

CONFLITO E INTERRUPÇÃO: SOBRE UM ARTIFÍCIO NARRATIVO EM *O CORTIÇO*¹

Edu Teruki Otsuka

Em acepção exigente, o realismo literário é indissociável da apreensão do dinamismo histórico e, assim entendido, não se reduz ao problema da representação estática de dados referenciais. Franco Moretti² observa que a estrutura binária elementar da narrativa tradicional foi modificada pelo romance (que ainda a mantém) e, mais decisivamente, foi desbancada pelo romance realista, que, ao introduzir um terceiro polo narrativo, definiu um novo padrão. Em Balzac, bem como em Dickens, “o Terceiro é a *figura da sobredeterminação social*, que cruza a linha narrativa e muda seu curso”. Nos termos do crítico, o terceiro entra nos romances de Balzac com a força da mediação social, de tal modo que “a própria mediação se torna a verdadeira protagonista da *Comédia Humana*”.

Ainda segundo Moretti, o modelo binário de estruturação, que orienta praticamente toda a narratologia (cuja matriz é *A morfologia do conto maravilhoso*, de Propp), mostra ser, assim, insuficiente para a compreensão adequada do Balzac realista, que busca captar a estrutura subjacente da cidade moderna, isto é, a estrutura da cadeia interminável do processo de troca, que, em sua célula básica, envolve não duas, mas três *dramatis personae*.³

À primeira vista, os argumentos de Moretti parecem apontar para algo semelhante a uma “passagem do dois ao três”⁴; a meu ver, contudo, o crítico não investiga em detalhe as mediações histórico-sociais implicadas na forma do romance realista. Raciocinando por analogia, Moretti associa diretamente as relações entre as personagens balzaquianas às relações implicadas no âmbito da circulação de mercadorias, ainda que mencione a “natureza indireta – triangular – das relações sociais”. Além disso, privilegia o fato de o romance realista ter encontrado, na estrutura triangular, um modo de representar o meio-termo (*compromise*, no

original). Sem desconsiderar o interesse dessa questão,⁵ talvez se possa dizer que a ênfase sobre o “compromisso” acaba restringindo o alcance de sua observação a propósito da mediação social como elemento decisivo para a configuração do realismo, pois abranda a importância da incorporação do senso histórico na própria textura narrativa.⁶

As breves considerações acima foram suscitadas pela peculiaridade com que o romance *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo,⁷ elabora relações de conflito e articula, na narrativa, uma dinâmica temporal própria. No cortiço, “ressonante de cantigas e rixas”,⁸ as relações entre as personagens, sem deixar de apresentar momentos de solidariedade, são pontuadas por inúmeros conflitos de diferentes magnitudes. Manifestando-se com feição pessoalizada ou adquirindo dimensão coletiva, os conflitos representados no romance não remetem diretamente ao antagonismo de classes, embora as relações de exploração subjacentes à ação sustentem o desenvolvimento do enredo. Em outras palavras, embora possam ter caráter social, os conflitos não se deixam assimilar à luta de classes.

Uma das linhas da ação narra a trajetória de João Romão, o vendeiro português que, tomado pelo “delírio de enriquecer” (p. 19), se torna proprietário de taverna, cortiço e pedreira, por meio do trabalho, do roubo e da exploração dos trabalhadores. Desde o primeiro capítulo, instala-se a rivalidade entre Romão e Miranda, o negociante também português que vive no sobrado ao lado do qual surge a estalagem de Romão. No primeiro contato entre os dois, o fato de não chegarem a acordo na negociação de um pedaço de terreno os leva a uma “luta renhida e surda” (p. 28). A rixa entre os vizinhos se manifesta continuamente ao longo da história, com desprezos, invejas e vinganças de parte a parte, até que, ao final, Romão, já enriquecido e “civilizado”, casa-se com Zulmira, filha de Miranda. Depois de completar sua ascensão econômica e obter certo prestígio social, Romão conclui sua integração à elite por meio do casamento, que, no campo dos abastados, marca o término do movimento que substitui as relações de rivalidade pela conciliação em torno dos interesses em jogo.

