diante disto, questões de cunho patológico se tornaram regra nos romances naturalistas, não por considerá-las excepcionais ou desviantes, mas sim por evidenciarem as mazelas que corroíam a sociedade brasileira e a forma como elas poderiam determinar as ações, condutas e comportamentos dos sujeitos.

Segundo Moisés, os naturalistas constituíram suas narrativas com materiais que “lhes permitissem pôr em confronto vetores sociais propulsionados por componentes genéticos degenerados e ambientes saturados pelo farisaísmo da classe média, tudo a espera das circunstâncias favoráveis à irrupção” (1985, p. 18). Assim, à semelhança dos autores franceses, os naturalistas brasileiros se valeram de suas narrativas para demonstrar que as situações dramáticas protagonizadas por personagens submissas aos fatores hereditários, ambientais e sociais seriam o reflexo de uma verdade impessoal e universal acerca dos fatores que regiam a vida humana. Nesse sentido,

os caracteres pintados ao vivo [pelos naturalistas], patenteavam desvios e mazelas, ao contrário da visão romântica, inspirada nos estereótipos imaginários; o dia-a-dia, com suas formas agressivas de violência, sujeira e fealdade, entra a preterir a idealidade repassada de beleza pura e irreal (MOISÉS, 1985, p. 16).

Para Afrânio Coutinho, as “figuras representativas do Naturalismo brasileiro, inclinaram-se pela cópia da realidade, com um ou outro traço de tinta violenta e crua” (1969, p. 68). Além disso, o crítico considera que os autores naturalistas souberam dispor da

“observação meticulosa, por vezes apaixonada, que, se não serviu a atrair a atenção para a reforma do mundo burguês, pelo menos fixou indelevelmente alguns instantes brasileiros, com aquela fidelidade nítida que faz do romance espelho do tempo e da vida” (COUTINHO, 1969, p. 68).

Por seu turno, de acordo com Proença Filho, a realidade descrita pelos naturalistas seria “interpretada como um todo orgânico em que o universo, a natureza e o homem estão intimamente associados e sujeitos, em igualdade de condições, aos mesmos princípios, leis e finalidades” (2001, p. 239). Por essa razão, as personagens naturalistas acompanham sempre “uma explicação lógica e cientificamente aceitável para o seu comportamento” (PROENÇA FILHO, 2001, p. 240). Assim, como cientista que, no laboratório, empreende seguidas experiências objetivando o conhecimento positivo de um fato, os autores naturalistas se dedicaram a observar, analisar e estudar a máquina humana.

Nesse ínterim, a sexualidade feminina, antes silenciada ou ignorada nos romances brasileiros, passou a ser exposta de forma visceral nas prosas naturalistas. As personagens desenvolvidas e apresentadas nos enredos dos naturalistas brasileiros estão sempre inseridas em circunstâncias permeadas de erotismo, bem como ilustram as manifestações sexuais consideradas doentias ou desviantes à época, tais como o sadismo, a ninfomania, a histeria, o homossexualismo, a masturbação precoce, dentre outros. Desta forma,

o sexo, que dantes fora banido das narrativas, entrou a ocupar uma posição exagerada, refletindo talvez uma mudança de ponto de vista em relação às mulheres. O determinismo biológico, então em voga e as lições de Charcot sobre a histeria transformaram, efetivamente, em fêmeas os antigos anjos (SODRÉ, 1992, p. 202).

Desvelando e libertando, portanto, as práticas sexuais das alcovas, os escritores naturalistas exibem e descrevem os “desvios” e as “perversões” sexuais dos indivíduos, não apenas daqueles advindos dos estratos mais baixos da sociedade, mas também, ou principalmente, daqueles pertencentes à alta burguesia, aviltando, com isso, ainda mais o senso de moralidade então apregoado na época.

Os autores naturalistas davam destaque, ainda, ao desejo e as taras sexuais do sujeito feminino de modo a evidenciar que a conjunção carnal, tais como as demais necessidades fisiológicas, precisava ser atendida a fim de se evitar o mal-estar do corpo e da mente. Com efeito, se tal assunto era evitado ou senão proibido na ficção brasileira, com o Naturalismo o desnudamento do corpo feminino e a manifestação de práticas sexuais consideradas desviantes, ganharam vez, voz e contornos bem definidos.

O desenvolvimento de personagens demarcando situações que confrontavam e colidiam com os valores morais e sociais direcionados às mulheres, certamente, significou um proeminente instrumento para desorientar os comportamentos e as condutas impostas a elas. Do mesmo modo, não seria incorreto pressupor, que a trama naturalista realmente pudesse provocar, em algum nível, o objeto de preocupação que levaram alguns dos seus críticos a se oporem a ela. Acreditavam que a trama naturalista pudesse ser um meio de despertar a lascividade nos seus leitores e leitoras, pois se debruçar em obras que apresentassem conteúdos de cunho sexual, de fato, poderia suscitar imaginações consideradas promíscuas e licenciosas na época ou até mesmo estimular os leitores das obras a terem pretensões sexuais além do esperado naquela sociedade.

Diante disto, pode-se considerar que as alcovas, espaço reservado aos segredos e à individualidade, “forneciam toda a privacidade necessária para a exploração dos sentimentos: lágrimas de dor ou ciúmes, saudades, declarações amorosas, cartinhas afetuosas e leitura de romances pouco recomendáveis” (D’INCAO, 2002, p. 229). No que tange às mulheres, dedicar-se à leitura de obras naturalistas significaria irromper com as ilusões românticas, que, quase sempre, traziam personagens femininas moldadas por sentimentalismos que as tornavam sensíveis, abandonadas em suas fantasias e pretensões oníricas.

Assim, enquanto nos romances românticos o amor, a sensibilidade e a emoção, esboçam uma imagem feminina adornada por encantos físicos e morais (docilidade, fraqueza, pureza, recato), os romances naturalistas ilustram personagens com temperamentos nervosos, como uma consequência de privações, vigilâncias e controles direcionados às práticas sexuais. Nesse sentido, “expõem as marcas do conflito entre o campo das pulsões sexuais e o das proibições da civilização, o qual se traduz em sensações torturadas e no mal-estar que as personagens tragicamente carregam” (BULHÕES, 2005, p. 7).

Com efeito, a construção e reprodução do estereótipo da mulher hipersexualizada além de evidenciar os debates acerca da imoralidade, materializou um lugar “apropriado para o exercício do desejo e do desassossego, partilhado por personagens, narradores e, é claro, pelos leitores” (BULHÕES, 2003, p. 11). Não raro, os romances naturalistas foram classificados sob a alcunha de “livros do desejo”, “leituras inconfessáveis” ou “leituras proibidas” devido à carga erótica presente em sua trama e imposta às suas personagens. Do mesmo modo, a ficção naturalista foi, rotineiramente, associada às literaturas pornográficas por apresentar discursos capazes de elevar os pensamentos a situações consideradas imorais e obscenas e por incitar seus leitores a despertar desejos sexuais tidos como inapropriados. De acordo com Mérian,

os opositores do naturalismo encontraram nos escritos de Ferdinand Brunetière argumentos para combater os jovens romancistas brasileiros, como Aluísio Azevedo. As críticas eram baseadas na falta de educação literária, de cultura filosófica e científica, na ausência de ideal [...]. As acusações eram igualmente de ordem moral: vulgaridade, obscenidade, pornografia (2013, p. 317).

Pensando nisso, salienta-se que presença discursiva do componente sexual na prosa naturalista brasileira incomodou, perturbou, mas também fascinou, instigou e atraiu olhares dos mais variados leitores (BULHÕES, 2003). Nesta perspectiva, as impressões atribuídas às obras naturalistas configuram uma espécie de depoimentos das sensações despertadas a partir do contato com os seus enredos. Segundo Bulhões,

a leitura do desejo, ou melhor, a leitura que delineia o percurso da busca do prazer na prosa naturalista brasileira, [...] constituem sinais, marcas que expõem conflitos, embates, lances de um jogo em que se enfrentam o desejo e as interdições, o prazer e as proibições, a necessidade de dizer e o dispositivo de silenciar (2003, p. 40).

Além disso, convém salientar que a maioria dos expoentes do Naturalismo brasileiro do século XIX – senão todos – foi constituída por escritores do sexo masculino. Isto significa dizer que as protagonistas das tramas naturalistas apresentam vestígios e refletem olhares estereotipados acerca do sujeito feminino, a partir da visão masculina. Assim, sob o prisma do discurso masculino, as mulheres foram “imaginadas, representadas, em vez de serem descritas ou contadas” (PEROTT, 2012, p. 17).

Produzidas por homens, as representações do corpo feminino nos (des)encontros amorosos e sexuais das prosas naturalistas, revelam a preponderância do discurso masculino na literatura brasileira do século XIX e denotam a construção de imagens femininas que nos fala mais sobre as percepções e desejos incontidos dos escritores naturalistas do que propriamente sobre a realidade individual e social experimentada pelas mulheres da época.

De acordo com Sant’Anna, a considerável presença do corpo feminino nas produções masculinas pode ser explicada “pelo fato de que o homem sempre se considerou o sujeito do discurso, reservando à mulher a categoria de objeto” (1997, p. 12). Para Sant’Anna (1997, p. 12), essa forma de pensar esboça múltiplas visões: “transformada em objeto de análise e de alucinações amorosas, o corpo da mulher também é o corpo de exercício do poder masculino”.

O homem, então, fala sobre a mulher, pensando falar por ela. Descreve seus sentimentos, pensando descrever os dela. “Esse conjunto de atos se formaliza e se reproduz incessantemente por meio da fixação de uma regularidade subjacente a toda ordem do social, qual seja: o discurso” (SEVCENKO, 2003, p. 28). Visando falar, nomear, conhecer e

transmitir percepções distintas ou semelhantes sobre determinado fenômeno, a construção discursiva

incorpora em si, desse modo, toda sorte de hierarquias e enquadramentos de valor intrínsecos às estruturas sociais de que emanam. Daí porque o discurso se articula em função das regras e formas convencionais, cuja contravenção esbarra em resistências firmes e imediatas. Maior, pois, do que a afinidade que se supõe existir entre as palavras e o real, talvez seja a homologia que elas guardam com o ser social (SEVCENKO, 2003, p. 28).

Partindo dessa premissa, as mulheres não só passaram a ser representadas nas obras naturalistas por meio de sugestões científicas decodificadas pela visão masculina, como também foram apresentadas através de circunstâncias que levavam à degradação da sua sexualidade. Neste contexto, na medida em que os autores naturalistas problematizavam acerca do desnudamento do corpo e da sexualidade feminina, todos os preconceitos que acompanhavam as suas constatações deram reforços sobre o que se esperava da educação e do comportamento das mulheres naqueles tempos.

Contudo, Sodré salienta que, independentemente da ótica sublimada pelos naturalistas, “o público deu ao naturalismo o seu apoio, acolhendo as obras [...] e mantendo-as com o seu interesse” (1999, p. 207). Em sentido análogo, o crítico considera que esta seria uma das provas “de que o naturalismo não havia ocorrido apenas por força da influência externa, mas atendia também a condições internas do país” (SODRÉ, 1999, p. 207). Com isso, entende-se, portanto, que embora em linhas gerais o Naturalismo brasileiro tenha seguido os passos do Naturalismo francês, o alicerce que deu sustentação à sua existência se encontrava nas peculiaridades da própria sociedade brasileira de finais do século XIX.

Por seu turno, segundo Sússekind (1984, p. 39), “o texto naturalista, na sua pretensão de retratar com objetividade uma realidade nacional, contribuiu para o ocultamento da dependência e da falta de identidades próprias ao Brasil.” Em contrapartida, convém ressaltar que as condenações feitas ao Naturalismo brasileiro, sob a argumentação de que ele se constituía de ideias estrangeiras importadas, também ganharam certo relevo na crítica literária. Para Veríssimo (1894), por exemplo, além de pobre de escritores e de obras, o naturalismo se apresentava como a escola literária menos nacional de nossa Literatura Brasileira e nenhum de seus livros evidenciavam a sensação da nossa sociedade e da nossa civilização.

Do mesmo modo, Romero (1882, p. 34) avaliava o Naturalismo brasileiro como uma espécie de imitação da doutrina estrangeira, justificando que

o naturalismo, especialmente, na ramificação empírica, só tem contado até aqui, na poesia, no romance e no drama, uns paspalhões mínimos de fazer dó. A glória da invenção da doutrina não lhes pertence: é do estrangeiro. Cabe-lhes apenas a glória da imitação e esta mesmo tão desjeitosa, tão inábil, tão mesquinha, que compuge.

Entretanto, é conveniente salientar que, embora Romero tenha inicialmente pontuado aspectos negativos relacionados ao Naturalismo brasileiro, Sússekind recorda que Romero, na obra *História da literatura brasileira*, elogia os esforços dos naturalistas e reconhece que o naturalismo emergente em nosso país,

numa combinação de literatura e objetividade científica, daria ao leitor a sensação de se encontrar diante de identidades, nacionalidades, sem rachaduras de qualquer espécie. Inclusive sem que, entre os seus olhos e essa suposta identidade, houvesse outra coisa além de uma transparência a que se dá o nome de literatura (SÜSSEKIND, 1984, p. 101).

Com efeito, Veríssimo, de fato, buscou atenuar as suas primeiras considerações acerca do Naturalismo, ressaltando que tanto o francês quanto o brasileiro trouxeram contribuições significativas para a literatura. Por essa razão,

não seria, porém, justo pelo menos contestar-lhe o bom serviço prestado, tanto aqui como lá, às letras. Ele trouxe à nossa ficção mais justo sentimento de realidade, arte mais perfeita da sua figuração, maior interesse humano, inteligência mais clara dos fenômenos sociais e da alma individual, expressão mais apurada, em suma uma representação menos defeituosa da nossa vida que pretendia definir (VERÍSSIMO, 1954, p. 295-296).

Araripe Júnior, por sua vez, desconsiderava a ideia de que o Naturalismo brasileiro seria uma cópia do francês, haja vista que os métodos naturalistas utilizados por nossos escritores teriam sofrido um processo de adequação. Assim,

emigrando para o Brasil, o naturalismo não poderia deixar de passar por uma modificação profunda. Zola, neste clima, diante desta natureza, teria de quebrar muitos dos seus aparelhos para adaptar-se ao sentimento do real aqui [...]. O naturalismo, ou se subordinava a esses estados de coisas, ou se tornava uma planta exótica. [...] O naturalismo brasileiro foi uma luta entre o científico desalentado do europeu e do lirismo nativo do americano pujante de vida, de amor, de sensualidade (ARARIPE JÚNIOR, 1958, p. 70-72).

De modo semelhante, Sodré (1999, p. 207) entende que “os naturalistas brasileiros seriam diferentes dos europeus, por força do clima aqui dominante; isso eliminaria do naturalismo ortodoxo as suas arestas”, possibilitando, assim, a sua adaptação à nossa Literatura. Em todo caso, tais afirmações não implicam em certificar que no Brasil a

“influência de Zola foi excessiva, dominadora e exclusiva. No Naturalismo em que havia, não há dúvida, muita coisa fecunda e sã, não vimos senão a técnica, e principalmente a técnica zolista” (VERÍSSIMO, 1894, p. 72).

Mas, ainda que o referencial estrangeiro percorra quase todas as discussões em torno do Naturalismo brasileiro, lançar mão unicamente de um estudo comparado na tentativa de ilustrar aquilo que o Naturalismo brasileiro mais ou menos se assemelha ou se diferencia do modelo francês, limita as possíveis leituras sobre o estilo dos naturalistas brasileiros, na medida em que condiciona o pesquisador a fixar sua análise somente à busca de elementos que possam demarcar as comparações existentes entre ambas as vertentes da escola naturalista. Por outro lado, torna-se relevante ponderar acerca das generalizações e diferenciações existentes entre as variantes do Naturalismo, a fim de que não se incorra em rotulações que possam vir a suprimir as especificidades do Naturalismo brasileiro.

O ato de tomar como influência as tendências do Naturalismo francês não traduz a fiel absorção das ideias aglutinadas na escola literária europeia. Ao contrário disto, transparece possibilidades de interação entre os movimentos literários, bem como evidencia preferências culturais e inclinações artísticas de qualquer escritor. Nesta perspectiva, compreende-se que os naturalistas brasileiros não se dedicaram a imitar o que se fazia no plano literário europeu por reflexo de idolatria ou da simples reprodução, mas, ao revés disto, afirmaram a sua identidade de naturalistas ao fazerem uso tanto dos discursos científicos quanto de comportamentos sociais observáveis no Brasil na produção de suas obras.

Acusados de serem imitadores sem originalidade das tendências europeias, naturalistas como Aluísio Azevedo rebatiam as críticas proferidas às suas produções em periódicos da época, às vezes mesmo explicitando e reconhecendo os motivos ensejadores da crítica, porém relativizando os argumentos usualmente utilizados pelos seus adversários para, a partir disso, atribuir um caráter utilitário e inovador às suas próprias produções. A exemplo disto, em crônica publicada no jornal *O pensador*, na cidade de São Luís do Maranhão, no dia 20 de outubro de 1880, Aluísio Azevedo escreveu:

Incontestavelmente a França é a sede do pensamento humano. E nós que a imitamos em tudo: na sua política, na sua indústria, na sua ciência, na sua arte, temos precisamente de imitá-la na sua literatura e no seu modo de pensar e de falar [...]. Querer ainda escrevamos um português puro é exigir que escrevamos de um modo diverso do que falamos. [...] Além disso, já não estamos no reinado da forma. Hoje o que se quer é a ideia, friamente discutida, cientificamente observada, claramente exposta, de um modo calmo, refletido, metódico [...] 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 para expor seu modo de pensar sobre qualquer objeto, sobre qualquer questão, sobre qualquer indivíduo. O próprio romance tão fútil até aqui, quando hoje não se propõe discutir uma tese, demonstrar um fato, bater um preconceito, analisar um artigo de código ou fazer qualquer coisa séria e útil, embora esteja bem escrito, há de passar despercebido e cair por fim no artigo de nulidades.⁷

Segundo Sodré (1999, p. 207), “a posição antinaturalista, caracterizadora ou não, dos mais eminentes críticos da época não impediu o triunfo da escola entre os praticantes e entre o público”. Nesse sentido, o Naturalismo brasileiro também teve os seus entusiastas e defensores, “os que o defenderam, os que aplaudiram os métodos usados, os que apregoaram a superioridade de seus processos, [...] buscando demonstrar a validade da escola e a importância de suas contribuições” (SODRÉ, 1999, p. 207).

A preferência por temas da patologia social, como a miséria, o adultério, a criminalidade, o desequilíbrio psíquico, os problemas ligados ao sexo, etc, fez com que os autores naturalistas, no seu exame da realidade, considerassem que a natureza humana era determinada por circunstâncias exteriores (PROENÇA FILHO, 2001). Tal concepção possibilitou que algumas questões de nossa sociedade fossem expressas e compreendidas de forma diferenciada pelos autores naturalistas.

Deste modo, o que hoje pode ser interpretado como uma forma de deturpação da realidade social resultou, a partir da segunda metade do século XIX, em interpretações e representações de um quadro geral que afetava toda sociedade brasileira do período. Assim, as concepções deterministas em voga na época, atreladas à “visão do real” expressa pelos autores naturalistas, deixaram transparecer que, com o surgimento da nova escola, seria imperativo que a produção artística enveredasse para o método da observação científica, a fim de que assim, pudesse, de fato, expressar e representar, de forma verossímil, o ser humano em sociedade.

Na concepção dos naturalistas, portanto, a obra literária não poderia apresentar fatos inverídicos. Deveria, ao invés disto, enveredar pela vida real, buscando salientar todos os problemas que a rodeia. Assim, em lugar da horizontalidade romântica, prevaleceu entre os naturalistas “a verticalidade da sondagem psicológica, com vistas ao conhecimento das causas profundas (genéticas) do comportamento individual” (MOISÉS, 1985, p. 27).

As personagens das obras naturalistas, frutos de observação, são delineadas como tipos concretos, vivos. Suas protagonistas são simples “vítimas da educação e da histeria;

⁷ Todas as matérias, anúncios, publicações e recortes de jornais presentes nesta dissertação são produtos de uma pesquisa heurística realizada por mim entre os anos de 2014 à 2018, no sítio eletrônico da Hemeroteca Digital Brasileira.

quase todas as figuras se destacam pela vilania de seu procedimento” (SODRÉ, 1999, p. 215). Preocupados em desvendar o corpo e suas funções, os naturalistas ilustram “vivamente, nuamente, as cenas que os homens costumam conservar veladas. Muitas delas chegaram a chocar pela fria crueza com que são narrados” (SODRÉ, 1999, p. 251). Acerca disto, Sodré explica que o naturalismo se preocupou em “desnudar aquilo que velhas crenças e costumes, prejuízos e preconceitos solidamente ancorados no tempo, tinham tido o cuidado de conservar escondido, o problema da imoralidade literária assumiu importância singular” (1999, p. 250).

Não por acaso, as obras naturalistas foram acusadas de colocar em escandalosa evidência o corpo e a sexualidade feminina. Nesse sentido, sem disfarçar o tom que se antepõe às condutas e comportamentos esperados na época, obras como *O homem*, de Aluísio Azevedo e *A carne*, de Júlio Ribeiro, esboçaram importantes questões atinentes a expressão da sexualidade feminina no período em que foram produzidas.

Sendo assim, por meio de um esforço minucioso de crítica e análise de tais romances que o presente trabalho pretende demonstrar nos próximos capítulos de que forma os seus autores abordaram temas tão delicados e caros à literatura naturalista, às instituições de saber e à ciência do século XIX, dentre os quais se destaca a pulsão sexual e a repressão social das mulheres, representadas pelas protagonistas das obras *O homem* e *A carne*.

3 A SUBVERSÃO DA SEXUALIDADE FEMININA POSTA EM CENA

Casamento é um modo de dizer, eu faço questão é do coito! – Ela precisa de homem! (AZEVEDO, 1887, p. 67-69).

Entregara-o de mãos atadas aos caprichos de uma mulher histérica que se lhe ofereceu, que se lhe dera, como se teria oferecido, como se teria dado a qualquer outro, a um negro, a um escravo de roça, não por amor psíquico, mas para satisfazer a carne faminta (RIBEIRO, 2008, p. 143).

No século XIX, a convulsão histérica – ao apresentar um corpo indomado, signo de uma desordem – representou um fenômeno ameaçador para a sociabilidade da época. Sujeitando a mulher a um corpo que reclama por prazer, a histeria feminina estaria intimamente relacionada a manifestações sexuais diversas que subvertiam a ordem social. Neste cenário, os excessos de prazer e desejo sexual impulsionaram uma série de construções discursivas que se destinavam a criar imposições sobre os comportamentos considerados desviantes.

Em contrapartida, ascendiam, ao lado dos mecanismos de poder que visavam regular, controlar, vigiar e reprimir a sexualidade feminina, tantos outros discursos de poder que direcionaram seus esforços à exposição dos fatores suscetíveis a desencadear os sintomas da histeria. A exemplo destes, produções literárias como *O homem*, de Aluísio Azevedo, e *A carne*, de Júlio Ribeiro, narraram episódios correspondentes às situações que levariam à manifestação da histeria e suas consequências ao corpo e à psique das mulheres acometidas por tal enfermidade.

Do mesmo modo, tais obras revelam, ainda que de maneira sutil, como as ações e as condutas consideradas degeneradas despertavam o olhar atento de instituições como a Igreja Católica e a família patriarcal, bem como eram temas recorrentes nas teorias médicas emergentes do século XIX e nos movimentos higienistas que defendiam padrões sociais e de comportamento.

Naquele período, a educação direcionada às mulheres ainda continuava, quase que exclusivamente, vinculada aos princípios religiosos de repressão e controle sexual. Atrelado a isto, enquanto as teorias médicas tentavam desvendar o que ocasionava os impulsos sexuais, os higienistas, a partir de políticas sanitárias, visavam neutralizar todo e qualquer perigo à ordem social, do qual seriam exemplo as pulsões sexuais. Acerca disto, Mansanera e Silva (2000, p. 119) explicam que os higienistas objetivavam “a criação dos hábitos sadios, o

combate às ‘taras sociais’ e a realização das grandes aspirações sanitárias do Estado”, pois a coletividade brasileira deveria ser protegida “contra a anarquia do liberalismo, dos ideais igualitários, da promiscuidade e decadência urbanas” (MANSANERA; SILVA, 2000, p. 119).

Em decorrência da crescente preocupação com comportamentos que poderiam macular os projetos de melhoria social, a sociedade brasileira, já no início do século XX com a fundação da Liga Brasileira de Higiene Mental (LBHM), assistia a mais uma forma de legitimação de controle sobre o corpo e a sexualidade dos indivíduos. Assim, segundo o que estava previsto em seus estatutos, a Liga teria como finalidade a:

1. Prevenção das doenças nervosas e mentais pela observância dos princípios da higiene geral e, em especial, do sistema nervoso; [...]
2. Melhoria progressiva nos meios de assistir e tratar os doentes nervosos e mentais em asilos públicos, particulares ou fora deles; (LBHM, 1925 apud MANSANERA; SILVA, 2000, p. 119).

Diante disto, constata-se que enquanto a Liga Brasileira de Higiene Mental visava formar um indivíduo brasileiro mentalmente sadio, através do controle das doenças nervosas, os naturalistas, tempos antes, já teriam dado aos seus leitores indícios de que a criação de instituições direcionadas exclusivamente ao debate e controle das doenças mentais poderiam ser recorrentes. A imperiosa necessidade de controle sobre o corpo e sobre a sexualidade feminina é manifestada nos romances *O homem* e *A carne* a partir da identificação e do combate a uma das patologias cujo diagnóstico se difundia no país: a histeria.

Não obstante, os romances *O homem* e *A carne* “expõem as marcas do conflito entre o campo das pulsões sexuais e o das proibições da civilização, o qual se traduz em sensações torturadas e no mal-estar que as personagens tragicamente carregam.” (BULHÕES, 2005, p. 7). Nesta perspectiva, ao afirmarem os desejos e prazeres sexuais do sujeito feminino, Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro, além de localizarem na esfera de uma moral social a responsabilidade por uma sexualidade perturbada, corroboraram, de maneira paradoxal, com a imagem de fragilidade da mulher e a sua predisposição aos perigos do sexo.

No entanto, foi o trato dado à matéria sexual que conferiu ao *O homem* e à *A carne* repercussões que atraíram olhares atentos da crítica literária da época e daqueles que julgaram tais romances como profanos e capazes de despertar a lascividade e a estimular práticas sexuais consideradas imorais. Neste panorama, os críticos de Aluísio Azevedo e de Júlio não somente acusariam as produções dos romancistas pelo tom de imoralidade e pela descrição de cenas consideradas abjetas, como também colocariam em questão o valor literário de *O homem* e *A carne*.

No que tange a esta última questão, o romance de Júlio Ribeiro sofreu alguns percursos argumentativos que defendiam a ideia de que *A carne* seria um plágio de *O homem*, em virtude das semelhanças existentes entre as narrativas e enredos das respectivas obras. Por essa razão, Sodré e tantos outros consideraram que “o modelo fornecido por Magdá foi copiado na obra de Júlio Ribeiro, por Lenita [...]” (1992, p. 218).

Tal discussão acerca da produção de Júlio Ribeiro foi amplamente propagada nos jornais da época. Dentre estes, menciona-se o *Cidade do Rio*, que, no dia 3 de setembro de 1888, divulgou a impressão de um dos leitores de *A carne*. Publicada sob a autoria de um sujeito que se identificou como D. Quixote, a avaliação acerca do romance de Júlio Ribeiro traz, desde o início, a advertência de que “não existem verdades, mas sim opiniões, que a crítica é simplesmente uma fração do público habituada a julgar as próprias impressões”.⁸

Diante disto, não seria incorreto afirmar que a preocupação do crítico em justificar a sua opinião sobre *A carne*, revela uma espécie de autodefesa, a fim de, possivelmente, evitar que suas colocações fossem alvo de posteriores reprovações ou embates. No entanto, esta forma de defesa autodirecionada não dava garantias de que a crítica seria bem recebida ou até mesmo acolhida pelo grande público leitor, pois entre aqueles que admiravam Júlio Ribeiro e eram entusiastas com suas produções, havia os que condenavam seus romances.

Contudo, isto pareceu não importar muito ao sujeito que formulou sua crítica acerca de *A carne*. Na verdade, a publicação no *Cidade do Rio* revela muito mais a necessidade de reconhecimento de autores como Júlio Ribeiro, que, quase sempre, eram comparados em relação ao grau de prestígio conferido a outros. Assim, ainda que admita que em *A carne* apareçam similaridades com *O homem*, que formulam a ideia de plágio, o crítico chama atenção ao fato de que

o espírito [de criação] tem processos comuns de raciocínio, a observação faz-se sobre identidade de fatos e, por tudo isto, é fácil de admitir que dois ou mais indivíduos cheguem simultaneamente ou quase simultaneamente as mesmas conclusões [...].⁹

Posteriormente, o crítico ressalta que “quem muito lê, existe no cérebro a permanência de uma ideia alheia que mais tarde aparece como própria”.¹⁰ Visto isto, em sua opinião, portanto, seria desnecessário acusar *A carne* de plágio, pois “o homem que tem talento é incapaz de plagiar porque o plágio é mais difícil do que a produção por conta

⁸ Fonte: *Cidade do Rio* (RJ), 3 de setembro de 1888. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 11 de nov. de 2017.

⁹ Idem.

¹⁰ Idem.

própria”.¹¹ Por fim, o crítico reconhece a idoneidade e capacidade intelectual de Júlio Ribeiro com as seguintes palavras: “sendo de notoriedade incontestável o talento de Júlio Ribeiro, chego à afirmação de não existir plágio na *Carne*”.¹²

Com efeito, conforme será posteriormente esmiuçado, apesar de existir elementos similares entre *O homem* e *A carne*, há entre elas peculiaridades que denotam impressões e experiências próprias de cada autor na elaboração de suas obras. Neste sentido, ver-se-á que as diferenças entre ambas as obras não apenas existem como também não podem, de modo algum, ser ignoradas. Por outro lado, há de se perceber que as eventuais semelhanças entre as obras podem ser explicadas e compreendidas a partir de diversos fatores. Deste modo, antes de qualquer julgamento, precisa-se reconhecer que Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro estavam inseridos dentro de um mesmo contexto histórico e literário, além de possuírem uma forte relação de amizade, o que, possivelmente, contribuía para que entre os dois houvesse trocas mútuas de informações e ideias.

3.1 *O homem*: um caso de histeria

Publicada um ano antes de *A carne*, a obra *O homem* (1887), de Aluísio Azevedo, acentuou a obediência à receita naturalista, servindo, inclusive, de modelo para outras produções. Segundo Sodré (1992), além do romance de Aluísio Azevedo ter causado fortes impressões à época de sua publicação, também inspirou escritores como Júlio Ribeiro, com a produção de *A carne* (1888), Horácio de Carvalho, com *O Cromo* (1888), e Adolfo Caminha, com *A normalista* (1893).

Acerca disto, é possível inferir que a repercussão e consagração que Aluísio Azevedo obteve em torno de suas produções deu ao romancista fama e notoriedade, sobretudo com a obra inaugural do Naturalismo brasileiro, *O mulato* (1881).¹³ No entanto, convém ressaltar que não foi somente das penas que a vivacidade intelectual de Aluísio Azevedo ganhou admiradores, o naturalista, muito antes de se dedicar aos romances, também era conhecido

¹¹ Fonte: *Cidade do Rio* (RJ), 3 de setembro de 1888. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 11 de nov. de 2017.

¹² Idem.

¹³ Como romancista, ele [Aluísio Azevedo] estava conscientemente diante do seguinte dilema: existiam dois públicos que o prestigiavam: o primeiro, muito reduzido em número, interessava-se pela vida literária europeia e tinha sido conquistado pelo romance naturalista; o outro, muito mais vasto, composto essencialmente por leitores de jornais, era condicionado pela leitura quase exclusiva de romances de folhetim. [Aluísio Azevedo sabia, portanto, que] a primeira categoria de leitores esperava que ele continuasse na via que havia sido aberta por *O mulato*, a segunda, que ele escrevesse obras românticas (MÉRIAN, 2013, p. 331).

pela produção de caricaturas, peças teatrais e colaborações em jornais, tais como *A flecha*, *O Pensador*, *Pacotilha*, *Diário do Maranhão* e *Gazetinha*.

Autodidata como a maioria dos escritores e intelectuais de sua geração, Aluísio Azevedo “conhecia suficientemente a língua francesa para traduzir peças francesas de teatro, escrevia em italiano e traduzia do espanhol” (MÉRIAN, 2013, p. 370). A exemplo disto, menciona-se a parceria de Aluísio Azevedo e Olavo Bilac para fazer a tradução da peça teatral *Le roi s’amuse*, de Victor Hugo, noticiada no periódico *A Semana*, em 12 de fevereiro de 1887, na província do Rio de Janeiro:

É preciso notar que Olavo Bilac e Aluísio Azevedo estão traduzindo *Le roi s’amuse* em verso e, o que é mais, em verso alexandrino, rigorosamente rimado, com todos os requisitos da arte, sem um verso mais do que há no original, o que faz com que esta tradução represente uma obra de grande consciência literária e muitíssimo trabalho.¹⁴

Já no plano da sua produção literária, Aluísio Azevedo, assim como os demais naturalistas, tratou das diferentes formas de patologias relacionadas à histeria, ao alcoolismo, à loucura, a doenças nervosas e a “perturbações” sexuais. Para tanto, manteve-se instruído dos conhecimentos ligados aos determinismos geográfico e atávico, à hereditariedade e, também, atualizado sobre os trabalhos mais recentes que versavam sobre a relação entre fisiologia e doenças nervosas. A este respeito, Mérian (2013, p. 479) explica que Aluísio Azevedo “dava provas de um conhecimento relativamente extenso das teorias filosóficas e científicas em voga, dissertando sobre Taine, retomando as ideias deterministas de Darwin, desenvolvendo as teorias sociais de Comte e de Spencer”. Além disto,

os métodos de trabalho de Aluísio Azevedo – documentação, observação, experimentação – supõem que ele tenha lido *Le roman expérimental*, de Zola. E, admitindo-se que não tivesse lido esta obra, ele não podia, no entanto, ignorar as teorias do romancista francês, longamente expostas e comentadas na imprensa por Sílvio Romero, José Veríssimo, Valentim Magalhães e Araripe Júnior (MÉRIAN, 2013, p. 477).

Atrelando a abordagem científica do século XIX ao modelo zolista de documentação, observação e experimentação, Aluísio Azevedo, no momento de elaboração de *O cortiço*, decidiu conhecer e vivenciar de perto o cotidiano dos habitantes que viviam no tipo de moradia que deu nome à obra. Assim, “alugou um quarto e esforçou-se em integrar a essa

¹⁴ Fonte: *A Semana* (RJ), 12 de fevereiro de 1887. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 15 de nov. de 2017.

sociedade” (MÉRIAN, 2013, p. 475). Tal experiência, certamente, iria permitir que Aluísio Azevedo trouxesse mais realismo à sua produção. No entanto Mérian explica que

essa aventura quase terminou mal; ele nunca conseguiu ser um morador como os outros por causa de sua curiosidade. Muito cedo começaram a desconfiar que ele fosse um agente da polícia. Corajoso, mas não temerário, Aluísio preferiu encurtar sua experiência para escapar de uma surra (MÉRIAN, 2013, p. 475).

Não muito diferente do que fizera para escrever *O cortiço*, Aluísio Azevedo antes de produzir *O homem* também buscou informações e documentações que lhe possibilitasse compreender o seu “objeto de estudo”. Deste modo, dedicou-se aos estudos de psicopatologia e fisiologia na intenção de desvendar o fenômeno da histeria e abordá-lo em seu romance. Acerca disto, Flávio (1920)¹⁵ explica que, em 1886, o naturalista estreitou relações com um estudante de medicina que elaborava uma pesquisa em torno da histeria. Assim, enquanto o romancista preparava *O homem*, o estudante auxiliava-o com as teses científicas sobre os casos de histeria (FLÁVIO, 1920).

Ademais, “para completar sua documentação sobre a histeria, Aluísio também frequentou hospitais e várias vezes informou-se com médicos” (MÉRIAN, 2013, p. 480). No entanto, Mérian esclarece que “*O homem* não é o resultado da observação clínica dos doentes, nem de discussões com médicos especialistas em doenças nervosas. Aluísio Azevedo recorreu principalmente a uma documentação escrita” (MÉRIAN, 2013, p. 480). Neste sentido, Bevilacqua afirmava que “o tipo de Magdá, a histérica, não foi por dois terços observado em natureza, mas deduzido dos casos de patológicos classificados por médicos” (1896, p. 167).

Na concepção de Bevilacqua (1896), portanto, Aluísio Azevedo teria se debruçado nas pesquisas realizadas por estudiosos que tiveram contato direto com os estudos de Charcot, tais como Alfred Binet, Joseph Babinsky e Pierre Janet. Do mesmo modo, não seria inverossímil presumir que o romancista também tenha tido contato com estudos de Freud acerca das perturbações nervosas que acometiam as mulheres.

