

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA LITERÁRIA

DANIEL LOPES

**TRANSGRESSÃO SOCIAL NO CONTEXTO DA *BELLE ÉPOQUE*: UMA ANÁLISE
DA OBRA *TURBILHÃO*, DE COELHO NETO, A PARTIR DO *MÉTODO REALISTA***

SÃO LUÍS-MA

2022

DANIEL LOPES

**TRANSGRESSÃO SOCIAL NO CONTEXTO DA *BELLE ÉPOQUE*: UMA ANÁLISE
DA OBRA *TURBILHÃO*, DE COELHO NETO, A PARTIR DO *MÉTODO REALISTA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual do Maranhão, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras. Área de concentração: Teoria Literária. Linha de Pesquisa: Literatura e Subjetividade.

Orientador: Prof. Dr. Douglas Rodrigues de Sousa

SÃO LUÍS-MA

2022

Lopes, Daniel.

Transgressão social no contexto da *Belle Époque*: uma análise da obra *Turbilhão*, de Coelho Neto, a partir do método realista / Daniel Lopes. – São Luís, 2022.

120 f

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Maranhão, 2022.

Orientador: Prof. Dr. Douglas Rodrigues de Sousa.

1.Coelho Neto. 2.*Turbilhão*. 3.Transgressão social. 4.Belle Époque. 5.Método realista. I.Título.

CDU: 821.134.3(812.1).09

Elaborado por Giselle Frazão Tavares - CRB 13/665

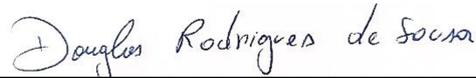
Daniel Lopes

**TRANSGRESSÃO SOCIAL NO CONTEXTO DA *BELLE ÉPOQUE*: UMA ANÁLISE
DA OBRA *TURBILHÃO*, DE COELHO NETO, A PARTIR DO *MÉTODO REALISTA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual do Maranhão, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras. Área de concentração: Teoria Literária. Linha de Pesquisa: Literatura e Subjetividade.

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Douglas Rodrigues de Sousa
Universidade Estadual do Maranhão
(Presidente-Orientador)



Prof. Dr. José Wanderson Lima Torres
Universidade Estadual do Piauí
(Membro Externo)



Prof. Dr. Emanuel Cesar Pires de Assis
Universidade Estadual do Maranhão
(Membro Interno)

AGRADECIMENTOS

A Deus, – o ser do silêncio e do absurdo –, que me concedeu forças e saúde para concluir esta dissertação.

À minha família, que me compreende, quando necessário. Em especial, às minhas tias e à minha vó paterna: – Amo vocês!

Ao Prof. Dr. Emanuel Cesar Pires de Assis, que, direta ou indiretamente, sempre me orientou, para além dos muros da graduação e da pós-graduação. Obrigado pelas oportunidades, carinho, amizade e paciência comigo. Palavras não bastam para lhe agradecer. Retomo a expressão latina, em forma de agradecimento, que lhe dedico no estudo estilométrico que fizemos sobre a obra de Coelho Neto há alguns anos, – lá na graduação, onde começou a *perseguição* à obra desse autor –, tu és um *avis rara*.

Ao orientador e amigo Prof. Dr. Douglas Rodrigues de Sousa, que, ao falar do realismo lukacsiano, numa aleatória aula da disciplina *Metodologia da Pesquisa Literária*, fez desta pesquisa, em torno da obra de Coelho Neto, mais do que um *pensamento causalista*, uma *outra perseguição*. Grato pelas orientações, pelas conversas e pelas discussões em torno deste estudo.

Aos demais professores e professoras do programa de pós-graduação em Letras da UEMA, que, direta ou indiretamente, contribuíram para a minha formação nesse processo de Mestrado.

Aos meus amigos e amigas da vida, do vôlei, das resenhas, dos dias e noites de desopilação. Aos colegas de estudos, de turma, do grupo LAMID e de trabalho, – não os menciono para não ser injusto com nenhum deles –, com o meu jeito muito particular, despretensioso e desajuizado, amo cada um de vocês.

Obrigado a todos!

Este dr. Gomes és tu, Anselmo, sou eu, somos nós – sois vós todos, ó poucos homens de coragem real que, entre o terror de uns e a estupidez de outros, ainda se dão ao trabalho de percorrer essas linhas, enquanto os canhões revólveres ainda trovejam no litoral...

Coelho Netto, “a tua alma, em que a ‘fantasia’ fez ninho”, está dentro do dr. Gomes! Está dentro dele o teu sarcasmo gelado, Mallet! Está dentro dele o teu lirismo de ouro, Guimarães Passos! Está dentro dele o teu arreganho de herói, Luiz Murat, mestre do verso, e a tua ironia de aço, Machado de Assis, mestre da crônica! E é por isso que ele aparece como um monstro, pesando nas páginas do livro, rebentando o molde da frase, enchendo todo o volume com o espalhafato do seu gosto.

(Gazeta de Notícias, “Crônica Livre”, 12 de setembro de 1893)

Olavo Bilac comentando A Capital Federal, de Coelho Netto

RESUMO

Esta dissertação analisa o realismo em *Turbilhão*, de Coelho Neto, obra publicada originalmente em 1906, no contexto da *Belle Époque*, que conta do final do século XIX ao começo do século XX. A análise está focalizada na temática da *transgressão*, protagonizada pelos personagens *Violante* e *Paulo*. A apreensão da trama narrativa, a transgressão social da anti-heroína e do herói do romance nos remete a uma realidade de baixas condições econômicas e de poucas possibilidades de ascensão social, salvaguardadas algumas exceções, ou seja, apenas por ações e meios considerados escusos ou imorais era que o indivíduo conseguiria mudar de vida e ascender, econômica e socialmente, de classe, como *Violante*, que enriquece às custas da prostituição de alto luxo, acumulando *capital*, para sair da condição de miséria e fugir do casamento, da dominação, da violência e da censura sofrida dentro do lar afetivo e materno, isto é, a personagem rompe com a lei dos códigos sociomorais da sociedade a fim de conquistar a sua liberdade. *Turbilhão*, ao dar ênfase na desagregação da estrutura familiar, protagonizada por Dona Júlia, Violante e Paulo, aponta, se não o fim, ao menos a diluição do sistema patriarcal brasileiro, que já se deixava corromper com a *inversão de valores* da classe burguesa urbana nascente do Rio de Janeiro. Assim, tivemos que levar em consideração o contexto histórico-social e político-cultural do Rio de Janeiro e do Brasil à época, em que a estrutura social passava por perceptíveis e profundas mudanças. Apesar de apresentar uma estratificação patriarcal, a sociedade já convivía com os valores sociomorais e o novo *modus vivendi* da civilização burguesa. A pesquisa é de cunho bibliográfico e crítico-analítico qualitativo, está fundamentada, em parte, nos estudos teóricos e crítico-literários do sociólogo e filósofo húngaro György Lukács (2010; 1968); e nos estudos crítico-literários e histórico-sociológicos de autores brasileiros, entre eles: Celso Frederico (2000; 2013; 2015); Afrânio Coutinho (1997); Alfredo Bosi (2013); Proença Filho (2012); Lígia Cadernatori (2013); Gilberto Freyre (1995); Brito Broca (1956; 1958; 1991); Herman Lima (1958); e outros. Acrescenta-se, ainda, artigos, dissertações e teses. A maior contribuição desta pesquisa para os estudos literários talvez seja (re)afirmar que Coelho Neto não esteve alheio à realidade, aos problemas urbanos, sociais e morais da realidade social carioca e brasileira no contexto da *Belle Époque*. E, assim, tanto o escritor, quanto a sua obra, serem importantes para a História da Literatura e da Cultura do Brasil. O que nega a maior parte das considerações da crítica que lhe diz ser acríptico aos problemas sociais e anacrônico ao seu tempo-espaço, quando querem circunscrever a sua obra, estritamente, no realismo/naturalismo, sendo que o escritor foi contemporâneo também da *Belle Époque* e, assim, estava dando continuidade às características dos romances de caráter urbano e citadino que buscavam representar os problemas urbanos, sociais e morais da realidade social do Rio de Janeiro, advindos com o processo de modernização.

Palavras-chaves: Coelho Neto; *Turbilhão*; Transgressão social; Belle Époque; Método Realista.

ABSTRACT

This dissertation analyzes the realism in *Turbilhão*, by Coelho Neto, a work originally published in 1906, in the context of the Belle Époque, which counts from the end of the 19th century to the beginning of the 20th century. Based on the narrative plot, the social transgression of the anti-heroine and the hero of the novel leads us to a reality of low economic conditions and few possibilities of social ascension, safeguarded some exceptions, that is, only by actions and means considered shady or immoral was that the individual could change his life and ascend, economically and socially, class, like Violante, who enriches at the expense of high-end prostitution, accumulating capital, to get out of the condition of misery and escape from marriage, domination, violence and censorship suffered within the affective and maternal home, that is, the character breaks with the law of sociomoral codes of society in order to conquer his freedom. *Turbilhão*, by emphasizing the breakdown of the family structure, led by Dona Júlia, Violante and Paulo, points out, if not the end, at least the dilution of the Brazilian patriarchal system, which was already corrupted by the inversion of values of the nascent urban bourgeois class of Rio de Janeiro. Thus, we had to take into account the historical-social and political-cultural context of Rio de Janeiro and Brazil at the time, in which the social structure underwent noticeable and profound changes. Despite presenting patriarchal stratification, society already lived with the sociomoral values and the new *modus vivendi* of bourgeois civilization. The research is bibliographic and qualitative critical-analytical, is based, in part, on the theoretical and critical-literary studies of the Hungarian sociologist and philosopher György Lukács (2010; 1968); and in the critical-literary and historical-sociological studies of Brazilian authors, among them: Celso Frederico (2000; 2013; 2015); Afrânio Coutinho (1997); Alfredo Bosi (2013); Proença Filho (2012); Lígia Cadermatori (2013); Gilberto Freyre (1995); Brito Broca (1956; 1958; 1991); Herman Lima (1958); and others. Articles, dissertations and theses are also added. The greatest contribution of this research to literary studies may be to reaffirm that Coelho Neto was not oblivious to reality, to the urban, social and moral problems of the Social Reality of Rio and Brazil in the context of Belle Époque. And thus, both the writer and his work are important for the History of Literature and Culture of Brazil. This denies most of the considerations of the criticism that says it is uncritical to social and anachronistic problems to its time-space, when they want to circumscribe his work, strictly, in realism/naturalism, and the writer was also contemporary of the Belle Époque and, thus, was continuing the characteristics of urban and city novels that sought to represent urban problems, social and moral aspects of the social reality of Rio de Janeiro, arising with the modernization process.

Keywords: Coelho Neto; *Turbilhão*; Social transgression; Belle Époque; Realistic Method.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
1 UM ESCRITOR REALISTA? COELHO NETO E <i>TURBILHÃO</i> (1906)	18
1.1 Henrique Maximiano Coelho Neto: vida literária, obra e crítica.....	19
1.2 Cronista e romancista da Belle Époque	42
2 TENSÕES E FRATURAS: REALISMO OU REALISMO/NATURALISMO?	47
2.1 Refração: método, realismo, naturalismo	48
2.2 A tipicidade e o método narrativo.....	67
3 <i>TURBILHÃO</i>, DE COELHO NETO, E A REALIDADE SOCIAL NO CONTEXTO DA <i>BELLE ÉPOQUE</i>	79
3.1 <i>A transgressão de Violante e Paulo</i> : família, trabalho e classe (ascensão) social	82
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
REFERÊNCIAS	117

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Um escritor realista? Esta pergunta marca a vida social e literária de Henrique Maximiano Coelho Neto na Literatura Brasileira. Afinal, o escritor nascido no Maranhão, mas, em tenra idade, deslocado para o Rio de Janeiro, foi ou não realista? A sua literatura tratou ou não dos fenômenos histórico-sociais e político-culturais de seu tempo-espaço? Qual o valor estético de sua ficção de caráter urbano para o passado e para o presente? Qual o lugar de sua obra na história da literatura e da cultura do Brasil?

A fortuna crítica literária coelhonetiana e pesquisadores das instituições acadêmico-científicas que investigam a obra de Coelho Neto se deparam, praticamente, com essas mesmas questões de princípio há bastante tempo, desde a morte do autor, em 28 de novembro de 1934.

Encará-las requer compreender que as respostas possíveis para elas partem, numa primeira instância, de uma ordem fundamentada na crítica literária tradicional (a exemplo das críticas de José Veríssimo) que se baseia, majoritariamente, no ideal das doutrinas estéticas dos modelos e/ou das escolas literárias da época do escritor e das publicações de suas obras, vale dizer, partem das Histórias da Literatura Brasileira, bem como da ideia de Nacionalismo e de Identidade Cultural do Brasil e da Literatura. Em outras palavras, gravitam em torno de algumas questões-problemas que presidem a própria Formação da Literatura do Brasil e do que se convencionou chamar, no campo da crítica literária brasileira, de cópia, imitação, kitsch, pastiche, cor local e originalidade, para distinguir os autores e as grandes obras, – os clássicos canônicos –, de escritores e obras que, segundo essa mesma crítica, são considerados menores.

A crítica concernente aos problemas do realismo na obra de Coelho Neto é extensa e dúbia, vai do final do século XIX ao começo do século XX, passa pela entrada das portas do Modernismo Literário em 1922, se desdobra noutras décadas do século XX (30, 40, 50, 60, 70, 80, 90) e, por fim, desemboca nas décadas atuais do século XXI.

Compreendê-la se faz necessário, em parte, saber discernir os liames entre ideologia e crítica literária. E, portanto, despojar-se dos preconceitos estéticos acadêmicos e libertar-se das camisas de forças das escolas literárias que prenderam o escritor e a sua obra. Em outras palavras, dissolver as relações de poder existentes por trás do próprio campus e instituição literária.

Esta pesquisa dissertativa, se não for capaz de resolver todos esses problemas literários que pairam sobre a obra de Coelho Neto, tem ao menos a pretensão de diluir parte deles e legitimar o valor estético de ao menos uma das produções literárias do escritor para a História da Literatura Brasileira e para a História da Cultura do Brasil.

Ao partir dos problemas do realismo na obra coelhonetiana, esta dissertação tem como objetivo central analisar o realismo em *Turbilhão*, de Coelho Neto, obra publicada originalmente em 1906, no contexto da Belle Époque, que vai do final do século XIX ao começo do século XX. Para tanto, utilizaremos algumas noções crítico-teóricas do *método realista* (LUKÁCS, 1968; 2010) e de outros estudiosos, dando ênfase de análise na temática da *transgressão* (família, trabalho e classe (ascensão) social), protagonizada pelos personagens centrais *Violante e Paulo*.

A apreender da trama narrativa, a transgressão social da anti-heroína e do herói do romance nos remete a uma realidade de baixas condições econômicas e de poucas possibilidades de ascensão social, salvaguardadas algumas exceções, ou seja, apenas por ações e meios considerados escusos ou imorais era que o indivíduo conseguiria mudar de vida e ascender, econômica e socialmente, de classe, como *Violante*, que enriquece às custas da prostituição de alto luxo, acumulando *capital*, para sair da condição de miséria e fugir do destino do casamento, da dominação, da violência e da censura sofrida dentro do lar afetivo e materno pelo irmão mais velho. Em suma, a personagem rompe com a lei dos códigos sociomoraes da sociedade e, dessa forma, conquista sua liberdade.

Entende-se que *Turbilhão*, ao dar ênfase na desagregação da estrutura familiar, protagonizada pelos personagens primários Dona Júlia, Violante e Paulo, aponta, se não o fim, ao menos a diluição do sistema patriarcal brasileiro, que já se deixava corromper com a *inversão de valores* da classe burguesa.

Nesse contexto, é pertinente dizer que é entre a sociedade arcaica, de estratificação patriarcal, e a sociedade moderna, com a nascente classe da civilização burguesa, que Coelho Neto circunscreve (situa/articula) essa ficção cidadina, apontando os contrastes sociais e as mudanças na vida cotidiana carioca da atual capital federal do Brasil.

Para fazer a leitura crítica e analítica do romance, tivemos que levar em consideração o contexto histórico-social e político-cultural do Rio de Janeiro e do Brasil à época, em que a estrutura social passava por perceptíveis e profundas mudanças. Apesar de apresentar uma estratificação patriarcal, a sociedade já convivia com a *inversão de valores* (os valores sociomoraes) e o novo *modus vivendi* da civilização burguesa do Rio de Janeiro.

Classe que surge, praticamente, junto com o processo de modernização e com o projeto político-cultural burguês da Primeira República, fomentado pelos governos de Francisco de Paula “Rodrigues Alves”, presidente do Brasil (1902-1906), e do engenheiro Francisco “Pereira Passos”, prefeito do Rio de Janeiro (1902-1906), iniciado, a bem dizer, um pouco antes do

século XX, já com a “reforma federalista” e a “estável economia e política do Brasil” no governo de Campos Sales, no final do século XIX.

Em *Turbilhão*, compreende-se um painel que reflete, artisticamente, ao menos uma fração da realidade histórica e do conjunto humano do Rio de Janeiro no contexto da *Belle Époque*. Assim, a obra coelhonetiana reflete, em verdade, o cenário urbano-social e político-cultural carioca e brasileiro daquela época. Em suma: a pobreza e a miséria, a mudaneidade, a decadência e o amoralismo, o ideal de padrão de vida burguês, o requinte, o luxo e o conforto trazidos pela Belle Époque entre o fim do século XIX e inícios do século XX.

O cenário urbano transcrito nas páginas de *Turbilhão* tem caráter tradicional/arcaico, – um passado recente colonial, de ruas estreitas e tortuosas, casebres, estalagens, cortiços, epidemias e hábitos comuns da época –, mas também se apresenta com os aspectos do processo de modernização, – das experiências urbanas da “modernidade” –, que passavam a transformar, profundamente, a capital federal do Brasil e o estilo de vida dos cariocas: o modo de pensar, de agir e de se comportar do indivíduo em sociedade e nas suas relações com os outros.

O Rio de Janeiro da Primeira República transcrito por Coelho Neto em *Turbilhão* é o reflexo de uma sociedade que convive com o “processo de modernização”, o “progresso técnico”, a “cultura” e a “civilização”: o *capital*, o luxo, o requinte, os palacetes luxuosos, os cassinos e os teatros cariocas, isto é, com o que se entendia àquela época de “mundo burguês”, trazido pela civilização burguesa e urbana carioca. Todavia, essa mesma sociedade convive também com a pobreza e a miséria, ou seja, com uma realidade de baixas condições econômicas e de poucas possibilidades de ascensão social, um desconforto sentido mais pela fração majoritária daquela sociedade: a classe pobre e suburbana, ante o ideal de vida desejável, mas fora de alcance da maior parte da população da época.

O que se percebe nas camadas narrativas de *Turbilhão* são as transformações, as mudanças, os contrastes e as tensões sociais que começam a aparecer no Rio de Janeiro da virada do século XIX para o século XX. O que faz Coelho Neto aderir a realidade local de sua época e lançar um olhar crítico sobre os fenômenos e a condição social do seu tempo-espaço no contexto da Primeira República.

O Rio de Janeiro da Belle Époque é um espaço social de pobreza e de miséria, de doenças e de epidemias, de palacetes luxuosos, de ambientes de requintes, de cortiços e de estalagens, ou seja, um espaço de miséria e de baixas condições financeiras, mas igualmente de possibilidades para ascender, econômica e socialmente, de classe. Romancista das experiências da “modernidade” e do ambiente urbano e citadino, Coelho Neto vai transcrever, em *Turbilhão*, a sociedade carioca e brasileira da Primeira República, ante os problemas sociais, urbanos e

morais pelos quais passava a capital federal do Brasil. Nesse período histórico-social e político-cultural, a estrutura social carioca e brasileira, apesar de passar por modernização, transformações e profundas mudanças, é demarcada tanto um modelo tradicional (arcaico) do tipo patriarcal, moralista e conservador, quando por um modelo de civilização burguesa/classista e seus valores sociomorais em ascensão no Rio de Janeiro.

Esta pesquisa é de cunho bibliográfico e crítico-analítico qualitativo, fundamenta-se, em parte, nos estudos teóricos e crítico-literários do sociólogo e filósofo húngaro György Lukács (2010; 1968); e nos estudos crítico-literários e histórico-sociológicos de autores brasileiros, entre eles: Celso Frederico (2000; 2013; 2015); Afrânio Coutinho (1997); Alfredo Bosi (2013); Proença Filho (2012); Lígia Cadernatori (2013); Gilberto Freyre (1995); Brito Broca (1956; 1958; 1991); Herman Lima (1958); e outros. Acrescenta-se, ainda, artigos, dissertações e teses.

Realizadas leituras e releituras na extensa e dúbia fortuna crítica de Coelho Neto, entendemos que grande parte da crítica brasileira, o mais das vezes, nega o realismo do escritor porque se fundamenta no ideal estético convencional de um modelo ou de uma escola literária.

Por isso um dos motivos desta dissertação se fundamentar, parcialmente, no *método realista* (LUKÁCS, 1968; 2010). Essa noção compreende o realismo não como “uma escola literária, um modelo, e, sim, como uma *atitude*: portanto, ele é uma *resposta* aos desafios postos pela sempre mutante vida social. Nessa concepção ontológica, concede-se privilégio à realidade, e não ao modelo fixo, canônico, de uma concepção estética normativa” (FREDERICO, 2013. p. 111). O método realista é, portanto, entre outros empreendimentos estéticos e literários, uma entrega do escritor ao conhecimento do objeto (da realidade).

De acordo com esses e com outros pressupostos críticos e teórico-metodológicos, os objetivos escolhidos para esta dissertação foram:

Geral: Analisar o realismo na obra *Turbilhão*, de Coelho Neto, como forma de representação da realidade social carioca e brasileira no contexto da *Belle Époque*, a partir de algumas noções do método realista.

Específicos:

Examinar a *forma* de configuração realista no romance coelhonetiano;

Perceber a *tipicidade* e o *método narrativo* na estrutura narrativa de *Turbilhão*;

Refletir sobre a temática da *transgressão* (transgressão social) em *Turbilhão*, de Coelho Neto, protagonizada pelos personagens centrais da trama narrativa, *Violante* e *Paulo*.

Esta dissertação se divide em cinco partes: CONSIDERAÇÕES INICIAIS; CAPÍTULO 1; CAPÍTULO 2; CAPÍTULO 3; CONSIDERAÇÕES FINAIS.

No Capítulo 1 (UM ESCRITOR REALISTA? COELHO NETO E *TURBILHÃO* (1906)), fazemos uma abordagem da vida social, pública, política e literária de Coelho Neto. No tópico 1. 1 (Henrique Maximiano Coelho Neto: vida literária, obra e crítica), há uma reflexão em torno da vida (social) literária do escritor, da obra (alguns romances, em especial), do estilo e da recepção crítica coelhonetiana. Damos enfoque em alguns critérios de avaliação e de julgamento de valor estético feitos pela crítica brasileira no que concerne às discussões que consideram ou desconsideraram o realismo, – como representação da realidade social –, na literatura coelhonetiana. Após discutir o “ecletismo literário” do escritor, damos destaque à sua fortuna crítica, isto é, às discussões sobre “os problemas do realismo na obra coelhonetiana”, que fizeram com que escritor e obra fossem considerados ou desconsiderados realistas. Assim, pontuamos alguns critérios de avaliação (julgamentos crítico-estéticos) que instauraram essa problemática no âmbito literário em décadas distintas, a contar do final do século XIX, quais sejam eles: **i) a imaginação (a fantasia) de Coelho Neto; ii) o estilo e/ou uma doutrina estética nivelados (o ideal estético Realista/Naturalista ou de outros modelos de escolas literárias); iii) a observação ou a capacidade do autor maranhense lançar um olhar crítico e aderir à realidade local de sua época; iv) e a sua prosa-poética parnasiana (formalista).** Nesse tópico, perceberemos, ainda, que os problemas do realismo na obra de Coelho Neto presidem algumas questões-problemas referentes à própria Formação da Literatura do Brasil. Assim, questões como o nacionalismo e a identidade cultural brasileira, por exemplo, contribuiram para que boa parte da crítica nega-se o realismo na obra de Coelho Neto, ainda mais porque essa crítica estava também habituada a querer circunscrever o escritor e a sua obra no ideal estético do realismo-naturalismo.

No tópico 1. 2 (Cronista e romancista da Belle Époque), apresentamos o escopo de análise desta dissertação, a obra *Turbilhão*, lançada originalmente em 1906, no começo do século XX, no contexto da Belle Époque carioca, – das experiências da “modernidade” no Rio de Janeiro e no Brasil. Aqui, uma das hipóteses de nosso estudo é a de que Coelho Neto, mesmo que a contragosto da crítica majoritária, foi contemporâneo daquela fase social e político-cultural da história da literatura brasileira e da cultura do Brasil, e não, necessariamente, dos realista-naturalistas ou do realismo-naturalismo do século XIX, como assim queria a crítica ao buscar circunscrever o autor e a sua obra naquela estética. E, por esse aspecto, temos o *cronista-romancista* da Belle Époque atento às experiências da “modernidade”, às mudanças, às transformações e às tensões sociais pelas quais passava o cenário urbano e a realidade social da capital federal do Brasil, – a estrutura social carioca e brasileira –, na virada do final do século XIX para o começo do século XX. Nesse tópico, justificamos os motivos dos recursos

metodológicos escolhidos (o método realista (LUKÁCS, 1968; 2010)) para analisar *Turbilhão*, como uma obra que representa a realidade social no contexto da Belle Époque. Conforme os pressupostos crítico-teóricos do realismo como método, o escritor realista, entre outros empreendimentos, é aquele que consegue adequar (articular) a *Forma* do gênero literário à estrutura (ao *Conteúdo*) histórico-social do tempo-espaço presente, utilizando as *mediações* necessárias para a configuração da realidade na obra de arte. Assim, um dos motivos desta dissertação ter como fundamentação o método realista se justifica porque essa noção não prescreve um modelo fixo, um conceito canônico ou convencional de representação artística da realidade, quer dizer, entende o realismo não como uma concepção estética normativa ou ideal de escola literária, mas como uma *atitude/uma postura* crítica do escritor frente às mudanças da vida social.