Na linha paralela da ação, que focaliza o povo miúdo, também se encontra um conflito pessoal, entre o português Jerônimo e o brasileiro

Firmo, centrado na disputa por Rita Baiana. A rivalidade entre os dois se inicia e se acentua com o declínio físico e moral de Jerônimo. Inicialmente apresentado como um trabalhador exemplar (do ponto de vista da ética burguesa do trabalho), Jerônimo progressivamente assimila os hábitos locais e certos traços de caráter, mudança que a narrativa apresenta como um abrasileiramento. Jerônimo demonstra interesse por Rita, a amante do capoeira Firmo, com quem passa a disputá-la. O conflito entre os dois chega ao embate físico, que produz alvoroço no cortiço. Nesse primeiro confronto, Firmo sai vencedor, mas posteriormente Jerônimo se vinga, contratando dois valentões para assassinar o rival em uma emboscada. A rixa pessoal entre os dois se resolve pelo extermínio de um deles e o triunfo do outro, que abandona a esposa e junta-se a Rita.

É como consequência das lutas entre Jerônimo e Firmo que ocorrem os dois conflitos coletivos apresentados no romance. O primeiro narra o embate dos moradores do cortiço com a polícia; o segundo, a guerra entre o cortiço de Romão (“Carapicus”) e o cortiço vizinho (“Cabeça-de-gato”). Chama a atenção o fato de que ambos os conflitos coletivos são interrompidos por um fator externo, ficando sem desdobramento narrativo ou resolução propriamente dita. Nas duas vezes, a interrupção se dá pela ação da Bruxa, uma cabocla feiticeira que, enlouquecida, tenta, e por fim consegue, incendiar o cortiço de Romão. A intervenção do evento exterior faz com que a luta seja suspensa ou pelo menos fique deslocada, de tal modo que o prosseguimento da narração não precise levar a termo o conflito social iniciado.

Tecnicamente, trata-se da utilização de um artifício narrativo que dissipa o embate e direciona o curso da ação para outra coisa. O conflito se desfaz, não é solucionado e por isso mesmo permanece como que em latência no universo social representado no romance. Ao modo de um *deus ex machina*, a Bruxa atua no romance somente para provocar os incêndios em momentos oportunos do enredo. Qualquer que seja a avaliação estética que se faça do uso desse expediente, é certo que tal modo de “solucionar” os conflitos indica uma dificuldade de representação, a qual pode ser vista não apenas como uma deficiência de ordem subjetiva (autoral), mas como uma dificuldade objetiva, que possivelmente aponta para impasses históricos.

A primeira luta entre as duas personagens termina com uma navalhada com que Firmo rasga o ventre do adversário. Mas a confusão instalada no cortiço faz com que a polícia apareça, com o intuito de reprimir a baderna, ameaçando invadir o local. Com Romão à frente, os moradores do cortiço se mobilizam para resistir à entrada dos policiais, sustentando os portões e armando barricadas. O embate entre o cortiço e a polícia assume feição de guerra, sendo movido por um “ódio velho” (p. 140) e por questão de honra. Quando o portão cede e os policiais entram no cortiço, a narração parece encaminhar-se para o acirramento do conflito, mas a contenda é colocada em suspensão pelo início de um incêndio, que leva os moradores a se dispersarem, enquanto os policiais aproveitam para invadir as casas quebrando tudo, “sequiosos de vingança” (p. 141). O incêndio, que interrompe a guerra, é por sua vez interrompido por uma chuva providencial que o apaga. Assim, o embate não encontra desenvolvimento nem resolução; simplesmente se dissipa, com a polícia retirando-se sem levar nenhum preso.

O segundo conflito coletivo se desenrola como decorrência do assassinato de Firmo, que àquela altura do enredo já havia se transferido para o cortiço vizinho, do qual se tornara líder. Desde o surgimento do Cabeça-de-gato, a rivalidade entre os dois cortiços se instala, sendo inicialmente estimulada por Romão para garantir seus interesses econômicos, contendo a concorrência do vizinho. Atribuindo a morte de Firmo ao cortiço rival, os moradores do Cabeça-de-gato pretendem a desforra e se dirigem à estalagem de Romão como um batalhão que avança para a guerra.

A cena que antecede a luta entre os cortiços é quase uma duplicação da primeira briga entre Jerônimo e Firmo, mas agora protagonizada por Piedade (esposa de Jerônimo) e Rita Baiana. A luta entre as mulheres se dá depois que Rita e Jerônimo combinam a fuga, após a eliminação do capoeira. Piedade e Rita começam um bate-boca e logo se atacam; a briga leva os moradores a dividirem-se em dois partidos, de acordo com a nacionalidade (portugueses apoiam Piedade, e brasileiros apoiam Rita). Com a iminente vitória da baiana, os espectadores iniciam uma briga coletiva. É nesse ponto que, de novo, surge a ameaça externa, mas desta vez não é a polícia (que também aparece, mas “não se achou

com ânimo de entrar, antes de vir um reforço de praças”, p. 202), e sim os Cabeças-de-gato. A batalha entre os moradores dos dois cortiços, contudo, é interrompida pelo incêndio que a Bruxa enfim consegue provocar. Mais uma vez, o conflito não tem prosseguimento narrativo; os Cabeças-de-gato abandonam o campo de batalha, “dispostos até a socorrer o inimigo, se assim fosse preciso” (p. 204).