Ainda no que tange as influências de Aluísio Azevedo para a produção de *O homem*, Mérian (2013) sugere que o naturalista tenha se inspirado em obras literárias francesas, como *O vermelho e o negro* (1830), de Stendhal, *A mulher de trinta anos* (1842), de Balzac, *Madame Bovary* (1857), de Flaubert, *Germine Lacerteux* (1865), dos irmãos Goncourt, além,

¹⁵ Alcides Flávio é o pseudônimo de Antônio Fernandes Figueira (1863-1928). Formado em Medicina pela Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, em 1886, apresentou a tese de doutorado *Condições patogênicas e modalidades clínicas da histeria*.

é claro, das obras de Zola. Ademais, Mérian alude, igualmente, que Aluísio Azevedo possa ter lido o romancista belga Camille Lemonnier (1844-1913), pois ele “abordava o mesmo tema [de *O homem*] em dois romances naturalistas: *Um mâle* e *L’hysterique* (2013, p. 481, grifos do autor).

Em contrapartida, há de se reconhecer que Aluísio Azevedo também direcionou outros esforços para que a obra *O homem* fosse reconhecida no meio literário especializado e entre o público leitor. Assim, ao lado de seu irmão, Arthur Azevedo, lançou notas em jornais da época anunciando o seu novo romance. Em outras palavras, os irmãos Azevedo publicavam pequenas notas nos periódicos do Rio de Janeiro, a fim de fornecer ao seu público leitor vestígios do que poderiam esperar de *O homem*. A exemplo disto, em 25 de julho de 1887, Aluísio Azevedo teria anunciado em o *Gazeta da Tarde* que “Magdá é um livro ardentíssimo, um estudo de histeria, um romance sonho.” Do mesmo modo, Arthur Azevedo, em 3 de outubro de 1887, havia alertado em o *Novidades* que

o novo romance de Aluísio Azevedo, *O Homem*, vai aparecer em condições excepcionais. Nesta terra há costume de guardar-se absoluto silencio a respeito dos livros que se publicam, mas *O Homem* está ainda inédito e já tem dado muito que falar. Uma vez; é a primeira! Não conheço o romance, de que li apenas alguns trechos publicados no *Cidade do Rio* e no *Diário de Notícias*, mas tendo uma fé robusta no talento de Aluísio e a certeza de que se colocará ainda acima das coisas amáveis que nestes últimos dias se lhe têm dito [...]. Pessoas de muita circunspeção literária afirmam que *O Homem*, além de ser tesouro de observação fisiológica, interessa o leitor pelos episódios e pelos personagens [...] alguns pais de família hão de fazer sentir à respectiva prole que onde está O Homem está o perigo, e só deixarão que as meninas o leiam depois de suprimidas algumas audazes. As pobres pequenas darão naturalmente o cavaco por não terem um Homem inteiro e a pudicícia paterna não intimidará o autor [...].¹⁶

Já no dia 2 de outubro de 1887, no jornal *Gazeta de notícias*, via-se uma pequena nota antevendo que *O homem*, certamente, sofreria acusações desonrosas e recriminações por parte do público, bem como previa que seria necessário à crítica literária folhear os tratados de medicina para poder lançar julgamentos à obra de Aluísio Azevedo. Por fim, em tons de admiração, o redator do jornal exprime que o talento do romancista não poderia ser questionado e que a sua produção conferiria honra à nossa literatura, veja:

¹⁶ Fonte: *Novidades* (RJ), 3 de outubro de 1887. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 16 de nov. de 2017.

Fonte: *Gazeta de notícias* (RJ) – 12 de out. de 1887.

O homem, de Aluizio Azevedo, vai levantar uma tempestade de doestos e recriminações, vai ser discutido no fundo e na fôrma. A critica folheará os livros de medicina, e discutirá aquelle caso de hysterismo, em suas causas e em suas manifestações. Talvez se diga, em desabono da obra, a par de muito disparate, filho da raiva de escola, muita cousa sensata; talvez se lhe faça muita observação justa, muito reparo merecido; mas o que ninguem dirá, a não querer correr o risco de ser apupado, é que *O homem* não é o trabalho de um rapaz de muito talento, que não é um livro que faz honra á nossa pobre litteratura.

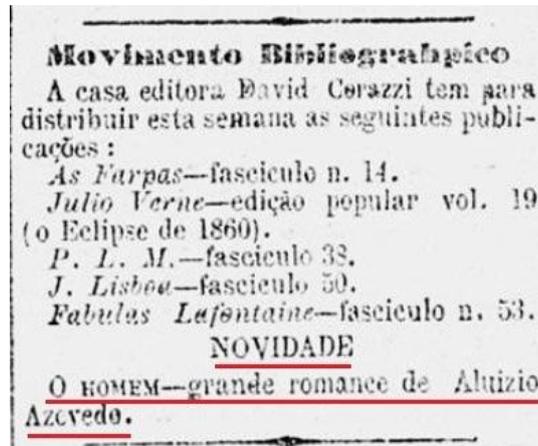
Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 16 de nov. de 2017.

Diante disto, é curioso apontar que a imprensa não foi o único meio de promoção utilizado para divulgar o romance de Aluísio Azevedo. Via-se que, além do suporte de seu irmão e de notícias publicadas em jornais, o naturalista também pôde contar com o auxilio de amigos. Alguns deles, a fim de promover o romance de Aluísio Azevedo, “organizaram uma conferência pública, em 8 de outubro de 1887, no Teatro Príncipe Imperial. Na ocasião, Coelho Neto fez uma longa apresentação do romance perante um auditório lotado” (MÉRIAN, 2013, p. 401). Atrelado a isto, o romancista fez “a distribuição de panfletos durante os dias que precederam o lançamento de *O homem*” (MÉRIAN, 2013, p. 402). Assim,

nas vésperas do aparecimento de *O homem*, Aluísio Azevedo, que conhecia a fundo o meio tórpido em que vivia, pôs-se em campo para fazer a propaganda da obra e, auxiliado por alguns companheiros corajosos, tal estardalhaço fez que, no dia da exposição do livro, foram vendidos ao balcão uns 300 exemplares (COELHO NETO, 1922, p. 103).

Dado o empenho do naturalista na difusão e promoção de sua obra, jornais da época noticiaram a publicação de *O homem* nove dias após a conferência realizada no Teatro Príncipe Imperial. A exemplo destes, cita-se o *Gazeta de notícias*, que, no dia 17 de outubro de 1887, anunciou *O homem* como o grande romance de Aluísio Azevedo, destacando-o das demais publicações ao apresentá-lo como uma novidade literária:

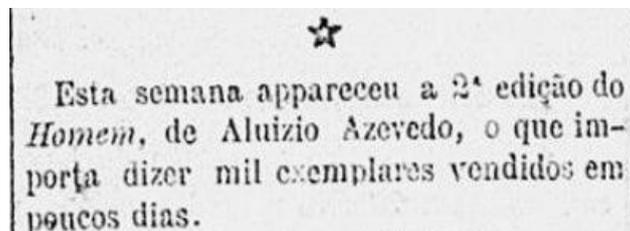
Fonte: *Gazeta de notícias* (RJ) – 17 de out. de 1887.



Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 20 de nov. de 2017.

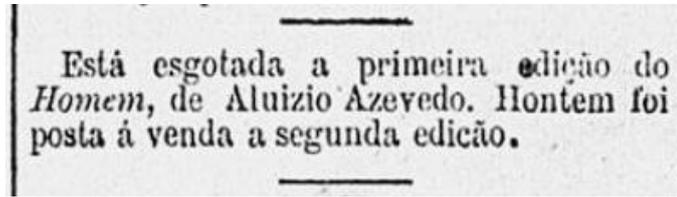
Em face dos esforços direcionados à divulgação de *O homem*, a primeira edição do livro foi vendida em poucos dias. Assim, jornais como o *Gazeta de notícias*, do Rio de Janeiro, noticiam no dia 21 de outubro de 1887 que os primeiros exemplares da obra de Aluísio Azevedo já se encontravam esgotados, sem, contudo, deixar de ressaltar que a segunda edição havia sido lançada no dia 20 de outubro de 1887. Dois dias após a isto, o mesmo jornal destacava que, devido ao seu sucesso, foram vendidos mais de mil exemplares de *O homem*, reforçando, inclusive, que a segunda edição já estava disponível para compra:

Fonte: *Gazeta de notícias* (RJ) – 21 de out. de 1887.



Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 20 de nov. de 2017.

Fonte: *Gazeta de notícias* (RJ) – 23 de out. de 1887.



Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 20 de nov. de 2017.

Embora Aluísio Azevedo tenha sido um intelectual de reconhecido talento e de grande notoriedade na sua época, Mérian acredita que “a imprensa foi um auxiliar precioso para o sucesso do romancista” e que “a venda dos principais jornais da capital nas províncias facilitou a difusão de *O homem* em todo o Brasil” (2013, p. 403). Sobre esta questão, Adolfo Caminha (1895) havia declarado que da geração de escritores na qual se encontrava, Aluísio Azevedo era, talvez, o único escritor lido em todo o Brasil. Além disto, o autor de *A normalista* acrescentou que

se a mocidade brasileira compreendesse nitidamente o papel civilizador da literatura, a importância absoluta da obra de arte, com certeza os seus esforços duplicavam e o nosso país não seria visto com desdém pela França literária e pelo próprio Portugal, que, incontestavelmente, fulgura ao lado da Espanha, da Itália e doutros países notáveis em desenvolvimento intelectual (CAMINHA, 1895, p. 07).

Neste sentido, Mérian (2013) também considera que toda e qualquer abordagem feita por Aluísio Azevedo em suas produções evidencia uma dimensão crítica da sociedade brasileira. Deste modo, pode-se considerar que Aluísio Azevedo, em *O homem*, “executa uma avaliação da moral sexual de fins do século XIX ao [apresentar] um precioso ‘documento’ de averiguação da intimidade burguesa [...]” (BULHÕES, 2003, p. 97).

Assim, a narrativa de *O homem* e, em especial, a figura da protagonista Magdá podem ser consideradas como “espécimes exemplares do mascaramento e da repressão sexual da civilização burguesa, cuja estrutura sexual se encontra alterada pelas neuroses provocadas pelas inibições morais, pelo sistema de restrições e de privações, tornando-se incapaz, portanto, de atingir a satisfação sexual” (BULHÕES, 2003, p. 99). Por esta razão,

o destino de Magdá é o símbolo do fracasso, da felicidade impossível de uma moça burguesa. O romance é um grito de alarme contra uma educação ultrapassada,

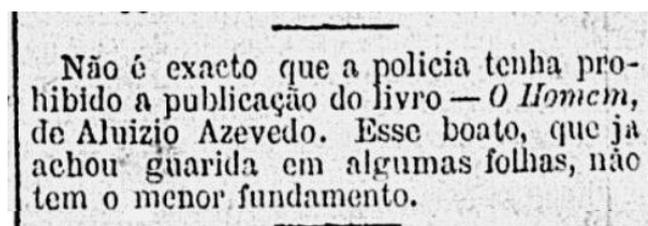
inadaptada ao meio, e contra uma moral frustrante que vai contra as pulsões profundas dos indivíduos (MÉRIAN, 2013, p. 506).

O romancista deu margem a tais questões a partir da abordagem de um diagnóstico recorrente de sua época: a histeria – doença ligada às frustrações sexuais. Os leitores de *O homem* podem observar, portanto, que, dentro da visão determinista de Aluísio Azevedo, a abordagem que ele faz acerca da histeria é resultado de um “choque nervoso ligado a uma insatisfação sexual numa mulher de temperamento ardente” (MÉRIAN, 2013, p. 498). Acerca disto, Bulhões (2003, p. 84) entende que “a tese que evidentemente se anuncia [em *O homem*] é a necessidade imperiosa da realização sexual, sob pena de levar o indivíduo – na versão da histeria feminina – à perda das faculdades racionais.”

No percurso em que direciona a trama de *O homem*, Aluísio Azevedo, além de retratar o desnudamento do corpo feminino, provoca o leitor a se deixar envolver pelos elementos que sugerem as situações eróticos-sexuais vivenciadas por Magdá. Para tanto, além de descrever cenas consideradas obscenas, Aluísio Azevedo evidencia, por meio de sua protagonista, que os prazeres e desejos sexuais, além de poder ser vivenciados dentro do plano da imaginação, podem se projetar tanto como uma forma de autossatisfação quanto uma espécie de combate à repressão social imposta aos indivíduos.

Neste ponto, salienta-se que, devido aos “excessos” de licenciosidades conferidas à produção de *O homem*, a obra de Aluísio Azevedo foi, por diversas vezes, alvo de denúncias e boatos que, de certo modo, desmereciam o seu valor estético. Acerca disto, observa-se que dias antes do seu lançamento, no dia 30 de setembro de 1887, uma pequena nota foi publicada no jornal *Gazeta de notícias* em defesa de *O homem*, desmentindo a notícia caluniosa sobre a proibição de sua publicação:

Fonte: *Gazeta de notícias* (RJ) – 30 de set. de 1887.



Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 20 de nov. de 2017.

Além de *O homem*, ver-se-á que a presença do componente sexual na narrativa de *A carne* também ocasionou a esta outra obra olhares de reprovação. Porém, ainda no que se refere ao romance de Aluísio Azevedo, é curioso perceber que, à primeira vista, o título da obra *O homem* em nada sugere o estabelecimento de uma personagem envolta em conflitos decorrentes de sua (in)satisfação sexual. Tal visão só se torna possível a partir do desenrolar da trama, quando Magdá se vê diante da necessidade de um *homem* para a consumação dos seus prazeres sexuais. Acerca disto, Mérian (2013) considera, portanto, que o romance de Aluísio Azevedo poderia ter recebido o nome de “A mulher”, uma vez que a obra tem como tema a vida de uma moça histórica. Porém, não parece que escolha do título tenha sido uma opção despropositada, haja vista que, na construção narrativa elaborada pelo autor, o que teria desencadeado todas as mazelas vivenciadas por Magdá teria sido, justamente, a ausência de um homem.

Deste modo, tem-se que toda a narrativa da obra, a começar pelo título, sugere que apesar do protagonismo de Magdá, tal figura feminina se mostra intrinsecamente dependente e subordinada à figura masculina, demonstrando por meio de mais essa nuance, como a obra, apesar de conferir um redimensionamento do comportamento feminino, também leva a legitimação e reconhecimento de determinadas noções de inferioridade feminina apregoadas naquela época, as quais ecoam até os dias atuais.

3.1.1 O debate crítico-literário sobre *O homem*

À época da publicação de *O homem*, dois grandes fatores deram relevo ao romance de Aluísio Azevedo: o primeiro deles diz respeito ao repertório cientificista do século XIX como parte central do enredo da obra, e o segundo, por sua vez, constituiu no desnudamento do corpo e da sexualidade feminina como temáticas que nutriram a curiosidade do público leitor. Na visão de Mérian (2013, p. 502), tais questões se evidenciam porque “*O homem* é um romance que supõe várias leituras”, pois na medida em que aborda um estudo “científico” de um caso de histeria feminina, também se trata de “um trabalho que se liga a um projeto mais amplo: um retrato da vida da sociedade brasileira na época do fim do Império” (MÉRIAN, 2013, p. 502).

Neste sentido, Süsskind (1984) entende que, em *O homem*, o que se dispõe como ficção, também se apresenta como documento, sobretudo pelo fato do romance de Aluísio Azevedo possibilitar associações às pesquisas médicas realizadas sobre a histeria naquele

momento histórico. Deste modo, “ler *O homem* [equivale] a um estudo sobre os sintomas histéricos” (SÜSSEKIND, 1984, p. 65). E mais, na percepção de Sússekind, “pode-se trocar o texto ficcional por um ensaio científico ou vive-versa, pode-se substituir uma identidade nacional fraturada por sua réplica ficcional cheia de unidade e homogeneidade” (1984, p. 65).

Quanto ao fundamento de uma realidade verificável nas obras naturalistas, o próprio Aluísio Azevedo, a fim de previamente rebater as críticas que fariam acerca de *O homem*, prefaciou o seu romance com um aviso aos seus leitores: “quem não amar a verdade na arte e não tiver a respeito do Naturalismo ideias bem claras e seguras, fará, deixando de ler este livro, um grande obséquio a quem o escreveu” (AZEVEDO, 1887, s/p.) Embora tenha sido conciso em suas palavras, é possível perceber o tom de enfrentamento de Aluísio Azevedo ao defender que sua obra se baseia nos critérios de objetividade, imparcialidade e cientificidade do Naturalismo.

Contudo, as considerações críticas sobre *O homem*, quase sempre, colocavam em dúvida o ideal científico com o qual tanto Aluísio Azevedo quanto os demais naturalistas moldaram suas produções literárias. Colocavam, portanto, em descrédito a predisposição dos naturalistas de não permitir que a subjetividade pudesse conduzir ou mesmo causar o mascaramento daquilo que estaria diante dos seus olhos.

Acerca disto, nota-se a crítica feita por Germano Hasslocher no jornal *Gazeta da tarde* (RJ), no dia 12 de setembro de 1888. Escrita quase um ano após a primeira edição de *O homem*, a crítica de Germano Hasslocher, em um primeiro momento, faz menção às palavras que Aluísio Azevedo desenvolveu no prefácio do seu romance para, em seguida, trazer a exposição de comentários negativos acerca do autor e sua obra:

O autor prefacia sua obra com estas palavras: “quem não amar a verdade na arte e não tiver a respeito do Naturalismo ideias bem claras e seguras, fará, deixando de ler este livro, um grande obséquio a quem o escreveu”.
Eu amo a verdade na arte e suponho ter a respeito do Naturalismo ideias bem claras e seguras, o que basta para não poder fazer o obséquio que pede o autor. Por isso li *O homem*. Verifiquei, porém, que fui iludido quanto à verdade na arte que esperava encontrar no livro, que será tudo, menos naturalista. Proponho-me, pois, a demonstrar que o Sr. Aluísio Azevedo não é discípulo de Zola; que escreveu mal, muito mal; que *O homem* não passa de uma obra de carregação, sem mérito, nem mesmo o da originalidade e que a reputação do autor é muito contestável, não resistindo obras tais como as que tenho sob os olhos, a uma crítica severa e imparcial [...].¹⁷

¹⁷ Fonte: *Gazeta da tarde* (RJ), 12 de setembro de 1888. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 26 de nov. de 2017.

Germano Hasslocher, antevendo que seu posicionamento sobre Aluísio Azevedo e sua produção poderia incorrer em outros embates, defendeu-se alegando que toda e qualquer obra está sujeita ao critério do público, pois se trata de uma coisa que lhe pertence. Deste modo, ele, na qualidade de leitor, teria propriedade para analisar e examinar página por página de uma obra literária, estudando-lhe a estrutura para depois formar um conceito. Assim, uma vez formado, ninguém poderia lhe contestar o direito de externá-lo.¹⁸

Outros críticos, a fim de atenuar suas queixas quanto à obra de Aluísio Azevedo, declararam, previamente, terem gostado do livro, considerando-o admirável e honroso à nossa literatura. A exemplo destes, cita-se a crítica realizada por um indivíduo sob o pseudônimo de João Sincero, publicada no jornal *Cidade do Rio*, em 21 de novembro de 1887. Na opinião daquele que assinou a crítica sob a alcunha de João Sincero, *O homem*, apesar das qualidades que apresenta, necessitaria de algumas modificações, sobretudo em seu título. Entretanto, antes de tecer suas considerações, João Sincero parece se preocupar com a interpretação que Aluísio Azevedo poderia fazer após a leitura da crítica e adverte que gostou muito de *O homem*:

Antes de mais nada e para tranquilizá-lo quanto as consequências das observações que vou expender, vou declarando que gostei muito do seu livro e que o reputo uma obra de mestre. O primeiro reparo que faço é a impropriedade do título. Ele caberia bem ao livro se Magdá não fosse uma exceção mórbida do sexo, se em vez de ser uma mulher enferma, fosse simplesmente – *a mulher*. A prova de que Magdá não queria o homem é que acaba, doída sim, mas virgem. Nos caos comuns, de sanidade do corpo e da alma, essa necessidade de homem termina sempre, fatalmente, ou pelo casamento ou pelo *coup de tetê* da mancebia. Se o livro tivesse, – como esteve para tê-lo, ao princípio – um título como *A filha do conselheiro* ou *Magdá*, representaria um caso curioso, mas particular, singular de histeria: ao passo que intitulando-se *O homem* parece que se generalizou o caso, que se trata das condições comuns em que a mulher obedece as lei geral da natureza [...] Não obstante aos reparos feitos, é *O homem* uma obra admirável pelo equilíbrio perfeito que revela e pela magistral segurança da execução. Tem, além disso, abundantíssima observação do natural. [...] Em suma: um livro que honra a nossa literatura e que, se erra, quanto ao fundo, erra com gente da estofa de Goncourt, Daudet, Bourget, e Camille Lemonier, que escreveu *A histérica*.¹⁹

Ainda no que tange a crítica publicada no *Cidade do Rio*, *O homem* não seria uma obra naturalista por excelência, pois, na concepção de quem teceu julgamentos à produção do romancista naquela publicação, “*O homem*, com todo o enorme vigor do seu colorido, com toda grande firmeza do seu desenho, com toda sua força pinturesca, não é verdadeiramente

¹⁸ Fonte: *Gazeta da tarde* (RJ), 12 de setembro de 1888. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 29 de nov. de 2017.

¹⁹ Fonte: *Cidade do Rio* (RJ), 21 de novembro de 1887. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 29 de nov. de 2017.

nem romance e nem tratado científico. Não satisfaz nem aos literatos e nem aos médicos.”²⁰ Em contrapartida, também se vislumbrava que tanto *O homem* quanto Aluísio Azevedo eram ovacionadas e defendidos por admiradores em jornais como o *Gazeta de notícias* (RJ), *O paiz* (RJ), *Pacotilha* (MA), dentre outros.

No *Gazeta de notícias*, por exemplo, é possível perceber no fragmento abaixo que o redator, em 23 de outubro de 1887, advertiu que a obra *O homem* seria (re)conhecida pelo público mais conservador como uma espécie de *sucesso de escândalo*. Posteriormente, lamentou as condenações feitas ao romance, exaltando a dedicação e o talento de Aluísio Azevedo conferidos ao *O homem*. Por fim, o redator sugeriu que em vez de apenas condenarem a obra, que os leitores fizessem uma crítica construtiva, apontando ao autor aquilo que não foi visto com bons olhos em sua produção:

Sucesso de escândalo! Dirá a gente de não-me-toques, a gente de pudor assustadiço, a gente que cultivaria a parreira, ainda que esta não desse uva, só para se fornecer de folhas com que andasse por aí a cobrir os erros da natureza. O que é realmente pena, é que esses pudicos senhores não tenham modos. Se esbravejassem menos; se não descompuzessem tanto; se em vez de condenar às urtigas um livro em que há tanta coisa apreciável, em que se manifesta tanto talento, apontassem ao autor o que é excessivo, o que é inutilmente escabroso, dissessem, fizessem realçar a própria virtude, pondo-a bem e castamente vestida, ao lado da imprudente nudez do escritor, talvez aproveitássemos todos mais, nós que gostamos do livro, o autor que escreveu, e até a crítica que não o leu.²¹

Tempos depois, nomes como o de Adolfo Caminha, Nelson Sodré e Marcelo Bulhões fariam parte da arena de debates acerca do romance de Aluísio Azevedo. Neste caso, pode-se ver no excerto abaixo que, curiosamente, Adolfo Caminha (1895), insatisfeito com as repercussões negativas e críticas contra a sua obra *A normalista*, cuja temática se assemelha às desenvolvidas nas obras de Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro, evoca os exemplos de *O homem* e *A carne*, dando a entender que elas seriam merecedoras de maiores reprovações do que a sua própria obra, observa-se:

Se *A normalista* é um livro imoral, cuja circulação deve limitar-se a um certo e determinado grupo de leitores, então o que direi dos romances naturalistas de Aluísio Azevedo? Que não devem ter entrada sequer nas bibliotecas públicas? Neste caso, e com muito mais forte razão, a *Carne*, de Júlio Ribeiro, deveria ser queimado solenemente perante um conselho de jesuítas (CAMINHA, 1895, p. 85).

²⁰ Fonte: *Cidade do Rio* (RJ), 21 de novembro de 1887. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 29 de nov. de 2017.

²¹ Fonte: *Gazeta de notícias* (RJ), 23 de outubro de 1887. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 16 de nov. de 2017.

Já na opinião de Sodré (1992), *O homem* é um romance de menor valor na nossa literatura, mas que, indiscutivelmente, conseguiu atingir as máximas do Naturalismo, servindo, inclusive, de influência a outras produções, como já mencionado anteriormente. Além disto, o crítico considera a estrutura do livro incompatível com o talento de Aluísio Azevedo uma vez que apresenta um enredo pobre e sem originalidade. Nas palavras do crítico, portanto,

O homem é um romance fraco, que não resiste à menor análise; seu valor como exemplo de naturalismo de obediência aos moldes mais rígidos, entretanto, é indiscutível, e sua influência [é] muito grande. [...]. Estrutura fraquíssima de romance, como se vê, de uma irrealidade de cenas que surpreende num romancista do quilate de Aluísio Azevedo; descrições falsas, declamatórias, inverossímeis, ausência de tipos, desconexão de episódios, tudo condena o livro. [...] (SODRÉ, 1992, p. 216-217).

Por fim, cabe mencionar que para Bulhões, ao contrário do que pensa Sodré, *O homem*, em termos de realização do que dispõe no enredo, “apresenta uma dicção explícita do que se chamou romance experimental” (2003, p. 83). Neste sentido, o desenvolvimento da trama assume ares de exposição de um caso clínico, o qual se evidencia a doente (histérica) e o médico. Para Bulhões (2003), portanto, no universo narrativo de *O homem*, Aluísio Azevedo realiza uma trajetória cujo discurso acompanha o projeto naturalista de análise dos efeitos da enfermidade como fruto da insatisfação do desejo.

3.1.2 O espetáculo d’*O homem*

O romance *O homem*, de Aluísio Azevedo, conta a história de uma jovem moça da alta sociedade chamada Magdalena ou simplesmente Magdá, como fora apelidada. Com uma educação acima do que era esperado para as mulheres de sua época, Magdá possuía elevado senso crítico em relação a algumas imposições atribuídas ao sujeito feminino, em especial, ao que dizia respeito ao matrimônio.

Filha do Sr. Conselheiro Pinto Marques e órfã de mãe, Magdá morava em uma suntuosa casa na companhia do pai, da tia Camilla e do Fernando, seu irmão por parte de pai. Em um primeiro momento, a trama não revela o laço fraternal existente entre Magdá e Fernando. Na realidade, o Sr. Conselheiro Pinto Marques escondeu durante toda mocidade dos jovens que era pai de Fernando e que o tivera em uma relação extraconjugal.

Fernando, ao completar 5 anos de idade, foi morar com pai de Magdá, que o apresentou à família como sendo seu afilhado. Companheiros de infância, Magdá e Fernando cresceram juntos e desde muito cedo se habituaram à ideia de que nunca pertenceriam a ninguém senão um ao outro. Queriam se casar. Diante de tal situação, o Sr. Conselheiro Pinto Marques se viu obrigado a revelar a paternidade de Fernando, a fim de evitar que os irmãos vivessem uma relação incestuosa. A partir da descoberta de que sempre esteve apaixonada pelo irmão, Magdá passou a sofrer distúrbios psíquicos ocasionados pelo seu amor proibido. Magdá, que não tinha olhos para mais nenhum homem, a não ser para Fernando, sofria pela perda de seu amado.

Na tentativa de fazer com que sua filha conhecesse novos rapazes e voltasse a ter ânimo na vida, o Sr. Conselheiro promovia bailes em sua casa a conselho do amigo e médico da família, o Dr. Lobão. Preocupado com o bem-estar de Magdá que a cada dia piorava, Dr. Lobão advertia ao amigo que Magdá apresentava sintomas de histeria. Por essa razão, deveria casar o quanto antes a fim de evitar danos maiores à sua saúde psíquica e física. Atento às preocupações do amigo, o Sr. Conselheiro promoveu novos bailes, os quais sempre apareceram diversos pretendentes para Magdá. No entanto, depois de muitas tentativas frustradas, Magdá decidiu que não casaria e após uma viagem para a Europa voltou mais devota que nunca, decidida a se tornar freira.

Insatisfeito com a decisão de Magdá e orientado pelo Dr. Lobão, o Sr. Conselheiro se mudou com a filha e a irmã para um lugar mais campestre, longe de igrejas. A mudança de ares não promoveu grandes melhorias no estado de espírito de Magdá, pois continuava devota às suas crenças e suplicava diariamente para que o mal que lhe acometia fosse extirpado de seu corpo e sua mente. Na nova moradia, Magdá sempre acordava tarde, tinha febres constantes que a deixava nervosa e impaciente com todos, sobretudo com sua criada Justina. Gostava de ficar olhando pela janela do seu quarto os trabalhadores da pedreira que ficava próxima de sua residência. Sentia uma estranha sensação prazerosa em apreciar a exibição dos corpos quase nus e suados dos trabalhadores.

O encanto por um dos trabalhadores, Luiz, despertou em Magdá uma manifestação latente de desejos libidinosos. No entanto, Magdá se sentia impura e pecadora a cada vez que sonhava ou pensava em Luiz. Mas, ele não saía da sua cabeça; até mesmo quando descobriu que ele era noivo de Rosinha (irmã de Justina). Magdá sonhava com Luiz todos os dias e em seus sonhos viviam uma linda história de amor. Dia após dia, a filha do Sr. Conselheiro apresentava sinais de delírio e surtos psíquicos, ao passo que já confundia a realidade com seus sonhos. Atormentada por suas confusões mentais, Magdá provocou a morte de Rosinha e

Luiz por não admitir que este último fosse de outra mulher que não ela. Por fim, considerada como louca e por ter assassinado Rosinha e Luiz, à filha do Sr. Conselheiro foi destinada a camisa de forças.

3.1.3 *O homem em personagens*

A produção literária, independentemente da estética seguida pelos autores, apresenta-se, por vezes, de forma desprendida de evidências históricas. Entretanto, ainda nesses casos, a Literatura nos remete, mesmo que de forma incidental, à verossimilhança de determinada espacialidade e temporalidade, apresentando-se, portanto, como um instrumento capaz de registrar certo aspecto da realidade.

Ao longo desta pesquisa, viu-se que os autores naturalistas, por meio de uma observação cuidadosa dos fatos, comprometeram-se à *representação* do real. Neste aspecto, pode-se afirmar que, diante das produções naturalistas, a relação entre verossimilhança e ficção foi colocada em relevo, uma vez que os escritores naturalistas se dedicaram a realizar uma análise e representação fidedigna do mundo no qual estavam inseridos.

No entanto, Sússekind compreende que não se pode apenas esperar que o naturalista exclua de sua produção o “caráter ficcional em benefício de uma maior referencialidade. Também do leitor se exige que procure a ‘verdade’ [...], que olhe para o mundo da ficção e aprenda a ver naturalisticamente apenas o mundo real” (1984, p. 38). Portanto, do ponto e vista do leitor, entende-se que “o texto naturalista se torna mais eficaz quanto maior for a ilusão extratextual [...], quanto mais se tiver a impressão de se ultrapassar a linguagem na direção das materialidades dos ‘fatos’, do ‘real’” (SÜSSEKIND, 1984, p. 98).

Neste aspecto, torna-se fundamental a apreensão do encadeamento dos elementos que compõem a narrativa, sobretudo no que tange ao enredo e aos personagens, pois há entre ambos um senso de complementaridade que dá movimento à trama. Assim, enquanto um diz respeito ao sentido de realidade que a narrativa deve ter, o outro “vive o enredo e as ideias, e os torna vivos” (CÂNDIDO, 2014, p. 54). Deste modo, Cândido entende que “o enredo existe através das personagens; [e estas] vivem pelo enredo” (2014, p. 53). Além disto, o crítico explica que

geralmente, da leitura de um romance fica a impressão duma série de fatos, organizados em enredo, e de personagens que vivem estes fatos. É uma impressão praticamente indissolúvel: quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente

nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino –traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente.[...] Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuítos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam (2014, p. 53).

Através deles, então, pode-se dar ao leitor a impressão de que ele participa ativamente do desenrolar dos acontecimentos narrados ou mesmo pode fazer com que ele penetre nas emoções dos personagens. No que diz respeito ao Naturalismo, afirma-se que isto ocorre porque os naturalistas, além de levarem ao máximo a ideia de representação fiel da realidade observada, deram ao seu leitor uma projeção e aproximação aos fatos de sua época.

No caso específico de *O homem*, Aluísio Azevedo deu ao seu leitor três tipos de personagens que representaram, durante meados do fim do século XIX, três grandes instituições de poder: a Igreja Católica, a família patriarcal e a Ciência. Tais instituições podem ser identificadas em *O homem* pela presença das respectivas personagens: tia Camila, Sr. Conselheiro Pinto Marques e Dr. Lobão.

A figura da tia Camila no plano do poder católico se dá em razão da sua devoção à religiosidade e ao incentivo que dava à sobrinha para que se dedicasse ao catolicismo. A tia de Magdá, solteirona e beata, defendia a ideia de que só através da vida religiosa a sua sobrinha poderia vencer os males do corpo e da mente. Para tanto, além do estímulo direcionado à sua sobrinha ao universo da Igreja Católica, tia Camila ensinou uma oração a Magdá, advertindo a jovem da seguinte forma: “olha: decora a oração que te vou ensinar, e reza-a sempre que sentires os formigueiros na pele e comichões por dentro!” (AZEVEDO, 1887, p. 89).

Ao lado da demarcação da esfera religiosa, nota-se no romance de Aluísio Azevedo o rigor e a crueza do patriarcalismo do século XIX na figura do Sr. Conselheiro Pinto Marques, pai de Magdá. Ainda que a narrativa mostre que o pai de Magdá, em certos pontos, atendeu aos caprichos da filha e lhe deu uma educação acima do vulgar, *O homem* evidencia os valores e deveres atribuídos às mulheres por uma sociedade que, no campo moral, mostrava-se extremamente conservadora. A exemplo destes, vê-se a imperiosa necessidade do matrimônio, que, na maioria das vezes, revelava que o aspecto sentimental tinha pouca ou nenhuma relevância para a sua realização.

Na trama de Aluísio Azevedo, portanto, observa-se as incansáveis tentativas do Sr. Conselheiro Pinto Marques em casar a filha, a fim de que ela encontrasse um lenitivo para a frustração decorrente da impossibilidade de ter se relacionado com Fernando, seu irmão por parte de pai, que havia sido criado pelo Sr. Conselheiro Pinto Marques como afilhado e não

como herdeiro. Assim, no decorrer da narrativa, o leitor se depara com situações nas quais o pai de Magdá, recorrentemente, promove bailes com a finalidade de que sua filha encontre um pretendente capaz de suplantar a ausência de Fernando.

Ademais, em *O homem*, Aluísio Azevedo buscou transpor para a esfera literária episódios que retratassem o discurso cientificista reinante daquele período. Para tanto, Aluísio Azevedo além de ter criado uma protagonista com sintomas de histeria, deu destaque a figura do Dr. Lobão, médico e amigo do pai de Magdá, que representava um expoente da nuance cientificista que animava o espírito daquele século. Nesses termos, se de um lado o leitor se depara com um imperioso objeto de estudo das teorias científicas do século XIX, por outro, identifica a voz de quem detinha o poder de diagnosticar o corpo enfermo da protagonista.

3.2 *A carne está servida*: o (in)digesto romance de Júlio Ribeiro

Publicada em 1888, a obra *A carne*, de Júlio Ribeiro, logo no seu início, além de uma dedicatória, traz uma carta²² destinada ao “príncipe do Naturalismo”: Émile Zola. Escrita em francês, a tradução da carta deixa transparecer não somente o apreço do seu autor por Zola, como também a influência que este exerceu no seio literário brasileiro daquele final de século:

Eu não sou imprudente, não pretendo seguir os seus passos; **não é pretender seguir seus passos para escrever um estudo pobre, tão pouco naturalista. Nós não lhe imitamos, nós lhe adoramos.**

Nós nos aquecemos, diz Ovide, quando o Deus que vive em nós se move: bem! **O pequeno Deus que vive em mim se agitou e escreveu A carne.**

Não é o *Assomoir*, não é *La curée*, não é a terra, mas, adiante! Uma vela não é o sol, e, portanto, uma vela ilumina.

De qualquer forma, aqui está minha obra.

Você aceitaria minha dedicatória? Porque não? Os reis, embora cheios de riqueza, nem sempre desprezam os presentes insignificantes dos camponeses pobres.

Permita-me fazer-lhe a minha completa homenagem, de servo fiel emprestando as palavras do poeta florentino: você duca, senhor, você maestro.

São Paulo, 25 de janeiro de 1888 (grifos meus, tradução livre).

²² Je ne suis pas téméraire, je n'ai pas la prétention de suivre vos traces; ce n'est pas prétendre suivre vos traces que d'écrire une pauvre étude tant soit peu naturaliste. On ne vous imite pas, on vous admire. "Nous nous échauffons, dit Ovide, quand le dieu que vit en nous s'agite (1)" [(1) Est Deus in noblis calescismus illo]: eh bien! le tout petit dieu qui vit en moi s'est agité, et j'ai écrit *La Chair*. Ce n'est pas l'Assommoir, ce n'est pas *la Curée*, ce n'est pas *La Terre*; mais, diantre! une chandelle n'est pas le soleil, et pourtant une chandelle éclaire. Quoi qu'il en soit, voici mon oeuvre. Agréerez-vous la dédicace que je vous en fais? Pourquoi pas? Les rois, quoique gorgés de richesses, NE dédaignent pas toujours les chétifs cadeaux des pauvres paysans. Permettez que je vous fasse mon hommage complet, lige, de serviteur féal empruntant les paroles du poète florentin: Tu duca, tu ignore, tu maestro. St. Paul, Le 25 janvier 1888.