No Capítulo 2 (TENSÕES E FRATURAS: REALISMO OU REALISMO/NATURALISMO?), enunciamos algumas noções do método realista, a fim de melhor explicarmos a metodologia deste estudo em torno da obra *Turbilhão*, de Coelho Neto. No tópico 2. 1 (Refração: método, realismo e naturalismo), colocamos essas três noções em reflexão. Ao percebermos mudanças de interpretação no campo da crítica e da teoria literárias sobre esses termos, objetivamos nesse tópico levantar outra discussão de nosso interesse, a “problematização do realismo/naturalismo do século XIX brasileiro”, parte em que fazemos, a partir de tensões, uma aproximação e um distanciamento entre o método realista e o realismo-naturalismo, a fim de problematizar a história, a arte, a sociedade e o ser-social. Falaremos das principais noções do realismo sistematizado por Lukács, quais sejam: o *método* (a história); a alienação; a tipicidade; o método narrativo; o método descritivo; o naturalismo; o realismo; a arte como uma *praxis social e reflexo antropomorfizador*; a obra de arte como uma *totalidade fechada*, isto é, o que caracteriza a obra literária (em especial: a arte do romance) é uma possível unidade sensível de *aparência e essência, subjetividade e objetividade, forma e conteúdo*, ou, em outros termos hegelianos, abstrato e concreto, singular e universal. Essas discussões se ancoram também às ideias de críticos e historiadores brasileiros, entre eles, Celso Frederico (2000; 2013; 2015), Afrânio Coutinho (1997), Alfredo Bosi (2013), Proença Filho (2012); e outros. Objetivamos, à luz de uma concepção crítica-dialética, refletir sobre a arte, a história, a sociedade e o ser-social nestas duas formas de configuração artística da materialidade histórico-social: o método realista/o realismo como método e o realismo/naturalismo brasileiro, que surge em nossa literatura de forma híbrida.

No tópico 2. 2 (A tipicidade e o método narrativo), abordamos as duas principais noções do método realista, com o propósito de cumprir os dois primeiros objetivos específicos desta

dissertação: examinar a forma de configuração realista na obra *Turbilhão*, de Coelho Neto; perceber a *tipicidade* e o *método narrativo* na estrutura narrativa de *Turbilhão*. Damos enfoque na estrutura narrativa da obra coelhonetiana e começamos, assim, a analisar e apresentar alguns aspectos das personagens centrais Violante e Paulo. Veremos de que forma Coelho Neto se apropria de um viés realista, situando-o, com a sua obra, no contexto da Belle Époque.

No Capítulo 3 (*TURBILHÃO, DE COELHO NETO, E A REALIDADE SOCIAL NO CONTEXTO DA BÉLLE ÉPOQUE*), efetivamos a análise, de forma mais substancial, no conteúdo temático da obra de Coelho Neto, com ênfase de análise na *temática da transgressão/transgressão social*, como forma de representar a realidade social no contexto da Belle Époque. No tópico 3. 1 (*A transgressão de Violante e Paulo: família, trabalho e classe (ascensão) social*), analisamos as duas transgressões da trama narrativa, com ênfase, em especial, na transgressão social da anti-heroína do romance. Para a leitura crítico-analítica de *Turbilhão*, utilizaremos algumas noções que já foram discutidas nos capítulos anteriores sobre o método realista (LUKÁCS, 1968; 2010), bem como outras fundamentações críticas e teóricas escolhidas especialmente para o último capítulo, quais sejam, Coutinho (1997), Freyre (1995), Broca (1956), Souza (2008), Pizetti e Souza (2011), Beauvoir (1967), Perrot (1992), Foucault (1999), e outros.

No conjunto, *Turbilhão* nos remete a uma realidade de baixas condições financeiras e de poucas possibilidades de ascensão social ou mudanças nas condições de vida, ante o processo de modernização e o projeto político-cultural burguês do governo da Primeira República no contexto da Belle Époque, na sociedade carioca e brasileira do final do século XIX e do começo do século XX. Para tanto, somente salvaguardas algumas exceções, por ações e meios considerados escusos ou imorais, era que o indivíduo conseguiria mudar de vida social e ascender, econômica e socialmente, de classe: Ao abandonar o trabalho e os estudos, Paulo, – o herói mundano e decadente –, fracassa em seu caminho, tentando, ilusoriamente, ascender de classe e penetrar na alta sociedade carioca às custas do dinheiro fácil gerado pelas apostas que faz nas casas de jogos e na roleta do cassino; Pobre e suburbana, Violante, para conquistar liberdade, fugir do casamento e da lei dos códigos sociomorais da sociedade, torna-se uma prostituta de alto luxo e ascende, econômica e socialmente, de classe, transgredindo, assim, mais do que a lei dos códigos, a sexualidade (o sexo), o gênero, o lar, o trabalho e a classe social.

Entendemos que grande parte da crítica literária nega o realismo na obra de Coelho Neto, no mais das vezes, porque se fundamenta no ideal estético convencional de um modelo ou de uma escola literária. Apesar de Lukács oscilar entre o *modelo* do Realismo do século XIX

(Balzac, por exemplo) e o *método*, o crítico e teórico húngaro enuncia que o método realista é, à luz de uma concepção ontológica, uma *resposta* às transformações e aos desafios impostos pela realidade social.

Os achados de pesquisa que temos, ao negar a afirmação majoritária da crítica literária brasileira segundo a qual diz que Coelho Neto não aderiu a realidade local, muito menos tinha uma visão crítica acerca dos fenômenos histórico-sociais e político-culturais de seu tempo-espaço, demonstram que o realismo na obra coelhonetiana não só existe, mas também se difere do realismo dos escritores do século XIX.

Assim, a maior contribuição desta pesquisa para os estudos literários brasileiros talvez seja (re)afirmar que Coelho Neto não esteve alheio à realidade social, aos problemas urbanos, sociais e morais da realidade carioca e brasileira no contexto da Belle Époque. E, assim, tanto o escritor, quanto a sua obra, serem ainda muito importantes para a História da Literatura Brasileira e para a História da Cultura do Brasil.

O que nega a esmagadora maioria das considerações críticas que lhe diz ser acríptico à realidade social e anacrônico ao seu tempo-espaço, quando querem circunscrever a sua obra, por exemplo, no realismo/naturalismo, sendo que o escritor era contemporâneo da Belle Époque, – das experiências urbanas e citadinas da “modernidade” –, e, assim, estava dando continuidade, ao explorar a temática da transgressão em *Turbilhão* (1906), por exemplo, às características dos romances de caráter urbano e citadino que buscavam representar os problemas da realidade social do Rio de Janeiro e do Brasil, advindos com o processo de modernização: os problemas morais e sociais, os temas urbanos e a vida cotidiana contemporânea e material (COUTINHO, 1997).

1 UM ESCRITOR REALISTA? COELHO NETO E *TURBILHÃO* (1906)

Este capítulo faz uma síntese da vida social e da obra de Coelho Neto. No tópico 1. 1 (Henrique Maximiano Coelho Neto: vida literária, obra e crítica), refletimos sobre a vida (social) literária do escritor, a obra¹ e a sua recepção crítica, apontando alguns critérios de avaliação e julgamento de valor estético, com ênfase nas discussões que consideraram ou desconsideraram o realismo (como representação da realidade social brasileira) na literatura coelhonetiana, especialmente nos romances. Essas discussões na prosa do ficcionista têm suas origens a partir do fim do século XIX, a contar da publicação do seu primeiro romance urbano-regionalista, *A capital federal* (1893), não somente entre a crítica tradicional – os primeiros críticos² que avaliaram a sua literatura e a julgaram no início da carreira de Coelho Neto – mas também, não menos importante, à luz das estéticas literárias brasileiras que começavam a florescer, a se entrecruzar e a vigorar no período denominado por Afrânio Coutinho (1997) , em *A Literatura no Brasil*, de *Era Realista/Era de Transição*.

No tópico 1. 2 (Cronista e romancista da Belle Époque), fazemos considerações sobre Coelho Neto, aquele que observava a vida cotidiana do Rio de Janeiro, apresentamos o escopo de análise desta pesquisa, o romance *Turbilhão*, publicado originalmente no começo do século XX, no ano de 1906, no contexto da Belle Époque carioca, – das experiências da “modernidade” na capital federal do Brasil.

Uma das hipóteses que levantamos nesta pesquisa é a de que o prosador brasileiro foi, ainda que a contragosto da crítica canônica majoritária, contemporâneo desse período social e político-cultural da história da cultura e da história da literatura brasileira, e não do realismo/naturalismo ou dos escritores dessa escola.

E, por esse aspecto, temos o *cronista-romancista* da Belle Époque atento às experiências da “modernidade”, às mudanças, às transformações e às tensões sociais pelas quais passava o cenário urbano e a realidade social da capital federal do Brasil, – a estrutura social carioca e

¹ A bibliografia coelhonetiana é numerosa e diversificada, com o conjunto da obra registrado em 24 gêneros literários distintos, entre os principais, **o romance, o conto, a crônica e o drama (teatro)**. Todos aparecem na citação de Paulo Coelho Neto, biógrafo do seu pai, citado por Herman Lima (1958, p. 48). Reunidos, fizeram do autor, em quase 50 anos de trabalho, dono de uma profícu e insólita produção literária em língua portuguesa de expressão brasileira, se comparada com qualquer outra produção da nossa literatura. São 130 volumes, fora as crônicas publicadas em “70 jornais e revistas do país e do estrangeiro – aproximadamente 8.000 – o total chegaria a 300 volumes”. Acrescenta-se, ainda, mais ou menos 3.000 improvisações, conforme a contagem dele mesmo, que dariam matéria para produzir outros 100 livros. “Ele deixou apenas 130 volumes, quando poderia ter acumulado mais de 400!” (NETO, 1958, p. 104). Produção tão vasta, assim, só chega a ser comparada, em números, com as de Balzac e as de Camilo Castelo Branco (LIMA, 1958).

² Entre eles: José Veríssimo, Adolfo Caminha, Machado de Assis, Araripe Jr., Nestor Vitor, Lima Barreto e Silvio Romero. Só citaremos alguns deles neste capítulo.

brasileira –, na virada do final do século XIX para o começo do século XX. Nesse tópico, justificamos os motivos dos recursos metodológicos escolhidos (o método realista (LUKÁCS, 1968; 2010)), para analisar *Turbilhão* como uma obra que representa a realidade social no contexto da Belle Époque.

1.1 Henrique Maximiano Coelho Neto: vida literária, obra e crítica

*À intendência devemos a poeira como a que, há dias, se levantou nas ruas, dando a esta cidade [Rio de Janeiro] o aspecto africano de um Saara; devemos a falta d'água, devemos o sargaço das praias e o lixo das ruas, devemos o corte das árvores, devemos as cinco pessoas espremidas em um banco de bonde, devemos os pesados caminhões e o preço da carne, devemos o calçamento, devemos as casas elegantes da rua do Senhor Passos [Francisco Pereira Passos, futuro prefeito do Rio de Janeiro, de 1902 a 1906], devemos, enfim, “todos os benefícios que nos assolam desde a praia do Peixe até a febre amarela”. [...]. Que importa o lamento do contribuinte, se o fisco tem meios fortes de lhe extorquir as verbas? Para enriquecer o Brasil basta a sua primavera e para embelezá-lo basta-lhe a natureza.
[...]. Quando havemos nós de ver, trêmula, a luz da esperança dos que nos hão de trazer a civilização? [...]. Quando chegará a nossa vez, senhor?
 (“Semanais”, A Notícia, 13 de outubro de 1896 – Anselmo Ribas (Coelho Neto))*

A epígrafe que abre esse capítulo, excerto retirado de uma das crônicas da coluna *Semanais*, do jornal *A Notícia*, publicada no ano de 1896, na data do dia 13 de outubro, denuncia a aparência de “progresso”, “cultura” e “civilização” existente na capital federal do Brasil, Rio de Janeiro, à época. Por trás das palavras escritas, um espírito individual e coletivo politizado, combatendo e vociferando críticas contra o pouco caso que faz pela cidade e pelo povo a intendência e o governo dos anos iniciais da Primeira República.

A capital federal é uma moldura dos contrastes sociais: o Rio das ruas de calçamento e das casas elegantes; e o Rio de ruas empoeiradas, sujas, estreitas e tortuosas, dos subúrbios, das estalagens, dos cortiços, do desconforto e da privação. Percebe-se que essa polarização é a das classes sociais cariocas: a classe pobre e suburbana x a classe média alta burguesa nascente.

Com o aspecto citadino insalubre, o Rio de Janeiro descrito é *locus* de poluição, de desmatamento e de doenças como a febre amarela. Essa mesma urbe é a de um povo, – o contribuinte, esperançoso por civilização –, extorquido pelas verbas da fiscalização de impostos, – um povo pedinte, reclamando os meios de subsistência básicos: água, alimentação e saneamento.

A crônica é de Anselmo Ribas, jovem escritor até então anônimo, mas que apontava para aquele que tanto havia lutado pela Proclamação da República, mas viu, junto com os seus companheiros de luta, os sonhos da república, – “feita pelo povo e para o povo” –, ruírem.

Tempos depois, o verdadeiro autor das linhas daquela crônica se apresentaria no âmbito das letras, seu nome era, exatamente, Coelho Neto.

Henrique Maximiano Coelho Neto (Nascimento: 21 de fevereiro (dia de São Maximiano) de 1864, cidade de Caxias, no estado do Maranhão; Falecimento: 28 de novembro de 1934, cidade do Rio de Janeiro, no estado do Rio de Janeiro) é conterrâneo, nascido no mesmo berço, de ilustres escritores de expressão maranhense e brasileira. Entre os que podem ser lembrados, de relevância no quadro nacional, listamos, por exemplo: Maria Firmina dos Reis; Gonçalves Dias; Artur Azevedo; Aluísio Azevedo; Graça Aranha; Teófilo Dias; Humberto de Campos; Ferreira Gullar e Josué Montello.

Se a literatura de grande parte desses escritores tratou, entre outros assuntos, de temas ligados à província e, posteriormente, à capital São Luís (ou outras cidades do Maranhão), a ficção de Coelho Neto, por sua vez, especialmente os romances urbanos, direcionou o olhar para a vida cotidiana do Rio de Janeiro, que passou a ser, a partir do final do século XIX até meados do século XX, a capital federal do Brasil. Daí o certo é que consideremos, ainda que controvérsias talvez sejam levantadas, Coelho Neto como um escritor maranhense no sentido de ter nascido no município do estado do Maranhão, mas a sua literatura, – ou a maior parte dos seus escritos –, foi projetada para expressar a vida social, política, econômica e cultural do Rio de Janeiro³.

Isso deve ser levado em consideração porque ainda em tenra idade (com apenas 6 anos) aquele que um dia viria a se tornar o Príncipe dos Prosadores Brasileiros⁴ desloca-se, prematuramente, em 1870, para a província da corte. Esta, só tempos depois, viria a ser a capital federal do Brasil.

Caxiense e maranhense de berço, carioca de alma e coração, homenzinho de 1,60m de altura (lutador de capoeira), mas tão gigante em seus ideais políticos e revolucionários: o escritor foi militante das causas e das lutas sociais diversas, sobretudo, se posicionando, energicamente, a favor das causas educacionais, abolicionistas, republicanas e patrióticas;

³ Em *A capital federal*, assinada pelo pseudônimo Anselmo Ribas (outros usados em distintas obras e gêneros foram Caliban, Charles Rouget, Ariel, Demonac, Blanco Canabarro, Victor Leal, Henri Lensonjeur, Amador Santelmo, N. Puck, Tartarin, Fur-fur e Manés), ao despertar mistério e curiosidade sobre a figura que havia escrito aquele romance de grande sucesso e aclamação pelo público leitor e jornais da época, Coelho Neto narrava também um relato que se “configurava como um meio de refletir, de um ponto de vista exterior e elevado, sobre a cidade do Rio de Janeiro”. O autor do livro, até então anônimo, “conhecia fundo a nossa capital, estudando-a com grande observação e que se por acaso não fosse bacharel, formado como toda gente, devia ter frequentado cursos superiores, tal a erudição que revelava” (PEREIRA, 2015, p. 55-56).

⁴ Eleito três vezes por aclamação do público e votação crítica de três revistas (*Fon-fon*, *Phoenix* e *O Malho*) populares do Brasil, entre 1925 e 1928. Representou o país e Portugal na sua indicação ao Prêmio Nobel de Literatura, em 1932.

Coelho Neto, ainda jovem, já trazia, no seu sangue⁵, o reflexo de uma vida (social) literária agitada e subversiva no Rio Janeiro. Aos 17 anos, o jovem, com a poesia *No Deserto*, demonstrava a sua combatividade escravocrata, lançando as suas primeiras lutas pelas causas da abolição. O poema foi a sua estreia canhestra no âmbito das letras, publicado numa seção paga do *Jornal do Comércio*, em 17 de dezembro de 1881, era um posicionamento político e crítico do escritor no combate à escravidão, “calcada em Castro Alves e oferecida a Melo Moraes Filho, que não tinha notícia da sua existência. Essa relíquia [...] era um brado de revolta contra a escravidão” (NETO, 1958, p. 85). Anos depois, a marca antiescravista de sua escrita ficcional reapareceria em *Rei Negro*, romance publicado em 1914.

Concluiu os estudos secundários no Colégio Pedro II. Em seguida, no ano de 1882, é aprovado no exame para a Faculdade de Medicina. Entretanto, por não ter vocação para o curso, acaba abandonando-o. Então, em 1883, o jovem escritor vai para São Paulo, onde conhece e faz amizade com Raul Pompeia (seu já conhecido e colega de estudo no Colégio Pedro II), Dias da Rocha, Raimundo Correia, Teófilo Dias, Augustus de Lima, Gomes Cardim, e outros. Junto com Raul Pompeia, seu companheiro de casa, aprofunda-se nos estudos literários e desenvolve grande entusiasmo pelo inglês William Shakespeare, um dos grandes autores da literatura universal. Coelho Neto “entrou a fundo na grande literatura, lendo orientais, gregos (em francês), italianos, franceses, espanhóis e ingleses, quando achou o seu Deus: Shakespeare. Começou, então, a escrever febrilmente e a falar pelos cotovelos, improvisando arengas em todas as cervejarias de fama [...]” (NETO, 1958, p. 85).

Envolvido em movimentos estudantis na cidade de São Paulo, o escritor, perseguido por autoridades locais por causa de atos subversivos contra a ordem, transfere o seu curso de Direito para Recife⁶ e conclui o 1º ano. Na oportunidade, conhece Tobias Barreto. Em 1884, retorna

⁵ O autor é fruto da união entre Antônio da Fonseca Coelho Neto (negociante português, homem letrado e de poucas finanças) e a índia-brasileira-civilizada Ana Silvestre Coelho.

⁶ Por esse período, mais precisamente a partir de 1870, no que concerne à lógica intelectual, que não pode ser desvinculada do pensamento político, religioso e social, uma vez que todos se entrelaçam, a agitação começava a ganhar forma em todas as províncias. “O Brasil inteiro se sentia arrastado pela onda das ideias que sacudiam a época” (COUTINHO, 1997, p. 14). “As academias” eram um dos focos de fixação dessas ideias, tendo papel muito relevante de ação social e intelectual. Há de se destacar, por exemplo, no Império provinciano, o desempenho das “escolas jurídicas instituídas em 1827 em São Paulo e Olinda (esta última transferida para Recife em 1854), papel idêntico ao que exercia a Faculdade de Medicina da Bahia, fundada em 1808 e transformada em 1815” (COUTINHO, 1997, p. 14). Reunidas, essas escolas formavam “centros de cultura” num solo que, à época, era quase infértil para a vida intelectual, “subordinado aos centros da Metrópole”. Se essas escolas não foram suficientes para instaurar transformações profundas na mentalidade do “Brasil Colonial”, exerceram, de forma relevante, “papel de polos de atração e de ebulição intelectual, por intermédio dos quais a mocidade inteligente e inquieta do país se punha em contato com os grandes centros europeus de produção intelectual, plasmando ao mesmo tempo a consciência de nossa unidade e de nossa autonomia intelectuais” (COUTINHO, 1997, p. 15). *Locus* dessa ebulição intelectual se expressavam no Ceará (“Academia Francesa”), no Recife (“Escola de Recife”), em São Paulo, no Rio de Janeiro e na Bahia. O que predominava, de forma seminal, era a espírito do “pensamento moderno”. Essa forma acanhada, mas evolutiva, de se pensar e sentir as

para São Paulo, onde completa o 2º ano. Posteriormente, segue de novo para Recife, com a intenção de cursar o 3º ano do curso de Direito. Todavia, as atitudes do escritor comprometidas com a libertação dos escravos e com as campanhas republicanas o fez ter antipatia por um certo professor muito severo; malquisto, Coelho Neto se vê obrigado a abandonar a Faculdade (o curso de Jurisprudência). Militante notável, o escritor maranhense iria fazer dos fatos ocorridos em sua vida estudantil, pública e pessoal uma constante na sua vida de homem de letras.

Ideologicamente republicano, abolicionista, progressista e de ideias liberais e humanistas, Coelho Neto regressa ao Rio de Janeiro em 1885, une-se a José do Patrocínio, engajando-se e tributando esforços pelas causas sociais da abolição e da pátria. É a partir desse retorno à capital federal, juntamente com Olavo Bilac (amigo íntimo e pessoal por toda a vida do escritor), José do Patrocínio, Aluísio Azevedo, Guimarães Passos, Paula Nei, Luiz Murrat, Arthur de Azevedo, Raul Pompeia, Pardal Mallet, Raimundo Correia, Valentim Magalhães, Ferreira de Araújo e outros, que o autor de *A Conquista* (1899) formará o grupo boêmio reacionário do final do século XIX. Essa convivência, conforme Neto (1958, p. 87), “[...] exerceu poderosa influência em Coelho Neto e desenvolveu suas tendências para a literatura e o jornalismo”, contribuindo, também, para as suas habilidades de cronista.

Em *Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do realismo ao pré-modernismo*, Brito Broca (1991) relata parte da vida social dos escritores boêmios e de outros autores e intelectuais do fim do século XIX a começo do século XX, os quais muitos eram opositores dos primeiros governos da República Velha⁷. Por causa da opressão e da perseguição política, autores que pertenceram ao grupo boêmio tiveram que se retirar, em exílio, do Rio de Janeiro: ou para as terras interioranas, provincianas e sertanejas (Juiz de Fora, caso de Bilac, por exemplo), ou para fora do Brasil (Buenos Aires, caso de Luís Murat e Guimarães Passos, que passaram a viver situações de miséria).

Entre arquivos raros colhidos (cartas, cartões e bilhetes postais trocados), críticas dos escritores ao sistema eleitoral do Brasil, queixas dos intelectuais contra a politicagem e as formas de governo vigentes da época. É dado a entender, no estudo feito por Broca, que os boêmios se desiludiram com a Proclamação da República, cujo governo havia prometido

experiências da modernidade iria influenciar fortemente o temperamento literário de Coelho Neto, aparecendo na maior parte de seus livros de caráter urbano e citadino, entre eles, *Turbilhão*.

⁷ Os Governos da Primeira República/República Velha (1889 – 1930) foram gerenciados por Deodoro da Fonseca (1889-1891); Floriano Peixoto (1891-1894); Prudente de Moraes (1894-1896); Campos Sales (1898-1902); Rodrigues Alves (1902-1906); Affonso Penna (1906-1909); Nilo Procópio Peçanha (1909-1910); Hermes da Fonseca (1910-1914); Wenceslau Braz (1914-1918); Delfim Moreira (1918-1919); Epitácio Pessoa (1919-1922); Arthur Bernardes (1922-1926) e Washington Luís (1926-1930).

mudanças e transformações efetivas, mas pouca coisa ou nada foi feito, de fato, pelo povo menos favorecido e pelo país, como é registrado por Broca (1991, p. 190):

Boêmio, Coelho Neto, como Bilac, Aluísio, Raul Pompeia e tantos outros, também se bateu pela Abolição, formando no grupo de Patrocínio na *Cidade do Rio*, e pela República, no *Diário de Notícias* de Rui Barbosa. O romancista de *Rei Negro* casou-se em julho de 1890, no ano seguinte da queda da Monarquia. Fora o fim da sua vida de boêmio. Por outro lado, o novo regime, criando possibilidades de vida regular para os que por ele haviam lutado, dera um sério golpe na boêmia.

Interessante notar a versão do crítico ao explicar os fatos, suscitando-nos a pensar numa analogia oposta às críticas que enunciam que Coelho Neto “viveu alheio à realidade político-social do Brasil” (BROCA, 1991, p. 190). O ensaísta lembra que esse velho chavão se repetiu por um longo tempo, de forma errônea, em torno de outros escritores: Machado de Assis, Alencar, Tavares Bastos e Francisco Octaviano. Essas versões, o mais das vezes absurdas, que lhes dizem serem acrítico à realidade, – explica Broca (1991, p. 190) –, “à forma de serem aceitas sem exame (dada a nossa irremediável preguiça mental), adquirem uma aparência de verdade, difícil, depois, de ser destruída”. Diluindo as concepções levianas por vezes equivocadas e falseadoras da verdade sobre os intelectuais boêmios, Brito Broca (1991, p. 190) pondera:

[...] homens austeros, preocupados com os problemas brasileiros, sucedeu em piadas de café: a famosa geração boêmia. Outra versão errônea, aceita irrefletidamente. Geração leviana e brincalhona, a que lutou pela libertação dos escravos e tomou parte ativa da propaganda republicana?