Como compreender a repetição desse esquema no desenvolvimento da narrativa? Não se trata apenas da utilização do mesmo artifício para suspender a representação do conflito, mas de todo um padrão narrativo que se repete, com uma rixa pessoal, no cortiço, e a passagem para o conflito de dimensão coletiva. O movimento da narração anuncia que os conflitos se avolumam e se intensificam, mas isso ocorre apenas para que eles sejam interrompidos e deslocados.

A crítica sobre Aluísio Azevedo costuma assinalar, em sua obra, a constante oscilação entre convenções do Romantismo e do Naturalismo. Como se sabe, não se trata de “fases” sucessivas ou da passagem de um modo de representação para outro, mas de alternância e/ou coexistência dos modos narrativos, seja de um romance para outro, seja no interior de um mesmo romance.⁹ A repetição de um esquema narrativo na representação dos conflitos coletivos n’*O Cortiço*, em que as convenções naturalistas predominam, parece confirmar esse vezo autoral, mas também pode ser entendida como um dado de composição que remete a problemas de elaboração literária da matéria social.

Às linhas da ação em campos sociais diversos parecem corresponder temporalidades, ou ritmos, diferentes. Como mostrou Antonio Candido, o ritmo narrativo impulsionado pela ação de Romão é construído segundo o ritmo da acumulação do capital, captando uma tendência histórica ligada às formas de exploração que se definiam na passagem do escravismo para as relações de trabalho livre.¹⁰ Como se há de lembrar, a narrativa transcorre em um momento histórico em que o trabalho escravo ainda predomina na esfera da produção (depois da Lei do Ventre Livre, 1871, e antes da Abolição, 1888), mas já está em andamento a redefinição das relações de trabalho em alguns setores. No romance, o foco não está tanto na relação escravista (que deixa de ser mencionada na narrativa após a falsa alforria de Bertoleza, retornando no desfecho,

em que Romão se livra da antiga companheira, ao “restituí-la legalmente à escravidão”, p. 241). O enredo desenvolve-se antes no campo dos trabalhadores livres, sobretudo os operários da pedreira e as lavadeiras (que incluem descendentes de escravos e imigrantes pobres). Depois de reconstruída, a estalagem passa a abrigar estudantes, caixeiros, artistas de teatro, funcionários de repartições públicas, condutores de bondes e vendedores de bilhetes de loteria; e assim acaba “lançando os dentes a uma nova camada social que, pouco a pouco, se deixaria arrastar inteira lá para dentro” (p. 225).

De acordo com a leitura de *Candido*, a prosa de *O Cortiço* mobiliza categorias (ideológicas) que não dão conta da própria matéria social que o romance expõe. Pautando-se nas oposições entre raças e entre nacionalidades (além da redução de todos à animalização biológica), a narração ofusca a representação das relações de trabalho ligadas à acumulação capitalista, recobrando-as com a cortina de fumaça das noções obscurantistas vigentes na época em que a obra foi produzida. Assim, as relações de exploração subjazem à ação do romance, mas não ganham nomeação direta na prosa.

Acompanhando a trajetória de João Romão, o crítico identifica o ritmo dominante da ação, em que o tempo progressivo, orientado pelo desígnio racional, vai aos poucos se impondo sobre o tempo da natureza. Na formulação de *Candido*, esse movimento implica uma “dialética do espontâneo e do dirigido”, na qual os dois ritmos estão presentes, mas com o lento predomínio do impulso racional (ligado ao planejamento e ao progresso) sobre o ritmo espontâneo (associado aos fatores naturais). Essa tendência, que atua no romance como eixo da composição, manifesta-se de modo mais contundente na reconstrução do cortiço após o segundo incêndio, quando as imagens de cunho mecânico usadas para descrever a nova estalagem substituem as imagens orgânicas do início.