De poucas linhas e em tons de admiração e exaltação, a carta de Júlio Ribeiro também revela um estrito contato dos escritores brasileiros com a língua francesa. Para o Brasil do século XIX, grande parte dos escritores era percebida pelo seu público leitor em relação à imagem e leitura de obras francesas (MÉRIAN, 2013). Assim, “para um público que tinha os olhos voltados para Paris, existir como escritor implicava ser capaz de identificar-se com os modelos parisienses” (MÉRIAN, 2013, p. 416).

Não muito diferente dos escritores e intelectuais de sua geração, Júlio Ribeiro, além do idioma francês, também conhecia grego, latim, inglês, italiano e espanhol. Autodidata, com uma inclinação natural aos estudos linguísticos, foi nomeado professor de latim do Curso Anexo da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, ficando célebre, em 1881, com a publicação da sua Gramática Portuguesa. Além disto, fundou e colaborou em jornais como *O Sorocabano*, *A Procelária*, *O Debate*, *Província de São Paulo*, *Gazeta do Povo*, *Diário Mercantil* e o *Gazeta de Campinas* (RIBEIRO, 1972).

No entanto, foi com a publicação de *A carne* que o nome de Júlio Ribeiro figurou com mais clarividência no círculo intelectual e literário do período. Embora não fosse um desconhecido no meio letrado, Júlio Ribeiro e os demais naturalistas da época “não mantinham relações particulares entre si e não se influenciaram mutuamente” (MÉRIAN, 2013, p. 478).

Fugia a esta regra, no entanto, a amizade que Júlio Ribeiro nutria com Aluísio Azevedo. Com efeito, Júlio Ribeiro era o único romancista naturalista que vivia fora da plêiade literária do Rio de Janeiro, mas que, curiosamente, mantinha amizade e trocava correspondências com Aluísio Azevedo (MÉRIAN, 2013). Acerca desta estreita ligação entre ambos, o jornal *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, de 28 de outubro de 1888, traz uma pequena publicação em que Arthur Azevedo comenta sobre uma visita de Júlio Ribeiro a Aluísio Azevedo um pouco depois do lançamento de *A carne*. Além disto, as palavras de Arthur Azevedo também deixam a entender que Júlio Ribeiro, muito embora tivesse um nome reconhecido entre seus pares, não era tão conhecido pessoalmente nos círculos literários do Rio de Janeiro, uma vez que o próprio Arthur Azevedo não conseguiu associar, de imediato, a imagem de Júlio Ribeiro ao seu nome:

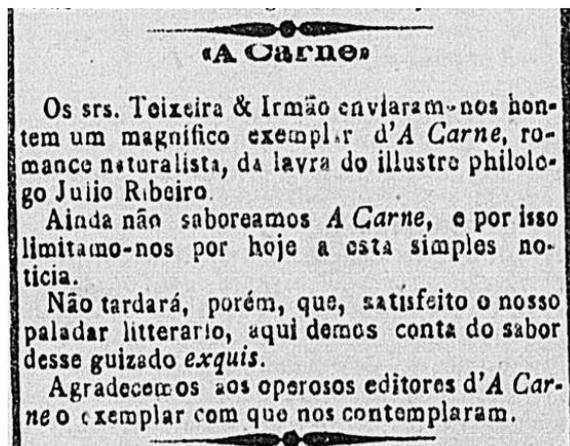
Entra-me em casa meu irmão, o Aluísio, acompanhado por um senhor que à primeira vista, pela ausência absoluta de cabelo na cara, me pareceu um padre ou um ator. Antes que eu procurasse deslindar por mim mesmo o profano do sagrado e ligasse o nome à pessoa, o Aluísio apresentou-me o seu amigo: Júlio Ribeiro. Da nossa curta entrevista, da qual se discutiu literatura e política, ficou-me a impressão

agradabilíssima, – e (duvido que me acreditem) estou com saudades de um homem que apenas vi uma vez.²³

A partir da fala de Arthur Azevedo, pode-se presumir que a acusação de plágio que girou em torno de *A carne* em relação ao *O homem*, parece muito mais ter sido um exagero promovido pelos críticos de Júlio Ribeiro, do que exatamente um episódio factível. Neste caso, não apenas a aproximação pessoal entre os autores, como a ausência de conflitos entre eles e a própria comparação entre suas obras, sugerem que, ao contrário do plágio, o que teria existido seria uma troca mútua de influências e saberes entre dois amigos e naturalistas que partilhavam das mesmas ideias.

A carne, assim como *o Homem*, de um modo geral apresenta temas que, à luz do século XIX, eram compreendidos como de interesse geral, na medida em que esboçava discussões a respeito de patologias que colocariam em risco não apenas o indivíduo, mas toda a sociedade, representando questões tais como o adultério, os desequilíbrios psíquicos e as perversões sexuais. Como observar-se-á adiante, Júlio Ribeiro, ao enveredar por tais temáticas, despertou uma série de julgamentos depreciativos quanto ao seu romance. No entanto, convém ressaltar que a sua obra também suscitou curiosidades e elogios, conforme se identifica na notícia abaixo do jornal *Correio Paulistano* (SP), de 31 de agosto de 1888, em que o redator agradece pelo exemplar que recebeu de *A carne*:

Fonte: *Correio Paulistano* (SP) – 31 de ago. de 1888.

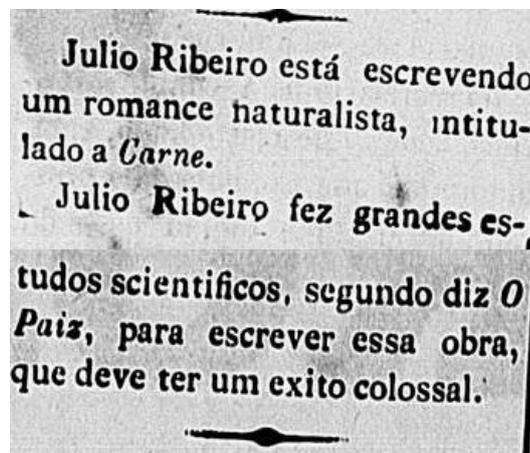


Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 30 de nov. de 2017.

²³ Fonte: *Diário de notícias* (RJ), 28 de outubro de 1888. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 16 de nov. de 2017.

O trato dado pelo redator de o *Correio Paulistano* à obra de Júlio Ribeiro evidencia, antes mesmo de sua leitura, uma recepção positiva conferida a *A carne*. Assim, tão certa seria a magnitude do romance que o redator se utiliza do termo “satisfeito” e da expressão “guizado *exquis*”²⁴ para, desde logo, denotar seu contentamento em relação a produção de Júlio Ribeiro. No entanto, poderia se perceber que um ano antes da publicação de *A carne* já eram depositadas sobre a obra boas expectativas, tal como ilustra a pequena matéria do jornal *O Pharol*, de 18 de novembro de 1887, anunciando que o naturalista estaria escrevendo um romance que, certamente, seria um sucesso:

Fonte: *O Pharol* – 18 de nov. de 1887.



Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 30 de nov. de 2017.

Do mesmo modo, não demorou muito para que, após a sua publicação, o romance de Júlio Ribeiro ganhasse repercussão e fosse amplamente noticiado na imprensa e revistas literárias das províncias de São Paulo, Rio de Janeiro e Maranhão em periódicos como *Diário Mercantil/SP* (1888), *Pacotilha/MA* (1888), *Gazeta de Notícias/RJ* (1888/1889), *Diário de Notícias/RJ* (1888), *Cidade do Rio/RJ* (1888), nas revistas *Treze de Maio/RJ* (1888), na *Revista Sul Americana/RJ* (1889), dentre outras. Tais espaços de informação foram fundamentais para a propagação de *A carne*, de modo que alguns periódicos criaram condições favoráveis para que o romance de Júlio Ribeiro fosse recebido como uma novidade literária, ainda que, por vezes, o classificasse como um tipo de leitura indicado apenas para homens, tal como se observa nas notícias a seguir, ambas publicadas no *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro no ano de 1888:

²⁴ Da tradução ao português, a palavra francesa *exquis* significa requintado.

Fonte: *Gazeta de notícias* (RJ) – 03 de set. de 1888.

★

Para compensar a invasão de tantas letras falsas no commercio, appareceu no mercado litterario um representante verdadeiro das boas letras—o livro *A Carne*, de Julio Ribciro.

Observador, estylista e grammatico, o nome do auctor já é a mais segura garantia de umas tantas qualidades d'esta obra, que está fazendo ruidoso successo nos circulos litterarios.

Por emquanto, os criticos têm se limitado a dizer que a *Carne* deve ser um livro esplendido, e que vão atirar-se sofregamente á leitura d'essas paginas, que hão de ser forçosamente brilhantes, para depois dizerem algo a respeito.

E é o que repete o chronista, dirigindo previamente uma saudação ao primoroso escriptor.

Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 3 de dez. de 2017.

Fonte: *Gazeta de notícias* (RJ) – 16 de dez. de 1888.

Leitura para homens

Memorias de Casanova, contendo Volupias Venezianas, Aventuras da Virgem, Batalhas de Amor, Millionario, A Virgem Hollandeza, A Dama Mysterosa, Retrato Vivo, e outros 11 gr. vol. de 200 e tantas pag. cada um, com finas grav. coloridas 8\$; A Cartilha do Amor, contendo o esposo enganado, modo de procrear, o esposo ditoso, etc., 1 vol. 500 rs.; Breviario do Amor, 1 gr. vol. de 200 pag. 1\$, (com grav.); O Padre, A Mulher e o Confessionario 1 vol. 1\$; O Convento desmascarado, 1 vol. com gr. 1\$; Sensualidade e Amor, 1 vol. com grv. 2\$; Lili, romance passado entre primos e primas, 1 vol. 500 rs.; Os homens aventureiros, scenas intimas para passatempo das mulheres, 1 vol. 1\$; Remedio para matar paixões, 1 vol. 1\$; Os Amores Secretos de Pio IX, 2 gr. vol. 3\$; O Elixir de Longa Vida, 1 vol. 500 rs.; Lili, conto em prosa de Rabelais, numero 59, 1 vol. com uma photographia, 600 rs.; Uma Aventura de Carnaval n. 58, 1 vol. com finissima photographia 600 rs.; Innocentes idi... 1 vol. enc. 600 rs.; Em que posição, 1 vol. enc. 600 rs.; Contos de Rabelais, cada vol. 600 rs.; A Carne, por Julio Ribeiro, 1 gr. vol. de 300 pag. 3\$; Um homem gasto, 1 vol. 1\$000.

Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 5 de nov. de 2017.

A notícia acima, na qual o romance de Júlio Ribeiro é classificado como um tipo de leitura para homens, revela a maneira como o componente sexual presente nas obras naturalistas levou *A carne* a ser considerada uma obra pornográfica. Tal estigma, acompanharia a obra muitos anos após a sua publicação, sobrevivendo até mesmo à morte do seu autor, evidenciando a continuidade de determinadas concepções morais e sociais que se perpetuam no tempo, mormente aquelas relacionadas ao controle dos corpos e da sexualidade, sobretudo femininas.

Como exemplo da tal fenômeno, cita-se uma carta endereçada ao juiz da Vara Privativa de Menores da Comarca da Capital do Estado de São Paulo, em 1962 (vide anexo 1)). A carta, escrita pela presidente em exercício da União Brasileira de Escritores, adverte e reconhece que “a leitura de *A carne* pelo adolescente desavisado [poderia] constituir um perigo para a sua formação pelo realismo cru de muitas de suas cenas” (*apud* BULHÕES, 2003, p. 17).

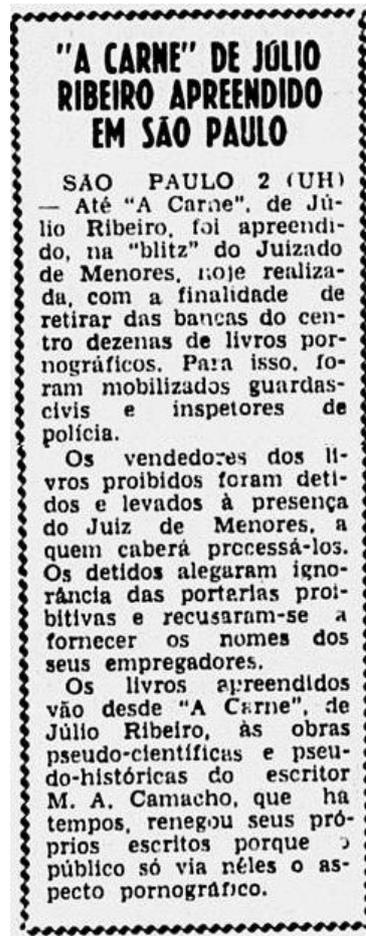
Contudo, convém salientar que o documento não ignora a importância que tanto Júlio Ribeiro quanto a sua obra possuem para o Naturalismo brasileiro. Assim, da mesma forma que alguns jornais protestavam contra a apreensão de *A carne*, a carta deu validade ao caráter literário do romance, mas sem deixar de reconhecer que caberia ao Juizado de Menores se valer de medidas e cuidados no que se refere à limitação do acesso de jovens a leituras compreendidas como subversivas:

Noticiam os jornais que o Juizado de Menores procedeu à apreensão de livros considerados pornográficos e perigosos à formação moral do adolescente, entre os quais o romance *A Carne*, de Júlio Ribeiro. Não pode a União Brasileira dos Escritores deixar de passar sem o seu protesto a decisão de apreender um livro que, editado há 74 anos, jamais deixou de ser considerado um marco dum dos nossos mais fecundos períodos literários, o do naturalismo. Ao lado Aluísio Azevedo, Inglês de Sousa, Adolfo Caminha e outros, Júlio Ribeiro com o seu romance, reflete não a expressão de uma personalidade doentia, particularmente interessada em chocar a sociedade e em dar-se em espetáculo de desconsideração dos valores morais vigente; mas representa a atitude estética brasileira diante da concepção europeia (Émile Zola, Eça de Queiroz) do romance como experimento tanto sociológico como psicopatológico em relação e sob a influência das conquistas científicas da última metade do século XIX. [...] Sem dúvida cabe ao Juizado de Menores preservar a adolescência de obras prejudiciais à formação do seu caráter, principalmente em razão de os jovens geralmente as lerem sem serem guiados por seus mestres da literatura. [...] (*apud* BULHÕES, 2003, p. 18-19).

Neste sentido, passado mais de setenta anos após a sua publicação, noticiava-se em jornais da época, tais como o *Diário de Notícias* e o *Última hora*, ambos do Rio de Janeiro, a apreensão de *A carne* ao lado de tantos outros livros considerados uma espécie de leitura proibida. Dentre tais jornais, é curioso perceber que a notícia trazida pelo *Última hora*, em 03

de abril de 1962, revela a maneira como eram realizadas as buscas e apreensões das obras tidas como nocivas à moral da época. Para tanto, vê-se que havia a atuação do Juizado de Menores em conjunto com guardas civis e inspetores de polícia:

Fonte: *Última hora* (RJ) – 3 de abr. de 1962.



Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 5 de jan. de 2018.

Por sua vez, a matéria publicada no jornal *Diário de Notícias*, em 14 de abril de 1962, além de anunciar o recolhimento de *A carne*, esboça preocupação quanto a este tipo de atitude que se alastrava em todo país. Com efeito, vê-se que a notícia se dá em tons alarmantes ao apresentar como título uma chamada que visava despertar o olhar de seus leitores ao conteúdo tratado na matéria. "Atenção: Perigo!", anunciava, então, o que era um absurdo tolerar em um país democrático.

A matéria, neste caso, parece antever os fatos que começariam a implodir com a Ditadura Militar, a partir de 1964. Assim, se naquele tempo a preocupação incidia em uma

postura de caráter inquisitório, tempos depois isto se consolidaria no regime militar com a censura a cultura brasileira. Ademais, a notícia chama atenção pelo trato dado às obras compreendidas como perniciosas, uma vez que elas poderiam estar, com o decurso do tempo, entre aquelas que constituiriam grande importância para a nossa literatura, veja:

Fonte: *Diário de notícias* (RJ) – 14 de abr. de 1962.

ATENÇÃO: PERIGO!

VEIO Valdemar Cavalcânti, crítico literário, hoje cinquentão amigo, pela sua coluna do "O Jornal", chamando a atenção de todos nós para um fato gravíssimo que está exigindo, principalmente dos escritores, uma séria análise e mais: uma atitude de luta. Estão sendo perseguidos e apreendidos livros. Primeiro foi o de "Che" Guevara, "Guerra de guerrilhas"; depois retiraram das livrarias o "Minha luta", de Hitler; repetiram o ato ignominioso com umas novelas de Cassandra Rios, consideradas afrodisíacas. E agora querem perseguir um velho romance de Júlio Ribeiro (clássico do naturalismo): "A Carne". "Como se vê — diz Valdemar Cavalcânti — parece estar sendo armada a arapuca de uma inquisição, em plena estação democrática que só pode, aliás, manter-se e sobreviver, se garantidas, a pleno, as liberdades fundamentais do homem. Essas coisas quando começam, ninguém sabe quando ou onde vão parar. Se hoje metem no fogo obras tidas como subversivas, perigosas ou imorais, no conceito de um censor, de um chefe de polícia ou de um juiz de menores, amanhã é possível que estejam no index livros da mais alta qualidade literária, artística ou científica que nada tenham de imorais, perigosos ou subversivos e cuja condenação constitua — como o que ora acontece e já constituiu — um atentado à cultura".

Estou inteiramente de acordo com Valdemar Cavalcânti e creio que está na hora de iniciarmos um sério movimento em defesa de nossa cultura mais uma vez ameaçada, de nossa democracia, mais uma vez ultrajada. Nunca devemos esquecer os dias trágicos do fascismo nacional e estrangeiro, quando a palavra cultura só por si era merecedora de tiros de revólver. Protestemos amigos, protestemos todos e lutemos contra essa perseguição aos livros que ora se inicia, mais uma vez entre nós.

★

Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 5 de jan. de 2018.

Se *A carne* provocou alvoroço e polêmica mais de setenta anos após a sua primeira publicação, certo é que também provocou desassossego e desconforto no público leitor mais conservador do final do século XIX e, muito provavelmente, em uma proporção muito maior do que a observada em períodos posteriores. Escandalizados com o teor "obsceno" do romance, os moralistas da época perseguiram e acusaram a obra de Júlio Ribeiro de irromper com os bons costumes e de despertar desejos perniciosos aos seus leitores. Diante disto, "pode-se admitir que no panorama da literatura brasileira nenhum livro provocou tanto a ira dos moralistas e educadores como *A carne*, sendo acusado de corromper os costumes, incitar a libertinagem e perturbar a paz de colegiais e seminaristas" (BULHÕES, 2003, p. 29).

Também durante o período imediatamente posterior a publicação da obra, a imprensa, notadamente os periódicos e as revistas daquele período, também foram espaços para que críticos e defensores de *A carne* pudessem externar seus posicionamentos acerca do teor literário (ou não) conferido à obra de Júlio Ribeiro. A exemplo destes, pode-se mencionar Araripe Júnior que, em 13 de dezembro de 1888, na revista literária *Treze de maio*, esboçou suas primeiras impressões sobre *A carne* em um artigo homônimo, no qual escreveu à época: “não experimentei sensação perfeitamente agradável. O romance, em umas páginas, encontrou-me anorético, em outras, deixou-me muito irritado. Equivalerá isto a dizer, em termos hábeis, que não gostei do livro”.

3.2.1 O paladar crítico literário dos leitores especializados de *A carne*

À época de sua publicação, o romance *A carne*, de Júlio Ribeiro, despertou intensas e extensas críticas devido à ênfase no componente sexual e erótico presente em seu enredo. Por tal motivo, a recepção da obra oscilou entre a “ingênua exaltação e a furiosa condenação. Por outro lado, o romance foi considerado, por excelência, o ‘livro do desejo’, popularizado, proscrito e levado à leitura recolhida e inconfessada” (BULHÕES, 2003, p. 60).

A maneira como Júlio Ribeiro explorou e abordou tais problemáticas pôde materializar um espaço “apropriado para o exercício do desejo e do desassossego, partilhado por personagens, narradores e, é claro, pelos leitores” (BULHÕES, 2003, p. 11). Tal empreendimento apresentou “a um público fatigado da repetição da fórmula romântica [...], e uma construção literária monumental, chocante e sólida nos seus alicerces científicos” (SODRÉ, 1992, p. 55).

No entanto, a primeira parte da obra de Júlio Ribeiro em nada parece retratar ou incitar a libertinagem. Do contrário, o início de *A carne* mais parece conduzir o leitor a uma trama sem qualquer lastro de cunho erótico ou capacidade de despertar desejos e/ou suscitar imaginações libidinosas em seu público leitor. Mais que isso, no início da obra é possível observar até mesmo traços tipicamente românticos que denotam a coexistência e entrelaçamento existente entre as escolas literárias, tais como os infortúnios de uma moça órfã e a presença de situações que revelam relações amorosas secretas e proibidas.

Porém, no decorrer da trama, tais elementos se condensam às características do Naturalismo, dando à narrativa o teor cientificista sugerido pelo método zolista. Do mesmo modo, o romance de Júlio Ribeiro evoca a ruptura do ideal de comportamento feminino

atribuído à mulher no século XIX por meio do desenvolvimento de sua protagonista, que, no decorrer da trama, apresenta-se como um ser impulsivo, dotado de componentes eróticos capazes de evidenciar flagrantes manifestações de desejo sexual. A este respeito Lúcia Miguel Pereira afirma que

com o advento do Naturalismo, porém, tudo mudou. Passou a ser experimental e, portanto, científico, o romance adquiriu a todos os olhos importância e dignidade, deixou de representar um passatempo da categoria dos bordados. Já não se precisaria reger pelas preferências e melindres femininos. E o sexo, que dantes fora banido das narrativas, entrou a ocupar uma posição exagerada, refletindo talvez uma mudança de ponto de vista em relação às mulheres. O determinismo biológico então em voga e as lições de Charcot sobre a histeria transformaram, efetivamente, em fêmeas os antigos anjos. Os estudos de temperamento desbancaram os casos puramente – nos dois sentidos – sentimentais (1957, p. 26).

Sob o estigma de “romance obsceno”, as primeiras passagens da narrativa da obra *A carne* em nada deixa transparecer os desejos inconfessos de sua protagonista. Na leitura do primeiro capítulo vê-se que Helena – ou Lenita, como era carinhosamente apelidada – mostra-se dotada de uma instrução acima do vulgar e contrária à ideia de se casar por obrigação. Desde então, Júlio Ribeiro parece querer revelar ao seu leitor uma protagonista em conflito com a ideia de uma natureza imanente a todo sexo feminino e intrinsecamente associado ao papel de inferioridade e subordinação da mulher em relação ao homem.

Ambientada em uma fazenda de café no interior de São Paulo, o romance de Júlio Ribeiro, nos capítulos subsequentes, desvela situações consideradas imorais para a sociedade patriarcal do século XIX ao tratar a sexualidade feminina de modo a expor *os vícios e reclames da carne*. Em face disto, para os críticos da época, o próprio nome da obra pressupõe a intencionalidade do autor ao denominar o romance de *A carne*, uma vez que tal título sugere a existência de algo que precisaria ser saciado, saboreado, consumido, devorado.

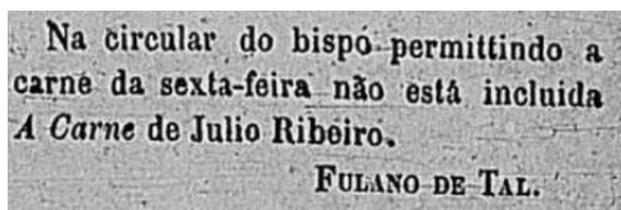
Diante disto, à primeira vista, a semântica em torno da palavra *carne* pode sugerir o próprio ato de ler o livro, como se o leitor estivesse degustando-o no transcorrer de cada página. De outro ponto de vista, a narrativa da obra esboça a prática sexual como uma necessidade fisiológica a ser atendida. Nesse sentido, a leitura da obra possibilita a interpretação de que a protagonista tem urgência em satisfazer os desejos do seu corpo a partir do contato físico, da companhia masculina e do sexo.

Para os críticos do romance de Júlio Ribeiro, a exemplo do padre José Joaquim de Senna Freitas, que protagonizou uma série de ataques à obra *A carne* no artigo intitulado *A Carniça*, publicado no *Diário Mercantil* de São Paulo, em 27 de setembro de 1888, a possibilidade de aplicação semântica da palavra *carne* se deu em seu sentido literal para, por

meio dele, atribuir à obra um tom metafórico de algo de difícil digestão: “aviso o estômago público contra essa venda ilícita de carne pútrida, exibida a \$3000 a posta, nos açougues literários de São Paulo e de que Júlio Ribeiro se constitui magarefe”.²⁵

Vê-se, portanto, que para o padre Senna Freitas, *A carne* se apresenta como uma iguaria apodrecida, capaz de provocar mal-estar em quem a consumisse. A repercussão causada pelo artigo de Senna impulsionou que jornais de outras províncias também se manifestassem a cerca da obra de Júlio Ribeiro, como, por exemplo, o periódico *Cidade do Rio*, que publicou uma nota de autoria desconhecida ironizando a matéria de *A Carne* no mesmo mês e ano em que o artigo de Senna Freitas havia sido escrito e publicado no *Diário Mercantil* em São Paulo. Segundo a nota:

Fonte: *Cidade do Rio* (RJ) – set. de 1888.



Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 6 de nov. de 2017.

No entanto, em crônica publicada no periódico *Notas à margem*, em 15 de março de 1888, na província do Rio de Janeiro, o redator Valentim Magalhães advertiu que *A carne* seria “um romance predestinado a bulhento sucesso de escândalo” e que seu título se prestava “admiravelmente aos remoques da crítica e às pilherias da desafeição”. Assim, com base no que a crítica da época poderia considerar da obra de Júlio Ribeiro, Valentim Magalhães citou alguns exemplos, tais como: “os que acharem *A carne* um romance árido, pouco interessante, chamar-lhe-ão – *Carne...* secca; os que consideram demasiado livre, extremamente cru, dirão que é *Carne...* crua; os que acharem pornographico dirão que é *Carne...* podre, ou que é *Carne...* de porco”. Em contrapartida, no julgamento de Valentim Magalhães, *A carne* deveria ser a expressão de Vênus, carne divina, pois, segundo o redator, Júlio Ribeiro possuía muito talento e, portanto, daria ao seu público leitor “um romance admirável de força, colorido e atrevimento”.

²⁵ Fonte: *Diário Mercantil* (SP), 27 de setembro de 1888. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 5 de dez. de 2017.

A divergência de opiniões a respeito do romance de Júlio Ribeiro, na maioria das vezes, estava pautada entre a apreciação estética e uma incômoda discussão de natureza moral. Assim, “se José Veríssimo, com desassombro acoimou a obra de ‘parto monstruoso de um cérebro artisticamente enfermo’, Tito Lívio de Castro, na mesma época, externava esta opinião entusiástica: ‘o naturalismo está vitorioso e a vitória é assegurada pela Carne’” (MONTELLO, 1969, p. 68).

Para outros, como Alfredo Pujol, em posição análoga a de José Veríssimo, *A carne* resultou em um “trabalho falso, sem orientação estética, escrito com o propósito da pornografia, querendo, tentando arrastar a arte sagrada até a baixa craveira da imoralidade proposital em que se empoleirou.”²⁶ Acusada de irromper os costumes da época por desvelar o corpo e a sexualidade feminina, e incitar a promiscuidade, Josué Montello, ao lado dos críticos mais negativos de *A carne*, julgou que o romance de Júlio Ribeiro não se impôs por sua força literária, “nem pelo vigor de suas personagens ou pelo interesse de sua ação geral” (1969, p. 69).

Segundo o escritor maranhense, a única razão que assegurou a perenidade da obra de Júlio Ribeiro foram suas cenas eróticas:

A carne é obra proibida que se descobre quase sempre na adolescência. Por isso, raramente se lhe dará atenção aos possíveis merecimentos literários. O que se observa, com a curiosidade de quem devassa o caminho interdito, é o sensualismo que se desprende do livro, derramado ao longo de suas páginas sob o pretexto – que talvez haja sido sincero – do naturalismo mais audaz e corajoso. Esse sensualismo é ponto de contato natural entre gerações que se sucedem. E é disto que se aproveita possivelmente o romance de Júlio Ribeiro, daí derivando a sua perenidade, a despeito de todo o mal que dele se tenha dito, em mais de meio século (MONTELLO, 1969, p. 69).

Por outro lado, Lúcia Miguel-Pereira defendia que as pretensões de Júlio Ribeiro ao escrever *A carne* certamente não giravam em torno da imoralidade ou de suscitar escândalos a respeito do teor da narrativa de seu romance. Nas palavras da crítica literária, deveria ser feita a “Júlio Ribeiro a justiça de não se acreditar que ele houvesse deliberadamente recorrido à pornografia, ao desejo de escandalizar” (PEREIRA, 1950, p. 130).

Contudo, ainda que Júlio Ribeiro tivesse ou não intencionado dar à sua obra ingredientes eróticos que pudessem despertar olhares de condenação, para Otto Maria Carpeaux, a polêmica que o romance *A carne* promoveu à época de sua publicação foi a

²⁶ Fonte: *Revista do Brasil* (SP), Ano II, Vol. VI, nov. de 1917, p. 393. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 10 de jan.. de 2018.

mesma que lhe conferiu elogios. Assim, nas palavras do crítico literário: “a partir da hora da publicação, *A carne* foi chamado de livro escandaloso, pornográfico, sem valor literário; por outro lado, é incontestável o grande sucesso popular do romance, por ventura causado por aqueles defeitos” (CARPEAUX, s/d, p. 232-233).

Por sua vez, em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, o poeta Manuel Bandeira, assumindo a cadeira cujo patrono é Júlio Ribeiro, defendeu que o autor de *A carne* “pagou muito caro a glória relativa de ser o iniciador em nossa ficção daquela coragem de dizer quase tudo. Confundiram-no com os devassas, com o Bocage do sétimo volume.” (BANDEIRA *apud* CASTRO, 1958, p. 964). Além disto, na ocasião, o poeta declarou ficar “com o coração pesado das injustiças que envenenaram os últimos anos do romancista d’*A carne*. Ao escritor vibrátil e inovador, que tinha até o ridículo a paixão das ideias, não lhe reconheceram os contemporâneos senão a glória de gramático” (BANDEIRA *apud* CASTRO, 1958, p. 964).

Diante do exposto, vê-se que a exposição crítica de Manuel Bandeira, assim como de Carpeaux, Lúcia Miguel-Pereira, Josué Montello, Alfredo Pujol, José Veríssimo, Tito Lívio de Castro, Valentim Magalhães, Pe. Senna Freitas e tantos outros, apresentam impressões e percepções próprias de cada um. No entanto, não se pode negar que todas essas impressões revelam o componente do olhar de curiosidade, que se escandaliza ou que se fascina, pela maneira como as sensações de prazer sexual foram delineadas em *A carne* por meio de sua personagem principal, Lenita.

Nesta perspectiva, pode-se concluir que a recepção de *A carne* oscilou entre olhares de exaltação e furiosas condenações (BULHÕES 2003), haja vista que, entrando em conflito com a moral de sua época, Júlio Ribeiro além de tentar explicar os comportamentos e ações humanas por meio de teses científicas, apresentou à sua época uma obra que, apesar de possuir um enredo relativamente simples, foi capaz de abalar os ideais difundidos e arraigados na sociedade a respeito do papel da mulher na sociedade, do casamento, do amor livre e da sexualidade feminina.

3.2.2 Fragmentos d’*A carne*: síntese do enredo

O romance *A carne*, de Júlio Ribeiro, narra a história da jovem Helena ou Lenita, como era apelidada. Órfã de mãe desde seu nascimento, Lenita vivia na companhia e sob o zelo de seu pai, Dr. Lopes Matoso. Após a morte de sua esposa, Lopes Matoso se distanciou

dos amigos e passou dedicar o seu tempo aos cuidados da filha, instruindo-a com uma educação acima do vulgar.

Aos quatorze anos Lenita já possuía um vasto conhecimento e domínio da gramática, aritmética, álgebra, geometria, história, natação e música. Além disso, estudou italiano, alemão, inglês, latim, grego, francês, espanhol e as ciências sociológicas. Educada para ter uma personalidade forte, Lenita desenvolveu um elevado senso crítico em relação a algumas imposições sociais de seu tempo. Acreditava que sua realização pessoal não dependia de casamento, pois este apenas serviria para satisfazer necessidades fisiológicas. Averso tal postura, Lopes Matoso se convenciu de que havia errado na educação da filha, dando-lhe uma formação acima do comum e do esperado às mulheres.

Aos vinte e dois anos, Lenita ainda recusava seus pretendentes, deixando seu pai cada vez mais preocupado com o futuro incerto da filha. Ainda nesse mesmo período, a jovem se viu desolada com a morte repentina de seu pai, buscando amparo e afago nos braços do velho tutor de seu pai, o coronel Barbosa. Lenita, então, se mudou para a fazenda do coronel Barbosa, onde este vivia com alguns criados, sua esposa e seu filho Manuel Barbosa (Manduca), que, quase sempre, estava viajando ou a trabalho ou a diversão.

Inebriada por uma tristeza sem fim e com um esgotamento de forças, Lenita passava boa parte do dia deitada e sem ânimo para nada. Com a morte do pai, Lenita passou a ter medo de ficar sozinha e tinha terrores súbitos que lhe tiravam o sossego. Dias depois de ser examinada e medicada pelo médico da família, o Dr. Guimarães, Lenita se sentiu mais disposta e com uma vontade inexplicável de se dedicar a que ou a quem quer que fosse.

Porém, após a sua prostração, Lenita parecia ter perdido seus “gostos viris” e o encanto pelas ciências e pelos livros. Feminizava-se! Pensava na possibilidade de se casar e ter filhos. Tempos depois, acometida por espasmos e possuída por desejos imperiosos, Lenita, que era mulher superior com toda a sua inteligência, sabia que o que sentia era a necessidade orgânica do macho. Analisava a crise histérica, o erotismo que lhe despertava e concluía estar em um estado patológico que lhe exigia saciar os desejos da carne. Interessou-se por Manduca, o filho do coronel Barbosa, e com ele viveu experiências que lhes davam sensações de prazer: caçavam, passeavam, estudavam, tocavam piano juntos e estabeleciam conversas sobre as diversas ciências.

A amizade de Lenita e Manduca pouco a pouco se transmutou em uma grande paixão e os dois se entregam aos desejos da carne. Encontrando-se às escondidas, os jovens viviam intensos momentos de prazer. Lenita, ainda que inexperiente aos assuntos do amor, sabia bem o que queria. Sua admiração pelas faculdades intelectuais de Manduca se confundia com a

atração física que sentia por ele. Manduca, homem maduro e divorciado, ao contrário de Lenita, já havia experimentando outras experiências amorosas, porém parecia nunca ter deixado se envolver tanto por uma mulher como estava se envolvendo com Lenita.

Não obstante, o desfecho da relação amorosa dos dois impulsionou Lenita, já grávida de Manduca, a se mudar da fazenda do coronel Barbosa e a se casar com um antigo pretendente, a fim de que ele assumisse a paternidade do filho que esperava. O filho do coronel Barbosa, por sua vez, entorpecido de amor, desolado com a fuga de sua amada que estava à espera de seu filho, descrente com a possibilidade de ser feliz e tomado pela fúria de ter sido ludibriado e abandonado por uma mulher, recorre aos seus conhecimentos científicos e toma um veneno mortal que lhe tirou a vida sem sofrimento e dor.

3.2.3 A produção d'*A carne* em personagens

Na construção interna de toda e qualquer obra literária as personagens se apresentam como o elemento fundamental que dá vazão às ideias do autor, são, portanto, “o eixo em torno do qual gira a ação e em função do qual se organiza a economia narrativa” (REIS, 1990, p. 306). Neste sentido, “movimentando o jogo artístico-literário que entrelaça criador, criatura e todos aqueles que se envolvem com eles” (BRAIT, 2017, p. 09), as personagens de *A carne* foram estruturadas como um conjunto ficcional ou mimético que deu vida ao romance de Júlio Ribeiro.

Nesta perspectiva, foi por meio de suas personagens e a partir do desenvolvimento de cada uma delas ao longo da narrativa que Júlio Ribeiro pôde pontuar e abordar as máximas defendidas pelo Naturalismo brasileiro. Deste modo, combinando literatura e objetividade científica, Júlio Ribeiro deu ao seu leitor um referente determinado, uma vez que “definindo-se como apropriação fiel, como imagem, como mimetismo, a ficção naturalista não dá lugar à interpretação múltipla, não se abre ao deciframento do leitor” (SÜSSEKIND, 1984, p. 106-107).