Ao fazerem literatura esses escritores faziam também política (Arte-e-Política), seja nos romances, nos contos, nas poesias ou nas crônicas, estavam, portanto, se posicionando, protestando e tomando partido, criticamente, diante da realidade. Todavia, por estarem na linha de frente, ante à perseguição da ordem, tinham que fazer, quase sempre, críticas veladas às formas de governo do Brasil.

Isso é muito bem ressaltado por Leonardo Pereira (2015, p. 64), em *Um sertanejo na capital federal: Coelho Neto e o Rio de Janeiro dos primeiros anos da república*. Diz o pesquisador em artigo: “perdida a crença de que a simples mudança do regime bastaria para transformar a realidade, Coelho Neto e seus pares passavam a tentar investir sobre ela”. Olavo Bilac, em “Crônica livre”, diz que é através da boca do Dr. Gomes, um dos personagens-narradores de *A capital federal*, que a crítica do autor do livro e dos integrantes do grupo boêmio aparece de forma mais direta à situação sócio-política da época:

Este dr. Gomes és tu, Anselmo, sou eu, somos nós – sois vós todos, ó poucos homens de coragem real que, entre o terror de uns e a estupidez de outros, ainda se dão ao trabalho de percorrer essas linhas, enquanto os canhões revólveres ainda tropejam no litoral... Coelho Netto, a tua alma, em que a fantasia fez ninho, está dentro do dr. Gomes! Está dentro dele o teu sarcasmo gelado, Mallet! Está dentro dele o teu lirismo de ouro, Guimarães Passos! Estão dentro dele o teu arreganho de herói, Luiz Murat, mestre do verso, e a tua ironia de aço, Machado de Assis, mestre da crônica! E é por isso que ele aparece como um monstro, pesando nas páginas do livro, rebentando o molde da frase, enchendo todo o volume com o espalhafato do seu gosto (Gazeta de Notícias, 12 de setembro de 1893 *apud* PEREIRA, 2015, p. 63-64).

O poeta parnasiano, perspicaz em distinguir a autoria da narração, revela a importância das opiniões do Dr. Gomes para expressar, à luz de um olhar crítico e analítico elevado, a condição da vida política e social do Rio de Janeiro à época, o que “condensaria a perspectiva de que ele e Coelho Neto faziam parte” (PEREIRA, 2015, p. 64). Olavo Bilac sempre demonstrava, assim como Coelho Neto, aversão pela forma política e desenvolvimentista do Brasil, “as expressões de desprezo de Bilac pela pátria vinham sobretudo (como, aliás, acontecia com Eça) do seu horror à politicagem aqui predominante” (BROCA, 1991, p. 270). É numa das páginas do *Diário Secreto* que podemos encontrar uma das declarações mais chocantes proferida na presença de vários amigos, recordada por Humberto de Campos:

- “Sabe? Cada vez eu me convenço mais de que a única salvação do Brasil está em guerra em que sejamos batidos, vencidos, derrotados”. “Será o único meio de destruir essa máquina política que aí está, e que é toda a desgraça do Brasil. Uma guerra de que saíssemos vitoriosos seria para nós infelicidade ainda maior, porque consolidaria ainda mais as posições que hoje desfruta essa camarilha que explora o país. E pelo que eu vejo, só o estrangeiro, intervindo aqui com as suas esporas de vencedor, poderá desmontar essa oligarquia nacional, permitindo o aparecimento de figuras novas, saídas do povo e que compreendam, por terem sofrido com o povo, as nossas necessidades” (BROCA, 1991, p. 270-271).

À saída de um Brasil Colonial, de um passado recente, para a entrada de um Brasil República, nada foi feito ou pouquíssimas mudanças realmente se efetivaram no contexto histórico e sócio-político da época. Ressalvadas algumas exceções da nossa história atual, a realidade que vivemos é símile àquela de quase um século e meio atrás. Infelizmente, a história do Brasil é, ainda, a história de um país, politicamente, maculado e atrasado em vários aspectos de políticas públicas e melhorias de condições socioeconômicas para a população.

O grupo boêmio formado por escritores visionários só viveu acumulando utopias, colhendo desenganos e decepções com o Proclamação da República? A querela de Olavo Bilac parece responder: “– eu não olho para o passado com saudades, senão com tristeza e pena do que lá deixei, que foi muito, foi tudo, devo dizer” (BROCA, 1991, p. 268) – reclama o poeta parnasiano, angustiado, em carta remetida a Coelho Neto. A fim de estabelecer mudanças para

sanar a corrupção do governo político militar e oligárquico do Brasil, esses escritores revolucionários movimentavam, no dizer do ensaísta brasileiro, “técnicas patrióticas” e reacionárias ao governo republicano, que, às vezes, eram radicais, a ponto de considerarem – Bilac, por exemplo – o “patriotismo” como se fosse um “reumatismo”, um “acharque de velhice” (BROCA, 1991). Podemos entender que a postura política, ideológica e crítico-social desses autores, por mais das vezes radical, é um posicionamento de destruição, mas que edifica e eleva.

A boêmia finissecular oitocentista e do começo do século XX marcou, fortemente, a vida social e político-cultural de Coelho Neto, para, depois, se refletir na sua literatura.

Ainda que Brito Broca (1991) sublinhe que o escritor, depois de casado, em 1890, tivesse abandonado a vida boêmia, na verdade esse *modus vivendi* vai sofrer mudanças, se não na condição social de vida de todos os boêmios, ao menos na de alguns integrantes desse grupo. É que na Belle Époque, na entrada da década de 1900, membros da boêmia, inclusive Coelho Neto, farão parte da denominada “boêmia dourada” ou “boêmia de ouro”, como também observou Brito Broca (1956) em outro estudo, *A vida literária no Brasil – 1900*. Em resumo, muitos dos escritores boêmios vão se aburguesar, ascender a um certo nível social e frequentar os espaços de relações sociais privilegiados da classe média alta burguesa carioca.

Aqui, queremos levantar algumas questões, entre elas: até que ponto essa mudança social na vida de Coelho Neto, ocorrida no começo do século XX, contribuiu ou não para que a crítica primeiro acreditasse que o autor compactuava com as ideias e as ambições burguesas e, depois, formulasse opiniões sobre a sua produção literária, dizendo ser, por exemplo, bem pouco crítica em relação aos problemas da realidade social local e brasileira da época? E, dessa forma, sendo a literatura do escritor acrítica, artificial e descartável, como parte esmagadora da crítica literária considera, ela serviria, assim, mais ao gosto do público leitor culto médio (burguês) do Rio de Janeiro da Primeira República, como crê o crítico literário Alfredo Bosi (2013, p. 211): “Um leitor que julga amar a realidade, quando em verdade não procura senão as suas aparências menos triviais ou menos trivialmente apresentadas; um leitor que se compraz na superfície e no virtuosismo: um leitor, em suma, fundamentalmente hedonista”.

Sobre isso, outra observação relevante é que na fase da Belle Époque surge outros gêneros literários, formas narrativas e técnicas formais de escrita, como o *estilo art nouveau*, a *crônica* e o *gênero alegre e mundano*. Este último vai atender às expectativas do “leitor hedonista”, que se satisfaz com uma leitura superficial e aparente da realidade, objetivando o puro prazer momentâneo e efêmero. Deste mesmo gênero alegre e mundano, por exemplo, são representativas a literatura licenciosa, anticlerical, erótica, obscena e pornográfica (MENDES,

2019), divulgadas em veículos como as revistas e os jornais da época, para divertimento do público, em especial o masculino. Essa literatura licenciosa servia, ainda, não só para divertimento do público leitor, mas também, às vezes, para fins crítico-sociais, apresentando-se sarcástica e irônica.

Explorando também a literatura do gênero alegre e mundano, mas “sem função social útil além do entretenimento” (MENDES, 2019, p. 77), Coelho Neto, Olavo Bilac, Pedro Rabelo e Guimarães Passos criaram e desenvolveram na década de 1890 e 1900 uma nova fórmula de leitura denominada “o riso de Rabelais”, literatura licenciosa do mercado editorial rentável brasileiro no período da Belle Époque, como explica Mendes (2019, p. 78) em artigo:

Eles escreviam literatura licenciosa ao mesmo tempo que praticavam os gêneros de maior prestígio no campo artístico, em outros fóruns e periódicos, como a poesia parnasiana (Bilac, Rabelo e Guimarães Passos) e a ficção realista-naturalista (Coelho Neto e Rabelo), com os quais almejavam a glória literária. Assinavam esses escritos com pseudônimos que não eram segredo para ninguém. Bilac usava Puff e Bob; Guimarães Passos era Puck; Pedro Rabelo assinava Pierrot e Coelho Neto subscrevia Caliban. Os pseudônimos funcionavam como licença satírica para testar os limites entre o lícito e ilícito e contar histórias picantes nos jornais, com vistas à publicação posterior em formato de livro.

Ainda que não escondessem essas produções, Coelho Neto e os demais que exploravam esse tipo de gênero consideravam-no menor (MENDES, 2019). Assim sendo, não seria também o caso de discernir criticamente na obra de Coelho Neto as contrapartes – a literatura licenciosa e de divertimento e a literatura mais engajada, política e crítico-social, não incidindo, dessa forma, a parte sobre o todo, fazendo um considerável balanço que poucos críticos se empenharam, de fato, em fazer, e outros generalizaram e vulgarizaram a obra do escritor?

Quem lê os romances citadinos de cunho histórico, sócio-político e autobiográfico (em que aparecem retratos da boemia carioca), com uma estrutura narrativa nuançada com aspectos da crônica e da memória (*A Capital Federal* (1893), *Miragem* (1895), *O Morto* (1898), *A Conquista* (1899) e *Fogo Fátuo* (1929)) percebe, nas diferentes camadas dessas narrativas, além do tom histórico-documental, críticas ao governo do Brasil República e à realidade da vida cotidiana do Rio de Janeiro: o que dizer sobre a postura de Coelho Neto nesses romances? “Simples expansões literárias [...]”? Ao contrário: política – protestaria o romancista de *Turbilhão* – política na legítima expressão da palavra” (BROCA, 1991, p. 195).

O ciclo de livros de Coelho Neto começa no ano de **1891** (data de lançamento do seu primeiro livro, *Rapsódias*, de conto) e se estende até **1929** (ano do seu último livro, o romance *Fogo Fátuo*). No que concerne ao itinerário de romancista, o escritor lança, **em 1893**, a prosa de ficção *A capital federal*, publicada originalmente no formato folhetinesco, diariamente, a

partir de novembro de **1892**, poucos dias após o terceiro aniversário da Proclamação da República, nas páginas de uma das colunas do veículo de circulação *O Paiz* (PEREIRA, 2015).

Esse longo caminho pelo qual passa os romances de Coelho Neto está situado não somente numa estrutura histórica e contexto sócio-político-econômico movido por transformações e tensões sociais nos primeiros anos da República, – no contexto da Belle Époque, das experiências da “modernidade” –, mas também no período denominado por Afrânio Coutinho (1997), em *A Literatura do Brasil, de Era realista/Era de transição*.

Nesse sentido, as palavras que possam, talvez, resumir o que foi o processo de Formação da Literatura Brasileira são “transição” e “ecletismo”. E tentar nivelar a estética da nossa literatura é percorrer um terreno demasiado íngreme.

Assim, na era realista/era de transição, segundo o crítico e historiador brasileiro, “três grandes movimentos literários, de prosa e poesia floresceram durante a segunda metade do século XIX, penetrando pelo século XX: o Realismo, o Naturalismo e o Parnasianismo” (COUTINHO, 1997, p. 4). Todavia, Coutinho (1997) lembra que essa *era de transição* é uma enorme encruzilhada não só para as correntes estéticas literárias que começam a aparecer e ganhar forma, mas também para o pensamento intelectual, as ideologias, a filosofia, a arte, a ciência, a política, a economia... quer dizer, à estrutura inorgânica histórico-social como um todo do Brasil:

O século XIX é um campo onde se cruzam e entrecruzam, avançam e recuam, atuam e reagem umas sobre as outras, ora se prolongando ora opondo-se, diversas correntes estéticas e literárias. E, embora constitua um bloco homogêneo o grupo aqui estudado [realismo/naturalismo/parnasianismo], o período é também atravessado pelo *filete romântico-simbolista*. Se há, portanto, época que se recusa a uma periodização precisa e a mostrar nitidez de fronteiras entre os movimentos, é o século XIX. Estes misturam-se, as figuras literárias nem sempre apresentam uma fisionomia nítida quanto a colorido estético, o mais das vezes vestem roupagens diferentes no curso de sua evolução literária, quando não usam, no mesmo instante, os caracteres de escolas diversas ou opostas. Esse fenômeno que é geral, no Brasil torna-se mais corriqueiro, dadas as circunstâncias naturais de sua vida na época, e em virtude do atraso com que sempre repercutem entre nós os movimentos espirituais, e ainda porque as transformações aqui não se realizam organicamente, de dentro para fora, como resultado da própria evolução da consciência nacional, mas como reflexo de ideias-forças de origem estrangeira (COUTINHO, 1997, p. 5, *itálico nosso*).

A evolução literária brasileira é a configuração múltipla e eclética da fisionomia do espírito intelectual, filosófico e cultural da época: escolas estéticas diversas e opostas se misturando, contribuindo uma para com as outras; atraso dos movimentos espirituais e transformações que chegam de fora para dentro, ou seja, por ser carente ainda de *evolução nacional* própria, as ideias aqui predominantes e desenvolvidas vêm, também, da Europa, do estrangeiro.

Interessante perceber que, embora muitas produções literárias dos escritores brasileiros do século XIX e da posteridade tenham a “cor local”, por tratarem dos diversos problemas sociais da realidade brasileira, torna-se, também, um pouco impreciso e problemático, em termos de cultura e de doutrinas estéticas, uma separação rígida entre **local, cópia, imitação e originalidade**, questões críticas que presidem a obra de Coelho Neto⁸.

Nem mesmo as valiosas e indiscutíveis contribuições do movimento modernista para se pensar o nacionalismo, a condição da história cultural (identidade cultural) e uma língua autônoma e genuinamente brasileira conseguiriam diluir completamente tais problemas que também gravitam em torno da Formação da Literatura Brasileira. É, pois, fazendo esse percurso de transição e de ecletismo estético da nossa literatura que podemos refletir sobre o estilo e a obra coelhonetiana.

O espírito (a sensibilidade) artístico de Coelho Neto é eclético, tem, embora a esmagadora maioria dos críticos neguem, e outros, em número bem mais reduzido, afirmem, as seguintes evocações estéticas predominantes da nossa literatura: o romantismo, o realismo, o naturalismo e o parnasianismo. Esses estilos de épocas, quando reunidos, marcam, entrecruzam-se, ecoam e ressentem-se até hoje na prosa e na poesia brasileiras (COUTINHO, 1997). Ademais, ainda sobre as tendências estéticas que pairam sobre o fazer literário do autor brasileiro, arriscaríamos em dizer também que ele cultua aspectos estéticos do impressionismo e da imagem (no sentido de aguçar a senso-percepção do leitor).

Todavia, Coelho Neto, por mais que tenha feito com que o seu estilo e a sua obra passassem por várias escolas literárias, não se circunscreveu oficialmente em nenhuma delas. O escritor conservou, dessa maneira, uma autonomia e uma idiosincrasia própria para a sua escrita e para a sua produção literária. O que lhe causou, como veremos, “anátemas” e “infortúnios” no âmbito literário por parte da recepção crítica brasileira majoritária.

Do último quartel do século XIX à primeira década do século XX, a contar, como aponta Coutinho (1997), do Realismo e do Naturalismo (na prosa) e do Parnasianismo (na poesia), acrescenta-se comportamentos artísticos outros que se fazem sentir na *era realista/era de transição*. Claudia Jane Duarte Maydana (2010), em *Decifrando os Enigmas da Modernidade em Esphinge, de Coelho Neto*, diz que, à comunidade artística, foi oferecida, em geral, uma mistura de tendências e de preceitos estéticos, a partir das mais diversas nomenclaturas. O que

⁸ Essa discussão aparece aprofundada na dissertação de Marcos Aparecido Lopes (1997), quem faz um levantamento historiográfico da fortuna crítica literária coelhonetiana, em *No purgatório da crítica: Coelho Neto e o seu lugar na história da literatura brasileira*. Pode-se perceber essas mesmas questões, – a “falta de uma percepção radicalmente nova do real” –, nas entrelinhas do estudo crítico de Alfredo Bosi (2013, p. 2010), dedicado a Coelho Neto e alguns dos seus romances.

nos faz acreditar mais ainda na ideia de que a literatura brasileira, no curso de sua formação, é matizada por doutrinas estéticas cambiantes e plurais:

O fim do século XIX e início do XX, no Brasil, ofereceu à comunidade artística, em geral, uma miscelânea de tendências e preceitos sob as mais variadas nomenclaturas: *belle époque*, período *Art Nouveau*, boêmia, “1900” (em relação a manifestações artísticas, em geral); Parnasianismo, Simbolismo, Decadentismo, Pré-Modernismo, Transição e Sincretismo, Eclétismo Universalista, entre outros (em relação ao universo artístico literário, principalmente) (MAYDANA, 2010, p. 45, *itálico da autora*).

Maydana (2010) sintetiza, de modo preciso, o temperamento literário do autor de *Inverno em Flor* (1897). O solo escorregadio por onde passam e estão situadas as principais manifestações artísticas e literárias demonstram por si só o eclétismo da Literatura Brasileira, quando tentamos compreendê-la distanciada, parcialmente, das Histórias da Literatura. Portanto, tentar circunscrever a obra de Coelho Neto em quaisquer movimentos estéticos literários do fim do séc. XIX ao começo do séc. XX é quase impossível, visto que as classificações literárias são também instáveis e precárias.

Das dificuldades encontradas, e ocupando um lugar muito particular dentro do ideário da literatura nacional, aquele que escreveu *Tormenta* (1901), do ponto de vista estilístico, não pertenceu, – e não pertence –, a nenhuma geração oriunda e consolidada pelos grupos das escolas literárias.

O prosador brasileiro está categorizado sob diferentes tipos de critérios literários, os quais abrangem uma escala que vai do Realismo ao Pré-Modernismo.

Maydana (2010) faz um quadro das diversas considerações taxonômicas de 11 Histórias da Literatura Brasileira sobre Coelho Neto, a conclusão que se chega é que o romancista está submerso em “diferentes denominações taxonômicas, dada a dificuldade de sua inserção de acordo com as tendências distintas e cambiantes da literatura finissecular” (MAYDANA, 2010, p. 57).

É possível, entretanto, encontrar rastros assimétricos e característicos de cada uma dessas influências estéticas nos romances do escritor, seja no plano da forma ou no plano de conteúdo.

Fato que não é difícil de ser aceito pelos pesquisadores, leitores, críticos e comentadores, mais contemporâneos, da obra de Coelho Neto. O que lhes fazem também acreditar e defender o eclétismo literário do prosador, mesmo que tal eclétismo seja negligenciado, ou até mesmo negado, por grande parte da crítica.

Péricles de Moraes, contemporâneo à época literária de Coelho Neto, citado por Lima (1958), consciente do seu juízo crítico, já apontava a questão do ecletismo ao traçar o seguinte perfil do prosador:

Naturalista impregnado de romantismo, romântico de transição, ou melhor, realista com ilustrações românticas atraído pelo naturalismo, a sua individualidade literária resulta da combinação de influências inteiramente divergentes que se exerceram no escritor pela mesma forma e com a mesma intensidade. A sua literatura confunde todos os gêneros e, paradoxalmente, conserva a unidade em tão vasta multiplicidade (LIMA, 1958, p. 78).

Quase que seguindo essa mesma linha de raciocínio analítico, os pesquisadores contemporâneos José Neres e Maria Alice Moraes (2017, sem páginas) consideram que o ficcionista brasileiro [...]

[...] não se filiou a nenhuma das estéticas vigentes em seu tempo, no entanto em sua obra é possível detectar uma síntese continuadora dessas tendências. Coelho Neto reflete, de maneira formal e do ponto de vista de conteúdo, um momento de eclosão que antecede o Modernismo Literário.

Luciana Murari, que também estuda a ficção coelhonetiana, reconhece que esta é o “epítome do ecletismo finissecular, tributária de uma ávida assimilação das correntes estéticas e intelectuais diversas e contraditórias do fim do século” (MURARI, 2015, p. 40-46).

Perante esta configuração ambígua da personalidade literária de Coelho Neto, somos instigados a levantar os seguintes questionamentos nesta pesquisa: Um Romântico? Um Realista? Um Naturalista? Um Simbolista? Um parnasiano? Um pré-modernista? Ou um escritor por si só, que, apesar de se impregnar com as tendências literárias, não se permite enrijecer em nenhuma delas e, assim, conserva a singularidade do seu estilo e da sua obra?

Ainda sobre o seu ecletismo estético literário, Octavio de Farias (1963) explica que o autor fora único se comparado com qualquer outro de sua época. Dá ênfase à sua “autonomia de escrita”, dizendo que o maranhense talvez tenha sido o mais autêntico entre os nossos escritores, pairando sempre acima das escolas e dos grupos estéticos literários. Por fim, conclui:

Parece-me totalmente impossível filiar Coelho Neto a uma de nossas escolas literárias [...]. Pairou sempre acima das escolas e dos grupos literários, absolutamente fiel a si mesmo e ao seu destino de escritor, ao mesmo tempo chefe incontestável de toda uma geração e isolado no seu esplendor de exemplar único de sua espécie no Brasil. Nesse sentido, foi talvez o mais autêntico de nossos escritores: vivendo da pena e para a pena, jamais se curvou à sedução das capelas literárias ou ao incenso das academias (FARIAS, 1963, p. 6)

Vista a impossibilidade de classificar, estilisticamente, Coelho Neto em uma das escolas literárias, resta-nos ficar com as discussões sobre a sua personalidade de escritor. E dos pontos de vista críticos às vezes mais negativos que positivos, é preferível ficarmos com a fórmula sintética, que parece a mais sensata e honesta, de Sílvio Romero, quando fala, simplesmente, que Coelho Neto tinha um “ecletismo individualista” (FARIAS, 1963, p. 6).

Pela ideia do ecletismo estético, podemos refletir e compreender que a sensibilidade artística de Coelho Neto sempre esteve “em transição”. E quem está em transição nunca estaciona na “história” e no “tempo-espaço”, acompanha os movimentos e as transformações da realidade social e segue o curso pelo qual passa a Literatura Brasileira, como bem observou e questionou em dissertação a pesquisadora Maydana (2010, p. 7): “em que compartimento locar o que é ‘singular’, o que toma o caminho da originalidade sem prestar contas ao seu tempo? O singular, o outro caminho tomado, sempre será o estandarte de uma nova tendência? Ou, às vezes, pode permanecer isolado, num compartimento denominado “em transição”?”.

Isso significa dizer ainda que Coelho Neto, mesmo sendo realista, dificilmente seria situado e compreendido na concepção estética de um modelo ou de uma escola literária das Histórias da Literatura Brasileira, que, às vezes, por mais que dediquem acurados estudos sobre os escritores e as obras da nossa literatura, dão, também, além de taxinomias precárias, continuidade ao mesmo rito: circunscrever escritores ou escritoras nesta ou naquela doutrina estética, neste ou naquele compartimento ou grupo, neste ou naquele gênero e estilo literário.

Seria essa também uma das questões que faz com que a crítica majoritária pense que Coelho Neto era desprovido de visão crítico-social, já que se tornou quase um dogma no âmbito literário compará-lo com os realista-naturalistas ou tentar circunscrever, por exemplo, o escritor e a sua produção literária na estética do realismo-naturalismo. Sobre isso, basta ver o estudo de Bosi (2013) sobre o escritor, quando, em um de seus comentários, compara uma das obras de Coelho Neto, *Inverno em Flor*, com *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo.

Caso símile é o de Machado de Assis. Embora parte da crítica diz ser o seu estilo literário pertencente ao realismo, há críticos que divergem quanto a essa classificação: para Sodré, o escritor está situado entre duas estéticas: o romantismo e o realismo; para Lucia Miguel-Pereira, em sentido oposto às considerações daquele crítico, os romances machadianos não são representativos nem do romantismo, nem do realismo, sendo, pois, imprecisa tal qualificação, por mais que Machado tenha dividido a sua obra em duas fases, sendo o divisor de águas dela o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (LIMA; SANTOS, 2012). Em pensamento análogo ao de Miguel-Pereira, José Veríssimo (1981, p. 415 apud LIMA; SANTOS, 2012, p. 4), um dos primeiros críticos da obra de Coelho Neto, afirma sobre Machado de Assis que:

A data do seu nascimento e do seu aparecimento na literatura o fazem da última geração romântica. Mas a sua índole literária avessa a escolas, a sua singular personalidade, que lhe não consentiu jamais matricular-se em alguma, quase desde os seus princípios fizeram dele um escritor à parte, tendo atravessado vários momentos e corrente literários, a nenhuma aderiu.

Fato curioso é que o mesmo Veríssimo não vai conseguir digerir muito bem a autonomia e a singularidade do estilo e da obra de Coelho Neto, como o faz, quase que preferivelmente, com o autor de *Memorial de Aires*. Isso, certamente, é algo que foge à nossa compreensão. Ainda sobre o autor de *Dom Casmurro*, Lima e Santos (2012, p. 4) dizem que, mesmo que a sua obra esteja dividida em primeira e segunda fase, a contar da publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, “Machado de Assis nega, ou não se enquadra, no Romantismo, como também não se deixa emoldurar pelo Realismo. Utilizando de aspectos de ambas as escolas literárias, a obra machadiana cria sua própria independência”.

Ora, o pesquisador, para compreender alguns problemas do realismo na obra coelhonetiana, primeiro entende que tais problemas circundam questões estéticas das escolas literárias e, depois, busca voltar os olhos, ainda que rapidamente, para o fim do século XIX, visto que é nesse tempo-espaço que Coelho Neto dá início a sua produção literária, em que o “Realismo/Naturalismo/Parnasianismo” (COUTINHO, 1997) da Literatura Brasileira está situado e começa a se manifestar. É nessa ocasião que se originam as discussões da crítica sobre considerar ou desconsiderar a visão do escritor perante os problemas da realidade de sua época.