A passagem do espontâneo ao dirigido corresponde também à acumulação de capital e à ascensão social de Romão. A rixa entre Romão e Miranda não deixa de ser uma luta por prestígio, de modo que, ao consolidar sua posição econômica, Romão busca conquistar *status* social. Entre um incêndio e outro, Romão vai aos poucos assimilando a

casca “civilizada” dos hábitos da elite e, ao mesmo tempo, negocia com Botelho, agregado à família de Miranda, para abrir o caminho em direção ao casamento com a filha do vizinho. Além disso, a reconstrução do cortiço também favorece a conciliação entre Romão e Miranda, que passa a respeitar o antigo rival, admirando seus planos.

A contrapartida do percurso ascendente do taverneiro, porém, não é apenas a trajetória oposta do declínio de Jerônimo (como a simetria das linhas do enredo sugere), mas a permanência das condições da vida dos pobres no conjunto, que se manifesta no ritmo repetitivo do padrão narrativo. Tudo se passa como se duas temporalidades atuassem na organização do romance. Na linha centrada em Romão, isto é, no âmbito das novas formas de exploração, verifica-se a atuação de um tempo progressivo, enquanto na linha centrada nos moradores do cortiço encontra-se uma temporalidade marcada pela repetição.

O caráter repetitivo se concretiza não apenas no âmbito dos conflitos coletivos, mas também na relação entre Léonie e Pombinha, e entre esta e a filha de Jerônimo: assim como a prostituta Léonie havia protegido Pombinha, esta, tornada prostituta, passa a proteger Senhorinha. Acresce que, ao final do romance, a estalagem de Romão se “aristocratiza” (p. 244), enquanto o Cabeça-de-gato se degrada cada vez mais, reduplicando a situação inicial do cortiço de Romão (“como se todo o seu ideal fosse conservar inalterável, para sempre, o verdadeiro tipo da estalagem fluminense”, p. 248).

Desse ângulo, talvez se possa dizer que as duas temporalidades não se cruzam efetivamente no romance. A articulação profunda entre a camada de cima e a de baixo, pressuposta no nexos da exploração capitalista do trabalho, não se deixa apreender por inteiro no desenvolvimento narrativo.

Se, como diz Žižek,¹¹ o antagonismo de classes equivale a algo como o núcleo do real que resiste à simbolização, interessa não só identificar o conteúdo “reprimido”, mas também observar a maneira específica pela qual se dá a deformação que lhe permite emergir à superfície, pois a própria distorção é reveladora em sua forma. Assim, a significação do artifício narrativo que suspende os conflitos estaria menos no que ela oculta do que no modo com que desloca o foco de interesse da narra-

ção. Além de apontar o nexo da exploração capitalista, que não encontra expressão direta na prosa, importa investigar a maneira pela qual não só as categorias ideológicas, mas também a própria composição narrativa distorce a configuração particular do antagonismo de classes naquele momento histórico.

Em si mesmos, os conflitos representados no romance já indicam que as rixas se sobrepõem ao problema do antagonismo de classes. Ainda que seja possível ver na instituição policial uma espécie de extensão metonímica da classe proprietária, na medida em que a ação da polícia sirva para assegurar os interesses da camada dominante, n'*O Cortiço* o que se verifica é antes a coesão e a identificação entre explorador e explorados no interior do cortiço, contra o inimigo externo. Assim, o embate entre o povo e a polícia adquire significação ambígua, já que reforça a aliança entre Romão e os trabalhadores. Acresce que, após o primeiro incêndio, a sequência narrativa volta-se para a solidariedade entre o dono do cortiço e os moradores, que acompanham Romão quando este é intimado a comparecer à delegacia.

Na segunda cena, a ação é conduzida para a reedificação do cortiço. Do ponto de vista do desenvolvimento narrativo, o acidente do incêndio parece ser mais determinante para a reconstrução da estalagem (e para a ampliação dos ganhos de seu proprietário) do que a própria tendência histórica que o ímpeto modernizador de Romão de certo modo encarna. Fornecendo ocasião para que o cálculo racional se efetive, o artifício narrativo dá feição casual (“natural”?) ao novo dinamismo da sociedade.

Também aqui se insinua a coesão no interior da estalagem que, reestruturada, sobrepuja o Cabeça-de-gato, à maneira do que ocorrera com o sobrado de Romão, que ultrapassa o de Miranda. O triunfo econômico de Romão se apresenta como o triunfo do cortiço como um todo, na rivalidade com o vizinho que se degrada (isto é, a miséria permanece, mas agora é situada em um espaço “exterior”). Se for assim, a distorção ideológica não decorre somente das oposições entre raças e nacionalidades, mas se manifesta também no plano dos procedimentos narrativos, que acabam por sugerir uma associação íntima entre o proprietário do cortiço e seus moradores, disfarçando a fratura que os separa e o vínculo perverso que os une.