Diante disto, ao se considerar que o texto naturalista consiste em evidenciar a materialidade do visível, do “real”, a produção de Júlio Ribeiro pode ser entendida como um esforço de afirmação da “realidade e sua leitura como assimilação ‘correta’ desse real” (SÜSSEKIND, 1984, p. 107), pois uma obra naturalista, como qualquer microscópio ou câmera, se afirma como mediadora de uma verdade extratextual (SÜSSEKIND, 1984). Assim,

se o texto [naturalista] confirma um suposto real, ao leitor caberia reafirmar as significações e representação do mundo que o texto lhe apresenta como verdades. *Tanto do texto se dissimula o seu funcionamento e se nega sistematicamente o estatuto de ficção, quanto do leitor se retira a condição de intérprete.* Ambos, texto e leitor, dentro da programática naturalista, parecem se definir como transparências, como satélites ou espelhos de uma significação que se encontra fora deles, numa exterioridade, num referente que lhes serve de modelo (SÜSSEKIND, 1984, p. 107, grifos da autora).

Desta forma, pode-se dizer que Júlio Ribeiro, aliado ao domínio de um dispositivo clínico “preciso”, observou os organismos individuais e as mazelas sociais de sua época para, então, representá-los nas personagens centrais de sua obra, quais sejam: Lopes Matoso, Coronel Barbosa, Manoel Barbosa (Manduca), Dr. Guimarães, Dr. Mendes Maia e Helena (Lenita), protagonista de *A carne*.

Ambientado em um cenário com traços conservadores, o romance de Júlio Ribeiro evidencia os padrões institucionalizados pela sociedade patriarcal do século XIX. A figura de Lopes Matoso, pai de Lenita, seria, neste caso, a representação desse modelo patriarcalista. Em contrapartida, Lopes Matoso também se revela um homem a frente de seu tempo ao proporcionar à filha uma educação fora do comum.

Viúvo, Lopes Matoso, educou e cuidou de Lenita sozinho. Dominava a gramática, aritmética, álgebra, geometria, história, natação, música, o italiano, alemão, inglês, latim, grego, francês, espanhol e as ciências sociológicas, e em todas essas matérias instruiu a filha. No entanto, quando Lenita se mostra avessa à ideia de se casar, Lopes Matoso questiona seu papel de pai, acreditando ter errado na educação de sua filha, pois tantos conhecimentos a tornaram uma mulher de elevado senso crítico, fazendo-a, em tese, perder a sua feminilidade.

Lenita, órfã de mãe desde o nascimento e do pai aos 22 anos, tornou-se uma moça culta e muito bem educada nas artes e ciências. Além disto, no decorrer da trama, a protagonista de Júlio Ribeiro passa a simbolizar a ousadia sexual feminina e a negação da instituição familiar. Lenita reflete, neste sentido, tanto o desnudamento do corpo feminino quanto a subversão do sujeito feminino. Assim, enquanto a maioria das mulheres ainda era vista como um ser passivo e inferior aos homens, *A carne* apresenta uma protagonista independente, rica e inteligente. Do mesmo modo, vê-se em Lenita a desfiguração da ideia de docilidade e pureza feminina, haja vista a protagonista buscar a realização dos seus desejos pessoais e impulsos sexuais.

Já por meio da figura de Manoel Barbosa (Manduca), Júlio Ribeiro convida o seu leitor a enxergar, ainda que de forma despreziosa, a maneira como a ideia de fragilidade feminina ainda era uma constante, se introjetando inclusive sobre aquelas que destoavam do

arquétipo de feminilidade defendido à época. Desta forma, Lenita, apesar de toda sua eloquência e ímpetos de autonomia, representa um tipo ambíguo: é independente e dominadora, mas se rende à fraqueza da carne, à necessidade da figura masculina. Tal ambiguidade, pode ser vista, por exemplo, na associação que Lenita fez de Manduca em relação à imagem protetiva de seu pai: “achava nele que era de bonomia superior, de familiaridade comunicativa que lhe lembrava Lopes Matoso” (RIBEIRO, 1972, p. 64).

Da mesma maneira que Manduca, o Dr. Mendes Maia, antigo pretendente de Lenita, vem reforçar o paradoxo de mulher e fêmea de Lenita. Assim, ainda que a protagonista de *A carne* represente a transgressão do sujeito feminino, Júlio Ribeiro dá à sua protagonista um desfecho que a devolve ao seu lugar no meio social. Em outras palavras, Lenita, grávida de Manduca e diante da impossibilidade de permanecerem juntos, sujeita-se ao poder institucional do casamento apenas para manter as “aparências” e dar um pai ao filho que esperava.

Por fim, cabe ainda ressaltar que dentro dessa ambiência de padrões sociais, na qual os personagens representam, ao mesmo tempo, continuidades e descontinuidades dos preceitos em voga naquela época, Júlio Ribeiro, na presença do personagem do Dr. Guimarães, evoca o saber e as teorias científicas emergentes do século XIX. Neste meio, portanto, a figura do médico vem reforçar a ideia naturalista de que os sujeitos deveriam ser vistos como um objeto a ser cientificamente e clinicamente estudado.

Neste cenário, torna-se perceptível como essas e tantas outras questões delineadas em *A carne*, além de colocar em xeque valores de formação social, revelam a maneira como ser humano, e sobretudo a mulher, estaria condicionado e determinado por suas próprias pulsões fisiológicas assim como ao meio social no qual se encontrava inserido.

3.3 O homem e A carne: semelhanças narrativas

A partir da leitura das obras *O homem* e *A carne*, verificam-se alguns traços presentes em ambas as narrativas que se assemelham entre si, dentre aos quais se destaca, em um primeiro plano, o desnudamento do corpo feminino. Tanto Aluísio Azevedo quanto Júlio Ribeiro retrataram suas protagonistas por meio de um “corpo vivo”, que reclama pelos seus desejos e anseios. Nesse ponto, à luz do século XIX, Magdá e Lenita dialogam entre si por representarem a parcela transgressora, mas também enferma daquele período.

Ambas, pela maneira como foram desenvolvidas, parecem ter sido reveladas dos casos de alcova, descortinando, portanto, toda matéria sexual reprimida na sociedade brasileira. Assim, a exposição de seus corpos e a riqueza de descrição dada às suas manifestações sexuais deram aos leitores de *O homem* e *A carne*, um lugar privilegiado para perceber um sujeito feminino à disposição do prazer e da realização dos desejos sexuais.

Analisando desta forma, Bulhões entende que há na prosa naturalista a configuração do *voyeurismo*, “quer na atitude das personagens, quer nos indícios do próprio processo de focalização narrativa” (2003, p. 22). Nesta perspectiva, pode-se compreender que aquele que se debruçava sobre a exibição dos corpos de Magdá e Lenita assumiria, conseqüentemente, a postura de *voyeur*.²⁷ Tal conduta, ainda que tenha sido sugerida de forma descomprometida pelos autores naturalistas, não deixa de transparecer que a narrativa naturalista se apresentava como algo que se passava diante dos olhos do leitor (SÜSSEKIND, 1984). Neste sentido,

não são apenas os escritores e os romances que se valorizam enquanto “placas fotográficas”. Não só eles é que devem obedecer a uma estética do visível. Também os que assistem aos fatos, os que lêem essas narrativas fotográficas, parecem estar dominados por um idêntico “desejo irresistível de ver” (SÜSSEKIND, 1984, p. 100).

Deste ponto de vista, entende-se que os naturalistas colocaram em cena, da maneira mais minuciosa e fotográfica possível, as questões de seu tempo para que o leitor pudesse transformar letras em imagens (SÜSSEKIND, 1984). No entanto, em face disto, viu-se que as obras *O homem* e *A carne* foram julgadas como pornográficas por colocarem em escandalosa evidência comportamentos, manifestações e práticas sexuais compreendidos como perversões.

Do mesmo modo, vê-se que ao abordarem situações e ações humanas capazes de provocar a degenerescência do indivíduo e da sociedade, Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro construíram suas protagonistas sob a ótica de um organismo doente, submetido à vigilância contínua de um saber médico. Diante disto, vislumbra-se que a narrativa das obras *O homem* e *A carne* “se submete e parece pressupor um leitor igualmente submetido a um saber oriundo das ciências naturais” (SÜSSEKIND, 1984, p. 83).

Os romances se aproximam, portanto, do diagnóstico médico, captando e apontando os sintomas que acometiam suas protagonistas. Domadas por um corpo histérico, Magdá e Lenita sofriam perturbações nervosas que refletiram a maneira como a Histeria, durante muito tempo, serviu para justificar e reprimir a libido do sujeito feminino. Segundo Sodré (1992), as

²⁷ Tal conduta, ainda que realizada de forma inconsciente, era considerada uma espécie de perversão sexual pelo saber psiquiátrico do século XIX (ROUDINESCO; PLON, 1998).

protagonistas de *O homem* e *A carne* são um estereótipo daquilo que o Naturalismo colocou em primeiro plano: o estudo dos temperamentos a partir das teses científicas, oriundas do século XIX.

Neste contexto, convém ressaltar que o enredo das obras demonstra, sutilmente, que uma das medidas conferidas aos “corpos doentes” das protagonistas de Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro, consistiu na estadia tanto de Magdá quanto de Lenita, ainda que temporariamente, em espaços campestres, distantes do turbilhão das grandes cidades. Assim, como uma forma de apaziguar os seus males, é sugerido às protagonistas de *O homem* e *A carne*, um ritmo de vida mais pacato no meio rural, cabendo, neste caso, à Magdá se mudar para a chácara de seu pai e à Lenita se instalar, por um tempo, na fazenda de um antigo amigo da família.

Acerca disto, é curioso notar que tal medida deixa prever uma espécie de política sanitária e higienista comum no século XIX. Neste período, as casas de repouso ou as internações em sanatórios campestres eram meios voltados ao tratamento dispensado às pessoas que apresentassem predisposição a “deficiências orgânicas hereditárias que, em determinadas circunstâncias, levavam ao fenômeno patológico da loucura” (NUNES, 1991, p. 70). Em *O homem* e *A carne*, o mal-estar das protagonistas, em um primeiro momento, não as levam propriamente a uma internação, mas deixa transparecer a “predisposição mórbida do sexo feminino para a loucura e as neuroses em geral” (NUNES, 1991, p. 71), ao apresentar como temática central a histeria.

O tema da histeria demarca, portanto, outro ponto de convergência entre as obras, pois o que se vê nos enredos de *O homem* e *A carne* é que Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro optaram por escrever uma trama que suscitasse, em primeiro plano, o temperamento doentio de suas protagonistas, com o consequente diagnóstico da histeria. A este respeito, Sússekind explica que “a patologização da mulher, tal como é feita pelos romances naturalistas, obedece estritamente ao perfil da histeria traçado pelos estudos comportamentais do fim do século” (1984, p. 127).

Frequentemente discutida e considerada um modelo típico de degeneração feminina, a histeria serviu como um ponto de referência para os romances naturalistas. A “invasão do campo literário por um saber biológico, pelas referências constantes à fisiologia, pelo privilégio de personagens doentes e seus médicos, funciona como indicador do se passava igualmente na sociedade brasileira.” (SÜSSEKIND, 1984, p. 123). Assim, de acordo com Sússekind (1984, p. 123), a “obsessiva medicalização da linguagem e dos personagens

romanesco” estavam associados às mudanças sociais e culturais que o Brasil sofreu nas últimas décadas do século XIX.

Naquele período, “começaram a surgir no país os primeiros trabalhos teóricos sobre alienação mental” (SÜSSEKIND, 1984, p. 123), de modo que a loucura e o hospício se tornaram assuntos frequentes. Na mesma medida, assistia-se no cenário brasileiro “a um aumento de poder e a uma maior difusão e popularização do saber médico psiquiátrico” (SÜSSEKIND, 1984, p. 123). Diante disto, ver-se-á no próximo capítulo que a configuração das protagonistas de Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro, além de possivelmente estar associada à questão da “higiene social”, também estaria relacionada ao desenvolvimento da Psicanálise.

Além do idêntico diagnóstico de histeria, os enredos das obras *O homem* e *A carne* evidenciam a ausência da figura materna na vida de Magdá e Lenita, haja vista que ambas eram órfãs de mãe desde o nascimento. Criadas sob os cuidados de seus respectivos pais, as protagonistas não tiveram proximidade com um referencial de feminilidade. Segundo Sússekind (1984, p. 126), isto, de certo modo, sugere que se não há “tal mãe” a ser imitada nos romances de Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro, como se poderia exigir “tal filha” às suas protagonistas, a fim de que elas se dedicassem às funções atribuídas ao feminino?

A falta do referente feminino pressupõe, em certa medida, uma quebra de paradigmas, pois em vez de receberem uma educação voltada aos afazeres domésticos, aos cuidados do lar e ao despertar do instinto materno, as protagonistas de *O homem* e *A carne* receberam uma instrução acima do vulgar, relacionadas ao universo do masculino. Conhecedoras das mais diversas áreas do saber, Magdá e Lenita se apresentam com elevado senso crítico e julgam, em um primeiro momento, não haver necessidade de se casarem.

Dentro da ambiência do século XIX, observa-se em *O homem* e *A carne* que às protagonistas de Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro é reservada uma vida destinada à ruína. Assim, sob o epíteto de “nervosa”, Magdá e Lenita irrompem com a imagem feminina ao serem diagnosticadas como um caso de histeria e são sujeitas aos infortúnios decorrentes de suas próprias predisposições fisiológicas.

Por fim, cabe ainda recordar que, como visto no início deste capítulo, emergiu sobre o romance de Júlio Ribeiro acusações de plágio. Sugeriu-se, neste caso, que *A carne* seria uma cópia de *O homem*, de Aluísio Azevedo, em razão de semelhanças existentes entre as obras, sendo algumas apontadas ao longo deste tópico, quais sejam: Magdá e Lenita eram moças bem instruídas, nobres, cultas e inteligentes; órfãs de mãe; foram criadas e educadas sob os cuidados da figura paterna; mudam-se para o interior em busca de repouso; possuíam

um elevado senso crítico e, portanto, não queriam se casar; são diagnosticadas como histéricas.

3.4 A escrita da história: divergências narrativas entre *O homem* e *A carne*

O percurso traçado por Aluísio Azevedo no enredo de *O homem*, bem como o de Júlio Ribeiro, em *A Carne*, inevitavelmente, apresentam um lastro de situações temáticas e narrativas que convergem entre si, sem, contudo, deixar de evidenciar suas peculiaridades. Escritas temporalmente no mesmo período e sob a égide da escola naturalista, os romances *O homem* e *A carne* despertaram sensações múltiplas de incômodo e curiosidades pela presença de uma linguagem considerada capaz de revelar e suscitar desejos perniciosos.

No entanto, as obras também possuem divergências entre si, sendo que umas das principais gira em torno da maneira como os autores retrataram o corpo e a sexualidade feminina. Assim, enquanto Aluísio Azevedo coloca à disposição do seu leitor uma escrita menos audaciosa sobre o desnudamento do corpo de Magdá, Júlio Ribeiro parece ter preferido conduzir seus leitores a uma espécie de excitação dos sentidos sexuais pelo realismo descritivo de *A carne*.

De acordo com Bulhões, o romance de Júlio Ribeiro se assemelha mais com uma “leitura feita às escondidas mesmo pelos leitores mais sisudos. Se sua avaliação crítica foi exibida nos jornais sob a forma de escândalo, sua leitura teria ficado protegida no ambiente da alcova, do quarto de dormir, ou na forma de um segredo quase indevassável” (2003, p. 38). Em contrapartida, não se vê tais julgamentos sobre a obra de Aluísio Azevedo, que mais sugere ser “uma espécie de tratado de medicina experimental, um caso clínico de histeria-ninfomaníaca [...]” (BULHÕES, 2003, p. 90).

Em outras palavras, ainda que as cenas descritas em *O homem* e *A carne* estivessem inseridas em um contexto no qual poderiam ofender o pudor de parcela do público leitor, Júlio Ribeiro, diferentemente de Aluísio Azevedo, deu à sua protagonista mais sensualidade e ousadia no que se refere à satisfação de seus prazeres sexuais. Assim, enquanto em *A carne* as manifestações sexuais de Lenita acontecem no plano do real com uma riqueza de detalhes e sem reservas, em *O homem*, a realização dos desejos sexuais de Magdá se passa, em grande parte, no mundo onírico, porém de forma muito mais evidenciada.

Diante disto, tem-se que ainda que *O homem* e *A carne* sejam romances construídos a partir do tema da histeria, difere entre ambos a maneira como ela se manifesta: em Magdá, a

histeria causa sonhos, letargia, devaneios e delírios, levando-a ao estágio da loucura; já em Lenita, a histeria se revela pelos seus desejos sexuais incontidos e pela manifestação de fetiches tais como o sadomasoquismo e o voyeurismo. Além disto, identifica-se a divergência na forma como as protagonistas são diagnosticadas como histéricas, pois enquanto em *O homem* o diagnóstico de Magdá é dado pelo médico da família, em *A carne* é a própria Lenita que reconhece seu estado patológico como um caso de histeria.

Outro aspecto de divergência entre as obras é o desencadeamento dos motivos que levaram as protagonistas de Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro à histeria. Além de toda repressão sexual vivenciada pelas personagens principais, a desilusão amorosa que sofreram pode ser julgada em um grau de maior ou menor intensidade, na medida em que se pode considerar que os sentimentos de Magdá não foram correspondidos por duas vezes, ao passo que Lenita pôde vivenciar uma relação amorosa, ainda que passageira.

O início da trama de *O homem* revela que a primeira paixão proibida de Magdá foi pelo seu irmão (Fernando). A descoberta do parentesco, ao mesmo tempo em que impede o incesto, impossibilita que ambos nutrissem o amor que sentiam um pelo outro. Dando continuidade à trama, algum tempo após a morte inesperada de Fernando, Magdá se vê envolvida por um rapaz comprometido, passando a experimentar, mais uma vez, a incompletude de seus sentimentos e a frustração de suas pulsões sexuais. Em contrapartida, Lenita, além de realizar seus desejos sexuais, teve a correspondência amorosa de Manduca e a opção de se casar com o Dr. Mendes Maia.

Nesse ponto da trama, o leitor pode perceber que emerge entre as obras divergências peculiares que demarcam o destino de Magdá e Lenita. As desilusões amorosas sofridas por Magdá, atrelada às repressões sexuais que vivenciou, deram à protagonista de Aluísio Azevedo um diagnóstico de doente mental, que, ao final de *O homem*, confirmou-se com a internação de Magdá em uma casa de repouso. A heroína impudica de Júlio Ribeiro, por sua vez, embora contrária às imposições sociais de seu tempo, deixa-se levar por sua “essência feminina” no momento em que reconhece a necessidade de se casar para dar um pai ao seu filho e, assim, atender às aparências sociais.

O quadro abaixo apresenta, de forma didática, as divergências existentes entre as obras *O homem* e *A carne*.

PECULIARIDADES DE <i>O HOMEM E A CARNE</i>	
<p style="text-align: center;">Magdá:</p> <ul style="list-style-type: none"> ✓ Órfã de mãe; ✓ Apaixonou-se pelo irmão; ✓ Foi diagnosticada como histérica por um médico; ✓ Dupla decepção amorosa – Fernando (irmão que morre/ paixão proibida) e Luiz (amor platônico de Magdá/ era noivo); ✓ Era religiosa; ✓ Enlouquece no final da trama; ✓ Matou o rapaz que lhe despertou desejos lascivos e a sua noiva; ✓ Vida dupla – sonho e realidade – depois ambos se misturam; ✓ Dupla sublimação – no âmbito pessoal (culto, inteligente) e no âmbito da sexualidade. 	<p style="text-align: center;">Lenita:</p> <ul style="list-style-type: none"> ✓ Órfã de pai e mãe; ✓ Apaixonou-se pelo filho do tutor de seu pai; ✓ Foi diagnosticada como histérica por si própria; ✓ Teve uma decepção amorosa – Manduca, homem maduro e experiente; ✓ Era sadomasoquista e voyeur; ✓ Casa-se para salvar sua honra e para dar um pai ao seu filho; ✓ Seu amante (Manduca) comete suicídio; ✓ Tripla sublimação – no âmbito pessoal (culto, inteligente), no âmbito da sexualidade e no fato de se casar apenas por interesse.

Malgrado as divergências existentes entre os enredos das obras, o desfecho trágico reservado à Magdá e Lenita leva a perceber que as mulheres que irrompessem com o moralismo da sociedade brasileira do século XIX, não teriam outro fim se não a própria decadência ou ruína. No entanto, embora a visão masculina de Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro tenha encerrado suas protagonistas às malhas de mecanismos de poder, como a vigilância e o controle do corpo e da mente, é preciso salientar que os naturalistas, paradoxalmente, abordaram questões pertinentes à autonomia feminina.

Assim, se por um lado Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro ilustraram que a transgressão feminina causava impacto na ordem social, por outro lado, os naturalistas evidenciaram a necessidade e o poder das mulheres em atingir seus próprios interesses e satisfazer suas vontades. Além disso, Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro ao mesmo tempo em que trataram da força dos dispositivos de sexualidade, também colocaram o corpo de suas protagonistas à disposição do prazer e da realização dos desejos, conforme será abordado no próximo capítulo.

4 O (IN)CONTIDO PRAZER SEXUAL DO SUJEITO FEMININO EM *O HOMEM E A CARNE*

A sexualidade produzida no século XIX, sobretudo a feminina, foi um correlato de construções discursivas que, ao mesmo tempo em que buscavam cercear as práticas consideradas licenciosas, acentuaram a efetivação e a distinção de sexualidades ditas periféricas a partir não somente do apanágio científico, mas, também, do desenvolvimento e circulação de outros discursos, tais como os dos literatos da segunda metade do século XIX.

Neste cenário, a prosa naturalista, com a presença de personagens históricas, na medida em que colocou em evidência um estado de saúde considerado anormal, acabou por representar, de forma proposital ou incidentalmente, as relações de poder e as estratégias adotadas para manipular os comportamentos considerados desviantes e abjetos naquele período. Do mesmo modo, pode-se compreender que os esforços dos naturalistas em enveredar por temáticas que colocaram em discussão o sujeito feminino e seus mais íntimos desejos, ao mesmo tempo em que suscitaram apreensões, críticas e olhares de reprovação, promoveram e viabilizaram a difusão dos novos discursos e olhares sobre o corpo e a sexualidade feminina.

Seguindo esse paradigma, as produções literárias naturalistas, ao tempo em que assimilaram muito dos discursos científicos em voga na época, passaram a representar, elas próprias, um canal de propagação de determinadas verdades discursivas pautadas na cientificidade. Deste modo, as obras naturalistas não apenas absorviam tais discursos, mas também eram fonte de difusão e propagação das novas teorias e métodos científicos, que, por meio de estratégias de persuasão, almejavam serem aceitos como verdades incontestes.

Nesta perspectiva, não seria incorreto pressupor que tanto Aluísio Azevedo quanto Júlio Ribeiro reproduziram e apresentaram discursos de verdade²⁸ acerca do sujeito feminino em suas narrativas. A respeito disto, frisa-se que, diante da pretensão naturalista de retratar com objetividade aspectos da realidade, Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro deram a suas produções uma referencialidade muito próxima dos debates científicistas de seu tempo. Tal empreendimento instituiu aos seus romances certo compromisso com o seu referente, pois

²⁸ Tal expressão não se refere a uma suposta verdade epistemológica ou metafísica, mas sim a uma verdade discursiva, tal como entendida por Foucault. Isto é, uma verdade construída historicamente, intrinsecamente associada às relações desiguais de poder em determinada sociedade. Para Foucault, o poder é capaz de produzir discursos poderosos, produtos da necessidade imperativa do poder em produzir “verdade”. Existiria, assim, uma relação triangular entre poder, ciência e verdade, onde o poder institucionaliza a verdade, a verdade comum, que vai se valer da ciência para produzir ou legitimar tal verdade e esta, por seu turno, acaba por produzir e/ou legitimar o poder.

diante da figuração e da representação conferida ao enredo de *O homem* e *A carne*, vislumbra-se a apropriação de discussões muito próximas da realidade vivenciada em meados do século XIX.

Neste ponto, convém ressaltar que embora em *O homem* e *A carne* haja um tom “realista”, em razão da proximidade da realidade diegética com a realidade exterior, ambas se configuram como um filtro catalisador, um reflexo da sociedade brasileira daquele fim de século e, portanto, as verdades ali defendidas não podem ou não devem ser integralmente aceitas como absolutas. No entanto, é interessante perceber que o esforço de Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro em manipular os fatos sob uma perspectiva objetiva, impessoal e científica, paradoxalmente, fez com que *O homem* e *A carne* apresentassem discursos de verdade ao colocarem em questão os preceitos em voga naquele tempo.

Disto, pode-se apreender que as obras *O homem* e *A carne* se dispõem como um discurso de poder por evidenciarem as condições em que o corpo e a sexualidade feminina foram subjugados à vigilância da Igreja Católica, da família patriarcal e aos olhares curiosos da medicina. Além disto, o discurso de poder que emana de tais obras pode ser percebido pelo lugar de fala dos romancistas e dos personagens masculinos, bem como pela forma privilegiada com a qual a voz masculina parece conhecer a fundo um corpo e uma sexualidade que não lhe pertence.

Assim, enquanto discursos de poder, compreende-se que *O homem* e *A carne* acabam por revelar verdades discursivas que se projetam como a condição ou possibilidade do poder e vice-versa. Sobre tal condição, Foucault considera que

numa sociedade como a nossa – mas, afinal de contas, como em qualquer sociedade – múltiplas relações de poder perpassam, caracterizam, constituem o corpo social; elas não podem dissociar-se, nem estabelecer-se, nem funcionar sem uma produção, uma acumulação, uma circulação, um funcionamento do discurso verdadeiro. **Não há exercício do poder sem uma certa economia dos discursos de verdade que funcionam nesse poder, a partir e através dele. Somos submetidos pelo poder à produção da verdade e só podemos exercer o poder mediante a produção da verdade** (2002, p. 28-29, grifos meus).

A partir de tais observações, Foucault entende que o poder não se concentra em um Estado soberano, tão pouco que se projeta sobre os indivíduos a partir de forças externas, mas se estabelece por meio das relações sociais, como parte constitutiva da própria sociedade. Deste modo, o poder “se produz a cada instante, em todos os pontos, ou melhor, em toda relação entre um ponto e outro. O poder está em toda parte; não porque englobe tudo, e sim porque provém de todos os lugares” (FOUCAULT, 1988, p. 89).

Nesta perspectiva, é possível ainda observar que os discursos de verdade possuem um papel fundamental na dinamização de determinada concepção de realidade, assim como na consolidação de determinadas relações de poder. Assim, para Foucault “a verdade não existe fora do poder ou sem poder [...]. A verdade é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder” (2012, p. 51-52).

Diante disto, vê-se que os discursos de verdade são permeados de interesses que podem ser comuns ou individualizados, que visam práticas coercitivas ou não, que se propõem a fabricar, eleger ou (re)modelar comportamentos considerados legítimos às aspirações de determinado grupo, coletividade e instituições, pois “não há poder que se exerça sem uma série de miras e objetivos” (FOUCAULT, 1988, p. 90). Do mesmo modo, “não há relação de poder sem a constituição de um campo de saber, e, reciprocamente, todo saber constitui novas relações de poder. Todo ponto de exercício do poder é, ao mesmo tempo, um lugar de formação de saber” (MACHADO, 2012, p. 28).

A partir destas considerações, é possível perceber que as relações de poder não se estabelecem unicamente em um caráter negativo que suscita proibições, censuras, interdições, repressões, exclusões, ocultações, etc, pois “o que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como a força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso” (MACHADO, 2012, p. 8). Diante disto, torna-se plausível afirmar que as obras *O homem* e *A carne* também se apresentam como produtoras de poder, expressando os seus aspectos positivos e negativos, uma vez que foram, por diversas vezes, qualificadas e classificadas como produções capazes de despertar as mais variadas formas de prazeres e manifestações sexuais aos seus leitores, ao passo em que, sobre outra ótica, também representaram novos estigmas ao ser feminino, reduzindo seus múltiplos aspectos unicamente à sua sexualidade.

Desta forma, ver-se-á, nos próximos tópicos, que as obras *O homem* e *A carne* se firmaram, entre tantas outras produções, como um discurso que colocou em funcionamento relações e mecanismos abstratos de poder²⁹, sem, contudo, deixar de revelar críticas aos sistemas de poder que visavam controlar o corpo e a sexualidade feminina. Além disto, é possível observar que, por meio das interdições e censuras direcionadas aos desejos e prazeres

²⁹ Além do poder hierarquizante que se sobressai nas relações desiguais de obediência e dominação, existem outros que, por exemplo, emanam do próprio sujeito como uma forma de vigilância a si mesmo ou como uma maneira de vivenciar aquilo que lhe é proibido. Nesta dissertação, portanto, a compreensão que se tem que ter acerca dos mecanismos abstratos de poder se dá a partir da manifestação de sentimentos de vergonha, medo e culpa ou pelas sensações de prazer que revelam desejos e vontades sexuais.

sexuais do sujeito feminino, Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro deram aos seus leitores, em especial às mulheres, possibilidades de perceber, sentir e manifestar vontades sexuais.

4.1 O “perigoso” desassossego do corpo e da sexualidade de Magdá

O percurso atravessado pela protagonista de *O homem* é o desenvolvimento de sua histeria, ocasionada por um conjunto de fatores que a conduziu a uma morbidez ligada “às manifestações de perda dos sentidos, das terríveis convulsões e dos sobressaltos nervosos” (BULHÕES, 2003, p. 83). Mesmo marcada por vigorosas restrições e impedida de expressar abertamente seus desejos e prazeres sexuais, Magdá parece proporcionar ao leitor de *O homem* pequenas sensações de satisfação sexual quando, em suas fantasias e delírios, deixa-se conduzir aos ditames e apelos da carne.

Em um período em que a rigidez dos códigos de conduta social e os preceitos religiosos relegavam as “extravagâncias” sexuais do sujeito feminino ao ocultamento, Aluísio Azevedo, além de demonstrar a maneira que a sexualidade feminina era concebida como uma ameaça à ordem social e um sinal indelével de pecado da carne, possibilitou que seu leitor vislumbrasse e vivesse representações eróticas silenciadas pela administração estatal, familiar, religiosa, higienista, dentre outras instituições que impunham regulações sobre os comportamentos dos indivíduos.

Diante disto, presume-se que, por meio de Magdá, o leitor de *O homem*, em especial as mulheres do século XIX, “[contemplou] e ao mesmo tempo [viveu] as possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe [permitiu] viver e contemplar, pela crescente redução de possibilidades” (ROSENFELD, 2014, p. 46). A exemplo disto, é possível fazer menção a um diálogo do romance em que Aluísio Azevedo parece desvendar os gostos femininos ao revelar que as mulheres se interessavam muito mais por uma beleza varonil, pelo corpo nu, másculo e grosseiro dos homens do que pelo tipo gentil e elegante idealizado pelos românticos:

Mas tu então não és o moço da pedreira?
 – Tolinha! Aquilo foi o disfarce que tomei para te poder alcançar.
 – Como assim?
 – Desejei-te e jurei que te havia de possuir. Mas como me aproximar de ti? Lembrei-me da pedreira que fica defronte da tua janela, tomei a forma de um cavoqueiro e comecei a namorar-te, a empregar todos os meios para te atrair a mim. **Tu a princípio me negaste; eu, porém não desanimei** e todos os dias te chamava cantando. Afinal, **uma bela tarde, não pudeste mais resistir, e lá foste. Estava**

ganha a vitória! Fiz logo que perdesse os sentidos; ofereci-me a teu pai para te transportar nos meus braços e, assim que te pilhei no colo, penetrei-te com o meu desejo e com o meu amor; enleei-te toda no meu querer, e então, quando já te não possuías, fui buscar-te num sonho, e hoje és minha para sempre!

– Sim, sou tua, toda tua, não há duvida; és o meu dono, pertença-te; mas uma coisa não compreendo.

– Que é?

– **A razão porque, para me seduzires, tomaste a fôrma de um grosseiro trabalhador de pedreira e não a de elegante e gentil cavalheiro, que houvesse penetrado nas salas de meu pai e de mim se apossado licitamente, por meio do casamento.**

– Tão tolo não sou eu que caísse na asneira de namorar-te sob a forma de um homem de sociedade; porque, se assim fizesse, lograria apenas impressionar-te o espírito, já tão viciado pela própria sociedade, e não conseguiria pôr em jogo os teus sentidos, como obtive disfarçado em simples trabalhador, de corpo nu, forte, inteiro, e homem para toda a mulher! Se eu tomasse a forma de um janota, não estarias a estas horas aqui comigo, porque tu não me seguiste seduzida por minha inteligência, que te não mostrei; nem por minha riqueza de caráter, que a escondi; mas **vieste pura e simplesmente arrastada por minha beleza varonil e pela masculinidade do meu corpo!** [...] (AZEVEDO, 1887, p.186-187, grifos meus).

Fruto de um delírio de Magdá, o diálogo também sugere certo tom de crítica, ao evidenciar que o poder econômico e o posicionamento no estrato social regulavam o comportamento humano. Acerca disto, percebe-se em todo o contexto do diálogo o manto sacramental do matrimônio e a gerência familiar controlando as ações de um e outro. Do mesmo modo, não seria incorreto pressupor que Aluísio Azevedo tenha, ainda que sutilmente, desvelado a maneira como o poder pode ser manipulado para atingir interesses específicos, tal como ilustra a passagem em que o rapaz revela ter se utilizado de um “disfarce” para conquistar a filha do Sr. Conselheiro, pois sem tal manobra, dificilmente, teria conseguido se aproximar e estreitar relações com Magdá.

O episódio narrado, representa uma contraposição ao que era habitual naquele período, pois à época da publicação de *O homem*, a união conjugal, via de regra, era uma realização social voltada muito mais a interesses econômicos do que propriamente sentimentais:

os casamentos faziam-se sob a égide das razões ou interesses familiares. Pais, tutores ou outros responsáveis decidiam que alianças seriam contraídas pelos filhos ou tutelados, considerando apenas os benefícios econômicos e sociais do grupo familiar. Os motivos de ordem afetiva raramente pesavam na determinação de uma união conjugal [...]. O casamento não celebrava, portanto, o reconhecimento social de uma união amorosa entre indivíduos. O amor não era um pressuposto necessário à ligação conjugal. Como, aliás, a atração física, cuja ausência ou presença em nada alterava a composição da aliança. Contrato conjugal era, de fato, um mero relé no intercâmbio de riquezas (COSTA, 1979, p. 215-216).

No que tange a esta questão, *O homem* apresenta algumas situações nas quais se observa como a celebração de casamentos servia como uma forma das famílias dos noivos estabelecerem negócios financeiros entre si, ou, ainda, como maneira de (re)afirmação social dos nubentes. Nos trechos abaixo, por exemplo, nota-se que, por meio da voz do narrador, a demonstração da impropriedade ou irrelevância do aspecto sentimental para a efetivação de enlances matrimoniais:

[...] sabia de antemão que não encontraria nenhum amante extremoso e apaixonado; não sonhava nenhum herói de romance. A época dessas tolices já lá se havia ido para sempre; sabia muito bem que o casamento naqueles condições, era uma questão de interesses de parte a parte, interesses positivos, nos quais o sentimento não tinha que intervir; sabia que no círculo hipócrita das suas relações todos os maridos eram mais ou menos ruins; que não havia um perfeitamente bom [...] (AZEVEDO, 1887, p. 61-62).

[...] casamento era arranjado daquele modo; uma vez que tinha de escolher friamente um homem, a quem se havia de entregar por convenção, queria ao menos escolher um dos menos difíceis de aturar; um homem de gênio suportável, com um pouco de mocidade e uma fortuna decente. Bastava-lhe isto! [...] (AZEVEDO, 1887, p. 62-63).

Os excertos acima contribuem para o entendimento de que a necessidade do casamento estava intrinsecamente associada à aspiração dos envolvidos pela projeção social e econômica. Porém, no decorrer da narrativa, é possível observar outras nuances que impeliriam as mulheres ao casamento, tais como o pre(con)ceito social quanto a idade da noiva. Ou seja, as mulheres deveriam se casar o quanto antes, assim que chegassem na idade em que se encontrariam aptas a assumir tal compromisso.

Neste caso, podem-se extrair duas passagens de *O homem* em que há a evidência de que a protagonista já estava em tempos de se casar, pois, além de possuir a idade “ideal” para tanto – quinze anos (!) –, apresentava habilidades aos ofícios e cuidados do lar, veja:

[...] ela estava então justamente no delicado período em que os últimos encantos da menina desabotoam nas primeiras seduções da mulher; transição que começa no vestido comprido e termina com o véu da noiva.
Quinze anos! [...] (AZEVEDO, 1887, p. 29, grifos meus).

[...] Agora, no seu todo de senhora refeita, com as suas intransigências de dona de casa, com as suas preocupações de economia doméstica, ela estava a pedir um marido prático, um homem de boa posição, que lhe trouxesse tanto ou mais prestígio que o pai; [...] (AZEVEDO, 1887, p. 59).

No que tange à questão da idade núbil, o casamento tardio poderia trazer consequências drásticas à vida das mulheres. O casamento naquela época visava assegurar o

bom funcionamento e controle da vida sexual. A sua ausência, portanto, poderia ocasionar a prática descomedida de relações sexuais. Do mesmo modo, a sua não realização poderia suscitar carência afetiva, do contato físico e da prática sexual.