O escopo analítico desta dissertação é *Turbilhão*, obra lançada em 1906. Para tratar do realismo como representação artística da realidade social brasileira nessa ficção, buscamos parte da fundamentação teórica na teoria sistematizada por György Lukács sobre o método realista. No tópico 1. 2 (Cronista e romancista da Belle Époque) justificamos as escolhas desses recursos metodológicos que dão base à pesquisa. Nesse estudo crítico só apontaremos algumas considerações gerais sobre a obra de Coelho Neto, ainda que seja de conhecimento nosso que as argumentações sobre o escritor ser acrítico à realidade circundam praticamente todos os seus volumes e gêneros escritos, incidindo nos romances publicados.

Entende-se melhor as obras coelhonetianas quando elas são estudadas separadamente, uma vez que cada estrutura narrativa de uma obra para outra, de um gênero para outro, de um estilo para outro é muito singular, tanto no plano da forma (técnica de escrita/estilo) quanto no plano de conteúdo temático. Ademais, o conjunto da obra de Coelho Neto carece de regularidade, ao menos essas são as coordenadas deixadas por críticos como Brito Broca (1958) e Alfredo Bosi (2013) para se estudar a obra do escritor.

Vários fatores influenciaram as considerações críticas sobre o estilo e a obra de Coelho Neto, o que faz sê-las contraditórias, ambíguas e incertas no próprio campo literário. Entre os critérios de avaliação e de julgamento de valor estético que fazem autor e obra serem considerados ou desconsiderados realistas, estão: **i**) a imaginação (a fantasia) de Coelho Neto; **ii**) o estilo e/ou uma doutrina estética nivelados, a saber, o ideal estético Realista/Naturalista ou de outras escolas literárias; **iii**) a observação ou a capacidade do autor maranhense lançar um olhar crítico e aderir à realidade local de sua época; **iv**) a sua prosa-poética parnasiana (formalista).

Alfredo Bosi (2013, p. 211), destacando a palavra “reabilitação”, termo usado vez ou outra por leitores e pesquisadores do autor, que carrega um acento valorativo, diz que se faz necessário, na maior parte das vezes, certas ponderações e meio termo no que lhe concerne.

Segundo o crítico-historiador, em que sentido reabilitá-lo? “Se em nome de uma *doutrina estética*, então urge primeiro demonstrar a sua validade para ontem e para hoje”; mas, – continua a explicar Bosi –, “se em nome de um *pensamento causalista* (Coelho Neto teria escrito como o exigia seu tempo), já não seria o caso de revalorizá-lo, senão apenas de situá-lo e compreendê-lo” (2013, p. 211, *italico nosso*).

Essa consideração exemplifica o peso da *doutrina estética*, – leia-se: doutrina filosófica e estética –, sobre a obra de um(a) autor(a). Entretanto, dá-nos também perspectivas para situar, compreender e por que não (re)valorizar o escritor brasileiro e sua produção literária?

Desde o final do século XIX e começo do século XX que as perspectivas crítico-analíticas concernentes à obra de Coelho Neto começam a ser formuladas por nomes como José Veríssimo, Adolfo Caminha, Machado de Assis, Araripe Jr., Nestor Vitor, Sílvio Romero, Lima Barreto, e outros. Com os críticos da posteridade, inclusive os modernistas, o que vai ser falado sobre a produção literária do escritor se dá numa linha de pensamento congênere às coordenadas daqueles primeiros críticos (LOPES, 1997). A bem da verdade é que algumas argumentações, – a esmagadora maioria –, que buscam valorizar, desqualificar ou negar esteticamente as obras de Coelho Neto no âmbito literário, partem mais de um gosto pessoal e ideológico, que apresentam critérios e objetivos críticos por vezes superficiais.

Vemos, então, que a produção literária do escritor, à abertura das portas do Modernismo Literário, na semana de 22, passa pelo crivo demolidor da “crítica antropofágica dos jovens modernistas”. Esse movimento político-cultural é, certamente, considerado um divisor de águas não só para a história da cultura, mas também para a literatura brasileira e para a fortuna crítica da obra de Coelho Neto.

Assim, os anos de 1920 marcaram, definitivamente, o período de decadência de Coelho Neto no âmbito da literatura: questões como o nacionalismo, língua expressiva literária genuinamente brasileira, originalidade e identidade cultural são alguns dos pontos nodais que unem as diferentes perspectivas de avaliação e julgamento de valor dos críticos sobre a obra do autor.

A exemplo de considerações mais ideológicas do que críticas propriamente ditas, em *Manifesto antropófago e outros textos*, Oswald de Andrade (2017, p. 17), porta-voz e um dos principais nomes do modernismo na literatura do Brasil, deixa evidenciado o seu posicionamento e temperamento “irreverente” e “combativo” não só contra Coelho Neto, mas também contra tudo e contra toda a literatura anterior a 1922: “Toda arte realista, interpretativa, metafísica. A única arte excelente – a que fixa a realidade em função transcendental. O péssimo = a interpretação = Romantismo. Vejam o ruim de Shakespeare, o ruim de Balzac. Zola inteiro. José de Alencar inteiro. Coelho Neto inteiro”.

Lopes (1997) faz o levantamento historiográfico e bibliográfico da fortuna crítica de Coelho Neto, objetivando, entre outras coisas, saber o sentido de valor e o lugar do prosador e de sua obra na história da cultura brasileira. O pesquisador diz que é do final do século XIX a meados do século XX que podemos encontrar os dois vetores crítico-analíticos acerca da obra coelhonetiana, que condicionaram grande parte da interpretação da produção literária do autor de *Turbilhão*:

O primeiro vetor é aquele que procura pensar o texto literário do romancista a partir de sua *inserção na tradição realista/naturalista*. Deste ângulo, o escritor seria valorizado ou desqualificado por sua capacidade de observação e de adesão à realidade local. A palavra chave reiterada no decorrer das décadas para precisar o significado da sua obra era documental, i.e, literatura preocupada em flagrar um instante político e social do país. No segunda vetor, é o lado ornamental do romancista que será objeto de dúvidas ou de aceitação por parte dos críticos. Sendo que o aspecto ornamental da escrita de Coelho Neto colocava em primeiro plano *a sua prosa poética e o seu lado imaginativo* (LOPES, 1997, p. 5, *itálico nosso, itálico nosso*).

Esses dois vetores constituíram um importante legado para a compreensão da obra de Coelho Neto. Lopes (1997, p. 5) destaca que pouco acrescentaria à fortuna crítica coelhonetiana o furor dos modernistas na semana de 22 ou os esforços de revisão crítica dos anos 80 e 90, ou, ainda, os dos anos 40, 50 e 60. O que lhe faz questionar: “em que medida a obra do romancista não teria sido satisfatoriamente situada e interpretada pela crítica e pela história literária já na primeira metade da década de 60, quando ocorre um balanço do processo de reabilitação iniciado nos anos 40”, e que, portanto, – continua a explicar e questionar o pesquisador –, “a

questão para os estudos literários atuais sobre Coelho Neto seria pensar de que lugar devemos julgá-lo ou analisá-lo esteticamente”.

Seria conforme as proporções da obra do escritor e da própria formação de nossa literatura? Conforme já havia sugerido Brito Broca (1958), em *Coelho Neto, romancista*.

Em *Imagem de uma vida*, Paulo Coelho Neto (1958) indica o que podemos considerar as principais características do fazer literário do ficcionista brasileiro. Segundo ele, se fosse examinada à luz da ciência o desempenho de Coelho Neto na literatura brasileira, “sem dúvida chegar-se-á à conclusão de que ele atingiu o mais alto grau de potência intelectual através dos seus principais caracteres: *imaginação, fecundidade e memória*” (NETTO, 1958, p. 84).

Há um certo exagero nessas considerações do filho biógrafo do autor, Alfredo Bosi (2013) parece meditar melhor sobre esses aspectos.

Bosi (2013) diz que Coelho Neto tinha qualidades mestras que lhe caíam bem (“como a mão e a luva”): “*curiosidade, memória e sensualismo verbal*, que o escritor confundia com *imaginação* (BOSI, 2013, p. 211-212). Mas o que seria da criação literária e da imaginação de um escritor sem a mais elevada memória e sua pretensa curiosidade? Talvez Coelho Neto respondesse a esta questão que ele mesmo já havia deixado em confissão no livro *A Conquista*, declaração que, segundo Bosi (2013, p. 212), antes revela “o espírito voraz que saberá reter e gozar o mundo das sensações do que a mente intuitiva, criadora de novas e fortes imagens”. O que o crítico literário brasileiro requer do prosador é aquela capacidade intelectual e força intuitiva do artista em criar uma arte que traga algo de novo e apresente substancialmente novas reinterpretações e imagens acerca da condição dos problemas sociais da realidade brasileira. Assim, a respeito de Coelho Neto e de suas criações literárias, Bosi (2013, p. 217) explica:

O que validamente se lhe contesta é aquela qualidade rara de atingir sem escórias um nível de profundidade. Sem essa virtude, forma superior da concisão, não se chega a resistir ao tempo, isto é, à consciência dos valores, cujos caminhos levam cada vez mais para a concentração no essencial.

João Luso, sem perder o senso de ironia, diz que, com a sua imaginação aguda, Coelho Neto enxergava a vida em ponto grande, ou seja, ampliava demais a sua concepção de mundo, enxergava, romantizava ou idealizava coisas que fugiam ou estavam aquém da realidade do escritor. Segundo o crítico, “como os seus olhos de míope, o seu espírito ampliava, multiplicava tudo. E muitas vezes aquela imaginação por demais generosa e realçadora tinha que acabar pondo lunetas” (LUSO, 1941, p. 97, apud LIMA, 1958, p. 19). Para José Maria Belo, a personalidade de Coelho Neto se caracteriza pela imaginação, fantasia e eloquência, similar à

de vários outros autores, quais sejam, Rui Barbosa, Herculano, Latino Coelho e Euclides da Cunha: “não podemos exigir dessa gente virtude de psicólogos, de síntese, de ironia sutil e de paisagistas reais. Vivem no seu mundo de sons” (BELO, 1936, p. 73-74, apud LIMA, 1958, p. 79).

Entre os que afirmavam que o prosador brasileiro era desprovido de visão crítica da realidade, estão José Veríssimo⁹ e Lúcia Miguel-Pereira, que, quase congêneres em suas apreciações sobre a obra coelhonetiana, tratam-no com um rigor inflexível, não disfarçam severidade e má vontade extrema a quase todos os romances escritos pelo maranhense. Se, por um lado, tecem um elogio positivo, sumário e rasteiro; por outro, na maioria das vezes, destilam uma crítica cáustica. Broca (1958) faz uma síntese geral relevante, no ensaio *Coelho Neto, romancista*, sobre as considerações de Veríssimo e Miguel-Pereira, vale a pena a leitura.

As coordenadas críticas deixadas por Veríssimo sobre a obra coelhonetiana são muitas e diversificadas, suas considerações ora qualificam, ora desqualificam cada produção analisada do autor, sejam alguns contos ou romances. De modo geral, Para José Veríssimo *apud* Lopes (1997, p. 16), obras que não têm autenticidade e são subservientes à moda da cultura europeia, incapazes de dar conta do elemento nacional. Sobre a versatilidade estética e eclética coelhonetiana, discutida anteriormente, o crítico diz sê-la:

[...] um sintoma de insinceridade artística [...] ‘um complicado’, se pudesse dar em uma palavra a impressão que tenho do seu talento. Mas um complicado que não fosse complexo, porque afinal me parece que a complicação do gênio do Sr. Coelho Neto é toda exterior, de superfície, e, para dizer de todo o meu pensamento, de vontade. Uma complicação toda literária, sem nenhuma, ou quase nenhuma, complexidade interior (LIMA, 1958, p. 80).

Essa crítica é direcionada à realidade inverossímil e aos recursos linguístico-literários dos clássicos portugueses (vocábulos e sintaxe) presentes, por vezes, em alguns contos e romances de Coelho Neto. Para Veríssimo, é pouca a vontade do romancista em querer refletir sobre os problemas e os fatores externos que lhe circundam, carecendo as suas produções literárias de um aspecto que, segundo o crítico brasileiro, é inegociável, “o elemento nacional”, seja no plano da forma ou no plano de conteúdo. Ainda segundo Lopes (1997), José Veríssimo

⁹ Olavo Bilac tinha, ao que parece, pouquíssima ou nenhuma simpatia por Veríssimo. A devolutiva do crítico era na mesma moeda. Há uma carta de Bilac sobre José Veríssimo enviada a Coelho Neto, quando este passou um tempo a residir em Campinas. O poeta parnasiano assim diz: “esta literatura anda sórdida. Veríssimo passou a pontificar no *Correio da Manhã* e lá vai moendo o seu realejo como o diabo é servido” (BROCA, 1991, p. 267). Os ciclos boêmios que Bilac e Coelho Neto frequentavam eram absolutamente desdenhados pelos olhos de José Veríssimo, autor de *Estudos de Literatura Brasileira*: “aliás, criticando *A Conquista*, de Coelho Neto, Veríssimo a considerou um livro antipático, por encerrar de certa forma uma apologia da boêmia” (BROCA, 1991, p. 267).

foi um dos primeiros críticos que deu as coordenadas para a recepção crítica da obra de Coelho Neto.

O que vai ser considerado pelos críticos da posteridade sobre a ficção coelhonetiana, inclusive pelos modernistas, o mais das vezes, será pura tautologia, e, vez ou outra, mais postura ideológica do que postura crítica literária, que gira em torno, como outrora mencionado, de questões sobre o “nacionalismo”, a “pobreza cultural brasileira” ou a falta de uma “identidade cultural” e uma “língua expressiva literária genuinamente brasileira”.

Em síntese, entra no horizonte das discussões, além de um projeto político-cultural para a nossa literatura, aspectos e problemas literários que presidem o processo de formação da literatura do Brasil e se referem à “separação” entre a cultura brasileira e as influências da cultura europeia. No caso, o que se convencionou separar e dominar de: “cor local”, “cópia”, “imitação”, “pastiche” e “originalidade”.

Ainda conforme Lopes (1997, p. 16), algumas restrições feitas por José Veríssimo à obra coelhonetiana são:

[...] a falta de espontaneidade e naturalidade na composição dos personagens; uma verborragia nos diálogos; os adjetivos se sobrepondo aos substantivos; a precária unidade na estrutura do romance; um vocabulário copioso e rebuscado; uma dicção quase pernóstica e, o mais grave, um arcaísmo sintático. Com estas críticas à prosa de Coelho Neto, Veríssimo não só a aproximaria dos defeitos da estética parnasiana, como forneceria as coordenadas críticas para o exame daquele romancista.

Para Lúcia Miguel-Pereira *apud* Maydana (2010, p. 57), literatice (comportamento ou mania de literatura ridícula, de má qualidade e pretensiosa), eis o feito de Coelho Neto na literatura brasileira, destacando alguns raros talentos. Detendo-se à primazia do prazer literário, a sua escrita “floreada” se sobrepunha às “substâncias” de sua obra. E, por fim, arremata: “a capacidade criativa de Coelho Neto, dominada pelo ‘verbal’ eleva seu fazer literário somente à categoria de divertimento” (MAYDANA, 2010, p. 57).

Sobre narrar a ausência da verdade, em *Miragem*, lançada em 1895, mesmo ano de publicação da obra *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha, em plena influência das ideias do Realismo/Naturalismo, Coelho Neto, acusado à época de ter inventado os tipos e a história do romance, conhecendo nem mesmo a província de Vassouras, ambiente em que focalizou parte da ação narrativa, teve que se posicionar e lançar a sua autodefesa, uma vez que “a acusação pesava muito naquele tempo, em que estávamos no apogeu do naturalismo. Inventar, então, era o pior delito que podia praticar um romancista” (BROCA, 1958, p. 11). Sobre o episódio, o escritor de *Miragem*, em entrevista ao *Malho*, contesta as acusações no seguinte relato:

Este romance (...) foi apreciado e combatido. Críticos tabernários, que o não leram, zurziram-no com muito solecismo embebido em aguardente. Foi isto em 1894, quando ainda fumegava o rescaldo da revolta da esquadra. Os podengos que me ladravam aos calcanhares diziam que tudo, em tal livro, era pura invenção, que eu, de Vassouras, conhecia apenas as de varrer. Aqui, neste confessionário, o digo: do episódio inicial fui testemunha, acompanhando o Dr. Lucindo à casa da vítima. Conheci Maria Augusta e Tadeu, deste vi, mais de uma vez, o sangue das hemoptises. Minha é a parte relativa à vida militar. Fi-la para aproveitar o que sabia dos pródromos da República e para fixar as minhas impressões da manhã histórica (e tão adulterada em narrativas cerebrinas e tendenciosas) de 15 de novembro. O ferreiro Nazário é uma das tristes *verdades* da minha obra. Conversei muita vez com esse grande infeliz (LIMA, 1958, p. 61-62, *itálico do autor*).

A citação acima é apenas um exemplo das situações em que o prosador brasileiro fora acusado de mentir a respeito dos fatos narrados, inventá-los ou adulterá-los nos seus romances, tendo que lançar a sua autodefesa. “Hoje, bem sabemos que se pode dar uma imagem sugestiva da vida e da verdade, na arte, sem subserviência ao realismo” (BROCA, 1958, p. 23).

Ainda nos referindo à *Miragem*, é válido lembrar os comentários elogiosos e quase entusiásticos do mestre do realismo brasileiro, Machado de Assis, que, nessa obra, considerou Coelho Neto, em *A Semana*, crônica de 11 de agosto de 1895, um “historiador, no sentido de contar a vida das almas e dos costumes”. E, sem hesitar, posteriormente, afirma: “é dos nossos primeiros romancistas, e, geralmente falando, dos nossos primeiros escritores” (BROCA, 1958, p. 4).

Mauro Rosso (2010) confere a Coelho Neto a alcunha de “corifeu nefelibata” (escritor que não cumpre com “regras literárias”). Considera-o pertencente a um período em que autores davam ao seu estilo a primazia de uma linguagem puramente ornamental. Essa linguagem expressiva literária confrontava-se com o universalismo literário pré-moderno, caracterizando os autores desse período como “desprovidos de visão crítica do real”, uma vez que havia uma “preocupação em demasia” pela Forma (ROSSO, 2010, p. 19). Esse período é caracterizado da seguinte maneira:

Era um período dominado por duas vogas literárias; de um lado, o Parnasianismo, inócuo, oco e ressoante, de outro, a linguagem empolada, o “clássico” calcado em expressões – ambas uma literatura impregnada de vocábulos garimpadas do virtuosismo linguístico e verborrágico, expressão da frivolidade dominante (ROSSO, 2010, p. 19).

Na Literatura Brasileira, trata-se do contexto cultural da Belle Époque, em que, para Rosso (2010, p. 27), congênera às considerações de Bosi, “a literatura, estilo, linguagem, forma e conteúdo mais superficiais e mesmo descartáveis [eram mais] adequados ao gosto do consumidor pequeno-burguês formado pela República” (ROSSO, 2010, p. 27). Nesse cenário estético, entra em voga e desenvolvimento “um estilo mundano, meio jornalístico, meio

sofisticado, aquele “sorriso da sociedade”, como entendia a literatura Afrânio Peixoto” (BOSI, 2013, p. 209). Ambos os críticos se referem, também, ao *estilo art nouveau*, que sai da arquitetura e ocupa espaço em outras artes: na pintura e na estética literária, por exemplo. Coelho Neto faz uso dessa perspectiva estética em obras como *A capital federal* e *Turbilhão*, objeto de análise desta pesquisa, no capítulo 3 desta dissertação pontuamos esses aspectos na obra.

Há traços do *estilo art nouveau* na escrita coelhonetiana, mas nem por isso o autor abre mão de uma linguagem expressiva literária mais coloquial, objetiva e despojada, como veremos também no capítulo 3. Texto e contexto não estão, consubstancialmente, associados? Qual o sentido estético do *estilo art nouveau* para a literatura brasileira, para a obra de Coelho Neto e para as manifestações literárias de 1890 a 1922?

Por fazer uso de uma linguagem literária às vezes calcada em palavras, sintaxe e expressões clássicas e portuguesas, advindas do grego ou do latim, – daí o epíteto de ser o “último heleno” –, Coelho Neto recebia muitas críticas pelo seu modo de escrever, grande parte delas foram feitas por Veríssimo, como referenciamos anteriormente, e, ao darem seguimento às considerações desse crítico, foram feitas por outros da posteridade, inclusive pelos modernistas, aqueles que, estético e ideologicamente, tentaram legitimar uma língua expressiva literária genuinamente nacional, que fosse representativa da fala coloquial e popular da cultura, – uma cultura bastante diversificada, diga-se de passagem –, do povo brasileiro. O que, para Coelho Neto, era quase sempre comum, para os modernistas era ir na contramão dos seus ideais estéticos e literários.

Há no estilo coelhonetiano uso de vocábulos raros e ornamentais vazados numa linguagem, por vezes, virtuosa, sonora e plástica, com palavras escoradas, ainda, nos adjetivos, nos verbos e nos advérbios ou em palavras terminadas em *-mente*, inspiradas, também, nos clássicos portugueses, gregos e latinos.

Entretanto, a grande questão, para o leitor da obra coelhonetiana, está em saber quais obras e gêneros tais características se apresentam, uma vez que esses aspectos não são generalizados, variam de uma obra para outra, de um gênero para outro, de um estilo de escrita para outro. Outra questão é saber, ainda, quando forma e conteúdo estão em harmonia consubstancial ou qual o efeito estético formal, sonoro e semântico da escrita de Coelho Neto em cada obra singular para representar o conteúdo temático. Tarefa de rigor crítico que prescinde de postura ideológica deste ou daquele ideal estético, feita por Herman Lima (1958), Brito Broca (1958), Lopes (1997) e Alfredo Bosi (2013).

Rosso (2010), a respeito da primazia de Coelho Neto pela forma, declara sobre o prosador brasileiro que:

Na verdade, ninguém como Coelho Neto encarnou “mais dramaticamente” o problema da forma. Romântico por inclinação e formação natural, realista em algumas obras, simbolista em outras, sobretudo parnasiano na essência da maioria de seus escritos, a Coelho Neto, na verdade, nunca faltou capacidade criadora, mas ele próprio a relegou a segundo plano em sua obsessão da escrita de efeito, obsessão que o levou a procurar seguir todas as correntes literárias das épocas em que viveu: somente no fim da vida rebelou-se contra a moda e os modismos – quando esses, com o Modernismo, significariam precisamente a reação contra “a idolatria da forma” (ROSSO, 2010, p. 26).

Mesmo pela lógica da *prosa-poética e parnasiana*, que esta talvez seja a marca estilística e estética predominante no *material linguístico e literário* de Coelho Neto, uma vez que, em *Compêndio de Literatura Brasileira*, é o escritor quem afirma que a *Forma* se reveste do seu sangue e de toda a sua alma, por ela o seu amor, o seu ídolo e o seu ideal (NETTO, 1913), acreditamos que o escritor brasileiro, a partir de sua autonomia de criação e do seu ideal estético singular, tenha sido realista e se posicionado criticamente diante dos problemas sociais de sua época. Além disso, é preciso lembrar que na estética do parnasianismo, no sentido oposto do que se possa pensar geralmente, existe, para além da poesia formal, espaço, também, para tratar da realidade social de maneira crítica e política, valer dizer, para o conteúdo temático.

Broca (1958) solicita que ainda sejam realizados estudos mais longos e detalhados acerca da obra e do estilo de Coelho Neto. Sobre o aspecto estilístico coelhonetiano, Francimary Macêdo Martins (2014), na tese *Compilação, anotação e análise linguística-computacional do corpus Coelho Neto, um corpus de textos literários do séc. XIX e XX*, compreende parcialmente capítulos de alguns romances do fecundo escritor, para formar, com outros textos, de escritores brasileiros e outro português, um *corpus* de estudo paramétrico. A análise dos trechos das obras é feita sob o auxílio da linguística computacional e de *corpus*. Martins (2014) analisa a estrutura formal, o que a crítica diz sobre a prolixidade e os usos de adjetivos, verbos, advérbios ou palavras terminadas em *-mente* no estilo do escritor maranhense.

A fim de obter resultados que comprovassem ou não o demasiado uso de adjetivos, de verbos e de advérbios em *-mente* no estilo coelhonetiano, para colocar à prova se a diversidade lexical nos textos de Coelho Neto e se a crítica negativa feita pelos modernistas é procedente, Martins (2014) concluiu que a diversidade lexical (quanto ao uso de verbos, adjetivos e advérbios em *-mente*) apontada como exagerada pela crítica não é procedente, pois os textos coelhonetianos escolhidos para serem comparados e analisados com os textos de contrastes dos

autores Aluísio Azevedo, Machado de Assis e Camilo Castelo Branco são tão ricos e diversificados quanto ao *corpus* de comparação, isto é, quanto aos textos de Coelho Neto.

No âmbito literário, é o próprio Coelho Neto quem reivindica a autonomia e a singularidade do seu estilo de escrita, quando diz:

Querem que eu modifique o meu vocabulário, e que eu escreva como fulano ou sicrano; mas, se o meu estilo é este, se foi nele que escrevi a minha obra; se for ele que me dá uma individualidade, como se pode compreender que eu o repudie, adotando outro? Camilo tinha o seu modo de escrever, Euclides o seu. Eu tenho o meu. Estou no meu direito (BEZERRA, 1982, p. 10).