É possível reconhecer nessa coesão do cortiço uma espécie de “compromisso” que alia os moradores a Romão, que os explora, mas o próprio “compromisso” é mediado pelo todo social, cujo nexos está nas relações entre as classes, configurando a dinâmica histórica que dá a *O Cortiço* sua significação profunda.

Notas

¹ Este texto é parte de um estudo em andamento sobre conflito social e representação no romance brasileiro.

² MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu, 1800-1900*. Tradução Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003. p. 113-20.

³ Moretti faz referência ao trecho sobre a metamorfose das mercadorias em Marx, *O Capital*, v. 1.

⁴ Cf. CANDIDO, Antonio. Duas vezes “A passagem do dois ao três”. In: *Textos de intervenção*. Organização Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002. p. 51-76.

⁵ Sem dúvida, a ideia já tinha frutificado nas mãos de Moretti, para quem o romance de formação busca criar “compromissos” entre visões de mundo distintas (ver MORETTI, F. *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. New edition. London: Verso, 2000). Além disso, a capacidade de representar o “compromisso” pode ser vista como mais um fator que ajuda a explicar a eficácia do romance enquanto forma simbólica do Estado-Nação, uma forma que não oculta as divisões internas da nação e consegue transformá-las em uma história (cf. MORETTI. *Atlas do romance europeu*, p. 30). Com efeito, o nacionalismo implica que uma sociedade antagonica se pense como uma comunidade unida por laços de fraternidade horizontal, pois a nação precisa ser não apenas politicamente viável, mas também emocionalmente plausível. O estudo fundamental sobre o vínculo histórico entre romance e nacionalismo é o de ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Ver também ARANTES, Paulo. Nação e reflexão. In: *Zero à Esquerda*. São Paulo: Conrad, 2004. p. 79-108.

⁶ O vínculo entre romance e tempo histórico moderno é um elemento central na concepção lukacsiana do realismo. Não podendo estender aqui a discussão do problema, assinalo apenas que, como lembra Jameson, a teoria do realismo de Lukács é melhor apreendida quando se pensa na capacidade de o enredo representar tendências históricas, e não tanto quando se busca alguma noção estática de indivíduos socialmente “típicos”, como por vezes se deslê a noção lukacsiana. Cf. JAMESON, Fredric. The Experiments of Time. In: MORETTI, Franco (ed.). *The Novel*. Vol. 2: Forms and Themes. Princeton: Princeton University Press, 2006. p. 114n.

⁷ AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. São Paulo: Martins, 1973. Todas as citações feitas no texto têm esta edição como referência.

⁸ PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. p. 157.

⁹ Nas palavras de Antonio Candido, Aluísio oscilava “entre certas exigências de concepção e certos automatismos menos depurados, que por vezes se combinavam harmoniosamente”. (CANDIDO, A. Introdução. In: AZEVEDO, Aluísio. *Philomena Borges*. 7. ed. São Paulo: Martins, 1973. p. 1.).

¹⁰ CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. In: *O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 123-52. Como assinalou Schwarz, a consistência formal, que apreende o dinamismo histórico no enredo e com isso ganha força de revelação, é alcançada não *apesar* da ideologia, mas sim *por causa* dela. Trata-se, por assim dizer, de um realismo movido a falsa consciência, em que o resultado formal ultrapassa as noções e coordenadas estético-ideológicas que orientam a prosa narrativa. Ver SCHWARZ, Roberto. Adequação nacional e originalidade crítica. In: *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 24-45.

¹¹ ŽIŽEK, Slavoj (Org.). *Um mapa da ideologia*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

Resumo

Este texto focaliza duas cenas de *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, nas quais conflitos coletivos são diretamente representados. Busca-se, aqui, investigar o significado do artifício narrativo empregado para suspender os conflitos.

Palavras chave

Romance brasileiro; Aluísio Azevedo; conflito social

Recebido para publicação em

18/07/2009

Abstract

This paper focuses on two scenes from Aluísio Azevedo's *O Cortiço* (*The Slum*) in which collective conflicts are directly presented. Here I try to inquire into the meaning of the narrative artifice that is employed to suspend those conflicts.

Key words

Brazilian novel; Aluísio Azevedo; social conflict

Aceito em

05/10/2009