Em *O homem*, é por meio da fala do personagem do Dr. Lobão que Aluísio Azevedo evoca tais ideias. O médico da família da Magdá alertava a necessidade do casamento à filha do seu amigo porque os anos se passavam e Magdá ainda não havia assumido nenhum compromisso. Assim, advertia ao Sr. Conselheiro: “nada porém de [Magdá] se decidir, e o tempo a correr. Os vinte anos vieram, encontrá-la sem noivo escolhido; [...] Olhe lá, meu amigo, é bom não facilitar! É bom não facilitar!” (AZEVEDO, 1887, p. 63).

Além disto, a insistência para que Magdá se casasse serviria para tentar suplantar a desilusão amorosa sofrida pela jovem ao descobrir que seu amor de infância era, na verdade, seu irmão por parte de pai. Tal descoberta levou Magdá a um estado de saúde que a deixava irritadiça, sem vontade de sair de cama, sem apetite e “sujeita a sobressaltos nervosos” que lhe ocasionava “um estranho desassossego do corpo e do espírito.” (AZEVEDO, 1887, p. 75). Assim, a fim de evitar um mal maior, Dr. Lobão aconselhava ao seu amigo:

[...] não convém que esta menina deixe o casamento para muito tarde. Noto-lhe uma perigosa exaltação nervosa que, uma vez agravada, lhe pode interessar os órgãos encefálicos e degenerar em histeria [...] (AZEVEDO, 1887, p. 51).

[...] – Que diabo, homem! case esta pobre rapariga, seja lá com quem for!
 – É boa! respondeu o outro – Ainda mais esta!... Pois você acha que, se houvesse aparecido com quem, eu já não a teria casado?
 – Ora o que, meu amigo! As minhas observações não me enganam: ela tem qualquer amor contrariado, que me não confessa; e você com certeza sabe de tudo e cala o bico por conveniência... É que o sujeito, naturalmente, é algum tipo sem eira nem beira... Ah! Eu compreendo estas coisas... mas, em todo o caso, fique sabendo para o seu governo que você está mais é preparando uma doida de primeira ordem! [...] (AZEVEDO, 1887, p. 76).

Observa-se nos fragmentos supracitados que, pelo olhar clínico do Dr. Lobão, o casamento para Magdá seria como uma espécie de cura ao mal que se principiava. No entanto, nota-se em *O homem* pode perceber que “boa parte do desenvolvimento narrativo do romance vai perfazer o fracasso dessa tentativa. Embora jovem e bela, Magdá continuará solteira.” (BULHÕES, 2003, p. 84). E mais, a ausência de um homem em sua vida para atender as suas necessidades fisiológicas resultará na degradação de sua saúde. Tal situação pode ser exemplificada por meio do diálogo abaixo entre o Sr. Conselheiro e o Dr. Lobão, o qual ilustra que os “temperamentozinhos impressionáveis” de Magdá eram uma consequência do seu “furor uterino”:

– Diabo! Faz lástima que um organismo, tão rico e tão bom para procriar, se sacrifique desse modo! Enfim – ainda não é tarde; mas se ela não se casar quanto antes – um... um!... Não respondo pelo resto!

– Então o doutor acha que...?

Lobão inflamou-se: – Oh, o Conselheiro não podia imaginar o que eram aqueles temperamentozinhos impressionáveis!... eram terríveis, eram violentos, quando alguém tentava contrariá-los! Não pediam – exigiam – reclamavam!

– E se não se lhes dá o que reclamam, prosseguiu, aniquilam-se, estrangulam-se como leões atacados de cólera! É perigoso brincar com a fera que principia a despertar... O mostro deu já sinal de si; e, pelo primeiro berro, você bem pode calcular o que não será quando estiver de veras assanhado!

– Valha-me Deus! Suspira o pobre Conselheiro, que hei de eu fazer, não dirão?

– Ora essa! Pois já não lhe disse? É casar a rapariga quanto antes!

– Mas com quem?

– Seja lá com quem for! O útero, conforme Platão, é uma besta que quer a todo custo conceber no momento oportuno: se lho não permitem – dana! Ora aí tem!

– Visto isso, o histerismo não é mais do que a hidrofobia do útero?...

– Não! Alto lá! Isso não! A histeria pode ter várias causas, nem sempre é produzida pela abstinência; seria asneira sustentar o contrário. Convenho mesmo com alguns médicos modernos em que ela nada mais seja que uma nevrose do encéfalo e não estabeleça a sua sede nos órgãos genitais, como queriam os antigos; mas isso que tem a ver com o vosso caso? Aqui não se trata de curar uma histérica, trata-se de evitar a histeria; compreende você? [...] Para isso é preciso, antes de mais nada que ela contente e traga em perfeito equilíbrio certos órgãos cuja exacerbação iria alterar fatalmente o seu sistema psíquico; e como o casamento é indispensável àquele equilíbrio, eu faço grande questão do casamento.

– De acordo, mas...

– Casamento é um modo de dizer, eu faço questão é do coito! – Ela precisa de homem! (AZEVEDO, 1887, p. 67-69).

Neste ponto do romance, é interessante perceber que a obra de Aluísio Azevedo se vincula ao modelo explícito do que Zola nomeou de Romance Experimental. Desta forma, nota-se que o desenvolvimento da narrativa de *O homem* toma para si a aparência de exposição de um diagnóstico médico, uma vez que “o narrador e o médico da família, o Dr. Lobão, assumem a postura de quem analisa um caso clínico e postula uma doutrina colhida de manuais de fisiologia e fisiopatologia”³⁰ (BULHÕES, 2003, p. 83). Diante disto, pode-se afirmar que, “tendo diante de si um caso clínico a ser analisado e resolvido, o Dr. Lobão materializa algumas convicções naturalistas – com ressonâncias que remetem a Darwin, Spencer, Charcot, Claude Bernard – e tonar-se porta-voz do segmento naturalista da obra de Aluísio Azevedo” (BULHÕES, 2003, p. 85).

Nesta perspectiva, o acompanhamento que o leitor faz do processo de degenerescência de Magdá, lhe dá acesso ao discurso médico-científico sobre a histeria. Magdá, portanto, a protagonista de *O homem*, “é um estudo bem observado de histerismo [...] que se serve dos métodos fisiológicos e psicológicos, os principais métodos da escola

³⁰ A Fisiopatologia consiste no estudo das funções anormais ou patológicas dos vários órgãos e sistemas do organismo, a partir de análise de sintomas psicossomáticos.

realista/naturalista”.³¹ Diante disto, as críticas literárias expressas nos jornais da época ressaltavam que, “excessivamente científico, o romance de Aluísio Azevedo não teria recebido o aplauso do público em geral, se não fosse a dose carregada de realismo que ele teve o cuidado de aplicar nos principais capítulos da obra”.³²

Observa-se, com isto, que a narrativa de Aluísio Azevedo decodificou e reproduziu algumas táticas e estratégias que foram investidas sobre os corpos femininos na sociedade brasileira do final do século XIX. Trata-se, neste caso, da coexistência entre uma moral social consolidada, pautada em discursos religiosos e em uma série de representações idealizadas a respeito da mulher, e uma nascente concepção científica e positivista, que buscava o controle do corpo e da sexualidade feminina a partir de métodos clínicos e empíricos de análise. No que tange aos métodos científicos, observa-se que exerciam sobre as mulheres certo binarismo, que ora assolavam suas manifestações sexuais com base em um imaginário hegemônico que modelava a finalidade dos corpos femininos, ora promoviam o desnudamento de seu corpo, a partir de atentos olhares e saberes.

É válido reconhecer, ainda, que a concepção científicista daquele período não pretendeu exatamente libertar o corpo feminino de todas as suas amarras, mas impor-lhe novos limites e significações. Através da construção desses novos saberes, o poder se exerceu, produzindo discursos que definiram e operaram o sujeito individual ou coletivo, a partir de objetivos nem sempre declarados.

No entanto, convém rememorar que onde o poder se exerce, há, como efeito de produção, discursos de verdades, que, de certo modo, garantem a legitimidade do exercício de poder a partir da efetivação de práticas que asseguram o seu funcionamento. No caso dos saberes médicos, por exemplo, o clínico, o especialista, constata fenômenos e sintomas que acometem a saúde humana. Em razão disto, podem criar e determinar, cientificamente, os aspectos que identificariam uma doença ou o próprio doente, através de um determinado diagnóstico.

Diante disto, verifica-se a existência de produção de verdades, a qual tanto irá angariar poderes como também irá criá-los e colocá-los em funcionamento. Sobre esta questão, em que orbitam médico e paciente, e na qual, perfeitamente, pode-se destacar a relação clínica entre médicos e mulheres históricas, Foucault explica que

³¹ Fonte: *O Paiz* (RJ), 4 de dezembro de 1887. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 12 de jan. de 2017.

³² Idem.

o poder do médico lhe permite produzir doravante a realidade de uma doença mental cuja propriedade é a de reproduzir fenômenos inteiramente acessíveis ao conhecimento. **A histérica era a doente perfeita, pois permitia que se fizesse conhecer. Ela retranscrevia por si própria os efeitos do poder médico em formas que podiam ser descritas pelo médico segundo um discurso cientificamente aceitável [...].** A relação de poder aparecia na sintomatologia como sugestibilidade mórbida. Tudo se desdobrava daí em diante na limpidez do conhecimento, entre o sujeito conhecedor e o objeto conhecido (2012, p. 205, grifos meus).

A função médica e dos cientistas do século XIX operacionalizou e disseminou poderes que se destinavam a qualificar, medir, apreciar, hierarquizar e curar os diversos tipos de enfermidades físicas e mentais que passaram a ser identificadas e catalogadas naquele período. Ademais, novos métodos de análise e diagnósticos, hoje refutados e/ou desacreditados, foram criados e difundidos à época. A título de exemplo, cita-se a Frenologia.

De maneira geral, a Frenologia foi uma prática desenvolvida pelo médico alemão Franz Joseph Gall no início do século XIX, que consistia até então no estudo detalhado dos contornos da cabeça e das formas da face como indicadores de personalidade, inteligência e características individuais. Um dos principais adeptos e defensores desse método de diagnóstico foi Cesare Lombroso, que maximizou o escopo da ciência frenológica, ampliando o seu objeto de aplicação.

Se até então, apenas a análise craniométrica e facial do indivíduo serviria para traçar seu perfil psicológico, a frenologia lombrosiana buscou ampliar os fatores que poderiam demonstrar a personalidade e os traços anímicos do sujeito. Incluía-se na obtenção de tal diagnóstico, a análise de todo o conjunto anatômico do indivíduo, sua composição física e racial, seus caracteres somáticos, com a finalidade de qualificar o agente submetido à análise como sadios ou como delinquentes-natos.

Em meio a esse tipo de análise, as mulheres também foram alvos dos estudos destinados a catalogar as características fisionômicas que apontariam possíveis desvios de personalidade. Depois de identificá-las e diagnosticá-las por meio de perícia médico-legal, as mulheres que eventualmente cometessem algum delito seriam igualmente classificadas e sentenciadas, com base não apenas no veredito jurídico, mas também no diagnóstico médico, como bem ilustra o recorte abaixo sobre um caso criminal analisado por Lombroso, publicado na revista *Fon-Fon*, em 10 de abril de 1909, no Rio de Janeiro:

Fonte: *Fon-Fon* (RJ) – 10 de abr. de 1909.

Mme. Steinheil julgada por Lombroso

Em um interessante estudo sobre o “Processo Steinheil e a mulher criminosa”, Cesar Lombroso diz que o progresso actual tende a aproximar de mais – tão bem quanto possível – os dois sexos.

“Ha um seculo – escreve Lombroso – as mulheres criminosas estavam numa proporção de 8 á 10 por cento sobre os homens, hoje attingiram de 20 a 25 p. c. e em certas categorias do crime, como por exemplo o envenenamento, ellas igualam ou mesmo excedem o numero dos criminosos masculinos”.

A respeito da bella Mme. Steinheil assim se expressa o notavel homem :

“Antes de tudo, Mme. Steinheil é uma degenerada hereditaria, histerica como são sempre as verdadeiras criminosas natas ; vindo de parentes que abusaram dos prazeres eróticos e dos excessos alcoolicos. Mme. tem um irmão alcoolico e sua mãe, assim julgam, era destituída de senso moral. Mme. Steinheil offerce os caracteres dos degenerados : os maxilares fortes e as maçãs do rosto salientes ; quando menina foi atacada de chlorose e de hysteria, comia vermes e terra e demonstrava esta singular precocidade sexual que só se accusa nas hystericas e nas rameiras natas. [...]

Das hystericas ella tem mais essas crises periodicas, que vão até á epilepsia e esses impulsos psychicos violentos que se traduzem por mentiras e calumnias incoherentes contra Alexandre Woff, contra Rémy Couillard, contra sua mãe, contra seu marido ; calumnias e mentiras de que usa com grande facilidade e acaba por lhes dar inteiro credito. E, no em tanto, ella era capaz dos mais *bellos gestos*, e de verdadeiros accessos de philantropia : viram-n'a cuidar de doentes, confortar desgraçados e velhos, duma maneira tão expontanea que se não podia duvidar da delicadeza de sua alma. Mas, isso, é commum á todas as grandes prostituídas, e se nota nas *maitresses* de Luiz XIV como nas hetairas da Grecia e nas mulheres que encheram a Renascença italiana de maravilhas da litteratura e das artes.

Guglielmo Ferrero e eu já demonstramos na *Mulher Criminosa*, que todo esse verniz esthético occulta uma miseria moral e que todas as vilanias psychologicas da meretriz vulgar se encontram nas verdadeiras mundanas do “grande mundo,” e nas cortezãs. Em todas não ha senão egoismo, cupidez, vaidade, labia, mentira, crueldade, auzencia de affectividade normal, e necessidade doentia de se exhibir. São taes mulheres que Balsac personificou em *Mme. Marneffe* e das quaes disse : “esses *Machiavéis* de saias são perigosissimos.”

E Lombroso conclue, depois duma rigorosa documentação : “ Encontro nas cousas do crime as que são communs a todos os criminosos vulgares : a cupidez, o pensamento de se apropriar do dinheiro das suas duas victimas e, sobretudo, do de sua mãe que devia deixar uma herança, a impaciencia de se desembaraçar da sua presença, que se lhe tornou insupportavel, essa especie de odio feroz sem causa que anima a mulher criminosa contra os que a cercam, odio ao qual se ajunta a antipathia hystericas levada muitas vezes a um gráo incalculavel. [...]

Disponível em:<<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 15 de jan. de 2017.

Vê-se na reportagem publicada na revista *Fon-Fon* que a moça julgada por Lombroso supostamente apresentava caracteres degenerados que a classificava não somente como uma criminosa, mas também como uma histérica. Naquele período, “a questão da histeria não seria um problema localizado, e sim ligado à constituição dos doentes, aproximando-se, além disto,

de outros fenômenos ligados à degeneração, como, por exemplo, a criminalidade” (NUNES, 1982, p. 72).

Segundo Nunes (1982, p. 72) “a histérica apresentava características similares às do criminoso, e este, por sua vez, tinha um tipo de enfraquecimento ou perversão observável nos indivíduos degenerados”, que, na concepção de Lombroso, deveriam ser privados do convívio social, como a exemplo do que ocorreu com a protagonista de *O homem* no fim da trama. Quanto a isto, Lombroso não foi tão extremo a ponto de propor a pena de morte para afastar o elemento estranho da sociedade em geral, mas se mostrava favorável à prisão perpétua e à internação compulsória para esse fim. Quanto ao indivíduo degenerado, seria, então, “necessário isolá-lo para sempre, nos casos incorrigíveis, e suprimi-lo quando a incorrigibilidade o torna demasiado perigoso” (LOMBROSO, 2007, p.8).

A determinação de quem deveria ser afastado da sociedade visava impedir a disseminação das características biológicas, genéticas e hereditárias impróprias para a construção de uma “raça superior” ou de uma “sociedade civilizada”. Esse movimento tático, além de evidenciar a responsabilidade moral concedida aos médicos, ganharia uma nova conotação social, de modo que qualquer pessoa que representasse uma ameaça deveria ser alvo de repressão, se possível, antes mesmo da manifestação da loucura e/ou da delinquência, que poderiam incorrer, ainda, na própria histeria.

Como já salientando, uma das teses que se faz presente no decorrer de *O homem* é a necessidade imperiosa da consumação do ato sexual, haja vista que a insatisfação dos instintos sexuais de Magdá estava levando-a ao paroxismo da histeria (BULHÕES, 2003). Em consequência da ausência “do coito”, a protagonista de Aluísio Azevedo, progressivamente, perde o controle de suas faculdades mentais, passando, então, a viver em um constante estado de idealização erótica.

Com o afastamento de sua lucidez, Magdá realiza e vive os seus desejos e prazeres sexuais incontidos no plano real. Além disto, é em meio a delírios e fantasias que a protagonista de *O homem* se vê diante da possibilidade de se casar não por interesse familiar, mas por amor, ou de maneira mais enfática, para satisfazer os seus desejos sexuais. Assim, Luís, homem forte, grosseiro, trabalhador da pedreira próxima à casa do Sr. Conselheiro e noivo de Justina (criada de Magdá), emerge, nos sonhos da protagonista de Aluísio Azevedo, como um tipo ideal para realizar suas pulsões e desejos eróticos.

A constatação das satisfações das necessidades de Magdá podem ser observadas em passagens distintas de *O homem*, as quais se destacam aquelas que se remetem ao casamento de Magdá com Luís, que, neste caso, surge como uma possibilidade de lhe permitir a troca

(legítima) de prazer sexual e a “cura” do mal que assolava seu corpo; a mudança de comportamento de Luís após o enlace matrimonial que, aos poucos, deixava de ser o homem grosseiro da pedreira para se tornar mais polido; e, por último, a gravidez de Magdá.

Quanto à realização do casamento, o fragmento abaixo além de evidenciar sua concretização revela a benção e aprovação do pai de Magdá em razão não somente do valor social conferido a essa instituição, mas, principalmente, porque Magdá, como “receitado” pelo médico da família, necessitava de um homem para aplacar os reclames do corpo. Do mesmo modo, vê-se que, pela fala do Sr. Conselheiro, os esforços do Dr. Lobão em prescrever medicamentos foram bem menos valiosos do que o envolvimento de Luís com sua filha:

[...] Minha filha... [...] Nada tenho que te exprobar; porque agora compreendo que o moço da pedreira te salvou a vida, trazendo-te para o seu desterro. Se eu te obrigasse a ficar lá em casa, sozinha comigo, a estas horas estarias sem dúvida debaixo da terra; ao passo que aqui vives! E estás forte, e bela, e feliz! Não! Eu te abenção como abenção a este rapaz, cujos esforços foram muito mais proveitosos que os do Dr. Lobão! [...]

– Não desejo contrariar-te... prosseguiu ele, voltando-se de novo para a rapariga, com os olhos carregados d'água, se quiseres continuar a viver aqui, fica; se quiseres voltar para a minha companhia, eu te receberei e mais ao teu homem; apenas o que vos peço, quer hajam de ir ou não, é que se casem e quanto antes. Trouxe no meu navio um padre e tenho a bordo o necessário para armar o altar. (AZEVEDO, 1887, p. 275-276).

No entanto, convém ressaltar que antes que o pai de Magdá aprovasse a união da filha com o rapaz da pedreira, há a descrição de uma cena em que o Sr. Conselheiro repreende a filha por estar se relacionando com um homem de baixa estirpe após todo o seu esforço para casá-la com um pretendente da mesma classe social que a sua. Desta forma, o excerto abaixo reforça, com sutileza, um dos aspectos relevantes já discutidos em parágrafos anteriores: a questão da condição social como um elemento essencial e necessário à realização do casamento. Além disto, o diálogo entre pai e filha releva que as necessidades de Magdá não consistiam em fortuna e inteligência, mas sim em um homem capaz de satisfazê-la sexualmente:

– Ingrata! Eu a matar-me para a fazer gente; para lhe dar uma certa educação e ela a meter os pés! Criar uma filha com tanto carinho, para a ver depois se entregar a um homem de pedreira! [...]

– Perversa! Eu a sacrificar-me para a instruir e arranjar-lhe um futuro, e ela a se sujar de lama e a cobrir-me de vergonhas!

– Não fui eu, papai, foi a minha natureza; foi a minha carne; foram os meus sentidos!

– Qual carne, nem qual sentidos! A patifaria tem sempre desculpas! [...]

– Dei-lhe tudo o que se pôde desejar! foi já o professor de piano; foi já o professor de canto; foi já o mestre de desenho! E venha o explicador de francês! E venha outro para historia e geografia pátria! E outro para isto! E outro para aquilo! E compre-se

mais este dicionário! E assine-se mais este jornal! [...] E corra-se ao Castelões a buscar o camarote do lírico! E olhe o carro que não esqueça! E venha a bela joia! [...] E deem-se festas todos os meses! E façam-se viagens à Europa!

– E tudo isto afinal para que? Sim!

– Perdoe-me!

– Não! não perdôo, nem devo perdoar! Se se queria casar, há muito tempo que o podia ter feito; o que lhe não faltou foram pretendentes! A senhora torceu o nariz a todos! E, logo que o Dr. Lobão me fez ver a necessidade urgente de uni-la a alguém, trouxe-lhe o meu amigo José Furtado! [...]

– Um velho! [...]

– Não é de dinheiro que eu preciso! [...]

– Também não é de ciência que eu preciso! [...]

– Eu não preciso de nobreza!

– Não precisas de nobreza; não precisas de ciência; não precisas de dinheiro! Então de que diabo precisas tu?

– De um homem.

– Um homem! Quanta desfaçatez! Do que precisavas, grandíssima desavergonhada, era de uma boa carga de pau, para te apagar o fogo do rabo! [...] (AZEVEDO, 1887, p. 150-151-154).

Com relação à mudança de postura de Luís após o casamento, nota-se que o rapaz grosseiro da pedreira deixava se influenciar pelos gostos e pelo estilo de vida de Magdá. Criada sob os cuidados do pai, Magdá teve uma educação muito próxima da que era dada privilegiadamente aos homens, e isto, de certo modo, possibilitou-a instruir Luís em tudo que necessitava aprender para que, assim, ele pudesse se sentir inserido no mesmo meio social que o dela. No entanto, pode-se entender que os cuidados direcionados à educação de Luís significavam muito mais uma forma de Magdá, moça da alta sociedade, manter as aparências, uma vez que Luís em tudo destoava. Desta forma,

comiam em baixelas de prata e em porcelanas da Índia; bebiam em taças de cristal da Boémia; vestiam-se confortavelmente de linho, veludo e seda; tinham leito macio; e à noite, fechados no doce aconchego do lar, Magdá cantava às vezes ao piano e de outras lia em voz alta, para entreter o marido, ou jogavam as cartas antes do chá. Luiz em breve já não era o mesmo selvagem, graças à mulher que lhe dava lições de leitura, de escrita, de desenho e de música, o que ele aprendia tudo com um talento verdadeiramente sobrenatural (AZEVEDO, 1887, p. 294).

Já no que tange à gravidez de Magdá, o fragmento abaixo revela que seu filho, além de saudável, apresentava os traços do seu antigo amor, seu irmão Fernando: “o pequeno tinha a mesma doçura no olhar, o mesmo enternecimento no sorriso; eram as mesmas feições e a mesma palidez aveludada e fresca” (AZEVEDO, 1887, p. 295). Além disto, percebe-se que tal semelhança fez com que Magdá, indubitavelmente, revivesse seus sentimentos por Fernando e desse, inclusive, o nome de seu irmão ao seu filho:

[...] Preparou-se o ninho e ela deu à luz sem a menor dificuldade [...] Era menino. Forte, moreno, de cabelos e olhos pretos; o mais extraordinário porém é que a

criança não se parecia com o pai, nem com a mãe, parecia-se com o Fernando. Não o Fernando escaveirado e espectral que lhe apareceu na ilha, mas o dos bons tempos de Botafogo; aquele belo moço a quem ela tanto amara e tanto desejava possuir. [...] Magdá amamentava-o pensando no irmão.

– Como havemos de chamá-lo? perguntou Luiz.

– Fernando! Está claro, respondeu ela.

E a partir daí, Magdá vivia nos seus sonhos exclusivamente para o filho. Era feliz, muito feliz com essa nova dedicação que absorvia todas as outras (AZEVEDO, 1887, p. 295).

As cenas descritas acima, embora, à primeira vista, revelem situações em que Magdá tenha vivido e desfrutado de momentos felizes na companhia de Luís, na verdade ilustram o ápice de seu estado de prostração. Imersa em delírios, em um desejo desenfreado pelo rapaz da pedreira e diante da sua incompletude de prazer sexual, Magdá extrapola o mundo dos sentidos, passando a confundir a realidade com a imaginação:

Depois destes delírios, tão complexos, que em parte foram sofridos durante o sono e parte durante as letargias, agora mais repetidas e prolongadas, Magdá piorou consideravelmente. Ouviam-se-lhe já no meio da conversa palavras de um sentido estranho, que ninguém compreendia; por exemplo: querendo certa vez dar ideia de um grande estampido, disse: “Fez tamanho estrondo, que nem um rio quando se transforma em mar.” Os que a escutavam olharam-se entre si disfarçadamente. Outra ocasião, falando de um susto que apanhara, usou desta frase: “Assustei-me ainda mais do que no dia em que o Fernando me foi visitar á ilha.” E, como estas, fugiam-lhe muitas referências à sua vida fantástica; coisas que ela dizia com a maior naturalidade, enchendo não obstante de lágrimas os olhos do conselheiro e provocando no Dr. Lobão um desesperançado sacudir de ombros (AZEVEDO, 1887, p. 291).

Magdá, a partir de então, “começou a preferir o sonho à realidade; tomava-se de amores por ele” (AZEVEDO, 1887, p. 296). “A vida real parecia-lhe agora o sonho, e o sonho afigurava-se-lhe a vida real; os fatos verdadeiros embaralhavam-se-lhe na mente, confundiam-se uns com os outros, fragmentavam-se, difundiam-se [...]” (AZEVEDO, 1887, p. 338-339). Assim, enquanto no plano real Magdá era impedida de se relacionar com Luís, em seus sonhos se entregava e experimentava o prazer sexual ao lado do noivo de sua criada, como mostra a cena descrita abaixo:

Sonhou com ele a noite inteira; mas que sonhos! [...] imaginando-se ao lado daquele corpo robusto, Magdá sentia todo o seu organismo rejubilar de satisfação [...] Começou vendo-se no alto da pedreira, a olhar para o espaço, justamente como acontecera na realidade; mas a pedreira afigurava-se-lhe agora três ou quatro vezes maior. De repente falta-lhe o terreno debaixo dos pés, e ela cai, não para traz e sim bem de frente no ar. Nisto, uma garra fortíssima lhe empolga as roupas das costas [...] um braço musculoso cinge-lhe as curvas dos joelhos, um outro a toma pela cintura, e seu colo é recebido em cheio por um largo peito nu, onde há cabelos que lhe põem cócegas na pele. Magdá ri com as cócegas, e sua cabeça repousa num taureo pescoço de Hércules, cujo suor lhe umedece as faces. E, assim abraçados,

deslizam voluptuosamente no espaço, descendo numa embriagadora delícia de vôo contínuo (AZEVEDO, 1887, p. 145-146).

[...] A moça procura com ânsia unir-se bem ao corpo do covoqueiro; quer que seus peitos lhe fiquem bem colados ao peito; quer que seus braços sintam em toda a extensão a carne das espáduas do homem; que a sua barriga se ajuste à dele e que as suas coxas lhe apalpem os rins. [...] Magdá sente nas faces uma impressão desagradável de frio; sela imediatamente o rosto contra o outro rosto, e deixa-se aquecer ao calor de beijos. Então: seus olhos desmaiam de gosto; suas narinas arfam com mais força, porque ela não pode respirar pela boca, que está toda tomada pela outra boca. Um arrepio percorre-lhe o corpo, agitando-lhe até a mais pequenina fibra; e o seu sangue enlouquece; e suspiros quebram-se lhe na garganta, desfazendo-se em gemidos.

E estreitam-se mais. E unem-se. E confundem no ar os membros enleados e trêmulos. O covoqueiro soluça, arqueja; ela não tem mais uma só parte de si em que não o sinta. E, de improviso, um violento sopro de vida a invade toda, esquentando-a por dentro, penetrando-lhe as vísceras, soprando-lhe nas veias um calor estranho, alheio, que a ressuscita e faz saltarem-lhe dos olhos lágrimas de gozo (AZEVEDO, 1887, p. 147-148).

Como já se percebeu, o agravamento do estado de saúde de Magdá consiste na elevação da fantasia sobre o plano real. Compreendido isto, é possível afirmar que, a partir do início da narração dos sonhos de Magdá, o leitor de *O homem* pode “identificar dois planos diegéticos: o da história que gira em torno da doença da personagem [...] e o das histórias que se desenvolvem no interior do seu universo onírico, nas cenas em que ela se imagina em plena realização erótica e amorosa com Luís.” (BULHÕES, 2003, p. 89).

No entanto, é preciso salientar que no percurso em que a histeria de Magdá a conduz aos delírios e imaginação, a saúde da filha do Sr. Conselheiro, gradativamente, passa a definhar, “foi ficando um tanto mais pálida; e assim também que seu riso ia perdendo todos os dias certa frescura sanguínea, que dantes lhe alegrava o rosto, e tomando aos poucos uma expressão de inexplicável cansaço” (AZEVEDO, 1887, p. 53-54). Os ânimos de Magdá, então, oscilavam entre “dias de muito bom humor e outros em que ficava impertinente ao ponto de se irritar com a menor contrariedade” (AZEVEDO, 1887, p. 54). Além disto,

às vezes uma grande mágoa a sufocava, enchendo-lhe à garganta de soluços indissolúveis; outras vezes eram titilações por todo o corpo: uns pruridos que a irritavam, que lhe metiam vontade de morder as carnes, de açoitar-se, de beliscar-se até tirar sangue. E, quando cessavam estas tiranias da matéria, voltavam de novo às mágoas, e então o que a consumia era um desejo esquisito, que lhe comia por dentro, onde e porque não sabia dizer; e depois: uma esperança sem esperança de conforto, um como ideal despedaçado no seu interior, cujas incalculáveis partículas se lhe espalhassem por todo o ser e procurassem fugir, transformadas em milhões de suspiros (AZEVEDO, 1887, p. 86).

O Dr. Lobão, no decorrer da narrativa, classificou a histeria de Magdá em três estágios. Em relação aos dois primeiros, embora não tenham sido precisamente identificados em *O homem*, presume-se que estejam alocados entre as crises que Magdá apresenta no

decorrer da trama, as quais oscilavam entre em períodos de sonolência/letargia, irritações, paralisações e convulsões. Já o terceiro, no entanto, é apontado e determinado pelo Dr. Lobão após Magdá ter sofrido um mal-estar acompanhado de febres e confusões mentais. Neste estágio,

[...] a crise a prostrou de cama por dois dias; dois dias de febre e delírios, em que ela não deu acordo de si e falava de coisas inteiramente estranhas para os mais. Sonhava-se na ilha do Segredo. Quando enfim se levantou havia já entrado totalmente no terceiro período da moléstia. Estava cadavérica; os olhos muito fundos; as faces cavadas e a pele estalando em pequeninas rugas como porcelana velha [...] (AZEVEDO, 1887, p. 265).

Por vezes, a filha do Sr. Conselheiro não falava nada durante as crises, ficava “num estado comatoso, estática, de olhos bem abertos, dentes cerrados, um ligeiro rubor nas faces; às vezes sorrindo e às vezes deixando que as lágrimas lhe escorressem surdamente pelo rosto” (AZEVEDO, 1887, p. 265). Na opinião médica, então, do Dr. Lobão, “Magdá era o caso mais bonito de histeria observado por ele” (AZEVEDO, 1887, p. 245).

Tal afirmação, de certo modo, sugere que as investidas feitas pelo Dr. Lobão para curar Magdá tenham sido um esforço voltado muito mais ao compromisso com a ciência do que com a própria doente. Nota-se, portanto, que no decorrer da narrativa o médico parece tentar desvendar o meio mais eficaz para combater o mal que assolava o corpo e a mente de Magdá. Assim, entre conselhos e recomendações médicas, o Dr. Lobão adverte ao amigo que sua filha necessitava de um homem para satisfazer os reclames do corpo, bem como sugere à Magdá uma viagem à Europa e lhe receita medicamentos, como o xarope de Easton.

Prescrições médicas como as indicadas pelo Dr. Lobão eram habituais à época da publicação de *O homem*. As mulheres diagnosticadas com histeria ocuparam lugar central nos saberes médicos, contribuindo, inclusive, para a fundação da Psicanálise. Foi por meio da psicanálise freudiana que a histeria se libertou “de toda pecha ancestral de bruxaria e, sobretudo, da pecha de fingimento e ‘mau caratismo’”. [Freud] percebeu que, por meio da teatralidade presente no comportamento da histérica, havia uma matéria própria de revelar a verdade” (MAURANO, 2010, p. 11).

A histeria foi compreendida por Freud “não como uma patologia entre outras, mas sim como um modo específico de subjetivação, um modo particular de lidar com o desejo e com a falta inerente à nossa condição de seres finitos” (MAURANO, 2010, p. 11). Segundo Foucault, a Psicanálise do fim do século XIX assumiu o “projeto de uma tecnologia médica

própria do instinto sexual, mas procurou liberá-la de suas correlações com a hereditariedade e, portanto, com todos os racismos e os eugenismos” (1988, p. 112).

Assim, a Psicanálise emergiu, então, como um saber médico instituído com o propósito de sanar as chamadas “doenças nervosas”. Nesta perspectiva, se em um momento inicial, os primeiros autores naturalistas se valeram de acepções do evolucionismo de Lamark, Spencer e Darwin; do determinismo de Taine, do positivismo de Comte e do experimentalismo de Claude Bernard e Mill para explicar a histeria, gradativamente, tal diagnóstico seria submetido à Psicanálise.

No entanto, enquanto a Psicanálise ainda se consolidava como um método terapêutico e saber especializado no tratamento e cura de tais espécies de enfermidades da mente, era comum observar naquela época anúncios de remédios, banhos e xaropes direcionados aos cuidados das “doenças nervosas”, tal como ilustra o recorte abaixo, extraído do jornal *Gazeta da tarde*, publicado em 25 de julho de 1987, que divulga o mesmo xarope prescrito pelo Dr. Lobão à Magdá em *O homem*:

Fonte: *Gazeta da tarde* (RJ) – 25 de jul. de 1987.

THESOIRO DE MEDICINA

Magnesia fluida
Xarope de Easton
Xarope de Bromídia
Rob anti-rheumático
Eupeptina do Dr. Nuno

Glycerina arsenico creosotada
Xarope sedativo peltoral
Elixir eupeptico ferruginoso do
Dr. Nuno
Vinho tonico reconstituente.

Preparados de A. M. da Veiga experimentados com admiraveis resultados pelos principaes medicos da córte e do interior, conforme o grande numero de attestados já publicados.

31 Rua dos Ourives 31

VEIGA & DELGADO

Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 5 de dez. de 2017.

Convém ressaltar que na época da publicação de *O homem*, as novas concepções acerca da sexualidade e do corpo feminino passaram a disputar espaço com os consolidados dogmas da Igreja, que abominavam as relações sexuais fora do casamento e repudiava as extravagâncias sexuais dos casais, ainda que dentro do matrimônio. A alegação da Instituição para condenar a concupiscência da carne, compreendida como o excesso de prazer carnal, estava fundamenta a partir da identificação e difusão de dois arquétipos de representação do feminino que foram encarnados às mulheres pela própria tradição cristã. O primeiro deles estava correlacionado à natureza essencialmente pecaminosa de Eva; já o segundo, respaldado na origem divina, casta e pura, associada à figura de Maria, a mãe de Jesus.

Assim, aos olhos da Igreja, a mulher que cedesse às tentações do corpo e da carne, seria acusada de sofrer influências malignas, quando não, seria ela própria considerada agente do mal, capaz de inspirar desejo e por tal motivo, pôr em risco a salvação da alma do homem. Deste modo, “o desejo, obra do Diabo, destrói o homem. A mulher, inspiradora do desejo, é por excelência agente do mal, causa do desespero, da morte e da danação eterna” (MACEDO, 2013, p. 69). A figura de Maria, por sua vez, era tida como um exemplo único a ser seguido, ao passo que aquelas que se desvencilhavam do arquétipo imaculado de Maria seriam consideradas filhas de Eva. Isto implica dizer que, aos olhos da Igreja Católica, a dicotomia entre Eva e Maria seria respaldada na natureza pecaminosa de uma, em contraste à natureza pura e imaculada de outra.

Enquanto a Igreja disseminava discursos e práticas que implicavam na repressão sexual dos seus fiéis, em favor do “casal disciplinado” e do “adestramento” dos desejos e paixões humanas, os naturalistas denunciavam em suas obras a forma como tal instituição influía e exercia extremo poder sobre os indivíduos e, principalmente, sobre as mulheres. A título de exemplo, a protagonista de *O homem*, após sua viagem à Europa, mostrou-se “muito piedosa, muito humilde e submissa aos preceitos da igreja. Falava de Cristo pondo na voz infinitas doçuras de amor”, chegando até mesmo “a falar ao pai em recolher-se a um convento” (AZEVEDO, 1887, p. 83-84).