O crítico brasileiro Brito Broca faz considerações sobre as seguintes acusações no estilo coelhonetiano: “abuso de palavras difíceis e pouco usadas”; “a prolixidade” e o “predomínio da forma sobre o fundo”. A partir de comentários ponderáveis, o ensaísta analisa tanto o plano da forma quanto o plano de conteúdo de alguns romances coelhonetianos. Por fim, Brito Broca conclui:

Sim, faltou à obra romanesca de Coelho Neto unidade, sentido, direção; muito menos poderemos filiar-la à infraestrutura de uma concepção da vida. É um caso típico de arte pela arte, o que não quer dizer que de romances como os que acabamos de salientar [Miragem, Turbilhão, O Morto, Inverno em Flor] não venha a ressonância de uma voz humana. Truncou-se, sem dúvida, o destino do escritor; já tentamos distinguir a possível rota de que ele se desviou; conservando o fundo romântico, conseguiu, entretanto, algumas adaptações felizes ao realismo, e por aí devemos julgá-lo e situá-lo na literatura brasileira (BROCA, 1958, p. 25-26).

Quase em conformidade com as opiniões críticas de Brito Broca, Alfredo Bosi (2013), que cita em seu estudo aquele primeiro crítico, a respeito do estilo e da obra de Coelho Neto, por fim, arremata:

A inquieta curiosidade, apoiada em uma memória invulgar, foi o pressuposto psicológico do ‘realismo’ exaustivo do prosador; já ao seu evidente parnasianismo serviu o gosto sensual da palavra. Documento e ornamento levados às últimas consequências. Perseguir o roteiro narrativo de Coelho Neto é ilustrar essas afirmações.

[...] não parece lícito negar-lhe o dom de um genuíno talento expressivo, condição primeira de todo artista. Coelho Neto não era um escritor arbitrário e falho enquanto homem que usava da palavra como instrumento semântico; sua linguagem é correta e precisa até ao pedantismo, à obscuridade, ao preciosismo. Reabilitá-lo incondicionalmente tem, por tudo isso, ares de quixotismo digno de melhor causa; mas compreendê-lo em sua situação histórica é tarefa que o crítico de hoje pode e deve tentar (BOSI, 2013, p. 212- 217).

O que vem depois das Histórias da Literatura e das correntes estéticas literárias? O que acontece com escritores(as) e obras que se encontram situados na mesma época e em condições semelhantes à de Coelho Neto, “contestando” o seu valor para o passado, para o presente e para o futuro? Discordamos, em certa medida, de Bosi (2013), quando este afirma que, ainda que seja pela ótica de um pensamento causalista, se deve apenas situá-lo e compreendê-lo, não sendo o caso de revalorizar Coelho Neto. Opomo-nos a isso por acreditarmos que, ao passo que situamos e compreendemos o escritor maranhense, ou qualquer outro(a) autor(a), hoje, na contemporaneidade, estamos também cruzando os dois vetores da história, presente e passado, e, direta ou indiretamente, revalorizando-o.

De Coelho Neto, às vezes, se tem dito: “seria um bom romancista se possuísse intuição psicológica, se não se requintasse tanto na forma, etc.” (BROCA, 1958, p. 9). Para Lopes (1997), fazer uma releitura da obra de Coelho Neto não significa só uma questão de gosto estético, mas também uma tomada de posição histórico-cultural do passado da nossa literatura. Sendo assim, ou reconhecemos as influências do realismo em *Turbilhão*, de Coelho Neto, ou seguimos dizendo, conforme a maior parte dos críticos da literatura brasileira tem enunciado, que o autor de *A Conquista* era desprovido de visão crítica da realidade. Estamos, certamente, atendendo às palavras e ao pedido de Brito Broca (1958, p. 9), quando faz a seguinte convocação: “o que importa agora é ver não o que podia ter feito, como romancista, mas o que fez”.

1.2 Cronista e romancista da Belle Époque

Coelho Neto observava bem a vida cotidiana do Rio de Janeiro no contexto da Belle Époque. Podemos dizer que o modo de vida boêmio e mundano do escritor, – do fim do século XIX ao começo do século XX –, serviu-lhe para desenvolver as suas evocações literárias e as suas qualidades de memória e de senso-percepção, quer dizer, de observar, fotograficamente, os tipos sociais, os perfis humanos “anônimos”, os problemas sociais e morais, os ambientes e as cenas urbanas das ruas do Rio de Janeiro na virada dos séculos.

Machado de Assis, – “mestre da crônica”, epíteto dado por Olavo Bilac –, é um dos primeiros a conferir ao ficcionista a característica de ser um contador de história da vida das almas e dos costumes cariocas. Para o autor do realismo brasileiro, Coelho Neto conseguia fixar em suas narrativas, a partir de um olhar sobre o cotidiano do homem comum, alguns hábitos do dia-a-dia e os perfis sociais de sua época. Adolfo Caminha, seguindo a linha de raciocínio machadiana, diz que o escritor de *Turbilhão* “era dotado de uma observação microscópica dos

bastidores do teatro, da Rua do Ouvidor, dos bares e cafés então da moda, dos hábitos, costumes e traços sociais da vida carioca da *belle époque*” (LOPES, 1997, p. 11).

Ainda que dedique ao romancista uma recepção crítica favorável, Caminha, nos seus estudos de 1894 sobre Coelho Neto, também já apontava alguns aspectos desfavoráveis na prosa coelhonetiana, que seriam sublinhados pela crítica literária da posteridade, qual seja a crítica de Bosi (2013) aferida a alguns romances coelhonetianos. O autor de *Bom-Crioulo* lamentava nos enredos do ficcionista, no de *A capital federal*, “a falta de uma observação psicológica profunda na composição das personagens”, a carência, em certos pontos narrativos, de consistência do caráter e do tipo social real (apud LOPES, 1997, p. 11), bem como a ausência de verossimilhança entre a realidade e a estrutura narrativa elaborada naquela ficção, que, por vezes, segundo Caminha, não eram correspondentes. É, ainda, o representante do naturalismo brasileiro que, contrabalançando os seus argumentos, dirá ser Coelho Neto não só um romancista, mas também um habilidoso cronista que documenta a vida social carioca.

Coelho Neto soube reproduzir com habilidade as diversas nuances por que passa a célebre artéria fluminense (a Rua do Ouvidor) desde as quatro da manhã, quando começa o trânsito das carroças de verduras e frutas até meia-noite, quando a Gary dá princípio à sua faina de vassourar a cidade.

Aí temos o Coelho Neto naturalista e irônico, fotografando a vida sem artifícios, hobreando com Aluísio Azevedo na observação microscópica. Tal é, em suma, *A Capital Federal*, a bela obra que acabo de ler e que produziu-me o efeito de uma curiosa galeria de quadros originais, caprichosamente esboçados – verdadeiras aquarelas, frescas miniaturas de paisagens do campo e da cidade feitos com muita naturalidade (CAMINHA, 1894, p. 66-67 apud LOPES, 1997, p. 12).

Essa visão naturalista de Coelho Neto, preocupada em elaborar e registrar, ainda que de modo episódico, o conhecimento sobre o indivíduo comum ou sobre os espaços/os lugares ocupados por este sujeito no Rio de Janeiro, será, em certos momentos, retomada por Caminha, para justificar os méritos do romancista. Para Lopes (1997), caracterizar esse naturalismo é o grande desafio da tradição crítica literária, pois há romances em que o quadro naturalista se entrecruza com o fundo romântico: “o problema será, portanto, valorizar o naturalismo de um escritor que apenas em alguns romances aderiu heterodoxalmente aos cânones da escola” (LOPES, 1997, p. 13).

Em “*Fagulhas*”: *uma coluna de crônicas de Coelho Neto na Gazeta de Notícias (1897 a 1899)*, Vanessa Kitizo Venturelli (2009) faz um apanhado histórico e literário das crônicas (261) coelhonetianas publicadas no período de 1897 a 1899, no jornal *Gazeta de Notícias*, na coluna “Fagulhas”. Ao explorar as temáticas das crônicas, Venturelli aponta o olhar reflexivo e crítico de Coelho Neto sobre os diversos problemas da realidade social do Brasil e do Rio de

Janeiro da época. O material colhido e examinado revela as opiniões de um cronista às vezes frustrado com as transformações e as mudanças em meio as turbulências e as tensões sociais na primeira fase da República do Brasil. Como explica em dissertação a autora, a postura crítica, irônica e política do autor de *A conquista* era uma forma de conscientizar os seus leitores sobre os problemas sociais de sua época:

As crônicas de Coelho Neto revelam um escritor atento a tudo o que acontecia no Rio de Janeiro, tanto em relação aos descuidos do governo com o saneamento básico e a criminalidade, como também em relação a problemas que afetavam a população e a vida cultural e literária: propaganda e dicas sobre concertos musicais, publicação de obras literárias, elogios, homenagens a homens das letras e apresentação de peças teatrais. [...] foi a contribuição de uma “fagulha” para os poucos cariocas alfabetizados daquele momento, mas que, com certeza, causou grande efervescência na opinião pública e governamental. Coelho Neto fazia seus leitores pensarem nas causas que precisavam de atenção e os provocava com a sua palavra avassaladora, ora dissertativa, ora narrativa, mas sempre muito irônica (VENTURELLI, 2009, p. 7).

Na Belle Époque surgem novas figuras na vida social e literária e novas formas e técnicas de escrita. Além de mudanças na vida e na função social do artista (escritor), temos a figura do jornalista, do repórter e a imagem do *boêmio* cuja representação é também a do típico *flâneur*, bem como o aparecimento do gênero da crônica, nova forma ideal de escrita para o jornal, para a imprensa carioca e para os leitores do período – a contar de 1870/1880. Os jornalistas e os escritores começavam a usar, com frequência, os modernos meios técnicos de escrita que surgiam, sobretudo o da crônica, na literatura. Nesse seleto grupo podemos encontrar o autor de *Cenas e Perfis* (1910), como aponta em artigo, ao analisar as crônicas de João do Rio no contexto da Belle Époque, Douglas de Sousa (2013, p. 226):

Desse período temos grandes nomes da Literatura Brasileira, dos quais se sabe hoje de suas intensas produções como cronistas e de suas contribuições no jornalismo; trata-se nomes como Lima Barreto, Olavo Bilac, Machado de Assis, Coelho Neto, Godofredo Rangel e João do Rio, dentre outros. Essa contribuição na imprensa era encarada por alguns sem nenhum tipo de problema como João do Rio, e por outros como forma de rebaixamento de sua produção literária, como no caso de Olavo Bilac.

Em Coelho Neto, além da figura do boêmio, do jornalista, do cronista e do romancista, temos também uma espécie do típico *flâneur*: aquele que anda e examina, por diferentes ângulos e diagnósticos, os perfis sociais e a condição humana nas ruas e nos ambientes do espaço citadino, com o propósito de não só observar, mas também tecer críticas à situação sócio-política e econômica dos habitantes (anônimos) do Rio de Janeiro e dos lugares que estes sujeitos ocupam nesse cenário urbano que passa cada vez mais por mudanças e transformações.

O que vira matéria literária são os bastidores do teatro, o trabalho humano, em especial, nas redações dos jornais, o submundo da prostituição de luxo, a condição familiar e os ambientes das classes sociais pobres e suburbanas, o homem comum nos seus afazeres, vivências e problemas do dia-dia, os bondes elétricos, as ruas e avenidas, as lojas, as cafeterias, os restaurantes, os clubes e os cassinos de jogos frequentados pelo burguês carioca de classe média... enfim, os aspectos que colocam a Rio de Janeiro, com “ares de modernidade”, em contraste, e os indivíduos que nela habitam diante de novos valores e de novas formas de pensar e agir numa sociedade de inícios do século XX que já apontava para outro *modus vivendi*.

Essas e outras fragmentações, quando reunidas, oferecem-nos, não somente em *Turbilhão*, mas também noutras produções literárias de caráter urbano do autor, a exemplo de *A capital federal* e *A Conquista*, uma visão da vida social da capital federal do Brasil, das mudanças pelas quais passava a sua estrutura na virada do século XIX para o século XX.

A esse respeito, em *Entre dois modus vivendi: arcaísmo e modernidade em Turbilhão*, de Coelho Neto, Mendes e Ignácio (2010) analisam as relações das personagens e as suas experiências urbanas num contexto citadino moderno, no qual as suas vivências se inserem. O artigo reconstrói o espaço urbano criado pela imaginação coelhonetiana, mas tirado do plano da realidade e representado na ficção. Relaciona esse espaço com os fatores socioeconômico e político-cultural da moderna capital federal brasileira. Segundo os autores, “Coelho Neto, nesse romance, alude ficcionalmente às mudanças que se verificavam no modo de vida da população do Rio de Janeiro na primeira década do século XX” (2010, p. 4).

O conteúdo temático de *Turbilhão* se desdobra em uma linguagem literária mais depurada e despojada, ante os contrastes da realidade social da época, vez ou outra aparecem matizes estilísticos da prosa-poética parnasiana e do estilo art nouveau, porém, com caráter e a função de unir forma e conteúdo consubstancialmente. Com isso, percebemos que, quando necessário, Coelho Neto não abandona completamente a sua lógica estilística na narrativa.

Assim, no conjunto da obra, o prosador pondera o estilo formal, culto e virtuoso tão rechaçado pela crítica brasileira majoritária. O descritivismo detalhista e extenuante do seu estilo marcado nos enredos das obras anteriores, a exemplo de *Rapsódias* (1891), seu livro contista de estreia, quase não se vê nessa ficção. O que faz sê-la, por unanimidade da crítica, uma das obras mais felizes, se não a mais feliz, da extensa produção romanesca coelhonetiana (BROCA, 1958), com a estrutura interna e externa intacta, bem organizada, uma narrativa simples, concisa e objetiva: “é a mais harmoniosa e natural a sequência da narração, sem tropeços nem incongruências de qualquer espécie” (LIMA, 1958, p. 60).

Comentários como esses sublinham a organicidade entre forma e conteúdo do escopo de estudo deste trabalho. Por isso optamos por sua escolha. Adaptando a sua ficção urbana à linguagem e às temáticas do realismo, lugar-comum a outros escritores, principalmente aos canonizados no Realismo/Naturalismo do século XIX, Coelho Neto faz sair do texto a ressonância de uma voz humana. É por aqui que devemos situá-lo, compreendê-lo e julgá-lo, esteticamente, na literatura do Brasil.

Entendemos que parte majoritária da crítica nega o realismo na obra de Coelho Neto porque se fundamenta no ideal estético convencional de um modelo canônico ou de uma escola literária, basta ver as comparações feitas entre Coelho Neto e os realista-naturalistas no estudo crítico de Bosi (2013, p. 213-214), que, comparando *Inverno em Flor* (1897) com a *magnum opus* de Aluísio Azevedo, diz que aquela ficção, “no conjunto, e sobretudo na determinação da realidade social e de seus reflexos morais, não atinge a força máscula do Aluísio de *O Cortiço*”.

Objecção crítica que pode ser observada em outras análises sobre as produções literárias de Coelho Neto, que pode ser explicada pelo fato deste escritor aderir, por vezes, ainda que superficialmente, ao cânone do realismo/naturalismo, como já havia observado Lopes (1997) em estudo sobre o autor.

Para colocar à prova e ao menos diluir os argumentos da crítica que diz sê-lo acrítico à realidade social, pretendemos refletir como e de que forma Coelho Neto se posiciona/toma partido, criticamente, diante da realidade de sua época em *Turbilhão*, situando a obra no contexto da Belle Époque.

Para tanto, a pesquisa está fundamentada, em parte, nos estudos críticos e teóricos de György Lukács (2010;1968) sobre o método realista. Para Lukács, o escritor realista, entre outros empreendimentos, é aquele que consegue adequar (articular) a *forma* do gênero literário à estrutura (ao *conteúdo*) da materialidade histórico-social do tempo-espço presente, utilizando as *mediações* necessárias para a configuração da realidade na obra de arte.

Um dos motivos desta dissertação ter como fundamentação o método realista se justifica porque essa noção não prescreve um modelo fixo, um conceito canônico ou convencional de representação artística da realidade, quer dizer, compreende o realismo não como uma concepção estética normativa ou ideal de escola literária, mas o entende como uma atitude/postura crítica do escritor frente às mudanças da vida cotidiana. No capítulo que segue discutimos algumas noções do método realista, a fim de melhor explicar a metodologia deste estudo em torno da obra *Turbilhão*, de Coelho Neto.

2 TENSÕES E FRATURAS: REALISMO OU REALISMO/NATURALISMO?

A priori, podemos ser categóricos em afirmar que o realismo sempre existiu como modo de representação da realidade social nas produções artísticas e literárias.

Na literatura brasileira, em especial, o que muda é a forma de pensar, de refletir e de exprimir esse sentimento, – o espírito realista –, nas obras de arte, podendo entrar em discussão aspectos como o tipo de narrador, a estrutura narrativa, o *tipo* ou o *típico* social configurado nas personagens, a forma técnica de escrita (descritiva, narrativa ou os dois procedimentos literários), o gênero, a doutrina estética ou filosófica da época histórica, a visão de mundo (a experiência) do escritor e, por conseguinte, a(s) ideologia(s) da obra literária.

Levando em conta essas considerações prévias, perceberemos que o realismo, – noção diversificada e polissêmica no campo da crítica e da teoria literária –, quando compreendido à luz das concepções estéticas lukacsianas, faz a ideia convencional denominada de realismo/naturalismo um conceito bastante impreciso, escorregadio e pouco limitado, – unilateral –, para a representação e conhecimento da realidade social, bem como para a compreensão do fenômeno estético literário, seja fora ou dentro do contexto da literatura brasileira. Nesse caso, a literatura realista/naturalista do século XIX. Discutir o assunto se torna mais provocador quando colocamos os termos *método*, *realismo* e *naturalismo* em reflexão.

A partir de “tensões” e “fraturas”, levantamos neste capítulo uma discussão entre o método realista, termo cunhado e noção sistematizada pelo escritor, crítico, teórico, sociólogo e filósofo húngaro György Lukács (1968; 2010), e o realismo-naturalismo brasileiro, com o objetivo de refletir sobre alguns problemas que gravitam em torno da história, da arte, da sociedade e do ser-social, três eixos que, se bem focalizados, podem servir para problematizar o fenômeno estético e a literatura brasileira do final do século XIX, dos escritores realista-naturalistas. Nossas argumentações estarão fundamentadas, ainda, nas ideias dos críticos e historiadores brasileiros que estudaram esse período: Coutinho (1997); Bosi (2013); Proença Filho (2012); e outros.

No item 2.1 (Refração: método, realismo e naturalismo), apontamos as possíveis “refrações”, – mudanças de direção –, que colocam esses termos em reflexão e nos fazem compreender, a partir de tensões, a aproximação e o distanciamento entre o realismo como método e o realismo/naturalismo brasileiro. Aqui são as nossas breves contribuições para se pensar a respeito da representação da realidade social nessa estética literária. No item 2. 2 (A tipicidade e o método narrativo), tratamos das duas principais noções do método realista, analisando, previamente, a estrutura narrativa de *Turbilhão*, com o propósito de cumprir os dois

primeiros objetivos específicos desta dissertação: examinar a forma de configuração realista na obra *Turbilhão*, de Coelho Neto; perceber a *tipicidade* e o *método narrativo* na estrutura narrativa de *Turbilhão*.

2.1 Refração: método, realismo, naturalismo

A noção de realismo, como modo de representação artística da estrutura histórico-social, entra em voga na Literatura Brasileira, mais precisamente, no século XIX, época em que o ideal estético do Realismo/Realismo-Naturalismo começa a se manifestar. Embora atualmente seja possível a separação desses termos, até um tempo atrás, para alguns críticos e historiadores de nossa literatura, desvinculá-los não era uma tarefa tão fácil assim. Outro fato é que há quem defenda, Coutinho (1997), por exemplo, a ideia segundo a qual diz que tanto o realismo quanto o naturalismo, entendidos antes e depois do século XIX, se desdobram por todo o século XX, chegando até mesmo à literatura contemporânea brasileira.

Sendo assim, o realismo, ao ser compreendido como espírito, temperamento, tendência ou comportamento de uma época, de um escritor, de uma obra, de um gênero ou de um estilo literário qualquer, deixa de vestir apenas a roupa do século XIX e se reveste da roupa transecular da materialidade histórico-social. Essa afirmação não é dada ainda por György Lukács (2010; 1968), mas pelo já citado Afrânio Coutinho, que nos pede para encarar o realismo e o naturalismo da seguinte maneira:

Devem-se encarar o Realismo e o Naturalismo como movimentos específicos do século XIX. Porquanto, antes de se concretizarem numa época histórica, eles eram categorias estéticas ou temperamentos artísticos, tendências gerais da alma humana em diversos tempos, como Classicismo e Romantismo, surgindo o Realismo sempre que se dá a união do espírito à vida, pela objetiva pintura da realidade. Dessa forma, há Realismo na Bíblia e em Homero, na tragédia e comédia clássicas, em Chaucer, Rabelais e Cervantes, antes de aparecer em Balzac, Stendhal e Dostoievski. Do mesmo modo, o Naturalismo existe sempre que se reage contra a espiritualização excessiva, como em certas expressões do erotismo barroco ou na ficção naturalista do século XIX (COUTINHO, 1997, p. 4-5).

Assim, o realismo, antes e para além do seu tempo-espaço convencional, o “ponto fixo” do século XIX, é um procedimento estético ou um temperamento artístico e literário que acompanha a dinâmica e as transformações da materialidade histórico-social das épocas, um comportamento geral da alma (do espírito) do homem. A partir do uso da linguagem, é uma tarefa empreendida pelo escritor na obra de arte, produto de seu trabalho humano e artístico, para configurar a realidade nos gêneros da literatura. Faz, portanto, uma pintura mimética das

leis objetivas do mundo, da natureza, das forças motrizes e materiais que movem a história, a sociedade e o ser-social (o gênero humano). Ao pretender associar o espírito à vida, o realismo está entre a linha tênue que separa a ficção, a verossimilhança e a facticidade da realidade social.

Essa pintura objetiva da realidade em Lukács (2010; 1968) tem sentido diverso e mais profundo, mas podemos aproximar e distanciar o realismo como método e o realismo/naturalismo brasileiro, pretensão que faz esta pesquisa ser movida por “tensões” e “fraturas”, visto que, partindo dos problemas do realismo na obra de Coelho Neto, encontramos “problemas” naquela estética da literatura brasileira, caminho que nos levou aos estudos de Coutinho (1997), Bosi (2013) e Proença Filho (2012).

O que propomos, a partir das meditações sobre os termos método, realismo e naturalismo, é uma discussão ponderável entre o método realista e o realismo/naturalismo, duas formas distintas de representação da realidade social. Indicaremos, assim, as possíveis mudanças de direção para se pensar as convergências e as divergências dessas noções, bem como em que elas implicam no campo da crítica, da história e da teoria literária.

No que tange ao conhecimento do fenômeno estético, compreendê-lo criticamente é saber aliar a história à crítica literária. Assim, tanto para Coutinho (1997) quanto para Lukács (2010; 1968), o *método* é a história. O historiador brasileiro é categórico em dizer que “o ideal a que se visa é aliar a história à crítica, aquela subordinada ao ponto de vista da segunda, que é a finalidade suprema do estudo do fenômeno literário” (COUTINHO, 1997, p. 4). Se Lukács tivesse lido essa afirmação, talvez não a desconsideraria. Contudo, o pensador húngaro sublinharia que o seu modo de olhar e pôr em exame crítico a história é diverso e mais profundo, fundamentado na doutrina de Karl Marx, o *materialismo histórico dialético*.¹⁰

A fundamentação de Lukács para sistematizar¹¹ a teoria do realismo como método (denominado também como realismo crítico-dialético) parte desse conhecimento filosófico. A originalidade ou o diferencial desse postulado crítico e teórico está em encarar a história, dialeticamente, como um *problema*, uma vez que esta é a grande e a mesma questão da

¹⁰ Em *Meu Caminho para Marx*, Lukács (1933, on-line) diferencia o materialismo dialético e o materialismo não-dialético. Eis um dos motivos que faz surgir os embates entre o seu pensamento crítico-teórico e os pensamentos de escritores que são seus contemporâneos; alguns, inclusive, baseiam parte de seus estudos sobre crítica e teoria literárias nas obras juvenis de Lukács, em que o marxismo já aparecia, mas demasiado rarefeito e diluído: Theodor Adorno, Walter Benjamin, Lucien Goldmann e outros. Frederico (2013) faz reflexões sobre esses encontros e desencontros teóricos no livro *A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács* (2013) e nos artigos *Cotidiano e arte em Lukács* (2000), *Lukács e a defesa do realismo* (2015). Ainda que considerados dentro de suas particularidades, são autores que podem ainda ser denominados de “jovens-hegelianos”, visto que não conseguem se desvencilhar totalmente do legado intelectual e do sistema filosófico de Hegel, valer dizer, o método da dialética (FREDERICO, 2000). Só tivemos acesso ao texto *Meu Caminho para Marx* na versão on-line: <https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2013/11/lukc3a1cs-meu-caminho-para-marx.pdf>.

¹¹ Lukács se fundamenta também nos estudos de Friedrich Engels sobre a arte e a literatura.

“verdadeira” estética marxista. Assim, ao defender a atualidade do realismo, Lukács problematiza a realidade e as ações do “ente objetivo”, o qual tem o verdadeiro nascimento de sua humanidade na história, pois o homem se torna *ser-social* através de suas ações e do caráter teleológico de seu trabalho.

Acerca dessa concepção, segundo Frederico (2013, p. 106), Karl Marx pensa e compreende o ser-social numa perspectiva que é precisamente histórica. Portanto, para Marx, “o gênero humano não é um dado, mas o resultado de um longo processo que se iniciou com a invenção do trabalho e a criação dos instrumentos para agir sobre a natureza”. Na esteira desse raciocínio, Douglas De Sousa (2019, p. 3) em artigo vai dizer que “o *fazer* histórico é algo ligado ao *fazer-se* humano, é o que diferencia o ser humano dos demais animais, a sua capacidade lógica e pensada de agir sobre a natureza”.