Além disto, o romance de Aluísio Azevedo mostra que Magdá recorria às súplicas religiosas, na tentativa de acalantar a sua alma e seu corpo imersos em culpa e medo:

[Magdá] valia-se então das súplicas religiosas e ficava longo tempo a rezar, banhada em lágrimas, os olhos injetados, os lábios trêmulos, o nariz frio de neve. Porém a oração não a confortava, e a infeliz pedia a Deus que a matasse naquele mesmo instante ou lhe enviasse dos céus um alívio para as suas aflições (AZEVEDO, 1887, p. 87).

A questão que insurge nessa “disciplina dos corpos” se encontra bastante demarcada na obra de Aluísio Azevedo. Magdá sofre os excessos das entidades reguladoras da feminilidade, tais como a moralidade e a religiosidade. Do mesmo modo, viu-se que o seu corpo e sua sexualidade, em suas diversas manifestações, foram controlados e “diagnosticados” através de um campo científico que se prestou a classificar e sanar a sua enfermidade.

O choque entre essas duas concepções antagônicas emerge em *O homem* a partir dos sobressaltos identificados e analisados clinicamente em Magdá. No entanto, enquanto seus impulsos e delírios sexuais não eram apaziguados, sua tia, Camilla, lhe ensinou uma oração capaz de extinguir as palpitações, sobressaltos, formigamentos na pele e comichões interiores:

– Jesus, meu amado, meu esposo, acóde-me, acóde-me de pressa, que a fera já está comigo! Vem, que ela me farisca e me cerca rosnando! Vem, que lhe ouço o respirar assanhado e já sinto o seu bafô e o cheiro carnal que ela solta de si! Vem, que a maldita me acompanha por toda a parte e me cheira como o cão á cadela! Vem de pressa; não a deixes saciar no meu corpo de virgem os seus apetites lascivos! Não me deixes assim, amado do meu coração, cair tão feiamente em pecado de impureza e luxuria! Não me atires como um pedaço de carne ás garras do lobo imundo! Esconde-me á tua sombra; protege-me como o fizeste com a outra Madalena, menos merecedora do que eu, que sou donzela e sempre te amei e servi com a mesma candura! Lembra-te, querido de minh'alma, de que estou enferma, e fraca e só tenho força e animo para te amar! Vê que não me posso defender só por mim! Ajuda-me! Tem pena de quem te quer e adora acima de todas as coisas! Vê como tremo e choro! Se és o pai dos humildes, vale-me agora, salva o meu pudor e não consintas que de hoje em diante a minha virgindade se haja ainda de retrair corrida e envergonhada! Vem e acompanha-me nos meus sonhos, conduze-me pela tua mão, como fazias com as crianças que encontravas perdidas no caminho; se te vir a meu lado não sonharei desatinos e sugidades que me matam de vexame e nojo contra mim própria! Vem ter comigo e exorciza de dentro de mim o demônio que habita minha carne e enche de fogo todas as veias do meu corpo! Não deixes que a luxúria esverdeie minha alma com a baba do seu veneno! Reabilita-me, para que eu me estime e preze como dantes! Lava-me da cabeça aos pés com a luz da tua divina graça; perfuma-me com os teus aro mais celestiais; sopra teu hálito sobre mim, para que não me fique vestígio de terra na pele e nos cabelos; beija minha boca, para lhe apagar o gosto de pecado que a põe amarga e suja; beija meus olhos, para que eles não enxerguem o que não devem ver; beija meus ouvidos, para que eles não escutem o que não devem ouvir; beija-me toda, para que toda eu me purifique e me faça digna do teu amor! Sacode em cima de mim o orvalho do teu manto e as gotas do teu cabelo, para que eu me acalme e abraque; traça com a tua mão pura uma cruz sobre a minha testa, para afastar por uma vez, os maus pensamentos, e passeia três voltas em torno do meu corpo para que a fera nunca mais se aproxime de mim! Vem, vem! Que ela já torna e começa a uivar de novo! Acóde-me, Senhor, acóde-me! (AZEVEDO, 1887, p. 255 a 257).

No excerto acima, um ponto de grande relevo é a maneira como Aluísio vislumbra o caso de histeria em *O homem*. O autor evoca ali os sinais evidentes da insanidade corpórea e mental de Magdá. Sua personagem reza na tentativa de que seu salvador possa conter a *fera*

que habita seu corpo e sua alma, aludindo, neste caso, aos efeitos de seu corpo doentio, acometido pela histeria. Magdá, então, suplica a Deus:

exorciza de dentro de mim o demônio que habita minha carne e enche de fogo todas as veias do meu corpo! Não deixes que a luxúria esverdeie minha alma com a baba do seu veneno! [...] beija minha boca, para lhe apagar o gosto de pecado que a põe amarga e suja; beija meus olhos, para que eles não enxerguem o que não devem ver; beija meus ouvidos, para que eles não escutem o que não devem ouvir; beija-me toda, para que toda eu me purifique e me faça digna do teu amor! Sacode em cima de mim o orvalho do teu manto e as gotas do teu cabelo, para que eu me acalme e abrande; traça com a tua mão pura uma cruz sobre a minha testa, para afastar por uma vez, os maus pensamentos, e passeia três voltas em torno do meu corpo para que a fera nunca mais se aproxime de mim! Vem, vem! Que ela já torna e começa a uivar de novo! Acóde-me, Senhor, acóde-me (AZEVEDO, 1887, p. 256).

No entanto, embora toda oração da personagem seja uma espécie de súplica para que seus impulsos sexuais sejam apaziguados, o trecho acima ilustra a forte influência que a Igreja exercia sobre a vida e a mentalidade dos indivíduos naquele contexto. Isto implica dizer, também, que a representação e os *excessos* de licenciosidade erótica presentes na obra, não condizentes à noção de uma natureza feminina idealizada e ainda tão bem demarcada na sociedade brasileira daquele período, apresentam-se como uma crítica aos mecanismos abstratos de controle que visavam instaurar a ordem e a repressão de comportamentos sexuais considerados anormais.

Em razão disto, Aluísio Azevedo criou uma personagem submetida a um corpo em constante conflito em decorrência das regulações atribuídas à sexualidade, desencadeadas por meio da própria concepção moral da protagonista e pelas convenções sociais do meio ao qual estava inserida:

[...] salva o meu pudor e não consintas que de hoje em diante a minha virgindade se haja ainda de retrair corrida e envergonhada! [...] salva o meu pudor e não consintas que de hoje em diante a minha virgindade se haja ainda de retrair corrida e envergonhada! [...]; **se te vir a meu lado não sonharei desatinos e sugidades que me matam de vexame e nojo contra mim própria! [...] Reabilita-me, para que eu me estime e preze como dantes!** [...] (AZEVEDO, 1887, p. 256-257, grifos meus).

Nesta perspectiva, percebe-se, no desenrolar da trama, que Magdá se sentia constantemente culpada e com remorso pelos sonhos indecorosos que tinha com Luís. “Acordava muito nervosa e muito triste. O sonho [a deixava] num grande abatimento físico e moral [...]. Sentia-se humilhada” e “um profundo vexame apoderava-se do seu espírito, constringendo-a de vergonha contra si própria” (AZEVEDO, 1887, p. 193-134). Reconhecia-se, então,

criminosa por aqueles delitos de uma sensualidade tão brutal e tão baixa; não podia conceber como era que ela! a filha do conselheiro Pinto Marques, a intolerante, a escrupulosa por excelência, a irrepreensível nos seus gostos e nas suas predileções, mantinha, segregadas nos meandros da sua fantasia, tais sementes de luxúria, que bastava cair uma única no misterioso terreno dos sonhos para rebentar logo uma floresta inteira de concupiscência [...] (AZEVEDO, 1887, p. 194).

“Lembrou-se de contar tudo com franqueza ao Dr. Lobão e pedir-lhe que lhe arranjasse um remédio contra aqueles desvarios; mas só a ideia de repetir, de confessar certas particularidades do seu delírio, faziam-na tremer toda” (AZEVEDO, 1887, p. 194). Assim, aquilo que Magdá não conseguiu compartilhar com seu médico, ela o fez em confiança ao seu crucifixo:

[Pedi] entre lágrimas, que a Virgem Mãe Santíssima, que a protegesse; que a livrasse daqueles pensamentos impuros; que lhe mandasse dos céus todas as noites um dos seus anjos para lhe velar o sono e impedir que a sua pobre alma, enquanto ela dormia, fosse vagabundear por aí, como a alma de qualquer perdida (AZEVEDO, 1887, p. 194).

Envolta às preces religiosas ensinadas por sua tia Camilla, Magdá tem à sua disposição uma oração que, na tentativa de livrá-la do pecado, acaba por sugerir e reforçar a excitação de sua imaginação erótica. Desta forma, o texto religioso que deveria fortificar as suas virtudes, contrariamente, torna-se a manifestação do desejo: “a imagem do Cristo é o corpo de homem, objeto e expressão do desejo de Magdá. A oração passa, então, a ser um convite à realização sexual” (BULHÕES, 2003, p. 87):

Jesus, filho de Maria, Príncipe dos céus e Rei na terra, senhor dos homens, **amado meu, esposo de minha alma**, vale-me tu, que és a minha salvação e o meu amor! Esconde-me, querido, com o teu manto, que o leão me cerca! Protege-me contra mim mesma! esconjura o bicho imundo que habita minha carne e suja minha alma! Salva-me! Não me deixes cair em pecado de luxúria, que eu sinto já as línguas do inferno me lambendo as carnes do meu corpo e enfiando-se pelas minhas veias! Vale-me, esposo meu, amado meu! Vou dormir á sombra da tua cruz, como o cordeirinho imaculado, para que o demônio não se aproxime de mim! **Amado do meu coração, espero-te esta noite no meu sonho, deitada de ventre para cima, com os peitos bem abertos, para que tu me penetres até ao fundo das minhas entranhas e me ilumines toda por dentro com a luz do teu divino espírito!** Por quem és, conjuro-te que me **não fates, porque, se não vieres, arrisco a cair em poder dos teus contrários, e morrerei sem estar no gozo da tua graça!** Vem ter comigo, Jesus! Jesus, filho de Deus, senhor dos homens, Príncipe dos céus e Rei na terra! Vem, que eu te espero. Amém (AZEVEDO, 1887, p. 90-91, grifos meus).

Diante disto, vê-se que tal oração se projeta como uma espécie de sacralização às avessas, uma vez que “o texto da oração é, ao invés de êxtase místico, êxtase da carne, delírio dos sentidos” (BULHÕES, 2003, p. 88). Configurada, então, como um corpo do desejo, a

imagem de Cristo subvertida por Magdá representa a inversão do sentido de purificação. Do mesmo modo, o caráter profano presente na oração se associa aos pecados condenados pela Igreja Católica.

Desta maneira, percebe-se em *O homem* que os mecanismos de interjeição e controle direcionados aos “excessos” e impulsos sexuais foram afrouxados pelas manifestações do corpo e sensações de desejos de Magdá. Assim, enquanto o estabelecimento de situações eróticas no romance de Aluísio Azevedo incomodava instituições como a Igreja Católica e a família patriarcal, o romancista colocava a disposição do seu leitor, sobretudo das mulheres, as práticas religiosas e familiares que consistiam em controlar a vida dos indivíduos.

Diante disto, pode-se aferir que Aluísio Azevedo não apenas reproduziu discursos de verdade instituídos naquele período como também apresentou a construção de um saber sobre o sujeito feminino, ainda que prefigurado de representações e constituído sob o prisma do olhar masculino. Ademais, é válido pontuar que se de início a narrativa de *O homem* “consiste em desenvolver, como uma espécie de tratado de medicina experimental, um caso clínico de histeria-ninfomaníaca, aos poucos ela vai abandonando a prudência científica e sendo envolvida por uma das manifestações da própria enfermidade, a imaginação” (BULHÕES, 2003, p. 90).

Tal processo, à primeira vista, poderia sugerir certa fuga aos ideais naturalistas, mas, na verdade, revela um esforço de Aluísio Azevedo em produzir um romance no qual o seu leitor pudesse observar a voz narrativa que assume a postura de médico e analisa um caso de histeria, que, aos poucos, passa do campo da observação para o plano da experimentação, ouvindo a histórica “por dentro” (BULHÕES, 2003).

Do mesmo modo, é por meio do plano dos sonhos que Aluísio Azevedo focaliza a necessidade imperiosa da realização sexual. Neste aspecto, apreende-se que as realizações e satisfações sexuais de Magdá no mundo onírico é a antítese da existência concreta, dos mecanismos de vigilância. Desta forma, pode-se afirmar que em *O homem* há a exposição do embate entre o campo das proibições e o das manifestações sexuais consideradas inapropriadas ou inadequadas.

É nesta ambivalência de conflitos que Aluísio Azevedo buscou problematizar o trauma da sexualidade reprimida, o qual, muitas vezes, incorria em diagnósticos como a histeria, que, por sua vez, desencadeavam situações preconcebidas relacionadas a tal enfermidade, como a loucura e a criminalidade. Diante disto, Aluísio Azevedo também apresenta os fatores que poderiam levar os indivíduos à prática de comportamentos socialmente condenáveis. Magdá, neste caso, emerge como um tipo feminino que, muito

embora busque suplantar as barreiras de seu tempo, é destinada à tragicidade da camisa de forças após punir com a morte um casal que poderia viver e sentir a realização do prazer sexual.

4.2 *A carne*: o mundo profano de Lenita e os impasses de uma moral social

No universo ficcional de *A carne*, observa-se uma série de elementos que estimulam a imaginação das cenas em que a protagonista de Júlio Ribeiro materializa seus desejos e obsessões sexuais. No enredo da narrativa e em toda a construção diegética do romance em questão, além das manifestações diretas da sexualidade da protagonista, observa-se, também, que a representação da temática da sexualidade feminina é posta em evidência pelo papel do próprio narrador. Este não apenas é capaz de relatar a realidade exterior por ele observada, como também parece adentrar e explorar os aspectos mais recônditos da mente da personagem, como ocorre nos casos de descrição das exasperações mentais, dos sonhos e das fantasias sexuais e eróticas de Lenita.

Essa incursão do narrador no plano psicológico encontra paralelo com um dos discursos científicos que serviriam como base para a produção da narrativa, qual seja: a Psicanálise. Nesse contexto, o encargo do narrador se assemelha ao papel do psicanalista que também teria, em tese, acesso a alguns aspectos mentais de sua paciente, ainda que de forma muito mais limitada do que a experimentada pelo narrador.

Com efeito, enquanto o psicanalista se valeria de instrumentos como a associação livre e, em casos extremos, a hipnose, para investir e penetrar no campo psicológico e inconsciente de uma paciente acometida por histeria, o narrador de *A carne* parece se valer de qualidades bem mais abrangentes para adentrar na mente de Lenita e descrever alguns de seus aspectos mentais vivenciados em momentos de estimulação erótica e/ou crise histérica. Tal exercício sugere certa onisciência e onividência do narrador que, muito embora seja inviável do ponto de vista científico – tão caro para os naturalistas – torna-se aceitável por meio do discurso indireto livre³³, comumente empregado pelos autores adeptos do naturalismo.

³³ No discurso indireto livre as vozes do enunciador citante e do enunciador citado se fundem, desaparecendo, para o leitor, suas fronteiras. Segundo Bakhtin, o discurso indireto livre “constitui o caso mais importante sintaticamente mais bem fixado [...] de convergência interferente de dois discursos com diversa orientação do ponto de vista da entoação” (2006, p.176).

Ainda no que se refere ao papel do narrador no enredo de *A carne*, nota-se, no decorrer da leitura, a maneira como ele se torna cada vez mais invasivo, afastando-se gradativamente da atitude de observador “neutro”. Tal posição revela um narrador cada vez menos imparcial, o que, contraditoriamente, representaria um desvio aos ideais naturalistas. Em outras palavras, isto acaba demonstrando como a pretensa neutralidade científica, da qual os naturalistas eram entusiastas, jamais é absoluta, haja vista que o observador, ainda que de maneira involuntária, envolve-se com o seu objeto de análise, introjetando na sua percepção do objeto determinados aspectos de sua própria subjetividade.

Nesse sentido, o narrador de *A carne*, por vezes, insere-se de tal modo no plano onírico, imaginativo e psicológico da protagonista que parece ter sido, ele próprio, também acometido pelos mesmos espasmos e sintomas vivenciados pela personagem:

[...] Se era a necessidade orgânica, genésica de um homem que a torturava, por que não escolher de entre mil um marido forte, nervoso, potente, capaz de satisfazê-la, capaz de sacia-la?
 E se um lhe não bastasse, por que não conculcar preconceitos ridículos, por que não tomar dez, vinte, cem amantes, que lhe matassem o desejo, que lhe fatigassem o organismo?
 Que lhe importava a ela a sociedade e as suas estúpidas convenções de moral? [...] (RIBEIRO, 1972, p. 58).

Pela citação acima, é possível perceber como, por meio do discurso indireto livre, o narrador se deixa invadir pelas experiências e sintomas psicossomáticos experimentados por Lenita, decorrente da privação, repressão e/ou supressão de sua sexualidade, o que culminará na intensa manifestação de desejos e instintos até então represados. Não raro, as descrições das cenas nas quais Lenita externaliza a sua libido são bastante enfáticas, pormenorizadas e evidenciadas.

No entanto, antes que as “licenciosidades” de Lenita sejam delineadas no enredo, e realçadas pelo narrador, observa-se, como o tema da sexualidade feminina se revela de maneira gradual, enfatizando-se, a princípio, os caprichos e a educação privilegiada que Lenita recebeu devido a sua condição social. Assim, com uma instrução atípica e inabitual às mulheres,

aos quatorze anos Helena, ou Lenita, como a chamavam, [já] era uma rapariga desenvolvida, forte, de caráter formado e instrução acima do vulgar. [...] Teve ótimos professores de línguas e de ciências; estudou italiano, o alemão, o inglês, o latim, o grego; fez cursos muito completos de matemática, de ciências físicas, e não se conservou estranha às mais complexas ciências sociológicas. Tudo era fácil, nenhum campo parecia fechado a seu vasto talento (RIBEIRO, 1972, p. 24).

Quem tomou as rédeas da educação de Lenita foi o seu próprio pai, Lopes Matoso que, sendo conhecedor de “leitura, escrita, gramática, aritmética, álgebra, geometria, geografia, história, francês, espanhol, natação, equitação, ginástica, música” (RIBEIRO, 1972, p. 24), sentiu-se responsável por exercitar Lenita em tais matérias. Além disto, foi Lopes Matoso quem apresentou a Lenita “os clássicos portugueses, os autores estrangeiros de melhor nota, e tudo quanto havia de mais seleta na literatura do tempo” (RIBEIRO, 1972, p. 24).

Este amplo acesso às mais variadas áreas do saber, fez com que Lenita se tornasse uma moça erudita, independente e com um elevado senso crítico aos costumes da sociedade na qual estava inserida, não poupando nem mesmo os rapazes que se assomavam a sua porta na intenção de desposá-la. Assim, a contragosto do pai, Lenita reiteradamente repelia seus pretendentes, desdenhando-os e afirmando não ter interesse em se casar. Insatisfeito com o comportamento e atitudes da filha, Lopes Matoso, então, começava a achar que havia errado na educação de Lenita, conforme se percebe no diálogo abaixo entre ambos:

- Os pedidos de casamento sucediam-se: Lopes Matoso consultava a filha.
- Éi-los despedindo, meu pai, respondia ela. Escusa que me consulte. Já sabe, eu não me quero casar.
 - Mas, minha filha, olha que mais cedo ou mais tarde é preciso que o faças.
 - Algum dia talvez, por enquanto não.
 - Sabes que mais? **Estou quase convencido de que eu errei e muito na tua educação: dei-te conhecimentos acima da bitola comum e o resultado é ver-te isolada nas alturas a que te levantei. O homem fez-se para a mulher e a mulher para o homem. O casamento é uma necessidade, já não digo social, mas fisiológica.** Não achas, de certo, homem algum digno de ti?
 - Não é por isso, é porque **ainda não sinto tal necessidade do casamento. Se eu sentisse, casar-me-ia.**
 - Mesmo com um homem medíocre?
 - **De preferência com um homem medíocre. Os grandes homens em geral não são bons maridos. Demais, se os tais senhores grandes homens escolhem quase sempre abaixo de si, porque eu, que sou mulher superior, não faria como eles, escolhendo marido que me fosse inferior?**
 - Sim, para teres uns filhos palermas...
 - **Os filhos puxariam por mim: a filosofia genética ensina que a hereditariedade direta do gênio e do talento é mais comum da mãe para o filho [...]** (RIBEIRO, 1972, p. 24-25, grifos meus).

Por meio do fragmento acima, evidencia-se um choque de concepções referente à educação feminina à época. Enquanto o posicionamento da filha representa uma transgressão aos preceitos sociais vigentes no final do século XIX, o posicionamento do pai, ainda que pontuado por tendências progressistas, demonstra o forte conservadorismo ainda arraigado naquele período, que, via de regra, considerava que as mulheres possuíam um fim predestinado que as direcionavam ao casamento e, conseqüentemente, à maternidade. De

acordo com tal mentalidade, as jovens deveriam ser educadas para os cuidados do lar, do matrimônio e ao despertar do seu instinto materno.

Tal lógica não somente era difundida pela Igreja Católica e por algumas correntes higienistas de finais do século XIX, como também era propagada pelos meios de comunicação, tal como o jornal *Mãe de Família*, cujo objetivo era instruir as mulheres na (e para) vida maternal e matrimonial, como bem ilustra o excerto abaixo do referido jornal, publicado em janeiro de 1879:

[...] não se ensina a ser mãe de família, porque a mulher já nasce com o sentimento que mais tarde se desenvolve. É raro encontra-se uma esposa que não suplique aos céus a ventura de ser mãe, é raro ver-se a senhora da mais alta sociedade esquecer os deveres de mãe pelos prazeres da cidade [...].³⁴

No entanto, é preciso ressaltar que, diante das máximas positivistas daquele período, tal posicionamento não era homogêneo ou hegemônico. Neste sentido, os discursos que limitavam as mulheres aos recôncavos do lar, passaram a disputar espaço com outras concepções que defendiam a necessidade de preparar as mulheres com estudos sérios e mais profundos. Esta preocupação estava relacionada à ideia de que elas pudessem desempenhar dignamente a sua missão biológica e “naturalmente” instituída, pois “uma mulher instruída [ligava-se] à sociedade por suas prendas e ao marido pela aplicação de sua inteligência, ela [reinava] no lar doméstico e nele [mantinha] a ordem, a economia e a dignidade.”³⁵

Outra justificativa para o aprimoramento da instrução feminina naquele contexto, pautou-se na tese de que as mulheres, na figura de mães, seriam os primeiros mestres dos homens, seu primeiro instrumento e talvez o último de educação. Desta forma, dizia-se a época que:

se as mães têm, pois a parte mais importante e séria na educação da primeira idade, que é quando se formam o gosto e todas as observações que toda vida nos encaminham; justo é que o seu desenvolvimento físico, moral e intelectual não seja mais comprimido nos atrofiadores moldes que nos legou a Idade Média. E, efetivamente, essa educação deve dispô-las para a nobre e elevada missão que as espera na sociedade [...].³⁶

³⁴ Fonte: *A Mãe de Família*, (RJ), abril de 1879. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 15 de jan. de 2018.

³⁵ Idem.

³⁶ Fonte: *A família*, (SP), 18 de abril de 1888. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 20 de jan. de 2018.

Diante disto, pode-se perceber que Júlio Ribeiro, ao produzir *A carne*, representou com certa precisão essas multifacetadas visões a respeito da mulher, posicionando-se em meio a tantos discursos divergentes ao criar uma personagem que transcenderia ao estereótipo idealizado a respeito do feminino, mas que ao mesmo tempo estaria submetida, não mais à sociedade, mas sim à sua própria fisiologia. Deste modo, observa-se que na realidade retratada por Júlio Ribeiro, houve uma sensível readequação discursiva no que diz respeito aos comportamentos esperados das mulheres na sociedade, de modo que se pretendeu manter o controle dos seus corpos e da sua sexualidade, porém sobre outras justificativas.

Nesse contexto, é possível identificar em Lenita um tipo subversivo, porém, propenso à sua própria ruína, quer seja pelos excessos de erudição, quer seja pela abstenção ao matrimônio. Por tais motivos, e ciente dos infortúnios que a filha poderia sofrer mediante a ausência de um parceiro, Lopes Matoso alertava que o casamento era uma necessidade, não só social, mas fisiológica.

No decorrer da trama, a preocupação que Lopes Matoso tinha com a filha soa com maior evidência quando o autor exterioriza a sua protagonista em “flagrantes de manifestações de desejo sexual, cenas de sadismo, ninfomania, perversões, nudez, encontros, entregas [...] sem meios tons, sexo” (BULHÕES, 2003, p. 28). Tais manifestações, de um modo geral, estão relacionadas com o desencadeamento da histeria de Lenita.

Assim, é quando as interdições postas contra o seu corpo e sua mente a colocam em conflito com a satisfação do seu desejo sexual, que Lenita começa a se mostrar inclinada a sentir prazer por meio de manifestações parafílicas.³⁷ No romance de Júlio Ribeiro, a primeira sensação de prazer de Lenita associada a um desvio parafílico se expressa por meio da agalmatofilia³⁸, que se anuncia a partir da erotização que ela faz em torno de uma escultura de bronze disposta à sua frente, a estátua de Agasias conhecida pelo nome de Gladiador Borghese:

³⁷ O termo Parafilia refere-se a preferências e condutas sexuais que se desviam do que é geralmente aceito por determinada sociedade num dado momento histórico-cultural. Traduz-se em práticas que incluem o uso de objetos não-humanos, imposição de humilhação e sofrimento sexual ou envolvimento não consensual de parceiros sexuais. As parafilias que são mais prevalentes na população são: Sadismo Sexual, Masoquismo Sexual e Fetichismo; em termos criminais, há uma maior incidência de Pedofilia, Voyeurismo e Exibicionismo, que podem acarretar consequências legais e ser punidos pela lei (CALDEANO, 2016).

³⁸ Agalmatofilia consiste em uma parafilia “a qual o sujeito obterá seu prazer, e extração de satisfação sexual a partir do ‘ver’”, do observar estátuas (LOPES, 2017, p. 6).



Fonte: <http://exposicaodeesculturas.blogspot.com.br/2011/06/gladiador-borghese-cedida-pelo-museu-do.html>

Fascinada pelos contornos do corpo do gladiador, Lenita fitou com atenção “aqueles braços, aquelas pernas, aqueles músculos ressaltantes, aqueles tendões retesados, aquela virilidade, aquela robustez” (RIBEIRO, 1972, p. 32), que a impressionaram de modo até então estranho para ela. Estudando e admirando a forma anatômica da estátua em todas as suas minudências cruas, Lenita confidenciava a si mesma que nunca havia experimentado o que estava sentindo:

sentia-se fraca e orgulhava-se de sua fraqueza. Atormentava-a um desejo de coisas desconhecidas, indefinido, vago, mas imperioso, mordente. **Antolhava-se-lhe que havia de ter gozo infinito se toda a força do gladiador se desencadeasse contra ela, pisando-a, machucando-a, triturando-a, fazendo-a em pedaços.** E tinha ímpetos de comer de beijos as formas masculinas estereotipadas no bronze. Queria abraçar-se, queria confundir-se com elas [...] (RIBEIRO, 1972, p. 32, grifos meus).

Percebe-se pelo fragmento acima que, associado a este episódio de estimulação erótica despertado pelo contato de Lenita com as formas masculinas representadas na estátua, há a sugestão de que a protagonista também teria inclinações ao masoquismo, na medida em relaciona a satisfação do seu prazer sexual com a dor e sofrimentos físicos infringidos contra si.

Logo em seguida, a trama demonstra Lenita entregue a uma prostração erótica ao assistir o açoitamento de um escravo fugitivo. Antes, no entanto, há vários anúncios de que a jovem sentia prazer em provocar o sofrimento alheio, demonstrando lapsos de crueldade contra aqueles que lhe passavam ao alcance. A primeira vista, não fica explícito se tais manifestações estariam associadas à estimulação erótica, mas simplesmente que Lenita havia se tornado uma pessoa cruel e fria. Em seus ímpetos de perversidade,

[Lenita] beliscava as crioulinhas, picava com agulhas, feria com canivete os animais que lhe passavam ao alcance. Uma vez um cachorro reagiu e mordeu-a. Em outra ocasião pegou num canário que lhe entrara na sala, quebrou-lhe e arrancou-lhe as pernas, desarticulou-lhe uma asa, soltou-o, findo com prazer íntimo ao vê-lo esvoaçar miseravelmente, com uma asa só, arrastando a outra, pousando os cotos sangrentos na terra pedregosa do terreiro (RIBEIRO, 1972, p. 48).

Porém, é observando sorratamente o castigo do escravo que Lenita se vê inebriada de prazer e êxtase sexual. O arrebatamento e a euforia de Lenita ao imaginar e presenciar o negro fujão em um estado de sofrimento e humilhação, provoca-lhe uma prazerosa excitação e um envolvimento erótico diante da cena em que assistia. Lenita, então,

sentia uma curiosidade mordente de ver a aplicação do bacalhau, de conhecer de vista esse suplício legendário, aviltante, atrozmente ridícula. Folgava imenso com a ocasião talvez única que se lhe apresentava, comprazia-se com volúpia estranha, mórbida na idéia das contrações de dor, dos gritos lastimados do negro misérrimo que não havia muito lhe despertara a compaixão [...].
[...] Lenita sentia um como espasmo de prazer, sacudido, vibrante; estava pálida, seus olhos relampejavam, seus membros tremiam. Um sorriso cruel, gelado, arregaçava-lhe os lábios, deixando ver os dentes muito brancos e as gengivas rosadas. O silvar do azorrague, as contrações os gritos do padecente, os fiar de sangue que ela via correr embriagavam-na, dementavam-na, punham-na em frenesi: torcia as mãos, batia os pés em ritmo nervoso (RIBEIRO, 1972, p. 51-52).

A reação e o comportamento de Lenita diante do sofrimento do escravo sugerem outro padrão de comportamento sexual considerado desviante, o sadismo. As atitudes e perversidades da protagonista de Júlio Ribeiro, ainda que decorrente de sua suposta enfermidade, evidenciam o corpo e a mente de Lenita saturados pelas imposições morais de sua época. No paroxismo de seu padecimento físico e mental, Lenita manifesta, também, lampejos de megalomania, desejando ter controle sobre a vida humana para, assim, prolongar suas próprias sensações de prazer:

[...] queria, como as vestais romanas no ludo gladiatório, ter direito de vida e de morte; queria poder fazer prolongar aquele suplício até a exaustão da vítima; queria dar o sinal, *pollice verso*, para que o executor consumasse a obra.

E tremia, agitada por estranha sensação, por dolorosa volúpia. Tinha na boca um saibo de sangue (RIBEIRO, 1972, p. 52).

Outra parafilia, decorrente das privações impostas em face de Lenita, pode ser vislumbrada a partir da construção de duas cenas que sugerem a manifestação do *voyeurismo*. Na primeira delas, Lenita assiste atentamente a cópula entre dois animais, já na segunda, depara-se com um casal de escravos em situação semelhante, como mostra os excertos abaixo:

[...] o touro lambeu a vulva da vaca com a língua áspera, babosa, e depois, bufando, com os olhos sangüíneos esbugalhados, pujante, temeroso na fúria do erotismo, levantou as patas dianteiras, deixou-se cair sobre a vaca, cobriu-a, pendendo a cabeça à esquerda, achatando o perigalho de encontro ao seu espinhaço. A vaca abriu um pouco as pernas traseiras, corcovou-se, engelhou a pele das ilhargas para receber a fecundação. Consumou-se esta em uma estocada rubra, certa, rápida. Era a primeira vez que Lenita via, realizado por animais de grande talhe, o ato fisiológico por meio do qual a natureza viva se reproduz. Espírito culto, em vez de julgá-lo imoral e sujo, como se praz a sociedade hipócrita em representá-lo, ela achou-o grandioso e nobre em sua adorável simplicidade [...] (RIBEIRO, 1972, p. 76).

[...] Lenita ouviu um murmurar confuso de vozes intercoradas, viu agitarem-se uns ramos e, pelos interstícios dos troncos, por entre o emaranhado dos galhos, lobrigou indistintamente uma como luta breve, seguida pelo tombar desamparado, pelo som baço de dois corpos a bater a um tempo no solo arenoso do matagal. Lenita mais compreendeu do que viu. Era a reprodução do que se tinha passado, havia momentos, mas em escala mais elevada: à cópula, instintiva, brutal, feroz, instantânea dos ruminantes, seguia-se o coito humano meditado, lascivo, meigo, vagaroso [...] (RIBEIRO, 1972, p. 77).

Diante de tais cenas, é curioso perceber que a prática do *voyeurismo* não emerge apenas do ato de observação de Lenita, pois, além dela, o narrador e o leitor de *A carne* assistem aos mesmos episódios. Neste sentido, não seria incorreto pressupor que, em um primeiro plano, é o próprio narrador que pratica o *voyeurismo* por meio do exercício da criação. No segundo plano, tem-se a prática da personagem, que é visualmente identificada na narrativa. Por fim, há a prática do leitor, que é induzido ao envolvimento erótico da personagem por meio da imaginação das cenas descritas acima.

Vê-se, então, que a partir dos episódios narrados, Júlio Ribeiro além de materializar os desejos e prazeres sexuais de sua protagonista, também pode estimular o seu leitor a uma experiência erótica. Neste movimento de desvelar e despertar sensações múltiplas prazer, alguns críticos julgaram autor e obra pelos traços marcantes que revelam as variadas manifestações sexuais presentes na narrativa, em especial, aquelas consideradas desviantes.

Desta maneira, a atividade de Júlio Ribeiro de manejar formas de realização e contemplação ao que era considerado proibido, possibilitou que personagem e leitor

sofressem e sentissem os mesmos efeitos de satisfação sexual e condenação moral. Neste plano, percebe-se que o exercício de imaginação do personagem e leitor ao conduzi-los ao desejo e prazer sexual pode ser compreendido “como um caminho que vai do fascínio ao horror, do deslumbramento à degradação, da satisfação ao sofrimento, da ventura à desventura” (BULHÕES, 2003, p. 118).

O prazer, nesses termos, apresenta-se como um “ato de devassar aquilo que é considerado indevassável” (BULHÕES, 2003, p. 119), que leva à realização daquilo que antes era ocultado, proibido e condenável, trazendo à tona uma sexualidade reprimida e silenciada em contraste com um corpo exposto e realizado. Por outro lado, este mesmo prazer revela que práticas sexuais como o sadismo, masoquismo e *voyeurismo* eram consideradas patologias sexuais e apontadas como “causadoras de distúrbios psicológicos, emocionais, orgânicos e, especialmente, sociais [...]” (FLORES, 2007, p. 225).

Nesta perspectiva, pode-se afirmar que as práticas sexuais presentes na obra de Júlio Ribeiro reforçavam, em certa medida, a ideia de que o corpo e a sexualidade dos indivíduos dependiam de um controle disciplinado e heterogêneo que “[englobaria] discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas” (FOUCAULT, 2012, p. 364). Em outras palavras, por meio da vigilância do corpo, buscava-se, igualmente, ditar e legitimar os comportamentos e práticas sexuais considerados aceitos àquela época.

Nesta ambiência, o matrimônio era visto não somente como um meio de controlar os “excessos sexuais” dos casais, mas, também, como uma maneira de legitimar e assegurar as relações sexuais reguladas, as quais deveriam ter um fim bem definido: a procriação. Do contrário, permitir-se à concupiscência da carne, bem como se submeter à prática de atividades sexuais não reguladas pelo imperioso olhar da Igreja Católica, do Estado e das teorias higienistas, poderia classificar homens e, principalmente, mulheres, como sujeitos subversivos, transgressores, histéricos ou, ainda, como verdadeiros responsáveis pela disseminação de patologias que recairiam sobre as gerações presentes e futuras.

Em *A carne*, viu-se até então, que Lenita, ao se distanciar do sexo regulado, legítimo, socialmente aceito e ao se aproximar muito mais das “extravagâncias” sexuais, apresentou uma imagem feminina sujeita à promiscuidade, cujas manifestações, sugerem-se ter sido impostas pelas próprias privações vivenciadas pela personagem. No entanto, na medida em que Lenita se vê imersa em seus desejos sexuais, ela própria parece ter ciência de seus atos e,

em uma atitude de autoconhecimento, analisa-se e compreende que seu comportamento era “uma manifestação indomável do próprio corpo” (BULHÕES, 2003, p. 63). Assim,

[...] por uma como intussuscepção súbita, aprendera mais sobre si própria do que em todos os seus longos estudos de fisiologia. Conhecera que ela, a mulher superior, apesar de sua poderosa mentalidade, com toda a sua ciência, **não passava, na espécie, de uma simples fêmea, e que o que sentia era o desejo, era a necessidade orgânica do macho** [...] (RIBEIRO, 1972, p. 32, grifos meus).

o que ela sentia era o aguilhão genésico, era o mando imperioso da sexualidade, era a *voz da carne* a exigir dela o seu tributo de amor, a reclamar o seu contingente de fecundidade para a grande obra da perpetuação da espécie (RIBEIRO, 1972, p. 54, grifos do autor).