Guiado por essa premissa, Lukács vai compreender a história como a história da luta de classes e a sociedade estruturada (articulada) às ideias de classes. Nessa relação entre a história e a sociedade, vai buscar as respostas para tentar compreender o ser-social e a arte, uma vez que entende a criação dos gêneros artísticos e literários associados às formas de desenvolvimento histórico-social, assim como o seu “mestre”.

A esse respeito, segundo Lukács (2010; 1968), Karl Marx, ao ter analisado a gênese da epopeia, concluiu que a arte, a literatura e a épica gregas estão ligadas a certas formas de desenvolvimento social e continuam a suscitar prazer estético em nós. Por isso valem, sob determinados aspectos, como “normas”, modelos ou pontos de referência inigualáveis, visto que são autênticas manifestações artísticas de representação da realidade e do gênero humano.

Ao estudar o comportamento estético em sentido prático, Lukács o compreende, portanto, no conjunto das atividades e das necessidades dos seres humanos que a vida cotidiana exige. Ainda que fosse contrário aos argumentos e às ideias que tentam minar ou investir contra a autonomia estética, ele sempre deu à arte a mesma importância creditada às atividades científicas, aproximando e distanciando, comparando e contrastando, por exemplo, o fenômeno estético com a ciência e com os outros setores (religião, filosofia...) de conhecimento da vida. Reconhecia, dessa forma, a cotidianidade (o dia-a-dia) como um dos momentos privilegiados da atividade artística, o que difere o seu pensamento do pensamento filosófico de Hegel, “para quem a arte surge sempre como manifestação sensível da Ideia” (FREDERICO, 2000, p. 302).

Para o pensador e sociólogo húngaro, uma das especificidades da arte consiste em fazer, no seu conteúdo simbólico, um “*reflexo antropomorfizador* da realidade” (FREDERICO, 2000), isto é, atribuir caráter e ações humanas àquilo que não é humano por meio do reflexo artístico. Ainda segundo ele, a obra de arte é capaz de reunir numa possível unidade sensível e

concatenação orgânica, vale dizer, conforme Frederico (2013, p. 111), numa “totalidade fechada”, a realidade social: *aparência e essência, subjetividade e objetividade, forma e conteúdo*. Conforme esse pensamento estético, a arte realista se configura, pois, como uma [...]

[...] atividade teleológica que reúne o projeto subjetivo do homem ao mundo material, a arte é entendida não só como um modo de conhecer o mundo exterior (como queria Hegel), mas também como um fazer, uma práxis que permite ao homem afirmar-se ontologicamente. Além do aspecto cognitivo, a arte é um meio de projeção dos anseios subjetivos que transcendem a realidade imediata (FREDERICO, 2013, p. 44-45).

As relações entre a realidade (objetividade/concreto) e as ideias (subjetividade/abstrato) se fundem na práxis. E este é o principal fundamento do pensamento de Marx. Dessa maneira, na interpretação ontológica do marxismo, nota-se, por meio da experiência estética, não só o caráter cognoscitivo da arte, para que o sujeito conheça o mundo externo, mas também a possibilidade deste sujeito ir além da imediatez empírica e aparente da realidade e reunir os seus projetos e os seus anseios subjetivos à materialidade do mundo, afirmando-se, assim, ontologicamente, como um sujeito que é pertencente ao gênero humano, ser-social autoconsciente, emancipado, livre e dotado do verdadeiro sentido de existência.

Desse modo, Lukács confere à arte uma *autonomia relativa* e lhe designa uma *função* – para usarmos o termo lukacsiano – uma *missão*: desfeticizar a realidade, a aparência do mundo dos homens, e revelar a essência – a verdade. Para tanto, a arte está envolvida ainda num movimento reiterativo, ela deve ter o seu ponto de partida e o seu ponto de chegada na vida cotidiana (cujo primeiro reflexo é feito pela consciência do homem comum), devolvendo a esta os seus produtos mais supremos, verdadeiros e humanos. Só assim a arte pode cumprir a tarefa de libertar os homens da condição de sujeitos alienados, – que vivem um mundo estranhado, reificado, coisificado –, e elevá-los à condição de sujeitos autoconscientes.

É no ensaio *Narrar ou Descrever?* – Publicado originalmente em 1936 – que a função da arte, entendida como uma ação cognitiva e transformadora, capaz de desvelar a verdade do processo social e dos destinos individuais, aparece mais diretamente, como podemos ler a seguir:

A verdade do processo social é também a verdade dos destinos individuais. Em que coisa, entretanto, e de que modo, torna-se visível tal verdade? É claro, não somente para a ciência e para a política fundada sobre bases científicas, mas também para o conhecimento prático do homem na sua vida cotidiana, que essa verdade da vida só se pode manifestar na *praxis*, no conjunto dos atos e ações do homem. As palavras dos homens, seus pensamentos e sentimentos puramente subjetivos, revelam-se verdadeiros ou não verdadeiros, sinceros ou insinceros, grandes ou limitados, quando se traduzem na prática, isto é, quando os atos e as forças dos homens confirmam-nos ou desmentem-nos na prova da realidade. Só a *praxis* humana pode exprimir

concretamente a essência do homem. O que é força? O que é bom? Perguntas como estas obtêm respostas unicamente na *praxis*.

É através da *praxis*, apenas, que os homens adquirem interesse uns para os outros e se tornam dignos de ser tomados como objeto de representação literária. A prova que confirma traços importantes do caráter do homem ou evidencia o seu fracasso não pode encontrar outra expressão senão a dos atos, a das ações, a da *praxis* (LUKÁCS, 1968, p. 62).

Para representar, literariamente, essa verdade do processo social e a verdade do caráter e das ações dos homens individuais, o escritor, em sua atividade artística, ao empreender a vida cotidiana na obra de arte, deve travar uma luta profunda contra “os preconceitos da sociologia burguesa” (LUKÁCS, 1968), que são demarcados pela sociedade classista. Ao ir na raiz do problema, o escritor deve ter um posicionamento/uma postura crítica e ativa que contrarie as formas de fetichização e de reificação promovidas pelo “sociologismo” da sociedade burguesa, que transformam o homem num objeto manipulável e coisificado, em uma *natureza morta*.

Essa luta revolucionária, transformadora e emancipatória contra o processo de reificação na vida social, isto é, na consciência do homem comum, é travada de duas formas: ora contra os preconceitos ideológicos da sociologia burguesa; ora contra os próprios preconceitos subjetivos do intelectual burguês, contra a “crise”/a “decadência ideológica”. O artista (o escritor), de modo geral, tem que superar os próprios preconceitos subjetivos de sua “concepção de mundo”. De acordo com Lukács (2010, p. 78-81):

Trata-se de uma dupla luta: por um lado, de uma luta para superar os preconceitos no exame e na avaliação da própria realidade, e, por outro, de uma luta para superá-los na própria alma, no ponto de vista que o escritor assume diante de suas experiências interiores, dos processos psíquicos que se desenvolvem nele.

[...]

É evidente que um escritor pode se abrir para uma tal concepção do homem somente quando houver superado, em si mesmo, os preconceitos equivocados que a burguesia divulga sob as mais variadas formas a respeito do homem e do mundo, do indivíduo e da sociedade, da vida interior e exterior da pessoa humana.

Ao pôr em exame crítico a sua própria concepção de mundo, sendo, pois, autocrítico, o escritor supera os seus preconceitos subjetivos, a decadência (crise) ideológica e as formas de reificação que a sociedade burguesa e o sistema capitalista impõem na vida cotidiana dos sujeitos, em suas inter-relações sociais. A partir dessa ideia, para criar gêneros literários autênticos, qual seja a arte do romance, é necessário que o método realista, – o método narrativo de composição literária –, seja adotado pelo escritor. Em síntese, são com essas reflexões que Lukács vai defender a ideia do *triunfo do realismo*. Sobre isso, ele diz que “a capacidade de

atingir um tal conhecimento íntimo do homem é o triunfo do realismo na literatura” (LUKÁCS, 2010, p. 81).

Para alcançar essa compreensão essencial do homem e da realidade social, Lukács pressupõe que o escritor realista deve se apoiar em dois pontos básicos do realismo: na *tipicidade* e no *método narrativo* (termos que serão discutidas no tópico 2. 2 deste capítulo). O húngaro vai desdobrar as suas ideias sobre essas duas noções nos ensaios *Narrar ou Descrever?* (1936) e *A fisionomia intelectual dos personagens artísticos* (1936). O enfoque no primeiro texto se faz importante porque é nele que aparecem as considerações críticas e teóricas sobre o Realismo e o Naturalismo – o *narrar* (método narrativo) e o *descrever* (método descritivo).

Pois bem, para além do *método*, quer dizer, da história aliada à crítica literária para compreender o fenômeno estético, outro distanciamento entre Coutinho e Lukács, – e aqui um dos pontos nodais das discussões deste capítulo –, é o fato de que o sociólogo e filósofo húngaro vai fazer críticas, por vezes duras e enérgicas, ao método de composição literária da descrição, que aparece acentuadamente na estética do formalismo, quer dizer, do Naturalismo, – para usarmos as expressões lukacsianas: do “Novo Realismo”, do “Realismo” Moderno –, que tem em Zola e Flaubert a sua representação mais expressiva.

Segundo Lukács (1968), se o procedimento estético literário da descrição existia em outros tempos, certamente era um método secundário ou um mecanismo literário entre outros na composição dos gêneros. O crítico questiona o porquê do método descritivo, no século XIX, após 1848, ter se tornado, para alguns escritores, entre eles Zola e Flaubert, a composição essencial na arte do romance. A descrição já existia no gênero épico, nos romances balzaquianos, tolstoianos, dostoiévskianos, e nos de outros escritores. Contudo, tinha *caráter e função* diferentes da forma que aparece nas ficções de Zola e de Flaubert.

Lukács vai dizer que a contraposição entre o *método narrativo* e o *método descritivo*, a alternativa *participar* ou *observar* tem correspondência com duas posições socialmente necessárias que os escritores assumem diante de dois distintos e importantes períodos do capitalismo no século XIX – antes e após 1848, vale lembrar: antes e após *a decadência (crise) ideológica geral dos intelectuais burgueses*¹². Lukács enuncia, então, que os empreendimentos literários *narrar* e *descrever* são dois métodos de composição fundamentais de representação característicos destas duas fases de desenvolvimento do capitalismo. Assim, “estamos diante

¹² Frederico (2015), de forma sucinta e esclarecedora, explica esse fenômeno no tópico “a decadência ideológica e o realismo”. O que nos cabe aqui é entender, brevemente, como que, para Lukács, isso implica, em especial, na composição literária da arte do romance, a contar do século XIX, depois do ano de 1848. O tema da decadência ideológica é abordado por Lukács (2010) no ensaio *Marx e o problema da decadência ideológica*.

de dois estilos radicalmente diversos, de duas maneiras diversas de encarar a realidade” (LUKÁCS, 1968, p. 58).

Para Lukács, a primazia pelo método descritivo se justifica porque parece ser um procedimento estético literário próprio do desenvolvimento social da estrutura burguesa e da acentuada cristalização do sistema capitalista. Assim, segundo o pensador, o método descritivo, quando mal elaborado, passa a ser sinônimo da tirania da prosa do capitalismo:

A tirania da prosa do capitalismo sobre a íntima poesia da experiência humana, a crueldade da vida social, o rebaixamento do nível de humanidade são fatos objetivos que acompanham o desenvolvimento do capitalismo e desse desenvolvimento decorre necessariamente o método descritivo. Uma vez constituído este método, e aplicado por escritores notáveis (a seu gosto, coerentes), ele repercute, de ricochete, sobre o reflexo literário da realidade. O nível poético da vida decai – e a literatura sublinha e aumenta esta decadência (LUKÁCS, 1968, p. 66).

Não que os intelectuais sejam nas suas subjetivas opiniões ou em seus propósitos como escritores, Flaubert e Zola, defensores do capitalismo, mas as suas concepções de mundo sofrem, constantemente, “o influxo das ideias do tempo”, e as suas obras ressentem, expressivamente, dos “preconceitos da sociologia burguesa” (LUKÁCS, 1968, p. 61). Assim, para Lukács, o que o Naturalismo faz, à luz da descrição objetiva e imediata da realidade, é um reflexo alienado (estranhado) da vida cotidiana, a partir de fatos objetivos humanos e sociais.

Dessa maneira, não conseguimos estar diante de um reflexo profundo das leis objetivas da realidade, mas nos deparamos com uma deformação banal dessas leis, uma vez que a *forma mentis* (a consciência) dos escritores sofre as influências das ideias forças da época. Eis que na estética do Naturalismo:

A vida se desenvolve quase sem saltos e articulações, podendo-se mesmo considerá-la, da sua perspectiva, socialmente normal: todos os atos dos homens aparecem como produtos normais do meio social. Há, porém, outras forças em ação, bastante diversas e heterogêneas, como a hereditariedade, que atua sobre os pensamentos e os sentimentos dos homens, como necessidade fatalista, provocando catástrofes que interrompem o fluxo normal da vida. [...] Em toda parte, a ação normal e homogênea do ambiente fica contraposta, sem nexos algum, às bruscas catástrofes determinadas pelo fator hereditário (LUKÁCS, 1968, p. 61).

Analisando as confissões de Flaubert sobre o método de composição literária de seus romances, Lukács põe em exame o preconceito subjetivo do francês. Para Lukács (1968), o escritor deve ter absoluto respeito pela verdade, no objeto artístico há a necessidade de que os pontos culminantes apareçam sublinhados. Todavia, não é lícito ao escritor acreditar, naturalmente, tendo a exata razão em dizer, que na sua obra há “excessiva verdade” ou que os

“pontos culminantes” existem somente na arte e na literatura. Aquele que argumenta dessa forma acaba apenas por confessar e demonstrar a sua equivocada visão de mundo e de realidade, “da essência objetiva da realidade, da relação entre arte e natureza” (LUKÁCS, 1968, p. 60).

A posição subjetiva extremada (leia-se: subjetivismo integral) segundo a qual afirma que “os pontos culminantes existem apenas na arte e vêm, portanto, criados pelo artista (que pode decidir criá-los ou não, a seu bel prazer), é um puro e simples preconceito subjetivo” (LUKÁCS, 1968, p. 60). Como anteriormente explicado, são preconceitos característicos da sociologia burguesa, que precisam ser superados pelo artista, para que ele não tenha uma concepção de mundo abstraída, unilateral e superficial da realidade. Conforme explica Lukács (1968, p. 60) em ensaio:

Trata-se de uma concepção que é um preconceito resultante de uma observação exterior e superficial das manifestações da vida burguesa, das formas de vida características da sociedade burguesa, uma observação que faz abstração das forças motrizes do desenvolvimento social e da ação que estas continuamente exercem, inclusive sobre a superfície da vida.

Considerada nessa visão abstraída do Naturalismo, que reflete os fenômenos à luz da aparência e da superfície, a vida cotidiana se apresenta quase sempre sem saltos, “como um rio que corre sempre de maneira igual, como uma lisa e monótona superfície sem articulações” (LUKÁCS, 1968, p. 60). O que contraria o verdadeiro sentido dialético da história, que tem bases fincadas em estruturas e articulações, não corre de maneira igual, mas é um constante devir.

A história segue continuamente o curso das mudanças, da evolução, das transformações e do progresso. Sobre isso, Lukács (1968, p. 60) diz que “as articulações nascem por obra das leis que determinam o desenvolvimento histórico da sociedade, em decorrência da ação das forças motrizes do desenvolvimento social”. Portanto, a vida cotidiana do homem comum pode e deve apresentar saltos, acompanhando o mesmo movimento continuum da história.

Percebendo que o Naturalismo não consegue assimilar o movimento e a dinâmica da história, ou seja, ter uma visão holística da realidade social, Lukács faz críticas, por vezes duras, aos escritores que dão primazia ao método descritivo, uma vez que eles apresentam a vida de forma unilateral, a partir de fatos objetivos sociais e humanos, dos aspectos negativos externos das forças atávicas da natureza e sociais. Assim, eles descrevem “situações estáticas, imóveis, descrevem-se estados de alma dos homens ou estados de fatos das coisas. Descrevem-se estados de espírito ou naturezas-mortas” (LUKÁCS, 1968, p. 70).

A representação completa do ambiente e das coisas por vezes sem fins necessários, por meio da “estilização formal”, revelada pela descrição objetiva do naturalismo, assume uma importância que não permite fluir a essência necessária do “íntimo valor humano dos acontecimentos narrados” (LUKÁCS, 1968, p. 53). As personagens aparecem como elementos de uma natureza sem vida e as coisas descritas quase sempre desassociadas das experiências humanas. Nessa carência de relações mais profundas e essenciais entre as coisas, as ações, as experiências e as circunstâncias que as personagens vivem, atuam e se debatem, o conteúdo simbólico também fica carecido de valor essencial. Lukács assevera que “não existe na literatura uma “poesia das coisas” independente dos acontecimentos e experiências da vida humana” (1968, p. 76). Portanto, o método descritivo, aplicado, rigidamente, para representar o gênero humano, “só pode transformar o homem em natureza-morta” (LUKÁCS, 1968, p. 79).

Fazendo uma breve incursão, a partir de um recorte historiográfico, para aproximar e distanciar o pensamento estético de Lukács do realismo/naturalismo brasileiro, voltamos novamente os olhos para a segunda metade do século XIX e percebemos ser uma das épocas mais relevantes para a cultura do Brasil. Esse contexto histórico, internacional e nacionalmente, coincide, em termos circunstanciais, com o advento da civilização burguesa, com as suas ideias, com os novos conhecimentos e descobertas científicas, com o desenvolvimento intensivo do sistema capitalista (a técnica, o pensamento e a produção trabalhista mecânica e industrial), com o poder, com os valores e com o conservadorismo daquela classe, que vai causar impactos de proporções imensuráveis não só “no espírito da Europa ocidental”, mas também nos países periféricos do mundo, inclusive no Brasil.

“De modo geral, 1870 marca no mundo uma revolução nas ideias e na vida, que levou os homens para o interesse e a devoção pelas coisas materiais” (COUTINHO, 1997, p. 6). Nessa lógica materialista, o indivíduo anseia cada vez mais pela posse das coisas e dos bens materiais, fazendo desse desejo a sua mais nova fé no meio social em que vive. Compreendemos, segundo o crítico e historiador brasileiro, que essa “revolução ocorreu primeiro no espírito e no pensamento dos homens e daí passou à sua vida, ao seu mundo e aos seus valores” (COUTINHO, 1997, p. 6).

Dessa nova devoção e alteração na “consciência” dos sujeitos e no estilo de vida da sociedade, surge o que ficou denominado de “geração do materialismo”. Embora diversas ideologias e tendências filosóficas se entrecruzem, coexistindo no panorama da cultura ocidental, é a concepção materialista do mundo a mais predominante no século XIX (PROENÇA FILHO, 2012). Essa era materialista (1870-1900) foi uma continuação mais rápida, intensa e evolutiva das transformações que já estavam acontecendo no mundo desde o

século XVII e XVIII, com as ideias do iluminismo e do enciclopedismo, sendo o contexto das Revoluções, no curso do século oitocentista, o estopim das mudanças pelas quais passava a sociedade. Acreditou-se no “progresso” indefinido e sempre em ascensão, bem como no desenvolvimento constante da civilização mecânica e industrial (COUTINHO, 1997).

Essa concepção de mundo, ao ser deslocada para o contexto histórico-social do Brasil, vai ser configurada na estética do realismo/naturalismo pelos escritores dessa escola, perante os diversos problemas sociais próprios de nossa realidade. “Duas estéticas”, um objetivo: conferir forma literária às teorias e às linguagens técnico–científicas e metodológicas que estavam sendo desenvolvidas na época, mas voltando os olhos para a realidade brasileira. Através de um fenômeno muito comum, as ciências vão receber, reciprocamente, “a aplicação dos métodos e princípios de uma a outra”. Dessa forma, “as ciências sociais se aliaram às ciências naturais, físicas e biológicas: economia, sociologia, estatística, biologia, psicologia, ciências naturais, geografia, antropologia e etnografia” (COUTINHO, 1997, p. 7).

Em síntese, o século XIX é demarcado, culturalmente, por um complexo espiritual da época – *zeitgeist* – que se caracteriza pelo “advento da civilização burguesa”, pela “geração do materialismo” e “pelo progresso técnico, mecânico e industrial”. O que dominou, de modo geral, essa visão de mundo e de vida, dando-lhe uma fisionomia espiritual típica, foram o “culto da ciência e do progresso”, o “evolucionismo”, o “liberalismo”, o “iluminismo”, o “determinismo”, o “positivismo”, o “objetivismo”, o “racionalismo”, o “contra-espiritualismo” e o “naturalismo” (COUTINHO, 1997).

Esses serão alguns dos interesses dos intelectuais contemporâneos ao século XIX, que, a fim de observar e examinar esteticamente os fatos humanos e sociais, irão inter-relacionar o conhecimento daquelas ciências à luz dos postulados das principais filosofias e teorias da época, quais sejam, o **ambientalismo e/ou determinismo**, de Taine, segundo o qual a arte e o homem eram produtos determinados pela raça, pelas circunstâncias e pelo meio social; a **ciência social (a sociologia) e o positivismo**, de Augusto Comte, que busca para o mundo e para o homem explicações fundamentadas nas leis científicas dos fatos humanos e sociais, naturais, biológicos e físicos. A esse respeito, contrário às explicações últimas da teologia e da metafísica, Comte ancora o seu pensamento, sobretudo, ao fatalismo científico: a razão, o objetivismo, a observação, a experiência e a comparação. Sobre isso, Coutinho (1997, p. 7) diz que “os estudos sociológicos, dirigidos pelo positivismo, orientaram-se para a coleta de fatos, sintetizando-os e formulando leis e tendências para explicar a conduta e a evolução da sociedade humana”. Tem-se, ainda, nesse quadro sistemático teórico e filosófico, a **doutrina da evolução e seleção natural**, de Darwin; o **evolucionismo**, de Spencer, que “viu a sociedade como um

organismo em evolução, e a luta pela existência como um constante antagonismo entre as forças sociais” (COUTINHO, 1997, p. 7); e, não menos importante, a ascensão da **psicologia científica** e o **materialismo psicológico** de Wundt e Lombroso.

Essas ideologias iriam modificar, profundamente, o pensamento, o comportamento, a ação, o caráter, os valores, o estilo de vida do homem e a estrutura da sociedade como um todo. Em síntese, esse é o complexo espírito cultural da época, a experiência “moderna” e o sistema de ideias que entram em voga nesse período da literatura do Brasil, influenciando a *forma mentis* dos escritores realistas e naturalistas. Conforme as explicações de Coutinho (1997, p. 14):

Deve-se à influência francesa a penetração das ideias “modernas” do século XIX no Brasil. Foi larga e profunda a influência francesa. Os ideais do século, os princípios libertinos e sediciosos, a “mania francesa”, sacudidos pela Revolução, pelo Iluminismo, pelo movimento crítico da Enciclopédia, traduzidos em doutrinas de libertação filosófica, de racionalismo, de materialismo, de emancipação política e social, no sentido nacionalista, abolicionista e republicano, desde cedo no século varriam o país de norte a sul.

Foram essas ideias que, genericamente, marcaram a vida social do Brasil, por vezes, aqui e ali foram introduzidos alguns matizes das ideias inglesas, mas estas ainda eram congêneres com as tonalidades ideológicas da França, que foram as que sempre predominaram no país junto às questões e aos problemas próprios da sociedade brasileira e, por conseguinte, da independência e “consciência de nossa unidade e autonomia intelectual” (COUTINHO, 1997, p. 14). A esse respeito, Coutinho (1997, p. 14) explica ainda que no contexto do Brasil:

Três grandes questões de caráter político-social-religioso agitaram o país na segunda metade do século: *a questão servil, a questão religiosa e a questão militar*. Em todas sente-se a influência daquelas ideias, que constituíram o espírito do tempo, daquela agitação intelectual que apaixonava os homens de pensamento. Testemunham a marcha das ideias de laicização, de materialismo, de racionalismo, de anticlericalismo, de naturalismo, que constituíram o patrimônio intelectual da “geração do materialismo” e da época que se abriu pelos idos de 70.

Quanto à ideologia-estética do Realismo, referente à explicação do real, – das coisas e dos fatos –, há “a certeza subjacente de um Fado irreversível”, que se cristaliza no “*determinismo*” ancorado nas ideias da raça, do meio e do temperamento (BOSI, 2013). Esse “destino” inalterável, determinado pela onipotência do ambiente, vem representado pelo ideal estético do naturalismo, já que nele há um “fundo radicalmente pessimista que subjaz à ideologia do determinismo”. Nessas condições legitimadas pelos fatores externos das forças atávicas sociais e da natureza, bem como pelas condições hereditárias do indivíduo, a razão e a força de vontade deste não agem de forma independente, ou seja, “o homem é parte integrante

da ordem natural, e seu corpo tanto quanto seu espírito se desenvolvem e atuam debaixo de seu condicionamento total e inevitável” (COUTINHO, 1997, p. 8).

Assim, o Naturalismo é uma estética literária em que seus traços característicos apresentam certos elementos e uma fisionomia distinta que não se confunde com a do Realismo. Ao ter uma doutrina que não aceita as concepções supernaturais, teológicas ou metafísicas para explicar a natureza, apresenta uma teoria singular sobre a realidade social, que se fundamenta na linguagem e nas leis científicas como explicações válidas, mas não deixa de ter “uma visão materialista do homem, da vida e da sociedade”. Na literatura, “é a teoria de que a arte deve conformar-se com a natureza, utilizando-se dos métodos científicos de observação e experimentação no tratamento dos fatos e das personagens” (COUTINHO, 1997, p. 11).

Nesse painel de representações sociais e humanas, o sujeito se apresenta como um resultado do processo de reificação, “o homem aparece como um “produto” acabado de componentes sociais e naturais de várias espécies. A profunda verdade social do entrecruzamento no homem de determinantes sociais com qualidade psicofísicas acaba sempre por se perder” (LUKÁCS, 1968, p. 80). Dessa maneira, “sobre coisas inanimadas, fetichizadas, perpassa o hálito sem vida de um fugaz estado de ânimo” no naturalismo (LUKÁCS, 1968, p. 73). Esse caráter aparente e natural de enxergar a vida humana é sublinhado também por Bosi (2013, p. 178) ao dizer que “o Realismo se tingirá de *naturalismo*, no romance e no conto, sempre que fizer personagens e enredos submeterem-se ao destino cego das “leis naturais” que a ciência da época julgava ter codificado”.

Proença Filho (2012, p. 212) destaca que nem sempre é fácil distinguir as particularidades entre os dois termos nos manuais de literatura, mas não sem razão, uma vez que é demasiado íngreme a precisão conceitual entre Realismo e Naturalismo, “ainda que há algum tempo, entretanto, admita-se a distinção, fato que nem sempre é perceptível com facilidade nas obras literárias e que conduz, no Brasil, à configuração de textos realista-naturalistas”. O que se sabe é que essas noções literárias vão, quase sempre, na contramão dos postulados estéticos dos ideais românticos e subjetivistas sobre a realidade social. Assim, conforme Coutinho (1997, p. 8-9), o Realismo e o Naturalismo [...]

[...] participam do mesmo espírito de precisão e objetividade científica, de exatidão na descrição, de apelo à minúcia, de culto do fato, de rigor e economia de linguagem, de amor à forma, e só distingue o Realismo do Naturalismo o aparato científicista deste último, sua união à biologia e ao determinismo da herança e do ambiente.

Lukács critica a autoridade absoluta das circunstâncias externas e internas (a onipotência determinista do ambiente e da hereditariedade) como um fator que, rigidamente,

determina o homem e a sua natureza humana no meio social. Nessas condições, a força de vontade interna, do inconsciente ou do subconsciente do sujeito, não pode agir contra as forças negativas e atávicas da natureza e do meio ou, ainda, independentemente das condições passadas do indivíduo. Assim, Lukács critica o naturalismo porque essa estética literária, o mais das vezes, reduz o homem à categoria animalesca, mecânica, determinista e fatalista. Nesse contexto, o ser tem a sua ação descentralizada e as suas qualidades psicofísicas não aparecem desenvolvidas no enredo da narração ou não são aproveitadas no método descritivo utilizado pelo escritor. Dessa maneira, na estética naturalista, a psicologia das personagens (o pensamento, a ação, o caráter, o temperamento...), fundamentada, sobretudo, a partir dos métodos objetivo-científicos de laboratório, aproxima-se ou se torna análoga à natureza dos animais, – mais irracional e instintiva do que lógica e autoconsciente –, as personagens aparecem reificadas, são seres estranhos a si mesmas e a sua condição de existência no mundo.

Zola, no romance do século XIX, vai transformar os seus personagens em títeres – bonecos de ventríloquo. O ambiente (o meio), a raça, as circunstâncias sociais e a hereditariedade vão imprimir, inelutavelmente, o caráter, o temperamento, o comportamento, as ações e o destino das figuras ficcionais criadas pelo escritor naturalista, sendo que estas vão ser transformadas ainda em personagens sem livre-arbítrio e sem qualidades psicofísicas e intelectuais especiais, consequência, em parte, de um reflexo aparente e imediato da realidade social à luz da visão positivista do mundo, que transforma o homem em um “ser-autômato”.

Proença Filho (2012) chama a atenção para a discussão que aqui levantamos. Embora não seja diminuída a importância extraordinária do Realismo/Naturalismo no Brasil, o autor nos lembra de que [...]

[...] não podemos esquecer que a visão da realidade como a configuram os realistas e os naturalistas acaba por ser unilateral, ao não levar em conta o inconsciente, as forças inexplicáveis que fazem o ser humano vencer, muitas vezes, os elementos exteriores. Por outro lado, frequentemente evidenciam-se nos seus textos apenas os aspectos negativos do que observam, de que fazem matéria em suas obras literárias (PROENÇA FILHO, 2012, p. 219).

Ao perceber as amplitudes e as limitações, os acertos e os tropeços do Realismo, bem como a problemática que nos fez levantar essa discussão, Bosi (2013) explica que a função crítico-social da prosa realista-naturalista se caracteriza pela *ação moralizadora*. Esta, no que lhe concerne, é cinzenta e fatalista, como o cotidiano do homem burguês.

O crítico e historiador brasileiro reitera dizendo que o intelectual do século XIX, embora seja conformista e depositário de desencantos, isto é, interioriza o processo de reificação (da lei

natural e da seleção dos mais fortes) nos meandros de sua consciência, é ainda um reacionário e um rebelde que se posiciona contra o *status quo* social da sociedade que vinha se configurando desde a Revolução Industrial. Em outras palavras, o artista-escritor realista e naturalista se opõe, ainda que unilateralmente, contra a ideologia dominante e os preconceitos da classe burguesa. Para o autor, o Realismo, querendo abraçar de uma só vez a estética realista, naturalista e parnasiana, é [...]

[...] uma grande mancha pardacenta que se alonga aos nossos olhos: cinza como o cotidiano do homem burguês, cinza como a vida das cidades que já então se unificava em todo o Ocidente. E é a moral cinzenta do fatalismo que se destila na prosa [...]. E, apesar das meias-tintas com que a soube temperar o gênio de Machado, ela não será nos seus romances maduros menos opressoras e inapelável.

A coexistência de um clima de ideias liberais e uma arte existencialmente negativa pode parecer um paradoxo, ou, o que seria mortificante, um erro de enfoque do historiador. Mas o contraste está apenas na superfície das palavras: a raiz comum dessas direções é a posição incômoda do intelectual em face da sociedade tal como esta se veio configurando a partir da Revolução Industrial. Agredindo na vida pública o *status quo*, ele [o intelectual/o escritor do século XIX brasileiro] é ainda um rebelde e um protestatário [...]; mas, introjetando-o nos meandros de sua consciência, reificando como *lei natural* e como seleção dos mais fortes, ele acaba depositário de desencantos e, o mais das vezes, conformista. (BOSI, 2013, p. 178-179).

Conforme Lukács (1968, p. 87-88), “o sistema capitalista”, após a Revolução Industrial, diante da estrutura social que vinha se configurando no século XIX, desde 1848, “se reproduz sempre como tal e a cada vez em um nível mais elevado de inumanidade *acabada*”. Essa é justamente a fragilidade dos escritores que adotam o método descritivo como procedimento estético literário preponderante no Naturalismo, que tem consequência capital na ideologia dos seus romances: observar os acontecimentos humanos e sociais a partir de uma lógica enrijecida na tríade *fato, causa e efeito*, sem fixar o movimento ininterrupto e antagônico das forças sociais, isto é, o caráter histórico-social conflitivo e das lutas de forças opostas pela existência na psicologia das personagens e, por conseguinte, no trecho da narração. Assim, de acordo com Lukács, esses escritores [...]

[...] registram sem combater os resultados “acabados”, as formas constituídas da realidade capitalista, fixando-lhe somente os efeitos, mas não o caráter histórico-conflitivo, a luta de forças opostas. Mesmo quando aparentemente descrevem um processo, como nos romances da desilusão, a vitória final da inumanidade capitalista está estabelecida por antecipação (LUKÁCS, 1968, p. 88).

Ainda segundo Lukács (1968, p. 86), a composição literária dos romances naturalistas ou realista-naturalistas é inspirada numa posição subjetivista extremada, “o esquema de tais composições é o reflexo imediato da experiência fundamental dos escritores: a desilusão”. A

partir desta concepção de mundo, o que se descreve são esperanças psicológicas subjetivistas que, em diferentes etapas, vão de encontro à vida capitalista rude e brutal. Uma evolução temporal na narrativa é oferecida através do próprio tema, mas essa sucessão cronológica é sempre a mesma. Disso decorre outro aspecto nesses romances, não há oposição entre sujeito e mundo externo. Subordinados às leis orgânicas, a realidade social e o homem estão em pé de igualdade, condicionados aos mesmos fins, pois não existe qualquer dinâmica de relações mútuas quando o subjetivismo extremado dos escritores se torna engessado e rígido tal qual o materialismo estático do objetivismo. Conforme o pensamento de Lukács (1968, p. 86):

Descrevem-se psicologicamente esperanças subjetivas e acaba-se por mostrar como essas esperanças, através de várias etapas, vão se esboroar de encontro à rudeza e à brutalidade da vida capitalista. Uma sucessão temporal é dada aqui, sem dúvida, pelo próprio tema. Mas esta sucessão é eternamente a mesma. E a oposição existente entre sujeito e o mundo externo é de tal modo rígida e dura que não enseja qualquer dinâmica de relações mútuas. O grau máximo alcançado pelo subjetivismo no romance moderno coroa uma evolução que leva, de fato, a transformar toda a vida íntima do homem numa fixidez estática e material. E, deste modo, o subjetivismo extremado se aproxima, paradoxalmente, da materialidade inerte do objetivismo.

O materialismo histórico na lógica da filosofia positivista e o materialismo histórico na lógica da filosofia dialética se chocam e, por vezes, divergem. Por isso Lukács, em *Meu Caminho para Marx* (1933), ensaio já referenciado neste capítulo, diferencia o materialismo dialético e o materialismo não-dialético. O pensador húngaro entende que o Naturalismo expressa, literariamente, a concepção de mundo do Positivismo. Vai se opor a essa visão de realidade social porque ela formula, interpreta e explica as leis objetivas e as tendências que conduzem a evolução e a transformação da sociedade e do homem a partir da busca e da análise dos fatos sociais e humanos, de modo inerte, sintético e superficial. Denominada ainda de “sociologismo burguês”, essa compreensão da realidade se apresenta à luz da senso-percepção aparente do processo de alienação, de reificação, de fetichização. Isso explica o empenho dos naturalistas em fazer descrições minimamente detalhadas da vida cotidiana. Todavia, acabam por fixar a aparência dela, a primeira imediatez, o seu lado negativo e unilateral. Isso vai contra a dialética, que busca compreender o devir (o movimento ininterrupto) da realidade, transcendendo as evidências empíricas (FREDERICO, 2015).

De acordo com Coutinho (1997), se o período histórico-social e político-cultural da metade do século XIX no Brasil não tem uma figuração com contornos precisos, ou não nos aparece como um compartimento fechado, mas, sim, em transição, impõe-se destacar, contudo, no Realismo, a “unidade do estilo que o domina”, que, segundo o crítico e historiador brasileiro, é [...]

[...] um estilo uniforme, marcado por um sistema de pensamento, que dirige, aliás, todas as manifestações da cultura, por um corpo específico de valores e de ideias, por uma forma própria de arte. Sobretudo foi a fase em que um temperamento literário – o Realismo – encontrou em estado de plenitude um gênero literário flexível e plástico – o romance, e se lhe adaptou como o que melhor correspondia aos seus propósitos estéticos (COUTINHO, 1997, p. 18).

Além disso, papéis importantes o Realismo desempenhou na literatura brasileira. Dois deles foram fazer evoluir a *corrente social*, preocupada com os problemas sociais, os temas urbanos e a vida cotidiana contemporânea e material, e o *movimento regionalista*, que coloca em destaque a “cor local”, isto é, o “papel da Terra”, grande personagem da nossa ficção autóctone, “a literatura regional brasileira é uma verdadeira saga da terra e da sua vitória sobre o homem” (COUTINHO, 1997, p. 18).

Outra função importante do Realismo foi dar continuidade ao “processo de nacionalização da língua”, que já vinha da linha evolutiva iniciada pelo Romantismo, mas que aquela estética consagrou, introduzindo à literatura expressões regionais, populares e profissionais. Assim, ainda de acordo com Coutinho (1997, p. 18):

[...] o Realismo concorreu para o desenvolvimento de um estilo em fala nativa. Dando incremento ao processo de independência da expressão, prosseguiu, pela mão de seus epígonos, a nacionalização da literatura. Coincidindo com o início do trabalho de valorização, análise e interpretação da realidade brasileira, graças aos estudos antropológicos, etnográficos, folclóricos, sociológicos, históricos e linguísticos, o Realismo olhou para o mundo brasileiro, ensinou o escritor brasileiro a tratar esteticamente do material autóctone, não mais com o sentimentalismo romântico, e com ele a literatura finca pé definitivamente no solo pátrio, conquista que o Modernismo (1922) veio ratificar de vez.

É indiscutível a importância dessa estética para a cultura e a para a formação da literatura do Brasil. Contudo, o Naturalismo reexaminado por Lukács (2010; 1968) e o Realismo-Naturalismo examinado por Coutinho (1997), Bosi (2013) e Proença Filho (2012), ao terem uma visão unilateral da realidade social, não conseguem representar, artística e bilateralmente, o caráter histórico-social e as forças conflitivas interna e externa, subjetiva e objetiva, individual e coletiva do homem (do ser-social) contra o processo de reificação na vida cotidiana.

Ao analisar as obras de Zola e Flaubert, Lukács (2010; 1968) diz que elas sofrem “o influxo das ideias do tempo” e ressentem-se dos “preconceitos da sociologia burguesa”. No Brasil do século XIX, conforme as explicações de Coutinho (1997), as influências que aqui predominaram foram as ideias “modernas” advindas da França. No que tange à literatura do período, os escritores brasileiros do realismo/naturalismo vão, em parte, sofrer fortes

influências do naturalismo zolaniano e do realismo flaubertiano. No quadro das exceções está Machado de Assis, que tem fortes influências da literatura shakespeariana, embora, vez ou outra, traços do naturalismo também estejam presente em sua obra (COUTINHO, 1997) e o destino das suas personagens sejam análogos aos destinos das personagens naturalistas.

Enfim, os questionamentos que aqui fazemos, por vezes retóricos e tautológicos, são: por ser uma estética que tende a ter uma visão mais unilateral do que bilateral da realidade, teria sido, não somente, as influências do Naturalismo, que fizeram com que nascesse uma estética literária híbrida no solo literário brasileiro, ou teria sido também a materialidade histórico-social, diante os influxos das ideias do tempo, das teorias, das filosofias e das doutrinas estéticas da época, que foi condizente às práticas sociais de pensamento teórico-filosóficos e às práticas estéticas do período, que influenciaram, fortemente, nossos realistas e naturalistas do final do século XIX?

Tudo que é sólido na Europa, – no mundo ocidental –, se desmancha no ar e respinga com mais força e intensidade para as zonas periféricas do mundo.

Assim, levando em conta as influências das ideias do século XIX e os argumentos de Coutinho (1997), de Bosi (2013) e de Proença Filho (2012) sobre o nosso realismo, outra questão ligada àquelas é se as análises de Lukács sobre a literatura de Zola e de Flaubert não valem também, em certas proporções, para o caso da literatura dos realista-naturalistas brasileiros, ainda que o contexto histórico-social, econômico e político-cultural do Brasil seja levado em consideração, ou seja, um país pré-capitalista, “provinciano”, de um passado social colonial recente, de “escravos” e “ex-escravos” e, por tanto, periférico e atrasado, político e economicamente em vários aspectos, sem “sistema capitalista” formado ou com contornos mais sólidos de desenvolvimento para que os conflitos histórico-sociais e o constante antagonismo entre as forças internas e externas, individuais e coletivas das lutas de classes sociais pudessem, de fato, existir, já que “as relações humanas [...], no Rio de Janeiro de fins do século XIX, eram mediadas pelo *favor* e não pelo automatismo impessoal da economia burguesa” (FREDERICO, 2015, p. 117). Todavia, a civilização nascente da sociedade burguesa, – e aqui é muito válido e pertinente lembrar –, já existia no Rio de Janeiro e no Brasil desde a metade do século XIX, conforme Coutinho (1997).

Caso quase que análogo, nesse contexto, é o da Alemanha, país periférico e atrasado em vários aspectos socioeconômicos se comparado com a França, a Inglaterra e a Rússia. Olhando para a realidade social daquele país foi que Lukács acentuou a perspectiva marxista e ontológica de sua teoria. Sobre isso, as explicações de Frederico (2012, p. 111-112) são esclarecedoras, e talvez justifiquem os argumentos discursivos levantados até aqui e os recursos críticos e

teóricos metodológicos escolhidos para analisar o realismo na obra *Turbilhão*, de Coelho Neto. Vejamos:

Tempos depois, Lukács acentuou a perspectiva ontológica. Quando estudou a literatura alemã, estava diante de uma realidade social diferente da França e da Inglaterra, que lhe haviam servido de modelo. O desenvolvimento do capitalismo frágil e retardatário da Alemanha não permitia que as forças motrizes da vida social se tornassem visíveis. Sem a plena configuração do capitalismo, sem a presença marcante e decisiva das classes sociais e de suas lutas, o destino dos personagens, para ser retratado artisticamente, exigia outro modo de representação. Não havia, nesse novo contexto, a possibilidade de um narrador onisciente, do método narrativo e de personagens típicos. Lukács, então, fez uma observação surpreendente a respeito de Hoffmann, autor de obras sempre consideradas fantásticas. Para ele, Hoffmann é realista: o seu “*realismo fantástico*” é o caminho apropriado para figurar literariamente a realidade nas condições atrasadas da Alemanha.

Desse modo, Lukács subverte o modelo construído, tendo Balzac como principal referência. Para ser realista, o autor não precisa partir de um modelo prévio, mas sim entregar-se ao objeto – a especificidade da vida social que ele pretende retratar. É essa perspectiva que irá orientar a reflexão estética de Lukács a partir da *Estética*, apesar da recaída na concepção epistemológica em *Realismo crítico, hoje*.

Portanto, o realismo enquanto *método* para configurar a realidade é uma tomada de posição do escritor frente à realidade social que se faz presente em toda a história e em diferentes épocas (do mundo grego aos dias atuais do mundo dos homens). Não é um tratado ou um *modelo* literário a ser seguido (naturalismo, expressionismo, neorealismo, realismo fantástico, modernismo etc.).

Frederico (2013, p. 111), ao explicar a perspectiva lukacsiana sobre a estética realista, diz que o realismo em Lukács não é “entendido como uma escola literária, um modelo, e, sim, como uma *atitude*: portanto, ele é uma *resposta* aos desafios postos pela sempre mutante vida social. Nessa concepção ontológica, concede-se privilégio à realidade, e não ao modelo fixo, canônico, de uma concepção estética normativa”.

O método realista/o realismo como método é, portanto, uma entrega do escritor ao conhecimento do objeto, da realidade. É uma *resposta* dada às transformações da realidade e aos desafios impostos pela sempre mutante vida cotidiana do ser-social.

Ainda que em certos momentos Lukács tenha oscilado entre o *método* e o *modelo*, a defesa pelo triunfo do realismo, em sua extensa e diversificada obra, leva em consideração a *atitude/a postura crítica* do escritor frente à história atual do seu tempo. Daí o caráter ontológico do método realista em arte, refletir sobre a história, a sociedade e ser-social na sua condição presente (FREDERICO, 2015).

Essa discussão sobre os termos *método*, *realismo* e *naturalismo* não é para indicar os méritos ou deméritos dos escritores realistas e naturalistas, mas, a nosso ver, serve como ponto

de partida crítico-teórico para entendermos, a partir de uma abordagem sobre o fenômeno estético, na esteira do pensamento dialético, a história do passado e a história do aqui e agora, que implica, pois, na compreensão da evolução, do desenvolvimento e das transformações pelas quais passa a sociedade e o tempo-espaço que o ser-social ocupa nela em diferentes épocas.

O modo como a realidade fora configurada no realismo-naturalismo vem sendo discutido no que se denomina atualmente de *problemas do realismo*. Isso fez com que levantássemos algumas questões que gravitam em torno desse procedimento estético literário de representação da realidade social, que fossem, ainda, de interesse para se pensar o próprio processo de formação da literatura do Brasil, em especial a literatura do século XIX. Ainda que talvez sejam insolúveis, acreditamos que os questionamentos aqui formulados e discutidos sejam ao menos provocativos e especulativos.

O escritor, o leitor e o crítico atual podem, – e devem –, ainda que deem um salto para o passado e voltem para o presente, pôr em exame crítico as suas observações, posições e/ou participações na história atual, objetivando, dia após dia, hora após hora, formas melhores para compreender, a partir de uma visão de mundo mais ampla e holística, os seguintes fenômenos em estudo: a arte, a história, a sociedade e o ser-social.

No patamar dessa discussão, é importante frisar, mais uma vez, que passou longe dela a ideia de afirmar que os escritores representativos do Realismo/Naturalismo são acrílicos à realidade social ou que essa estética não tenha sido importante para a cultura literária brasileira e para a cultura do Brasil, bem como para o processo de formação da nossa literatura.

Todavia, perante as leituras sobre o método realista, notamos que historiadores da literatura brasileira se aproximam, crítico e teoricamente, ainda que de forma indireta, do pensamento estético de Lukács. Assim, não poderíamos, dada a nossa percepção, deixar de levantar essa ponderável discussão sobre os problemas do realismo do século XIX, que é conformista e depositário de desencantos, reifica (coisifica) o ser-social, que parece estar sempre submetido e fadado ao destino cego e imutável da “lei” natural e da “seleção dos mais fortes”, ou, ainda, o que é ou poder ser pior (quando a história é questionada e problematizada dialeticamente, como foi a intenção dessa discussão), das ideias de gênero, de sexo, de raça e de classe, advindas também com a civilização da sociedade burguesa/classista, ou seja, com os preconceitos, a inversão de valores e os valores morais e sociais dessa classe.

Nossos argumentos sobre o realismo como método continuam no próximo tópico, com ênfase nas noções de tipicidade e método narrativo, para começarmos a analisar a estrutura narrativa da obra *Turbilhão*, de Coelho Neto.

2.2 A tipicidade e o método narrativo

Os dois primeiros objetivos específicos desta dissertação são examinar a forma de configuração realista em *Turbilhão* e perceber a *tipicidade* e o *método narrativo* na sua estrutura narrativa. Neste tópico, veremos como Coelho Neto se apropria de um viés realista nessa obra, situando-a no contexto da Belle Époque e com base em algumas noções do *método realista* (LUKÁCS, 2010; 1968). O enfoque da discussão está direcionado à estrutura narrativa e às personagens protagonistas (Paulo e Violante) do romance, as análises sobre o conteúdo temático, com ênfase analítica na temática da transgressão, se desdobram no capítulo 3.

O triunfo do realismo na literatura, – a expressão é de Engels, ao analisar as obras de Balzac –, é “[...] um triunfo da representação realista, do reflexo literariamente exato e profundo da realidade, sobre os preconceitos individuais e classistas do escritor” (LUKÁCS, 2010, p. 75). Ainda segundo Engels, “o realismo implica, a meu ver, além da verdade dos detalhes, a *fiel reprodução*¹³ de personagens típicos em situações típicas” (ENGELS apud LUKÁCS, 2010, p. 44). Assim, o realismo trata-se, em linhas gerais, do apoio em dois pontos básicos: “o recurso à *tipicidade*¹⁴ e o *método narrativo*” (FREDERICO, 2013, p. 105).

O personagem típico “é uma construção que permite ao autor superar a singularidade, o meramente individual e, também, a abstratividade do universal” (FREDERICO, 2015, 113). Em outras palavras, o personagem típico não se reduz apenas ao aspecto singular, que pode ser apresentado a partir do caráter caricatural, ou de um traço que lhe é estritamente individual, ou, ainda, que possa substituir a sua forma integral; ele não pode ser também “uma universalidade abstrata, o porta-voz de um povo ou de uma classe social” (FREDERICO, 2015, p. 114).

Para fazer um retrato do homem como um ser-social, o escritor realista deve elaborar e articular na obra literária figuras ficcionais típicas, isto é, “indivíduos que têm uma singularidade apresentada e que são, ao mesmo tempo, expressões das tendências gerais que perpassam a sociedade” (FREDERICO, 2015, p. 114). Dessa maneira, o típico expressa tanto

¹³ O que deve ser levado em consideração para tal empreendimento são as mediações necessárias utilizadas pelo escritor, conforme explica Coutinho (2010, p. 8), “o filósofo húngaro supõe que o triunfo do realismo em nosso tempo requer que o artista obedeça, mas ao mesmo tempo amplie *convenientemente*, as leis universais que se expressam nas formas próprias dos gêneros literários”. Está implícito nesse “convenientemente” a verdade, a ética, o caráter, a profundidade e o escrúpulo da tomada de posição/da atitude crítico-social do artista-escritor diante dos problemas da realidade do seu tempo.

¹⁴ A tipologia das personagens é uma noção discutida a partir de diferentes perspectivas no campo da crítica e da teoria literária (FREDERICO, 2013, p. 105). Há, mais precisamente, em termos de tensão, distinções entre a “personagem típica” e a “personagem tipo médio” (BOSI, 2013, p. 181-82). No decorrer deste tópico veremos, brevemente, as diferenças desses termos, comparando as personagens de *Turbilhão* com algumas realistas/naturalistas.

a sua singularidade quanto as tendências gerais por que passa o processo de desenvolvimento histórico-social. Outro aspecto dessa noção tipológica é que a personagem não se apresenta de forma isolada, ou seja, “o personagem se torna típico nas relações que estabelece com outros personagens (que por sua vez encarnem outros aspectos do contraste que determinam o seu destino)” (OTSUKA, 2010, p. 39). Ainda de acordo com as explicações de Otsuka (2010):

A tipicidade das personagens só se realiza em conexão estrita com o decurso da ação, de tal modo que o conjunto do enredo, posto em movimento por personagens individualizadas em suas inter-relações, apreenda as forças sociais em conflito em um dado momento do processo histórico. Assim, o típico, segundo Lukács, não se limita à mera correlação entre personagens e categorias sociais fixas e definitivas; pelo contrário, a tipicidade implica a apresentação de indivíduos que, em suas atividades e em desenvolvimento, dão concretude aos “momentos determinantes, humana e socialmente essenciais, de um período histórico” (OTSUKA, 2010, p. 39).