Diante de tais fragmentos, observam-se, em um primeiro plano, sinais que reafirmariam a ideia de “natureza feminina” determinada por uma imposição biológica, que, em *A carne*, foi expressamente demarcada quando Lenita se vê haurida por tremores súbitos, gozos infinitos e desejos inquietantes que só poderiam ser controlados mediante a sua satisfação sexual. Além disto, revelam a ambiguidade da personalidade de Lenita, pois na mesma medida em que ela se mostra cheia de ímpetos de autonomia, acaba se rendendo à noção de uma suposta fragilidade feminina. Assim, nas palavras do narrador, Lenita, gradativamente tornava-se outra, *feminizava-se*.

Nesse aspecto, a noção de feminilidade ou feminilização presente na obra é construída a partir da contraposição a determinadas características consideradas masculinas ou viris, reafirmando antigos (e hodiernos) estereótipos sobre o sujeito feminino. Em *A carne*, tal fenômeno é observado na medida em que Lenita desperta a sua sexualidade e, como consequência:

não tinha mais gostos viris de outros tempos, perdera a sede de ciência: de entre os livros que trouxera procurava os mais sentimentais. Releu *Paulo e Virgínia*, o livro quarto da *Eneida*, o sétimo do *Telêmaco*. A fome picaresca de *Lazarillo de Tortnes* fê-la chorar. Tinha uma vontade esquisita de dedicar-se a quem quer que fosse, de sofrer por um doente, por um inválido. Por vezes lembrou-lhe que, se casasse, teria filhos, criancinhas que dependessem de seus carinhos, de sua solicitude, de seu leite. E achava possível o casamento [...] (RIBEIRO, 1972, p. 31).

O episódio descrito acima chama atenção ao fato de que muitas mulheres se manifestaram em prol da sua própria liberdade sob diversos aspectos em cada realidade concreta, no entanto os mitos construídos em torno das mulheres pretenderam resumi-las inteiramente. Acerca disto, Simone de Beauvoir (1970) evidencia como a noção do Eterno

Feminino³⁹ se consolidou por tipos estereotipados, que, diante das representações sociais, produziram um dualismo artificial, caracterizado pelos seccionamentos macho/fêmea, homem/mulher, masculino/feminino, que foram apropriados e difundidos de modo particular em cada sociedade:

como as representações coletivas e, entre outros, os tipos sociais definem-se geralmente por pares de termos opostos, **a ambivalência parecerá uma propriedade intrínseca do Eterno Feminino.** [...] Não é evidentemente a realidade que dita à sociedade ou aos indivíduos a escolha entre os dois princípios opostos de unificação; em cada época, em cada caso, sociedade e indivíduos decidem de acordo com suas necessidades. **Muitas vezes projetam no mito adotado as instituições e os valores a que estão apegados** (BEAUVOIR, 1970, p. 300-301, grifos meus).

Em face da ambiguidade da protagonista de Júlio Ribeiro, é curioso perceber que, no decorrer da trama, Lenita emprega a sua suposta fragilidade feminina para se sobrepôr ou, até mesmo, dominar Barbosa, um “homem já maduro, casado, mas desde muito separado da mulher” (RIBEIRO, 1972, p. 26). A título de exemplo, pode-se mencionar a passagem em que Lenita, mesmo ciente da sua autonomia, utiliza-se da sua condição feminina para manipular as ações de Barbosa no retorno a um passeio de caça que fizeram, veja:

No percurso [...], que infinidade de pequenos gozos! Aqui um tronco podre, deitado, a transpor; ali, um ramo espinhoso a evitar; uma ladeira íngreme, escorregadia a subir. Barbosa, nessas dificuldades, ajudava-a, tomava-lhe a espingarda, dava-lhe a mão. Ela deixava-o fazer, aceitava-lhe o auxílio, não porque se sentisse fraca, porque precisasse; mas para dar-lhe a ele o papel de forte, de protetor. Achava uma delícia inefável em ser mulher para que Barbosa fosse homem [...] (RIBEIRO, 1972, p. 109-110).

Mediante isto, observa-se que Lenita, estrategicamente, deixa-se subordinar diante de Barbosa, não porque se sentia inferior, mas porque, de certo modo, dava-lhe prazer, ou lhe era cômodo se sentir ou demonstrar protegida por tal figura masculina. Assim, tem-se que Lenita se torna, a um só tempo, dominadora e dominada por suas próprias vontades, conhecedora e subalterna de sua própria inteligência. Neste último aspecto, por exemplo, ao reconhecer que o que sentia era a necessidade orgânica do macho, Lenita, simultaneamente, coloca-se na posição de médico e paciente, prescindido assim de um intermediário que a diagnosticasse,

³⁹ A noção do Eterno Feminino, compreendido enquanto fenômeno e conceito, deve ser visto como um conjunto de discursos e representações que, ao longo do tempo, foram construídos, correlacionados e sobrepostos em contextos diversos e por relações específicas de poder, que, não raramente, produziram efeitos de verdade, que, por sua vez, incidiriam sobre a vida das mulheres com força normativa, reguladora e disciplinar, determinando o seu lugar e papel na sociedade. Desta forma, para Simone de Beauvoir (1970), o Eterno Feminino se apresenta como um conceito fabricado, que se disseminou ao longo do tempo a partir da visão hierarquizante entre os sexos masculino e feminino.

como ocorre, por exemplo, no enredo da obra *O homem*, de Aluísio Azevedo, na figura do Dr. Lobão.

Além disto, ao se ver em constantes situações que lhes davam espasmo de prazer, Lenita diagnosticou seus comportamentos carregados de volúpia carnal como um caso de histeria, tal como mostra o fragmento abaixo expresso pelo narrador:

[Lenita] analisara a crise histérica, o erotismo, o acesso de crueldade que tivera. Estudava o seu abatimento atual irritadiço, dissolvente, cortado de desejos inexplicáveis. Surpreendia-se amiudadas vezes a pensar sem querer no filho do coronel, nesse homem já maduro, casado, a quem nunca vira; sentia que lhe pulsava apressado o coração quando falavam nele, na sua presença. E **concluía que aquilo era um estado patológico, que a minava um mal sem cura** (RIBEIRO, 1972, p. 53-54, grifos meus).

Acerca disto, convém ressaltar que o diagnóstico que a personagem de Júlio Ribeiro submetia a si mesma, representava, igualmente, uma preocupação constante ao longo da segunda metade do século XIX, período no qual surgiram vários métodos, terapias e fármacos destinados ao controle das *doenças nervosas* do sujeito feminino, dentre as quais a histeria era, sem dúvida, o maior exemplo. Nesse sentido, era comum em periódicos da época, tais como o jornal *Correio Paulistano*, em São Paulo, e a revista *FonFon*, no Rio de Janeiro, respectivamente, fazerem anúncios de xaropes, remédios preparados e até mesmo banhos terapêuticos que pudessem sanar os impulsos sexuais relacionado ao “útero doente”, assim como eram comuns os relatos de casos de histeria controlados por meios mais invasivos, como a extirpação dos ovários, tal como mostram os recortes de jornais a seguir:

Fonte: *O Brazil Médico* (RJ) - 1 de jun. de 1889.

3.º *Cura da hystero-epilepsia pela extirpação dos annexos do utero.*
 O mesmo professor Antona operou uma mulher que depois de ter tido metrorrhagias causadas por uma retroflexão uterina, apresentou todos os phenomenos classicos da hysteria. O endireitamento do utero causou-lhe alguma melhora; porém as metrorrhagias reapareceram e então este operador fez a ablação dos annexos do utero. Achou as trompas congestionadas com um conção de degenerescencia kystica do ovario esquerdo, enquanto que no direito (o ponto onde a ovarite era mais manifesta) a degenerescencia era muito mais adiantada. A doente curou-se perfeitamente.
 O Dr. Marroco (de Napoles) assignalou um caso de hysteria, que tambem curou-se com a ablação dos ovarios.

Fonte: *Correio Paulistano* (SP) – 13 de jan. de 1888.

XAROPE ANTI-NERVOSO
do Doutor **SAINT-DENYS**

Preparado por **H. MAYAUD, Pharmaceutico**
Rue Keller, 38, à Paris

Membro da Academia Nacional Industrial, da Comissão de Hygiene e de Salubridade da Cidade de Paris, da Sociedade Protectora da Infancia, etc., etc.

MEDICAMENTO NOVO, ACTIVO, AGRADAVEL E QUE NUNCA PRODUZ DORES DE ESTOMAGO

O Xarope Anti-Nervoso do Dr Saint-Denys é hoje, graças as numerosas curas obtidas nos Hospitais de Paris e da provincia, o que mais se emprega e com mais efficacia no tratamento das affecções que, tendo seu ponto de partida no systema nervoso, reagem d'uma maneira terrivel sobre a organisação :

EPILEPSIA, HYSTERIA, ESPASMOS, CONVULSÕES, HYPOGUNDRIA,	VAPORES, INSOMNIAS, NEURALGIAS, TREMORES SENIS, RHEUMATISMO, ASTHMA,	TOSSE, TOSSE CONVULSA, ENXAQUECAS, PHTHISICA, FEBRE.
---	---	--

Os Confeitos do Dr Saint-Denys, simultaneamente empregados com o Xarope, podem ser considerados como complemento do tratamento das doencas nervosas. São geralmente receitados em todas as doencas graves dos nervos.

Agente no Brasil : **A. MEYER, 33, rua Nova-do-Ouvidor, Rio-de-Janeiro.**

Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 8 de jan. de 2018.

Fonte: *Fon-Fon* (RJ) – 22 de jan. de 1916.

DOIS MILAGRES!!
CURA DO UTERO DOENTE!

Os Dois Melhores Remedios Do Mundo!!

MINHAS SENHORAS!!

UTERINA é o unico remedio que cura **FLORES BRANCAS, OS CORRIMENTOS ANTIGOS E RECENTES DAS SENHORAS, AS PURGAÇÕES E A BLENORRAGIA DA MULHER!!**

PRESTEM BEM ATENÇÃO A ISTO:
O máo cheiro e o fétido dos Corrimentos e das Flores Brancas tambem desaparecem logo, como por encanto!!

Garantimos que só **UTERINA** é que cura o máo cheiro e o fétido dos Corrimentos e das Flores Brancas!

Tudo isto é a melhor prova de que **UTERINA** é um santo remedio !!

Sobre a maneira de usar convem ler com muita e muita atenção o novo livrinho que acompanha cada vidro !!

REGULADOR GESTEIRA é o unico remedio que cura o CATARRO DO UTERO, as INFLAMAÇÕES DO UTERO, a FRAQUEZA DO UTERO, a ANEMIA, a PALLIDEZ e a AMARELLIDÃO DAS MOÇAS, OS TUMORES DO UTERO, as HEMORRÁGIAS DO UTERO, as DORES e COLICAS DO UTERO, as DORES DOS OVARIOS, as MENSTRUAÇÕES EXAGERADAS e MUITO FORTES ou MUITO DEMORADAS, as DORES DA MENSTRUAÇÃO, a FALTA DE MENSTRUAÇÃO, a SUSPENSÃO DA MENSTRUAÇÃO, a POUCA MENSTRUAÇÃO, a HYSTERIA e os ATAQUES NERVOSOS, a QUEDA ou DESCIDA DO UTERO, os ABORTOS e as HEMORROIDAS das Senhoras!

REGULADOR GESTEIRA é o melhor Tónico-Sedativo do Utero, dos Ovarios e dos Nervos !!

Sobre o modo de usar convem ler com todo cuidado o livrinho que acompanha o vidro !!

Toda Senhora deve ter sempre em sua casa alguns vidros de **UTERINA** e outros de **REGULADOR GESTEIRA!!**

Nunca houve e nem haverá nunca mais no Mundo remedios que sejam iguaes a estes dois!!

Vendem-se nas principaes Pharmacias e Drogarias e na **Drogaria Araujo Freitas & C.**

Deposito Geral: Pharmacia **CESAR SANTOS** — Rua Santo Antonio, 25 — PARÁ.

Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 8 de jan. de 2018.

Fonte: *Fon-Fon* (RJ) – 5 de dez. de 1914.

INSTITUTO DE MADAME SELDA POTOCKA

(Especialista Diplomada) © Rua Paysandú, 111

Tratamento Científico da Pelle e do Cabello.
 — Tonificação dos systemas cutaneo e capilar, cura da alopecia; *Electrolyse* — Extracção radical sem dôr e sem vestigio dos pellos do rosto; *Massagens electricas e vibratorias* — Reducção da gordura, tratamento das rugas e do double-menton; *Banhos Sulphurosos* — Tratamento das molestias da pelle, rheumatismo e gotta; *Banhos de Baden-Naubeim* — Tratamento da obesidade e das doenças cardiacas; *Banhos Hydro-Electricos* — Tratamento das doenças do apparelho digestivo e das molestias nervosas, hystéria, doenças da circulação, enfraquecimento geral; *Inhalações Sulphurosas e Radio Activas* — Tratamento da bronchite, coqueluche, asthma, corysa, e em geral das doenças da garganta, das fossas nasas e ouvidos; *Chromotherapia* — Applicações de luz vermelha, azul, violetta, etc., por meio de aparelhos especiaes, no tratamento das doenças da pelle, cura do lupus, acues, noevus, eczema, cravos, erupções. A acção sedativa e microbícida da luz actua de modo rapidissimo na acalmção das dôres (salpingites, colicas uterinas, etc.) e na cura das doenças das senhoras, bem como das molestias infecciosas.

O Instituto de Madame Selda Potocka, no Rio de Janeiro, é a reproducção integral dos seus Institutos de Lisboa e Londres.

Consultas das 9 da manhã ás 5 da tarde

Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 13 de jan. de 2018.

Já em *A carne*, Júlio Ribeiro faz menção a outro remédio bastante usual no tratamento da histeria, o Bromureto de Potássio. Tal medicação, assim como as citadas anteriormente, era divulgada e comentada em revistas especializadas na área da medicina. A título de exemplo, cita-se a revista *Brazil Médico*, que no dia 15 de abril de 1888 e em março de 1890, anunciou e relatou o uso do Bromureto de Potássio em casos de histeria:

Fonte: *Brazil Médico* (RJ) 15 de abr. de 1888.

XAROPE ANTI-NERVOSO
 DE
*Cascas de laranjas amargas com
 bromureto de potassio chimicamente
 puro*
 PREPARADO POR
J. B. LEONI
 CHIMICO
 Sedativo do systema nervoso.
 Soberano contra as affecções nervoss
 enxaquecas, congestões, epylepsiaa
 hysteria, palpitações, vertigens,,
 convulsões, coqueluche, tosses
 nervosas, etc.

Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 13 de jan. de 2018.

Fonte: *Brazil Médico* (RJ) – mar. de 1890

PRIMEIRA PARTE DA ORDEM DO DIA

Comunicações verbaes e por escripto e apresentação de theses para o Terceiro Congresso de Medicina e Cirurgia.

O Dr. AZEVEDO SODRÊ diz ter visto publicado para ordem do dia a apresentação das theses para o terceiro Congresso que se deve reunir na Bahia, e como isso lhe parece contrario aos estatutos pede explicações á Presidencia.

O Sr. PRESIDENTE diz que trata-se apenas de corresponder a uma deferencia da comissão executiva da Bahia, que pediu uma lista de theses para dahi serem escolhidas algumas; pede, pois, aos collegas que tiverem algumas a apresentar o favor de as remetter.

O Dr. AZEVEDO SODRÊ, por não pedir ninguém a palavra, vae referir um caso que lhe parece notavel. Trata-se de uma doente da enfermaria do hospital da Misericordia, a cargo do Dr. Benicio de Abreu, de 20 annos de idade, completamente boçal e idiota, e incapaz de dar o menor esclarecimento sobre sua molestia, que, entretanto, pelos symptomas apresentados não pôde deixar de ser epilepsia, com o que concorda o Dr. Benicio. Ella tinha quando entrou para o hospital 20, 30 e 40 ataques por dia, chegando a ter 5 e 6 durante a visita. Foi-lhe prescripto pelo Dr. Benicio o bromureto de potassio em doses crescentes até 3 grammas por dia, porém sem resultado; no decimo ou undecimo dia coube-lhe passar a visita, e tendo conhecimento de observações do emprego da pilocarpina na hysteria e outras molestias nervosas, empregou esse medicamento, ainda que sem confiança; entretanto os ataques foram diminuindo, e dentro de tres a quatro dias a doente estava boa, e nesse estado se conservou um mez pouco mais ou menos. No fim desse tempo, porém, de novo se manifestaram os ataques, o Dr. Benicio empregou o bromureto sem resultado, e depois a pilocarpina obtendo o mesmo resultado que da primeira vez. Não pôde bem explicar a acção da pilocarpina nesses casos, mas sabe que ella produz acção excitante sobre o systema nervoso, entretanto, neste caso produziu effeito calmante. Conhecia alguns casos de emprego desse medicamento na eclampsia e hysteria, e por isso o empregou neste caso, esperando que outros dêem a explicação.

Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 13 de jan. de 2018.

Na narrativa do romance de Júlio Ribeiro, a referência ao Bromureto de Potássio se dá diante de um discurso médico-científico, ocorrido no episódio em que Lenita se encontra prostrada na cama após sofrer uma crise histérica. Sob os cuidados e olhar clínico do personagem Dr. Guimarães, Lenita, então, tem como recomendação médica o uso do Bromureto de Potássio, como mostra a cena descrita abaixo:

Sobrevieram-lhe salivações constantes, vômitos biliosos quase incoercíveis.

Uma manhã não se pôde levantar [...]

E seu sistema nervoso estava irritadíssimo: o mais ligeiro ruído, o jogo de luz produzido pelo abrir da porta arrancava-lhe gritos.

O doutor Guimarães, médico já velho, de fisionomia inteligente e bondosa, aproximou-se da cama, examinou a enferma detidamente, em silêncio, sem tomar-lhe o pulso, sem incomodá-la na mínima coisa, baixando-se muito, com as mãos cruzadas nas costas, para ouvir-lhe a respiração, para escutar-lhe os gemidos, para atentar-lhe nas contrações da face.

– Quando começou isto, coronel? perguntou.

– Doente tem ela estado desde que aqui chegou, mas assim, ruim, é só hoje.

– Sufoco! acudam-me! gritou de repente Lenita e, revolvendo-se, escoucinhando, dilacerava a camisa com as mãos ambas, arranhava o peito. Um rubor súbito, vivíssimo, colorira-lhe o rosto, brilhavam-lhe os olhos de modo insólito. [...]

– Dê-me o braço, minha senhora, vou fazer-lhe uma injeção, e verá como daqui a pouco nada mais há de sentir.

Lenita estendeu a custo o braço nu, e o doutor, tomando-o, pôs-se a beliscá-lo morosamente, demoradamente, em um lugar só, na altura do bíceps; depois segurando a parte malaxada entre o dedo índice e o polegar da mão esquerda, com a direita fez penetrar por baixo da pele a agulha do instrumento e, calcando no cabo do pistão, injetou todo o conteúdo do tubo de vidro.

Lenita, apesar de seu estado de irritabilidade nervosa, nem pareceu sentir.

O efeito foi pronto. Dentro de pouco tempo as faces descoraram, cessaram as crispações nervosas dos membros, cerraram-se os olhos, e um suspiro de alívio entumeceu-lhe o peito.

Adormeceu.

– Deixemo-la assim, disse o médico, deixemo-la dormir, quando acordar estará boa. Todavia vou receitar: não dispense para estes casos o meu bromureto de potássio (RIBEIRO, 1972, p. 29-30).

O episódio narrado, assim como os anúncios e recortes de jornais evidenciam que, naquela época, o discurso médico-científico, gradativamente, passou a ganhar espaço em um terreno antes monopolizado pelo discurso religioso, passando ambos a concentrarem esforços e disputarem poder pelo controle do corpo e da sexualidade dos indivíduos, o que era ainda mais intensificado em relação aos sujeitos femininos. Em contrapartida, viu-se até aqui que Júlio Ribeiro, também, demonstra que os discursos de poder sobre corpo e sobre a sexualidade dos indivíduos não se limitam a uma hipótese repressiva, controladora ou de vigilância, uma vez que eles podem, inclusive, produzir efeitos de natureza distinta ou até mesmo oposta.

Assim, tem-se que, em *A carne*, Júlio Ribeiro desenvolve uma personagem que escandaliza e ultrapassa as barreiras do moralismo burguês ao vivenciar e experimentar sensações múltiplas de prazer. Lenita, com toda a sua ousadia, entrega-se e atende muito mais aos seus desejos e prazeres sexuais do que as exigências de seu pai, as recomendações médicas do Dr. Guimarães e as leis positivas e morais repressoras. Seus comportamentos, portanto, promoveram certa inversão e afrouxamento daquilo que lhe era proibido, oculto e silenciado, como, por exemplo, a busca voluntária por prazer através da masturbação.

O episódio que trata sobre tal questão, se dá no espaço de intimidade entre Lenita e Barbosa. Lenita, tomada de saudades do amado após uma pequena viagem que ele realizou, deixa-se envolver em um universo de sensações eróticas, sugerindo a autoestimulação sexual da personagem. Sozinha e entregue aos seus desejos, Lenita, no entanto, parece não alcançar o ápice de seu prazer, como bem sugere a cena a baixo:

Entrando, Lenita sentiu-se tomada de embaraço inexplicável. Seu pudor revoltava-se, parecia-lhe que respirava indecência naquele aposento de homem [...]. [...] Inconscientemente, automaticamente, atraída, puxada pelos nervos, Lenita pôs as mãos no colchão fofo, curvou-se, aproximou a cabeça. Da travesseira, misturando-se a um aroma suave de água de Lubin, desprendia-se um cheiro animal bom, de corpo humano, são, asseado. Lenita, haurindo essa emanção sutil, sentiu que que era elétrico abalar-lhe o organismo: era um anseio vago, uma sede de sensações que a torturava. Quase em delíquio, deixou-se cair de bruços sobre a cama, afundou o rosto na travesseira, sorveu a haustos curtos, açodados, o odor viril, esfregou, rostriu os seios de encontro ao fustão áspero da colcha branca. Sentia quase o mesmo que sentira na noite da alucinação com o gladiador, um prazer mordente, delirante, atroz, com estranhas repercussões simpáticas, mas incompleto, falho. Trincou nos dentes a cambraia da fronha, gemendo, ganindo em contrações espasmódicas [...] (RIBEIRO, 1972, p. 70-71).

Quanto a isto, convém frisar que, à época da publicação de *A carne*, imperou-se a ideia que a precariedade ou a ausência do ato sexual seriam responsáveis pelas condutas mais negativas atribuídas às mulheres, como a promiscuidade e o adultério, bem como seriam causadores de “distúrbios uterinos”, provocados pela prática da masturbação, considerada, então, agente da esterilidade e do aborto (FOUCAULT, 1988).

Com efeito, em tal contexto os discursos eugênicos colocavam as relações amorosas, os desvios sexuais e as uniões conjugais em posição de “responsabilidade biológica” ao difundirem discursos de que se o sexo não fosse controlado pelos mais variados mecanismos de poder, ele poderia comprometer toda a sociedade, provocando a transmissão de doenças venéreas, doenças congênitas, além de provocar a própria degenerescência da raça. Sobre esta vertente, Flores explica que

com a adoção das ideias de Taine, associando raça, meio ambiente e cultura, e de Lamark, com a tese de que o desenvolvimento de um órgão é proporcional ao exercício que executa e que o grau de desenvolvimento físico passa hereditariamente à prole [...], **o sexo, como órgão da reprodução, transforma-se no alvo vital das políticas eugênicas. Homossexualidade, prostituição, taras, doenças sexuais, defeitos genitais são males a serem extirpados. O sexo normal é aquele que prima pela boa reprodução** (2007, p. 287-288, grifos meus).

Lenita, ao contrário do que era esperado das mulheres daquela época, representa um tipo feminino que vai em busca da obtenção do prazer sexual e se permite excitações diversas, apesar de todas as imposições sociais que recaem sobre ela. Cabe ressaltar, porém, que, ainda que haja a sugestão de várias manifestações sexuais de Lenita no decorrer da trama, a personagem de Júlio Ribeiro permaneceu virgem até possuir um envolvimento afetivo mais intenso com Barbosa.

Assim, na medida em que se conheciam, Lenita se sentia cada vez mais atraída, pois, assim como ela, Barbosa também era um homem de espírito superior, muito bem educado e inteligente. Com afinidades e interesses em comum, ambos tiveram momentos de prazer um ao lado do outro. Lenita e Barbosa não se deixavam mais: “liam juntos, estudavam juntos, passeavam juntos, tocavam piano a quatro mãos” (RIBEIRO, 1972, p. 65).

Com o tempo, Lenita reconheceu que amava Barbosa, tinha a necessidade de tê-lo perto de si e a admiração que sentia “pelas faculdades intelectuais elevadíssimas de Barbosa envolvia-se mansamente, naturalmente, para uma admiração pelas suas formas, para um desejo de seu físico” (RIBEIRO, 1972, p. 104). Lenita, então, em mais um acesso em que se vê dominada, “com a resolução rápida dos espíritos decididos, aceitara o jugo, submetera-se à paixão, confessava-se vencida” (RIBEIRO, 1972, p. 103). No entanto,

curvar-se, de si própria é que ela tinha vergonha, uma vez cônica de estar curvada, pouco lhe fazia que o mundo inteiro a visse nessa posição. Amando, mas sem estar de todo vencida, lutaria, defender-se-ia até à morte contra o que desejava, isso em uma alcova, em um recinto vedado a todos os olhos; entregue, derrotada perante o seu foro íntimo, avaliava em nada o escândalo, desprezava a opinião, era capaz de submeter-se ao vencedor em público, no meio de uma praça, como as prostitutas de Hyde-Park (RIBEIRO, 1972, p. 103).

Nesse ponto da trama, observa-se que Lenita ao refletir sobre sua personalidade e seu estado de pureza, parece querer lutar contra seus desejos ao mesmo tempo em que se mostra suscetível a aceitar ser dominada pela necessidade orgânica do ato sexual. Além disto, o fragmento acima alude à ideia da suposta propensão do sujeito feminino à inferioridade, uma vez que Lenita, ainda que determinada a se desvencilhar de sua fragilidade, convence-se de sua submissão, cogitando, inclusive, entregar-se a Barbosa mesmo sabendo que ele era casado.

Barbosa, por sua vez, mesmo amando Lenita era convicto de que nunca poderia desposá-la legitimamente, mas, ao mesmo tempo, colocava em questão a validade do casamento enquanto instituição. Para Barbosa, o matrimônio era apenas uma instituição sociológica, evolutiva, uma espécie de “contrato draconiano, estúpido, que assenta na promessa solene daquilo exatamente que não se pode fazer” (RIBEIRO, 1972, p. 136). Era, do mesmo modo, uma forma de “anunciar em público, em presença de quem quiser ver e ouvir, a repiques de sino e som de trompa, que [o homem] quer copular com [a mulher], que [a mulher] quer copular com [o homem]” (RIBEIRO, 1972, p. 137).

Visto isto, percebe-se que, por intermédio do discurso de Barbosa, Júlio Ribeiro critica não somente o casamento enquanto um sacramento religioso, mas também como um

mecanismo de poder que exercia o governo dos corpos. Como já salientando em parágrafos anteriores, naquela época, o matrimônio legitimava certas privações direcionadas aos cônjuges, bem como funcionava como uma medida de controle que visava evitar as práticas sexuais consideradas perniciosas, assim como as relações extraconjugais.

Além disto, a concepção que Júlio Ribeiro esboça sobre o casamento e a relação amorosa deturpa a ideia do amor idealizado e platônico apregoada pelos escritores do Romantismo. Divergindo, portanto, do Romantismo, Júlio Ribeiro minimizou o espaço das subjetividades em seu romance ao assumir uma postura pretensamente objetiva da relação afetiva entre Lenita e Barbosa. Neste sentido, o romancista leva o seu leitor à conclusão de que o amor corresponde muito mais a uma forma de satisfazer as necessidades fisiológicas do que a um vínculo emocional entre duas pessoas:

[...] Amor eterno só em poesias piegas [...]

[...] O amor é filho da necessidade tirânica, fatal, que tem todo o organismo de se reproduzir, de pagar a *dívida do antepassado* segundo a fórmula bramática. A palavra *amor* é um eufemismo para abrandar um pouco a verdade ferina da palavra *cio*. Fisiologicamente, verdadeiramente, amor e cio vêm a ser uma coisa só. O início primordial do amor está, como dizem os biólogos, na afinidade eletiva de duas células diferentes, ou melhor, de duas células diferentemente eletrizadas. A complexidade assombrosa do organismo humano converte essa afinidade primitiva, que deveria ter sempre como resultado uma criança, em uma batalha de nervos que, contrariada ou mal dirigida, produz a cólera de Aquiles, os desmandos de Messalina, os êxtases de Santa Teresa. Não há recalcitrar contra o amor, força é ceder. À natureza não se resiste, e o amor é natureza. Os antigos tiveram uma intuição clara da verdade quando simbolizaram em uma deusa formosíssima implacavelmente vingativa, na Vênus Afrodite, o laço que prende os seres, a alma que lhes dá vida (RIBEIRO, 1972, p. 137).

Diante disto, Júlio Ribeiro reduz o que era sentimento à fisiologia, pois, enquanto naturalista, dedicou-se “de preferência ou à torpeza ou aos lados tristes e amargos das relações de homem e mulher” (SODRÉ, 1992, p. 168). Este esforço do romancista pode ser vislumbrado, por exemplo, nos questionamentos e na conclusão que Barbosa teve em relação à situação em que se encontrava com Lenita, quais sejam:

Por que não aceitar esse amor que se impunha, que se dava, que se oferecia? Não procurara ele a Lenita, viera ela a seu encontro, cônica da situação, sabendo que ele era casado, que a não poderia nunca desposar legitimamente [...].

Que mal adviria ao mundo de que se enlaçassem, de que se possuíssem, de que se gozassem um homem e uma mulher que se amavam? [...].

[...] Lenita se lhe oferecia, pois bem, ele seria o amante de Lenita (RIBEIRO, 1972, p. 136-137).

Ademais, os aspectos disseminados por Júlio Ribeiro quanto à subversão do amor romântico podem ser observados na cena em que Lenita e Barbosa se entregam, pela primeira

vez, ao desejo carnal. O episódio narra o dia em que Lenita, “queria Barbosa, desejava Barbosa, gania por Barbosa” (RIBEIRO, 1972, p. 139). Lenita, então, inebriada de desejos, vai ao quarto de Barbosa em busca de satisfação sexual e o faz, por conseguinte, render-se à sua volúpia, como bem sugere o trecho abaixo:

[Lenita] curvou-se, apoiou a mão no respaldo da cabeceira, aproximou a sua cabeça do peito do homem adormecido, escutou-lhe a respiração igual, hauriu-lhe o cheiro másculo do corpo, sentiu-lhe a tepidez da pele. Quedou-se por muito tempo nesse ambiente entorpecedor. De súbito o braço com que se encostava falseou; ela caiu pesadamente sobre o leito.

Barbosa deu um estremeção, acordou sobressaltado, sentou-se, estendeu as mãos, encontrou-a, asiu-a, perguntou assustado:

– Quem é? Quem é?

A cútis morna, cetinosa da moça, macieza da cambraia que a envolvia em parte, o perfume de *penu d'Espagne* que de seu corpo exalava, não lhe permitiam dúvidas; mas ele recusava a evidência dos sentidos, não podia crer. Achava absurda, monstruosa, impossível a presença de Lenita em seu quarto, àquela hora, naquela quase nudez.

E, contudo, era real, ali estava: ele sentia-lhe a carne quente, dura, palpava-lhe a pele hispida pelo desejo, escutava-lhe o estuar do sangue, e o pulsar do coração. Um tropel de idéias desordenadas agitou-se-lhe, confundis-se-lhe no cérebro excitado; o raciocínio ausentou-se, venceu o desejo, triunfou a sugestão da carne (RIBEIRO, 1972, p. 140).

Em seguida, a narrativa ao mesmo tempo em que mostra Lenita reclusa à sua condição de moça casta, revela a ânsia da protagonista em atender os reclames do seu corpo. Além disto, vê-se no episódio abaixo que o corpo de Lenita não representaria somente um filtro de sensações variadas de prazer, mas também fonte de excitações:

[...] Lenita tomou-se de um sentimento inexplicável de terror, quis fugir, fez um esforço violento para desenlaçar-se, para soltar-se. Era o medo do macho, esse terrível medo fisiológico que, nos pródromos do primeiro coito, assalta a toda mulher, a toda fêmea.

Baldado intento!

Retinham-na os braços robustos de Barbosa: em suas faces, em seus olhos, em sua nuca os beijos dele multiplicavam-se: esses beijos ardentes, faminto queimavam-lhe a epiderme, punham-lhe lava candente no sangue, flagelavam-lhe os nervos, torturava-lhe a carne. Cada vez mais fora de si, mais atrevido, ele desceu à garganta, chegou aos seios túmidos, duros, arfantes. Osculou-os, beijou-os, a princípio respeitoso, amedrontado, como quem comete um sacrilégio; depois insolente, lascivo, bestial como um sátiro. Crescendo em exaltação, chupou-os, mordiscou-lhes os bicos arreitados.

– Deixe-me! Deixe-me! Assim não quero! implorava, resistia Lenita, com voz quebrada, ofegante, esforçando-se por escapar, e presa, todavia, de uma necessidade invencível de se dar, de se abandonar.

De repente fraquejaram-lhe as pernas, os braços descaíram-lhe ao longo do corpo, a cabeça pendeu-lhe, e ela deixou de resistir, entregou-se frouxa, mole, passiva. Barbosa ergueu-a nos braços possantes, pô-la na cama, deitou junto dela, apertou-a, cobriu-lhe os seios macios com o peito vasto, colou-lhe os lábios nos lábios.

Ela deixava-o fazer, inconsciente, quase em delíquio, mal respondendo aos beijos frementes que a devoravam [...] (RIBEIRO, 1972, p. 141).

Neste ponto da trama, pode-se presumir que Júlio Ribeiro quis evidenciar que tanto Lenita quanto Barbosa eram desprovidos de livre-arbítrio e que estavam à mercê de forças que não conseguiam controlar. Deste modo, Lenita, mulher virgem e moça de família, vê-se vencida por seus próprios desejos. Barbosa, igualmente à amada, sucumbe às suas vontades mesmo sendo casado. Assim, tem-se que ambos agem de acordo com seus instintos e contracenam um ato sexual, cuja minuciosa descrição evidencia a ansiedade dos amantes para a sua consumação:

[...] [Lenita] no furor do erotismo que a desnaturava, que a convertia em bacante impudica, em fêmea corrida, Lenita agarrou-se a Barbosa, cingiu-o, enlaçou-o com os braços, com as pernas, como um polvo que aferra a preia; com a boca aberta, arquejante, úmida, procurou-lhe a boca; refinada instintivamente em sensualidade, mordeu-lhe os lábios, beijou-lhe a superfície polida dos dentes, sugou-lhe a língua... E o prazer que ela sentia revelava-o na respiração açodada; no hálito curto, quente; era um prazer intenso, frenético, mas... sempre incompleto, falho [...]

Sentiu Barbosa que menos agitado lhe circulava o sangue, que um calor doce se lhe expandia pelos membros, que o desejo físico se despertava, dominante, imperativo. Recobrou-se de vez da passageira fraqueza, achou-se forte, potente, varão.

Com o ímpeto irresistível do macho em cio, mais ainda, do homem que se quer desferrar de uma debilidade humilhosa, retomou o papel de atacante, estreitou a moça nos braços, afundou a cabeça na onda sedosa e perfumada de seus cabelos que se tinham soltado... [...]

E um beijo vitorioso recalcou para a garganta o grito dorido da virgem que deixara de o ser...

Depois foi um tempestuar infrene, temulento, de carícias ferozes, em que os corpos se conchegavam, se fundiam, se unificavam; em que a carne entrava pela carne; em que frêmito respondia a frêmito, beijo a beijo, dentada a dentada.

Desse marulhar orgânico escapavam-se pequenos gritos sufocados, ganidos de gozo, por entre os estos curtos das respirações cansadas, ofegantes.

Depois um longo suspiro seguido de um longo silêncio.

Depois a renovação, a recrudescência da luta, ardente, ferosa, bestial, insaciável (RIBEIRO, 1972, p. 142-143).

Diante da representação do ato sexual entre ambos, nota-se que o momento de “entrega carnal não dá margem para alguma manifestação de brandura. Ao contrário, a expressão incorpora, neste clímax da narrativa, um estado de tensão [e voracidade] que se revela com os adjetivos ‘infrene’, ‘temulento’, ‘ferozes’” (BULHÕES, 2003, p. 73). Do mesmo modo, observa-se que a cena descrita é um convite ao leitor participar do envolvimento erótico de Lenita e Barbosa. Neste sentido, conclui-se que os tons provocativos exibidos no episódio narrado aguçam a imaginação do leitor, instigando-o a se comportar como *voyeur*.

Além disto, é possível afirmar que os leitores de *A carne*, durante toda a narrativa, exercem o papel de testemunhas das manifestações sexuais de Lenita e Barbosa e dos comportamentos e atitudes que ambos tiveram um com o outro. Neste sentido, o momento em

que a protagonista toma ciência de que Barbosa era “um devasso [...] e ela, Lenita, não passava de uma das suas muitas amantes” (RIBEIRO, 1972, p. 159), é decisivo para que o leitor, enquanto expectador e testemunha, perceba, juntamente com Lenita, que ela “não amara a Barbosa, aquilo não tinha sido amor. Procurara-o, entregara-se a ele por um desarranjo orgânico, por um desequilíbrio de funções, por uma nevrose” (RIBEIRO, 1972, p. 160).

Mais adiante, refletindo a respeito do envolvimento entre Barbosa e Lenita, o narrador, explicitando o pensamento da protagonista, conclui que:

o que por ele sentira fora uma atração paulatina, gradual, viciosa, mórbida. A primeira impressão que recebera, ao vê-lo, não tinha sido boa; e as primeiras impressões é que fazem fé, porque são as que se produzem instintivamente no espírito desprevenido. Nesse momento em que ficava conhecendo a Barbosa como Barbosa realmente era, é que ela podia avaliar o bártro em que se despenhara. Pomba inocente, procurara por seu pé o açor, metera-se-lhe nas garras, e ele a conspurcara, não somente lhe arrancando a virgindade, mas debochando-a em práticas infames para despertarem os sentidos embotados... [...] (RIBEIRO, 1972, p. 160).

Neste ponto da trama, o narrador novamente começa a delinear a ambiguidade da personalidade da protagonista. Lenita, que até então estava subjugada à sedução de Barbosa, mostrar-se-á altiva e superior a ele, julgando tê-lo feito de marionete para atender as suas próprias vontades. No entanto, a jovem confirmará a fraqueza de seu organismo ao reconhecer que seu corpo reage à ausência masculina, à falta do sexo, veja:

Que era aquilo? perguntou-se a si própria. Pois ela era mulher para chorar, para carpir-se, como qualquer criadinha de servir, violentada pelo filho da patroa? Não! Caíra, mas caíra vencida por si, só por si, por seu organismo, por seus nervos. O homem não entrava em linha de conta, não passava de mero instrumento: fora Barbosa; poderia ter sido o administrador, poderia ter sido o velho coronel. Enquanto quisera, gozara; estava saciada... [...] (RIBEIRO, 1972, p. 160).

Por fim, os fragmentos abaixo, demonstram que Júlio Ribeiro manuseia a dualidade de Lenita tanto para subordiná-la ao instinto materno, ao casamento e à constituição de uma família, quanto para mostrá-la concisa de sua superioridade em relação aos homens, haja vista que Lenita, mesmo grávida de Barbosa, casa-se com outro apenas para dar um pai ao seu filho:

Desabotoou o corpinho, desceu o cabeção da camisa, fez sair o seio esquerdo, globuloso, duro: baixou a cabeça para vê-lo, estendendo o beijo inferior. O auréolo, outrora róseo, imperceptível, acentuava-se retrato, pardacento, constelado de papilas ouriçadas. Não havia duvidar, estava grávida.

Sentiu ou julgou sentir que uma coisa qualquer se lhe agitava, se lhe enovelava dentro do útero. No mesmo instante apoderou-se dela um afeto imenso, indizível, por esse quer que fosse, que assim ensaiava os primeiros movimentos na ante-sala da vida. Era o desencadear de uma tempestade, de uma inundação nevrótica, que a invadia, que a alagavam como as águas de um açude roto invadem e alagam a planície. No amor enorme de que se via repassada, Lenita reconheceu o sentimento tão ridiculamente guindado ao sublime pelo romantismo piegas, e todavia tão egoístico, tão humano, tão animal - a maternidade.

– Que iria fazer? perguntou-se a si mesma, e, sem hesitar, respondeu-se - levar a bom termo a gestação, parir, criar, educar o filho, ver-se nele, ser mãe [...] (RIBEIRO, 1972, p. 161-162).

Preciso de um pai oficial para nosso filho [...]

Se tu fosses livre, fazíamos nossas núpcias na igreja, e tudo estava pronto. Mas tu és casado, e a lei do divórcio, aqui no Brasil, não permite novo enlace: tive de procurar outro. “Tive de procurar” é um modo de dizer: o outro deparou-se-me, ofereceu-se-me; eu me limitei a aceitá-lo e ainda impus-lhe condições. [...] (RIBEIRO, 1972, p. 174).

Em face de tais episódios, nota-se que Júlio Ribeiro não deixa de evidenciar o poder coercivo e moralizador da sociedade brasileira do final daquele século. Lenita, ainda que repleta de ímpetos de autonomia, obriga-se a viver por conveniência em um casamento de fachada para manter as aparências, bem como se submete ao controle de seus desejos e prazeres sexuais, sufocando-os em prol da maternidade e do papel de mãe que passaria a desempenhar a partir de então. Neste sentido, percebe-se que Lenita, ao despertar o instinto materno e ao se render ao matrimônio, é (re)inserida ao seu lugar no meio social.

Com isto, pode-se afirmar, inclusive, que o leitor de *A carne* tem aos seus olhos, a partir dos comportamentos dos protagonistas, os dois lados da mesma moeda: Lenita, no final da trama, feminiza-se, torna-se mãe e esposa, sem, contudo, deixar de suplantar a sua pretensa fragilidade ao se casar de maneira estratégica. Além disto, o leitor chega a conclusão que Lenita, devido a sua ousadia e lascívia, é, de certo modo, punida pelas suas condutas, restando-lhe como fim se subjugar à sua própria natureza. Contudo, isto parece sugerir certa redenção de Lenita, que passa a desempenhar sua função social e a ter a possibilidade de viver conforme as convenções de sua época.

Barbosa, por sua vez, ainda que tivesse se relacionado com várias mulheres, que julgasse conhecedor “a natureza, a organização caprichosa, nevrótica, inconstante, ilógica, falha, absurda, da fêmea da espécie humana; conhecia a mulher, conhecia-lhe o útero, conhecia-lhe a carne, conhecia-lhe o cérebro fraco” (RIBEIRO, 1972, p. 168), não teve a mesma “sorte” que a amada, foi vencido pelas provocações de Lenita e pelos sentimentos que sentia por ela:

[...] Ela o provocara, ela se lhe oferecera, ela o procurara, ela se lhe entregara, ela se prestara a todos os seus caprichos, mansa, dócil, submissa, para depois assim abandoná-lo, a sós com as lembranças, entregue à tortura da saudade! [...]
 [Foi] escravizado pela carne, dominado pelo útero; e, estolidamente, estupidamente, como um fedelho sem experiência, fora se deixar prender nos laços de uma paixão por mulher! [...] (RIBEIRO, 1972, p. 167-168).

Entregara-o de mãos atadas aos caprichos de uma mulher histérica que se lhe oferecera, que se lhe dera, como se teria oferecido, como se teria dado a qualquer outro, a um negro, a um escravo de roça, não por amor psíquico, mas para satisfazer a carne faminta...
 Repleta, farta, essa mulher o abandonara [...] (RIBEIRO, 1972, p. 179).

Barbosa, então, busca apaziguar seus sofrimentos recorrendo a uma atitude extrema: o suicídio. Porém, ao contrário dos arroubos sentimentais típicos de personagens românticos que recorrem a tal ato, Barbosa mantém uma rigorosa racionalidade diante da morte, e como conhecedor da ciência, planeja e executa o seu suicídio “dentro do rigor da ciência média, pois, como se fosse médico ou enfermeiro, aplica em seu braço a injeção letal com a consciência científica da ação do veneno” (BULHÕES, 2003, p. 74). Barbosa “morria, por amor dessa mulher, morria porque ela lhe quebrantara o caráter, morria porque ela o prendera nos liames da carne, morria porque sem ela a vida se lhe tomara impossível” (RIBEIRO, 1972, p. 180).

O final trágico de Barbosa encerra o romance de Júlio Ribeiro com a exposição do olhar e discurso cientificista que o autor incorporou em seus personagens. Curiosamente, Barbosa, assim como Lenita, no decorrer de toda a narrativa, buscavam compreender intelectualmente aquilo que emocional e fisiologicamente não podiam evitar. Assim, enquanto para Barbosa a contradição entre as pulsões orgânicas e o que defendia racional e cientificamente o leva ao suicídio, Lenita é “punida” pelos seus comportamentos considerados desviantes, através da aceitação daquilo que tanto negava, mas que, paradoxalmente, promove a sua redenção perante a sociedade: a maternidade e o casamento.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enquanto produtor de discursos, o romance dá acesso às mais variadas interpretações e sentidos daquilo que o autor se dedica a externar, bem como é capaz de promover uma relação complexa de identificações entre personagens e leitor, em razão das delimitações que o autor se predispõe a evidenciar no desenvolvimento do seu enredo e na personalidade de seus personagens.

Com efeito, o envolvimento entre o leitor e a narrativa se opera em três níveis. No primeiro deles, ocorre o **alheamento**, no qual o leitor deixa, momentaneamente, de lado as suas preocupações e afazeres cotidianos e passa a focar na trama e nas preocupações dos personagens. No segundo nível, ocorre a **empatia** ou identificação, no qual o leitor se coloca no lugar dos personagens e imagina o que estão sentido. Por último, há a **evocação**, na qual as próprias emoções do leitor são evocadas diante das circunstâncias vivenciadas pelo personagem na trama.

Quando se alcança esse nível mais profundo, o leitor concede ao destino do(a) protagonista uma importância que, usualmente, apenas é direcionada à sua própria vida ou a vida de pessoas próximas. Assim, na medida em que a personagem dá a impressão de que age e se comporta como um ser não ficcional, aproximando-se da realidade exterior ao plano diegético, o leitor pode se identificar e se importar com o destino das personagens e, subsidiariamente, apreender, ainda que de maneira fragmentária, aquilo que o autor buscou transplantar, reproduzir ou criticar do contexto da realidade representada.

Neste prisma, qualquer que seja a realidade criada e/ou representada, o autor pode fornecer ao seu leitor contornos elaborados do que visa transformar, modificar ou reproduzir em sua obra. Neste sentido, independentemente da realidade individual do romancista ou do mundo que o cerca, o autor, além de introjetar suas concepções e tendência estética, internaliza em sua produção situações ou discussões que revelam aspectos importantes da vida humana. Acerca disto, viu-se ao longo desta dissertação que naturalistas como Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro trouxeram para o campo da literatura, com as obras *O homem* e *A carne*, respectivamente, a questão da sexualidade feminina e seus desdobramentos não somente na vida dos sujeitos, mas também em toda a sociedade brasileira.

Diante disto, observou-se nas discussões aqui problematizadas que, enquanto os naturalistas promoviam o desnudamento do corpo feminino, emergia entorno de suas obras olhares de condenação pelo tom de realismo conferido às cenas que descreviam e materializavam a lascívia do sujeito feminino. Deste modo, não é incorreto observar que obras

naturalistas tais como *O homem* e *A carne*, apresentaram sinais de enfrentamento no que diz respeito ao componente sexual e à exposição do corpo e da sexualidade feminina, uma vez que sobre tais questões incorria proibições e interdições que visavam controlá-los.

Contudo, ao tratar dos mecanismos de poder que se destinavam à vigilância e ao controle dos corpos e da sexualidade dos indivíduos, sobretudo a feminina, Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro, paradoxalmente, reforçaram e deram legitimidade a outras práticas coercitivas que exercitavam a gerência e a regulação das relações sexuais à época da publicação de suas respectivas obras. Assim, infere-se, que na medida em que os romancistas deram vazão e dizibilidade a um sujeito feminino que buscava se satisfazer sexualmente, contrariamente apontaram e disseminaram as medidas utilizadas para cercear os prazeres e vontades sexuais, bem como demonstraram que a inclinação à voluptuosidade, quase sempre, reservava um destino trágico àquelas que se dedicassem a uma vida sexual “mais extravagante” ou “sem regramento”.

Além disto, depreende-se que neste processo de desvelar um sujeito feminino dotado de vontades e prazeres sexuais, Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro problematizaram a questão da emancipação feminina no que diz respeito aos comportamentos esperados às mulheres daquela época. No entanto, observou-se que os naturalistas não deixaram de sugerir que a autonomia feminina frente à matéria sexual poderia, na verdade, manifestar situações que revelariam a dependência da mulher à sua própria sexualidade. Em outras palavras, a abordagem acerca da sexualidade feminina presente nas obras *O homem* e *A carne* ao mesmo tempo em que alude ao componente sexual como um importante instrumento para liberdade da mulher, sugere, por outro lado, um ser escravizado, submisso ao seu corpo e a sua sexualidade.

Desta forma, longe de significar uma libertação do corpo e da sexualidade feminina, o Naturalismo representou uma manifestação dos vários discursos que buscaram não apenas compreender, mas também determinar e controlar o comportamento feminino, desta vez pautado em saberes especializados e institucionalizados que significariam uma nova fonte de legitimação para se estabelecer diferenças e hierarquias entre os sexos. Nesse contexto, entende-se que a manifestação da sexualidade da mulher na prosa naturalista não representa necessariamente a sua emancipação, mas sim um condicionante da personalidade do sujeito feminino, de suas condutas e de seu papel na sociedade.

Quanto a isto, é preciso, portanto, compreender que Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro exerceram um poder de fala sobre as mulheres e sobre a função social a elas direcionadas ao construir romances cujas essências giram em torno do sujeito feminino e dos tabus que o

cercavam. Não obstante, a propriedade em que ambos trataram o corpo e a sexualidade feminina, contribuiu muito mais para reforçar a pretensa ideia de que as mulheres seriam inferiores por natureza do que para evidenciar certa sublimação do sujeito feminino.

Neste panorama, tanto Aluísio Azevedo quanto Júlio Ribeiro, influenciados pelas teorias científicas de seu tempo, dedicaram-se à compreensão e à exposição do processo de degeneração física e psíquica do sujeito feminino causado pela histeria. Para tanto, os romancistas se valeram do método zolista de observação e experimentação, o qual, de certo modo, promoveu aos autores de *O homem* e *A carne* a capacidade de desenvolver um estudo sobre as perturbações psíquicas, até então atribuído à ciência médica. Em face disto, verifica-se, então, que Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro realizaram uma aproximação entre o campo literário e o saber médico em suas produções.

Tal proximidade pode ser vislumbrada não somente na temática central de *O homem* e *A carne*, mas em toda a narrativa das obras, uma vez que é a partir da descrição dos sintomas da histeria e do discurso médico-científico que Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro aplicaram em suas produções a ideia de Romance Experimental, sugerida e disseminada por Émile Zola. Neste cenário, é possível perceber que o gênero romance conseqüentemente passou por um processo de adequação estrutural e discursiva que visava dar ao leitor um panorama mais crítico e mais próximo do contexto e da realidade daquele período.

A histeria, a propósito, emerge em *O homem* e *A carne* como uma das enfermidades cujo diagnóstico se disseminava no século XIX e estava, na maioria dos casos, diretamente relacionada ao sexo feminino, em razão das frustrações sexuais vivenciadas por muitas mulheres. É a partir disto que Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro exploraram, na medida do possível, as mazelas que poderiam levar as mulheres à degradação biológica e moral. Tal processo, curiosamente, pode ser compreendido como algo que sutilmente invoca um caráter sanitarista de Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro em razão do enfrentamento e da discussão desenvolvidas por ambos os autores em torno de uma matéria que repercutia diretamente na sociedade e na moralidade da época.

Assim, diante do quadro patológico das protagonistas de *O homem* e *A carne*, vê-se como a elas foram direcionadas medidas terapêuticas que visavam sanar o mal-estar por elas vivenciados e que, de modo geral, também afetava toda a estrutura social. Nas páginas dos romances em estudo, verificou-se que foram destinados à Magdá e Lenita tratamentos recomendados àqueles que eram acometidos pelos sintomas da histeria ou que apresentavam uma predisposição para tanto, tais como uma estadia temporária em casas de repouso e o uso

de medicamentos voltados às “doenças nervosas”, como o xarope de Easton e o Bromureto de Potássio.

Disto, apreende-se que, na mesma medida em que Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro se utilizaram do discurso médico-científico para abordar questões e fenômenos relacionados à degenerescência do sujeito feminino, os autores também assimilariam, reproduziriam ou teceriam críticas aos sistemas de poder que visavam regular o corpo e a sexualidade das mulheres. Desta forma, o coro dos doutores naturalistas foi uníssono em suas produções: nem xarope de Easton e nem Bromureto de Potássio seriam suficientes para aplacar os reclames do corpo feminino, o melhor remédio direcionado às mulheres com sintomas de histeria seria a prática sexual.

A inclinação de Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro pela descrição de cenas que delineavam a satisfação sexual e o gozo impudico de suas personagens históricas manifestou uma representação do sujeito feminino considerado impulsivo e leviano, avesso à imagem atribuída às mulheres até então. Diante disto, viu-se que Magdá e Lenita não apenas desvirtuaram o ideal de feminilidade conferido às mulheres, como também expressaram certa crítica em relação as idealizações românticas sobre a mulher. Assim, enquanto a sexualidade feminina foi sumariamente ignorada pelos autores românticos em suas produções, no Naturalismo tal questão não apenas foi abordada, como também explicitada e evidenciada.

Nesta seara, *O homem* e *A carne* apresentaram-se como tipos literários nos quais as descrições realistas das experiências e vivências sexuais de suas protagonistas foram colocadas em foco. Em consequência disto, tais obras foram alvos de grande debate e discussão nos espaços públicos e nos meios de comunicação mais importantes da época, provocando muitas críticas negativas em virtude, sobretudo, dos tons de erotismo presente em seus enredos. Ademais, o choque e estranheza provocados pelas referidas obras não se restringiram apenas à crueza das cenas que exibiam as manifestações e práticas sexuais de Magdá e Lenita, mas também devido a representação de figuras femininas cujo comportamento destoava dos padrões impostos às mulheres naquele período em vários outros âmbitos.

O sutil ímpeto de autonomia do sujeito feminino foi de difícil aceitação para a sociedade da época, tendo em vista que essa mulher de vanguarda rompeu e ultrapassou muitas barreiras que lhe eram impostas. Vista sob uma ótica distorcida, a representação do sujeito feminino delineada por Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro versou por questões controversas à realidade na qual estavam inseridos. Diante disto, percebeu-se que a construção literária, mais do que uma composição artística, também produz efeitos capazes de

falar, conhecer e transmitir percepções e discursos que se articulam diante das experiências e vivências de cada autor.

Concomitante a isto, observa-se também que Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro foram influenciados pelos vários discursos que se operacionalizam na realidade social do século XIX, o que, de certo modo, ensejou que eles promovessem um complexo jogo dialético de saberes e poderes que se vinculariam as suas produções quer seja para criticar, quer seja para reforçar determinada concepção da realidade. Mediante isto, depreendeu-se que o discurso literário pode ser entendido, por um lado, através da função que exerce na sociedade, como um meio de comunicação através do qual mensagens e informações são construídas e disseminadas; mas, por outro lado, a literatura também pode ser compreendida como um produto da própria comunicação, elaborada na e para sociedade, refletindo, como um filtro catalisador, parte da própria realidade social na qual é produzida e para qual é direcionada.

Além disto, apreendeu-se a maneira como Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro participaram das relações de poder que dinamizaram a sociedade do século XIX, ao levar em consideração o modo como os mecanismos de controle e as formas de repressão que recaíam sobre o corpo e a sexualidade feminina se firmaram sob uma espécie de paradoxo, que na medida em que falavam do sexo para reprimi-lo ou ocultá-lo, construíam em torno dele um forte aparelho para produzir a vontade de desmascará-lo.

Do mesmo modo, percebeu-se que a repressão não é apenas algo que vem de fora, submetendo as pessoas à vigilância, ao controle e à privação de seus comportamentos, desejos e práticas sexuais. As proibições e interdições externas, na maioria das vezes, são interiorizadas, convertendo-se em regulações internas, vivenciadas sob a forma de vergonha, culpa e medo. Nesse contexto, a repressão exercida pela Igreja Católica potencializava tais sentimentos na medida em que difundia a crença de que o corpo, assim como as práticas sexuais do sujeito feminino deveriam atender a um fim único, qual seja: a procriação.

Ainda que as protagonistas de Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro refletissem, em certas situações, o poder controlador da Igreja Católica, tentou-se mostrar nesta dissertação que a incessante busca de prazer sexual de Magdá e Lenita fugia à função primordial do sexo. Desta forma, compreendeu-se que em *O homem* e *A carne* há a profanação do corpo feminino na medida em que Magdá e Lenita protagonizavam episódios que transgrediam à prática sexual considerada legítima. Assim, enquanto as instituições e saberes institucionalizados atribuíram às mulheres a vocação de mãe e esposa, os naturalistas criavam personagens que desafiavam as proibições, imposições e o moralismo do século XIX, ainda que apontando, por vezes de maneira tácita e por vezes de maneira expressa, outras imposições direcionadas às mulheres.

Neste cenário, Magdá e Lenita representam um tipo feminino que desloca o seu corpo do interior do ambiente doméstico, deixando de ser, neste caso, propriedade do pai ou marido, para se tornar objeto de satisfação. Neste ponto, revelam-se tanto as experiências vividas pelas protagonistas quanto o olhar curioso do leitor, que parece sentir e imaginar as situações e sensações de prazer externalizadas por Magdá e Lenita. Por último, não parece incorreto considerar que a visualidade do corpo presente em *O homem* e *A carne* aponta para realização erótica de muitos sujeitos, especialmente das mulheres. Não raro, os indícios de época levam a crer que a matéria sexual tratada nas obras de Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro apresentavam dimensões que incomodaram, escandalizaram e provocaram as instituições e o público leitor daquele período.

Diante do exposto, afirma-se, por fim, que o corpo feminino e erotizado no século XIX era visto como um corpo enfermo e, portanto, perseguido. Neste sentido, a entrega sexual entre os sujeitos era permeada de perturbações, traumas e sentimentos de culpa que, em consequência de uma sexualidade vigiada e controlada, suscitavam, à época, frustrações, sofrimentos, patologias e desvios sexuais, o que em relação as mulheres ganhava, ainda, maiores proporções e relevo. Nesse contexto, a cientificidade demarcada nas obras naturalistas situa tanto as personagens quanto o público leitor na maneira como as repressões sexuais poderiam desencadear distúrbios psíquicos aos indivíduos, demonstrando um embate profundo e constante entre a pulsão do desejo e os mecanismos abstratos e efetivos de poder.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Aluísio de. **O homem**. 3 ed. Rio de Janeiro: Imp. Typ. de Adolpho de Castro Silva e Comp. 1887.
- ARARIPE JUNIOR. **Obra crítica**. 2 vol. Rio de Janeiro, 1958.
- ARENDT, Hannah. **Origem do totalitarismo**. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1971.
- BAGULEY, David. **Naturalist fiction. The entropic vision**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- BAKHTIN, M. (VOLOCHÍNOV, V. N.). **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem**. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BARTHES, Roland. **Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Vol. I. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BEVILACQUA, Clóvis. **Épocas e individualidades**. Salvador: Magalhães, 1896.
- BOROSSA, Júlia. **Conceitos da psicanálise: Histeria**. Trad. Carlos Mendes Rosa. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2005.
- BOSI, Alfredo. *Cultura*. In: CARVALHO, José Murilo de Carvalho (Coord.). **A construção nacional 1830-1889**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Contexto, 2017.
- BULHÕES, Marcelo. **Leituras do desejo: o erotismo no romance naturalista brasileiro**. São Paulo: Edusp, 2003.
- _____. *Histeria, sedução e frustração: o erotismo em romances naturalistas brasileiros*. **Cadernos Neolatinos**. Rio de Janeiro: Departamento de Letras Neolatinas; Faculdade de Letras da UFRJ, ano IV (número especial), abr. de 2005.
- CÂNDIDO, Antônio **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- _____. *A personagem do romance*. In.: CÂNDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol (et. al.). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CALDEANO, Ana Rita Ribeiro. *Perturbações Parafílicas no séc. XXI*. 2016. Dissertação (Mestrado em Medicina) – Universidade da Beira Interior. Ciências da Saúde. Covilhã, maio de 2016.

CAMINHA, Adolfo. **Cartas literárias**. Rio de Janeiro, 1895.

CANAVEZ, Fernanda; HERZOG, Regina. *A singularidade do sintoma: por uma crítica psicanalítica à idéia de origem*. In.: **Psicol. Clin.**, vol.19, n.1, Rio de Janeiro, 2007.

CARONI, Ítalo. *A utopia naturalista*. In.: ZOLA, Emile. **Do romance**: Stendhal, Flaubert e os Goncourt. São Paulo: EDUSP, 1995.

_____. *Literatura e ciência na tradição literária francesa até o naturalismo*. In.: **Língua e Literatura**, [S.l.], v. 14, p. 13-22, dec. 1985.

CARPEAUX, Otto Maria. **O realismo, o naturalismo e o parnasianismo por Carpeaux**. São Paulo: Leyla, 2012.

CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. *Estética naturalista e configurações da modernidade*. In.: MELLO, Celina Maria Moreira de; CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. (Orgs.). **Crítica e movimentos estéticos**: configurações discursivas no campo literário. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

COELHO NETO, Henrique. **O meu dia**. Porto: Chardron, 1922.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

CORBIN, Alan. *A relação íntima ou os prazeres da troca*. In: PERROT, Michelle (Org.). **História da vida privada**: da Revolução Francesa à Primeira Guerra Mundial. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 503-561.

COSTA, Jurandir Freire. *Homens e Mulheres*. In: **Ordem Médica e Norma Familiar**. São Paulo: Graal, 1979.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**: Realismo, Naturalismo e Parnasianismo. 2. ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1969.

_____. **Notas de teoria literária**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

COUTO, Rita Cristina C. de Medeiros. *Eugenia, loucura e condição feminina*. In.: **Cad. Pesquisa**. n. 90. p. 52-61, ago. de 1994.

D'INCAO, Maria Ângela. *Mulher e família burguesa*. In: DEL PRIORE, Mary. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto/Unesp, 2002. p. 223-240.

DARWIN, Charles. **A luta pela sobrevivência**. Trad. Eduardo Fonseca. Rio de Janeiro: Pocket Ouro, 2009.

DEFFOUX, L. Dicionário de literaturas portuguesa, brasileira e galega. Porto, 1960.

DIWAN, Pietra. **Raça pura:** uma história da eugenia no Brasil e no mundo. São Paulo: Contexto, 2007.

FEHÉR, Ference. **O romance está morrendo?** Contribuição à teoria do romance. Trad. Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs.). **O Brasil Republicano:** o tempo do liberalismo excludente: da Proclamação da República à Revolução de 1930. 2. ed. v.1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

FLÁVIO, Alcides. (pseudônimo de Antônio Fernandes Figueira). **Velaturas.** Rio de Janeiro: Castilho, 1920.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. **Tecnologia e estética do racismo:** ciência e arte na política da beleza. Santa Catarina/Chapecó: Argos, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade:** Curso no Collège de France (1975-1976). Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **História da sexualidade I:** a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Graal, 2012.

_____. *O que é um autor?* In.: _____. **Ditos e escrita:** Estética - literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

HAUSER, Arnold. **História social da arte literária.** Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HOBSBAWM, Eric J. **A era dos impérios:** 1875-1914. Trad. Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

ISMÉRIO, Clarisse. **Mulher:** a moral e o imaginário (1889-1930). Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

JESUS, Maria Saraiva. *Alguns estereótipos sobre a mulher na segunda metade do século XIX.* In.: **Veredas**, Porto, n. 1, p. 149-163, 1998.

KONDER, Leandro. **Introdução ao Fascismo.** Rio de Janeiro: Graal, 1979.

LIMA, Luiz costa. **História, Ficção, Literatura.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LOMBROSO, Cesare. **O homem delinquente.** Trad. Sebastião José Roque. São Paulo: Ícone, 2007.

LOPES, Yan de Jesus. *As parafilias e os transtornos parafilicos, uma perspectiva das variações sexuais normais e patológicas.* In.: **Psicologia.pt.** Disponível em: <<<http://www.psicologia.pt/artigos/textos/A1179.pdf>>> Acesso em: 01 de mar. de 2018.

LUKÁCS, Georg. *Narrar ou descrever? Contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo*. In: _____. **Ensaio sobre Literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., p. 43, 1965.

MACEDO, José Rivair. **A mulher na Idade Média**. São Paulo: Contexto, 2013.

MACHADO, Roberto. *Por uma genealogia do poder*. In.: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2012.

MANSANERA, Adriano Rodrigues; SILVA, Lúcia Cecília da. *A influência das idéias higienistas no desenvolvimento da psicologia no Brasil*. In.: **Psicol. estud.** [online]. 2000, vol.5, n.1, pp.115-137. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1413-73722000000100008>> . Acesso em 30 de nov. de 2017.

MAURANO, Denise. **A histeria: ontem, hoje e sempre**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.

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

MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira: Realismo**. Vol 3. São Paulo: cultrix, 1985.

MONTELLO, Josué. *A ficção naturalista – Aluísio Azevedo, Inglês de Sousa, Júlio Ribeiro, Adolfo Caminha*. In.: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969.

NUNES, Sílvia Alexim. *A medicina social e a questão feminina*. In.: _____. **Medicina Social e Regulação do Corpo Feminino**. 1982. Dissertação (Mestrado em Medicina Social) – Instituto de Medicina Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1982.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **Prosa de ficção (de 1870 a 1920): História da Literatura Brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PERKINS, David. **História da literatura e narração**. Trad. Maria Ângela Aguiar. Porto Alegre: PUCRS, 1999.

PERRONE-MOISES, Leyla. **Consideração Intempestiva sobre o ensino de literatura**. In: *Inútil Poesia e outros ensaios*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

PERROT, Michele. **Minha história das mulheres**. ed. 2. Trad. Ângela M. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2012.

PESAVENTO, Sandra J. **História e História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

_____. *Relação entre História e Literatura e Representação das Identidades Urbanas no Brasil (século XIX e XX)*. In.: **Revista Anos 90**. Porto Alegre, n. 4, dezembro de 1995.

PRIORE, Mary Del. **Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil**. São Paulo: Editora Planeta, 2011.

PROENÇA FILHO, Domício. **Estilos de época na literatura**. SÃO PAULO, Ática, 2001.

REIS, Carlos; LOPES Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Livraria Almedina, 1990.

RIBEIRO, Júlio. **A carne**. Rio de Janeiro: Editora Três, 1972.

ROMERO, Sílvio. **O naturalismo em literatura**. São Paulo: typografia da província, 1882.

_____. **Teoria, crítica e história literária**. Seleção e apresentação de Antônio Candido. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1978.

ROUDINESCO, Elizabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

ROSENFELD, Anatol. *Literatura e personagem*. In.: CÂNDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol (et. al.). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SANT'ANNA, Affonso Romano. **O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SAROLDI, Nina. *Prefácio*. In.: MAURANO, Denise. **A histeria: ontem, hoje e sempre**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870 – 1930)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. 2ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Mônica Back B. da. **O Naturalismo em O Cortiço de Aluísio Azevedo e Maggie de Stephen Crane**. 1981. 184 f.. Dissertação (Mestrado em Literaturas da Língua Inglesa) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

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

_____. **O Naturalismo no Brasil**. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1992.

SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?** Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

VERGARA, Moema de Rezende. **A Revista Brasileira: vulgarização científica e construção da identidade nacional na passagem da Monarquia para a República**. Rio de Janeiro: PUC, 2003. 215 p. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2003.

VERISSÍMO, José. *A literatura nacional e os estudos literários*. In.: **Estudos brasileiros**. Rio de Janeiro: Laemmert, 1894.

_____. **História da literatura brasileira**. 4. ed. Brasília/DF: Ed. UNB, 1963.

ZOLA, Emile. **Do Romance: Stendhal, Flaubert e os Goncourt**. São Paulo: EDUSP, 1995.

_____. **Germinal**. Trad. Francisco Bittencourt. São Paulo: Martin Claret, 2007.

_____. **O romance experimental e o naturalismo no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

Jornais

A SEMANA, Rio de Janeiro, 12 de fevereiro de 1887.

CIDADE DO RIO, Rio de Janeiro, 21 de novembro de 1887.

_____. Rio de Janeiro, setembro de 1888.

CORREIO PAULISTANO, São Paulo, 31 de agosto de 1888.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 28 de outubro de 1888.

_____. Rio de Janeiro, 14 de abril de 1962.

DIÁRIO MERCANTIL, São Paulo, 27 de setembro de 1888.

GAZETA DA TARDE, Rio de Janeiro, 25 de julho de 1887.

_____. Rio de Janeiro, 12 de setembro de 1888.

_____. Rio de Janeiro, 30 de setembro de 1887.

_____. Rio de Janeiro, 2 de outubro de 1887.

_____. Rio de Janeiro, 3 de setembro de 1888.

_____. Rio de Janeiro, 16 de dezembro de 1888.

NOTAS À MARGEM, Rio de Janeiro, 15 de março de 1888.

NOVIDADES, Rio de Janeiro, 3 de outubro de 1887.

O PAIZ, Rio de Janeiro, 4 de dezembro de 1887.

O PENSADOR, São Luís do Maranhão, 20 de out. 1880.

O PHAROL, Rio de Janeiro, 18 de novembro de 1887.

REVISTA DO BRASIL. Ano II, Vol. VI, São Paulo, nov. de 1917.

TREZE DE MAIO, Rio de Janeiro, 13 de dezembro de 1888.

ÚLTIMA HORA, Rio de Janeiro, em 03 de abril de 1962.

ANEXOS

ANEXO 1

Carta escrita pela presidenta em exercício na União dos Escritores Brasileiros.⁴⁰

Ao Excelentíssimo Senhor Doutor Aldo de Assis Dias,
Meritíssimo Juiz de Direito Titular da Vara Privativa de Menores da Comarca da
Capital do Estado de São Paulo

M. Juiz:

Noticiam os jornais que o Juizado de Menores procedeu à apreensão de livros considerados pornográficos e perigosos à formação moral do adolescente, entre os quais o romance *A Carne*, de Júlio Ribeiro.

Não pode a União Brasileira dos Escritores deixar de passar sem o seu protesto a decisão de apreender um livro que, editado há 74 anos, jamais deixou de ser considerado um marco dum dos nossos mais fecundos períodos literários, o do naturalismo. Ao lado Aluísio Azevedo, Inglês de Sousa, Adolfo Caminha e outros, Júlio Ribeiro com o seu romance, reflete não a expressão de uma personalidade doentia, particularmente interessada em chocar a sociedade e em dar-se em espetáculo de desconsideração dos valores morais vigente; mas representa a atitude estética brasileira diante da concepção europeia (Émile Zola, *Eça de Queiroz*) do romance como experimento tanto sociológico como psico-patológico em relação e sob a influência das conquistas científicas da última metade do século XIX.

Merece, pois, maior consideração um romancista que está ao lado de tantas expressões elevadas da nossa e da literatura europeia, embora se reconheça que a leitura de *A Carne* pelo adolescente desavisado possa constituir um perigo para a sua formação pelo realismo cru de muitas de suas cenas. Júlio Ribeiro foi, é e será discutido sempre. Alguns críticos e historiadores literários consideram-no menos, e José Veríssimo disse do seu romance que é “um parto monstruoso de um cérebro artisticamente enfermo” e Álvaro Lins, em nossos dias, considera-o um autor fora da literatura; entretanto, Tilo Lívio Castro afirma

⁴⁰ Carta extraída do livro *Leituras do Desejo: o erotismo no romance naturalista brasileiro*, de Marcelo Bulhões

“que o naturalismo estava vitorioso, e a vitória era assegurada pela Carne, e há pouco tempo, quando da sua posse na Academia Brasileira de Letras, Manuel Bandeira disse dela que é um livro que merece ficar ao lado de tantos outros do Naturalismo e do Romantismo.

Trata-se, M. Juiz, de um livro cujo valor pode ser discutido pelos especialistas em nossa literatura. Não, porém, de uma obra que possa estar sujeita à apreensão pura e simples, depois de ter sido livre o seu curso por mais de 70 anos e de ter estado sob os olhos de várias gerações, tão lido quanto *La Faute de l'Abbé Moiret*, *O Crime do Padre Amaro*, *O Cortiço* e *A Normalista*; senão mais lido.

Sem dúvida cabe ao Juizado de Menores preservar a adolescência de obras prejudiciais à formação do seu caráter, principalmente em razão de os jovens geralmente as lerem sem serem guiados por seus mestres da literatura. É preciso porém considerar que apreensão pura e simples dessas obras, sem a consulta aos especialistas e sem que se dê ao público explicações claras sobre o significado dessas defesa da adolescência, leva o leitor comum, o homem não prevenido pelo estudo literário, a julgá-la deletérias, nocivas, sem expressão artística, e a equipará-las à triste literatura obscena e pornográfica vendidas às escondidas, como são vendidos os tóxicos.

Protesta, pois, a União Brasileira de Escritores contra a apreensão abrupta e sem explicações, senão a de que se trata de obra obscena, de um livro que figura - e destacadamente, embora as opiniões divergentes sobre o valor de sua mensagem, não sobre o seu valor literário - nossa historia literária.

Agradecendo a Vossa Excelência pela sua atenção, valendo-nos do ensejo para expressar-lhe a nossa distinta consideração.

Atenciosamente,

Helena Silveira,
Presidente em exercício.