Podemos entender, conforme a citação, que a tipicidade se estabelece com a ação das personagens centralizada na estrutura narrativa do romance, pois são as personagens que, embora individualizadas, mas se inter-relacionando uma com as outras, colocam o conjunto do enredo em movimento, fazendo com que se apreenda, por meio de suas atividades e de seus desenvolvimentos, o caráter conflitivo das forças sociais de um determinado período do processo histórico-social, que, por conseguinte, determinam-lhes socialmente e humanamente.

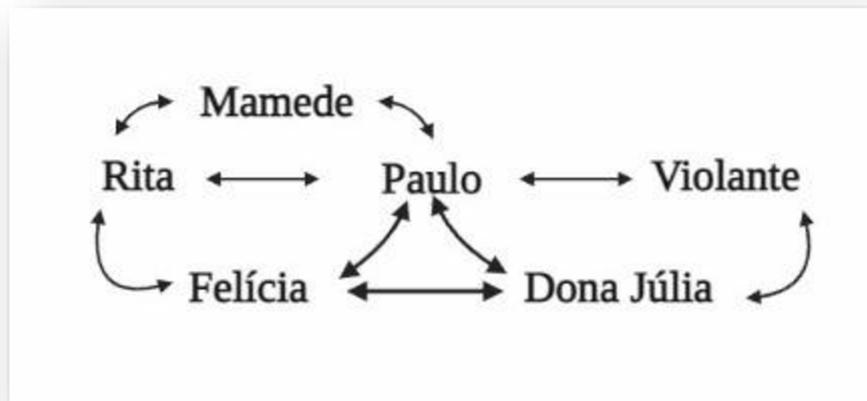
Considerando alguns aspectos do contexto histórico-social do Rio de Janeiro e do Brasil do fim do século XIX ao começo do século XX, podemos perceber a *tipicidade* e o *método narrativo* na estrutura narrativa de *Turbilhão*, romance publicado em 1906.

Nele, o enredo, – narrado pelo narrador onisciente –, apresenta-se numa unidade: a história de uma família de classe pobre e suburbana carioca –, pano de fundo em que se passa a ação narrativa é a atual capital federal do Brasil, à época, a Rio de Janeiro do final do século XIX e inícios do século XX.

Integram-se esse lar: a viúva e matriarca da família, D. Júlia, senhora devota e religiosa católica, de costumes tradicionais e conservadores; e os seus dois filhos, Paulo e Violante, órfãos de pai, um militar, major de cavalaria, morto na Guerra do Paraguai (1864-1870). Além desse núcleo humano e familiar, há outros personagens secundários e “anônimos” que vão aparecendo no curso da narração, conferindo sentido ao conteúdo temático, possibilitando-nos melhor interpretar a obra.

O enredo de *Turbilhão* se desenvolve a partir das *ações transgressoras* da anti-heroína (Violante) e do herói (Paulo) na trama narrativa. Coelho Neto, dessa maneira, centraliza a ação das personagens na estrutura narrativa do romance. Embora apareçam de forma individualizada,

as personagens se inter-relacionam uma com as outras, interligando os seus destinos, como podemos ver no esquema que elaboramos em torno das figuras centrais:



Em síntese, no que concerne aos dois personagens centrais que serão alvo de análise no Capítulo 3, Paulo é estudante do curso de Medicina, para sustentar a família, de baixas condições financeiras, além de dar aulas particulares, trabalha como revisor de textos na redação do jornal *Equador*. Com os serviços que faz, angaria uma soma regular que, “reunida ao meio soldo que a mãe recebia, dava para irem vivendo, se não com luxo, ao menos com decência e fartura” (NETO, 1964, p. 18). Mas a vergonha moral, o medo que Paulo tem da pobreza e da miséria, ante uma realidade de poucas e improváveis possibilidades de ascensão social, os vícios, os desejos, a ambição e a devoção pelas coisas e pelos bens materiais de consumo (a influência do *capital*/do dinheiro) e os impulsos sexuais da carne fracionam e fragmentam a dignidade modesta da estrutura da família. Violante, para evitar o destino e a rotina do casamento, bem como o da vida religiosa, ou seja, escapar das “leis dos códigos” e dos “padrões sociais e morais” da sociedade, foge do lar afetivo e materno com um homem rico e anônimo. O ambiente familiar, na figura do “verdugo”, “áspero” e “dominador” irmão mais velho, é o arquétipo das famílias tradicionais, conservadoras e patriarcais. Paulo, ao tomar conhecimento da tragédia na família, fica chocado, – possesso de raiva –, com a atitude da irmã. Para os padrões sociomorais da época, a fuga de casa, sem uma devida reparação por meio do casamento, colocaria Violante na condição de “vagabunda”. Ao alegar vergonha moral, o jovem sai do emprego, do curso de Medicina e muda de um bairro mais bem situado para outro bairro nos subúrbios do Rio de Janeiro, junto com a mãe e a única criada da casa, para evitar os olhares e os comentários dos vizinhos. Contudo, pelas camadas da narrativa, o que faz Paulo abandonar o trabalho não é apenas a aparente espadela moral, mas sim a rotina estafante na redação do jornal *Equador* e as baixas condições econômicas de pagamento do emprego. É a partir desse

momento que ele vai se vê, junto com a mãe, numa fase de maior privação material e financeira, é quando também se vicia nas casas de jogos e na roleta do cassino, para angariar *capital* e realizar o seu mais novo ideal: enriquecer e penetrar na alta sociedade burguesa carioca. Violante, por sua vez, torna-se uma prostitua e angaria dinheiro por meio da prostituição de alto luxo. Antes pobre, miserável e suburbana, a anti-heroína enriquece e ascende, economicamente e socialmente, de classe social, penetrando na alta sociedade carioca.

Em *Turbilhão*, podemos perceber aspectos da realidade histórico-social carioca e brasileira nas transgressões de Violante e Paulo. Nessa obra, a partir do “ângulo das tensões existentes entre o arcaico e o moderno”, podemos interpretar alguns flagrantes e “impasses do processo de modernização da sociedade carioca e brasileira da passagem do século XIX ao XX” (LOPES, 1997, p. 52). Ao menos uma fração da realidade histórica da sociedade no contexto da Belle Époque aparece ficcionalizada nas transgressões da anti-heroína e do herói da trama narrativa.

Podemos dizer, levando em conta as proporções de desenvolvimento histórico-social e político-cultural trazidas com o processo de modernização entre o final do século XIX e o começo do século XX, que Coelho Neto construiu personagens típicos em *Turbilhão*, isto é, figuras ficcionais que têm aspectos singulares apresentados e, ao mesmo tempo, faz com que neles se cruzem uma determinada classe social e as tendências gerais do processo histórico.

Se não mostra um painel completo da sociedade carioca e brasileira, *Turbilhão* indica ao menos uma fração daquela realidade histórica-social do Rio de Janeiro na virada do século XIX para o século XX, ante o projeto político-cultural burguês da Primeira República e o processo de modernização no contexto da Belle Époque.

Assim, outro aspecto a pontuar na estrutura narrativa de *Turbilhão* é que o destino das personagens aparece entrecruzado também com as forças motrizes que dão impulso ao processo histórico daquele período de época.

O que move e impulsiona Violante e Paulo em suas respectivas transgressões sociais (em seus destinos) é, também, o padrão de vida, *o capital* (o dinheiro), o luxo, o requinte, a elegância e o conforto que ao menos parte da sociedade carioca e brasileira idealizava e projetava para si: o estilo de vida da classe alta burguesa e urbana nascente do Rio de Janeiro no contexto da Belle Époque.

Para que isso pudesse ocorrer dentro da estrutura narrativa de *Turbilhão*, Coelho Neto teve que criar também *situações típicas*, que, conforme Frederico (2015, p. 114), são “momentos dramáticos em que a realidade surge concentrada, depurada de contingências, para que os personagens possam se desenvolver e se revelarem”.

O herói, como veremos no capítulo 3, revela mais do que *inversão de valores* e a degenerescência causada pela influência do *capital* (do dinheiro). De filho responsável, preocupado com a família e com o estado de saúde da mãe, Paulo, antes um sujeito conservador, moralista e dominador, torna-se um homem avarento, sovina, mesquinho, vil, torpe e mentiroso, seu único interesse e propósito, – grande ilusão, diga-se de passagem –, é enriquecer às custas do dinheiro fácil gerado pelas apostas que faz nas casas de jogos e na roleta do cassino e ascender, econômica e socialmente, de classe social, ou seja, penetrar na alta sociedade.

O espaço do jornal, do teatro e do cassino, por exemplo, são espaços de inter-relações sociais que, alegoricamente, representam no conjunto da narrativa de *Turbilhão*, os problemas prosaicos e rotineiros do homem na vida cotidiana “moderna”, que gravitam em torno do *capital*, da família, do trabalho e da classe social, bem como de uma realidade com baixas condições econômicas e de poucas possibilidades de ascensão social.

Conforme Coutinho (1997), a “geração do materialismo”, – a contar de 1870 –, trouxe novas formas de pensar e novos valores para a sociedade, fazendo com que o homem tivesse cada vez mais interesse e devoção pelas coisas e pelos bens materiais. Essa revolução ocorreu primeiro no espírito e no pensamento do sujeito, passando, depois, à sua vida, ao seu mundo e aos seus valores. É nesse contexto, e em plena efervescência e euforia da Belle Époque, que podemos entender a vida, as ações transgressoras e os comportamentos das personagens protagonistas.

Coelho Neto mostra os processos sociais e individuais que movem Paulo e Violante em suas respectivas transgressões: uma realidade de baixas condições econômicas e de poucas possibilidades de ascensão social, a pobreza e a miséria, o rompimento com os padrões e as leis do códigos sociomorais, a força de vontade do inconsciente, a busca por liberdade, o individualismo, o materialismo, a influência do dinheiro, as coisas e os bens materiais de consumo e a vontade de ascender, economicamente e socialmente, de classe.

O outro elemento que define o realismo, além da *ação narrativa* e dos *personagens típicos em situações típicas*, é o *método narrativo*. Sobre isso, ainda de acordo com as enunciações de Celso Frederico (2015, p. 114):

Se o romance é a *epopeia do mundo burguês*, ele tem como traço essencial o relato dos fatos passados. Isso permite que o romancista tenha um distanciamento temporal e, portanto, possa acompanhar o destino dos personagens separando o que é essencial do que é acidental, apelando para este último apenas quando é relevante para o curso dos acontecimentos.

Com perfeitos recortes no tempo, o passado recente e patriarcal em *Turbilhão* é referido a partir de diferentes recursos narrativos: na vida (passado/presente), nas ações e nos comportamentos dos personagens centrais Violante e Paulo, ou seja, introspectivamente; nos *flashbacks* de memória dos personagens mais velhos, Dona Júlia, a matriarca da família; e num personagem secundário muito importante em *Turbilhão*, o “seu Fábio”, compadre de Dona Júlia e padrinho de Paulo e Violante. O velho, conservador e moralista, é um representante típico dos “patriarcas bíblicos” (NETO, 1964, p. 89) e pai da “inocente e triste Cristina, sempre chorosa e pressaga, com ideias de convento e de morte” (NETO, 1964, p. 97). Severo no uso das palavras, o senhor Fábio é um crítico implacável dos afilhados, principalmente de Violante.

Assim, o núcleo humano e familiar de *Turbilhão*, isto é, a estrutura da família de Dona Júlia, Violante e Paulo representa, ficcionalmente, a estrutura de uma família militar, tradicional, religiosa, conservadora e patriarcal. É válido lembrar que o patriarca da família, já falecido, era militar, condecorado por feitor no Paraguai, cabendo ao filho mais velho, Paulo, assumir tal papel.

Ao dar enfoque na desagregação (desintegração) da estrutura familiar, *Turbilhão* nos remete não só a uma realidade de baixas condições financeiras e de poucas possibilidades de ascensão social no contexto da Belle Époque, mas também nos informa sobre um passado patriarcal e, assim, aponta, se não o fim, ao menos a diluição do sistema patriarcal brasileiro, que já se deixava corromper com a *inversão de valores* e com os valores morais e sociais da civilização burguesa, classe que surge junto com o processo de modernização do Rio de Janeiro e do Brasil no contexto da Belle Époque.

Turbilhão reflete, esteticamente, e de forma realista, algumas mudanças pelas quais passava a sociedade do Rio de Janeiro do fim do século XIX ao começo do século XX, com o processo de modernização. Se a obra não é capaz de mostrar esse processo por completo, que estava ganhando forma estrutural, há nela ao menos alguns flagrantes das tensões sociais cariocas existentes entre a díade arcaísmo (tradição) e “modernidade”, – esta compreendida como “experiência histórica” –, advindas com o processo de modernização, as mudanças e as transformações político-culturais da época.

Assim, para analisar a transgressão social de Violante e Paulo no capítulo 3, tivemos que levar em consideração o contexto histórico-social e político-cultural do Rio de Janeiro e do Brasil à época, em que a estrutura social passava por perceptíveis e profundas mudanças. Apesar de apresentar uma estratificação patriarcal, a sociedade já convivía com os valores sociomorais e o novo *modus vivendi* característico da civilização burguesa e urbana do Rio de Janeiro.

Coelho Neto nos coloca diante de uma realidade em que para escalar posições sociais, manter as aparências e adquirir poder (superioridade), é preciso mentir, trair, humilhar-se e romper com os verdadeiros valores: o amor, o caráter, a lealdade, a honra e a honestidade, que se encontram subordinados ao novo *modus vivendi*, à inversão de valores, aos vícios e às tentações da sociedade ante aos reflexos da vida “moderna”.

Assim, em *Turbilhão*, podemos notar uma crítica à hipocrisia e à inversão de valores trazida pela classe burguesa nascente do Rio de Janeiro, bem como um pré-anúncio da derrocada dos valores sociomoraes do sistema patriarcal. Apesar de emergente no Brasil, a civilização da sociedade burguesa já influenciava, de alguma forma, a estratificação social patriarcal brasileira.

A sociedade carioca e brasileira do final do século XIX e do começo do século XX, mesmo com um estilo de vida cosmopolita e com ares de modernidade, deixava-se demarcar, ainda, por aspectos estruturais arcaicos, – o modelo da estratificação patriarcal –, baseada na economia sociopolítica das oligarquias rurais, mas que já deixava afogar na decadência moral, corrompendo-se com os valores sociais e morais da sociedade burguesa: – o herói mundano e decadente está entre uma das principais personificações dessa transição da sociedade arcaica (tradicional) para a sociedade moderna. A bem da verdade é que, em *Turbilhão*, tanto o herói, Paulo, quanto a anti-heroína, Violante, servem como personificação dessa transição.

Foge à nossa compreensão a ideia segundo a qual diz ser Coelho Neto anacrônico ao seu tempo, quando, em obras como *Turbilhão*, encontramos as questões que estavam sendo discutidas em sua época: a questão servil, a questão religiosa, a questão militar, a preocupação com os problemas morais e sociais, as temáticas urbanas e a vida cotidiana contemporânea e material.

O *modus vivendi* da sociedade aparece ficcionalizado e interiorizado na vida das personagens coelhonetianas, em seus interesses e motivações psicológicas, bem como nos espaços por elas ocupados ou que elas desejam ocupar. Assim, aquilo que Frederico (2015, p. 117) vai chamar de “ação aberta das classes sociais” nas ações de Violante e de Paulo.

No curso das transgressões, o narrador onisciente, embora observe as ações, o temperamento e a volatilidade do caráter das personagens, alheia-se a qualquer comentário crítico de teor incisivo ou de ação moralizadora sobre elas, tarefa que parece ficar em aberto para o leitor de *Turbilhão*. Essa obra plasma, admiravelmente, a vida cotidiana e o painel humano e urbano das classes sociais pobres do Rio de Janeiro no começo do século XX.

As ações, os espaços e os fatos circunstanciados no enredo resultam não só da livre e espontânea imaginação criadora de Coelho Neto, mas também das experiências e da visão de

mundo do autor, ou seja, das suas observações empíricas sobre a realidade social. O trabalho na redação de jornal, o ambiente familiar, o teatro e o cassino de jogos são, além de espaços de inter-relações humanas, ambientes institucionais que alegorizam e sugerem, no conjunto da narrativa, os problemas prosaicos e rotineiros do homem comum na vida “moderna”, que gravitam em torno do *capital* e do trabalho: as dificuldades socioeconômicas, as necessidades materiais, a vontade de liberdade, de mudar de vida e ascender socialmente de classe.

O Rio de Janeiro que aparece transcrito em *Turbilhão* é uma cidade *eufórica* e *disfórica* no contexto da Belle Époque. Nesse palco dos contrastes, o que se nota, a depreender da narrativa e das transgressões sociais da anti-heroína e do herói, é uma realidade que nos remete a uma outra realidade de precárias condições sociais, econômicas e poucas possibilidades de ascensão de classe, salvaguardadas algumas exceções, apenas por meio considerados escusos ou imorais era que o indivíduo conseguiria mudar de vida e ascender, econômica e socialmente, de classe, como Violante que enriquece às custas da prostituição de alto luxo, acumulando *capital*, para fugir do casamento, da “censura” e da “dominação” das *leis dos códigos* sociomoraís.

A fim de comparar o perfil, as ações, os comportamentos e psicologia intelectual das personagens (*Violante* e *Paulo*) de *Tubilhão*, com os de algumas figuras do realismo e do naturalismo, voltemos brevemente a algumas questões que talvez já tenham sido discutidas no tópico 2. 1 deste Capítulo 2, mas que aqui precisam ser retomadas.

Na concepção estética de Lukács, se a obra de arte se caracteriza “como uma manifestação sensível em que *aparência* e *essência*, *forma* e *conteúdo* coincidem” (FREDERICO, 2015, p. 11), o conteúdo é o social e vai ser o fator determinante da obra literária. Assim, quando o teórico húngaro se apoia na “identidade forma-conteúdo”, ele critica, por vezes, rigidamente, as correntes literárias que dão ênfase, de maneira unilateral, ou na *forma* (por exemplo, o Naturalismo), ou no *conteúdo* (por exemplo, o Expressionismo).

No que concerne ao Naturalismo, como já vimos no tópico anterior deste capítulo, o escritor que se utiliza, sobremaneira, da descrição, – do culto à forma, do método descritivo –, tende a descrever, de forma minuciosa, a aparência imediata da realidade social. Dessa maneira, ainda sobre a contraposição entre o método narrativo e o método descritivo, Celso Frederico (2015, p. 114) explica:

O método narrativo opõe-se ao método descritivo que coloca a descrição das coisas em pé de igualdade com a atividade humana. Com isso, esvazia-se o sentido humano da vida social, perde-se a centralidade da ação. A narração, ao contrário, exige que o autor faça um ordenamento hierárquico do enredo, depurando-o de incidentes desnecessários e descrições supérfluas. Caso contrário, interrompe-se o

desenvolvimento da ação e quebra-se a unidade da obra. Incidentes e detalhes só ganham importância quando ajudam a criar o cenário favorável ao desenvolvimento das ações dos personagens, do nó dramático que não pode ser interrompido por “manchas” (as descrições irrelevantes, os enfeites desnecessários).

Seguindo esse procedimento – tipicidade e narração – o romance nos oferece uma reapresentação depurada da realidade que supera a representação fragmentada do cotidiana para que nele as ações humanas se desenvolvam em condições favoráveis. O romancista, assim, nos oferece uma representação estruturada da realidade, uma *segunda imediatez* em que o real deixa transparecer o núcleo humano que conduz a trama.

Os personagens, entretanto, debatem-se com os problemas dessa realidade social adversa que impõem obstáculos às suas completas possibilidades de realização. E o romancista que se empenha em fazer a reconfiguração da existência humana não pode ficar alheio aos acontecimentos e aos estados de coisas, ou seja, “de uma forma ou de outra, ele acaba tomando partido da humanidade contra as forças da reificação, contra a sociedade desumanizada” (FREDERICO, 2015, p. 114). Assim, o escritor que produz a obra literária realista se posiciona, criticamente, diante da realidade, mas essa tomada de posição não pode ser tendenciosa: “a tomada de partido se faz em função das possibilidades objetivas presentes na realidade. Já a literatura de tendência introduz as preferências subjetivas do autor, domesticando a realidade e interferindo na vida própria das personagens” (FREDERICO, 2015, p. 114-115).

Coelho Neto, em *Turbilhão*, tem, claramente, uma visão humanista, liberal e pela emancipação humana, principalmente no que toca à imagem da mulher no meio social. É o que transparece na representação dada à personagem Violante, quando o escritor mostra os processos sociais e individuais que arrastam a antagonista para a prostituição. No capítulo 3, focaremos mais na transgressão social da personagem.

Com a centralidade da ação e utilizando o método narrativo, o núcleo humano da estrutura narrativa se revela. Em sentido contrário, ao dar primazia pelo método descritivo, o escritor dificilmente revela “a verdadeira poesia das coisas” e transforma “os homens em seres estáticos” (LUKÁCS, 2010, p. 182). Por isso o naturalista não consegue ir, com profundidade, “até as raízes humanas da mesquinhez da vida capitalista”, sendo incapaz “de viver, compreender e descrever a real luta do homem para dar sentido à sua própria vida” (LUKÁCS, 2010, p. 184). Para Lukács, a ação dessas personagens é inumana, pois somente o ato de observar e descrever desumaniza o ser-social:

O método descritivo é inumano. O fato de que ele se manifeste, como vimos, na transformação do homem em natureza-morta é só um sintoma artístico de tal inumanidade. A inumanidade se revela plenamente nas tentativas de formulação ideológica-estética dos principais representantes dessa orientação (LUKÁCS, 2010, p. 177).

Na lógica de causa e efeito o que se tem, no mais das vezes, são fatos humanos e sociais. Para dar exemplo, olhamos novamente para a estética realista do século XIX, analisando uma das personagens da obra *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo.

Apesar de pobre e suburbana, Pombinha, se comparada aos demais moradores do cortiço, tem, graças aos sacrifícios da mãe, Dona Isabel, bons modos, educação e nível cultural um pouco mais elevado do que aqueles. Todavia, nem mesmo essa aparente erudição e inteligência que, certamente, a distingue e faz dela atípica aos outros inquilinos, impede a virgem, pura e inocente Pombinha de ter, praticamente sem força de vontade e sem consentimento, experiências sexuais e uma esporádica relação homossexual com a prostituta Léonie. Ao desabrochar para a vida de mulher, casa-se; e, depois de alguns anos de casada, uma traição é descoberta pelo marido, João da Costa, que a devolve para Dona Isabel, logo que descobre o caso extraconjugal da esposa com um artista dramático. Atirada à má sorte, a jovem de 18 anos não pode, então, mais escolher destino outro para a sua vida: some de casa e, tempos depois, tem-se notícias dela residindo num hotel com Léonie. A mãe acaba falecendo numa casa de saúde, ante aos desgostos pelas condições atuais da filha. Pombinha tem que se conformar à sua mais nova vida de prostituta, mesmo “fado” de Léonie, quem lhe desvirtuou. As personagens retornam como cocotes e passam a frequentar o novo cortiço. Sendo o reflexo de Léonie, cabe a Pombinha, vencida por aquela, pela pobreza e pelos fatores atávicos “naturais” e sociais do cortiço, preparar outra moça para seguir o “irreversível destino” de mulher-dama na sociedade: o alvo será agora Senhorinha, filha de Jerônimo com a D. Piedade, criança por quem Pombinha simpatiza e passa a ter relações análogas com a que tivera com Léonie.

Desse exemplo sumário, percebemos que a personagem realista-naturalista não é singular por suas virtudes ou faculdades mentais especiais (qualidades psicofísicas ou livre-arbítrio), mas carrega, introspectivamente, em si mesma, todas as contradições das forças interna (subjéctiva) e externa (objéctiva), individual e colectiva da natureza humana e da realidade social subordinada, estrita e cegamente, às leis materiais e orgânicas. O que faz Aluísio Azevedo, mesmo com méritos inegáveis de um grande escritor que soube observar e ter um olhar crítico sobre a sociedade do seu tempo, retratar a realidade à luz da descrição minuciosa e da aparência imediata. Para Frederico (2015, p. 113):

Como todo naturalista, o autor compartilha a visão cientificista que vê o homem como resultado, seja do meio ambiente, seja da raça. Não por acaso, o romance foi batizado de cortiço; nele, o meio ambiente irá determinar o carácter dos indivíduos e os seus destinos. A sociedade, assim, virou uma segunda natureza, submetida ao determinismo cego das leis naturais. Uma vez nivelado o ser humano à natureza, o

autor se entrega ao descritivismo minucioso e homogeneizador que iguala os seres humanos às coisas: os personagens do cortiço são retratados como seres animalescos entregues a impulsos primitivos.

Nessa realidade não há espaço para a metafísica, para a transcendência ou para as manifestações da força do inconsciente e da psique humana: a ação, a força de vontade e as projeções subjetivas e objetivas da personagem não é, psicologicamente, bem trabalhada pelo escritor realista-naturalista. A esse respeito, Cademartori (2003, p. 45) reitera dizendo que:

Sendo a ciência considerada o único meio legítimo de conhecimento, não há, nesse momento da história da arte, lugar para a metafísica. A realidade, segundo a mesma concepção, subordina-se às leis orgânicas. O mundo e o homem estão em igualdade de condição e sujeitos às mesmas finalidades. Fatos psicológicos e sociais são considerados manifestações materiais. Em face disso, as personagens das narrativas realistas serão determinadas por uma lógica rigorosa de causa e efeito. Não se encontra, na literatura realista, personagens originais e surpreendentes: os perfis são passíveis de serem explicados lógica e cientificamente, assim como as ações se explicam pela determinação de fatores atávicos e sociais.

Percebe-se uma diferença considerável, como veremos, mais precisamente, no capítulo 3, entre a psicologia intelectual das personagens de Coelho Neto na obra *Turbilhão*, em especial Violante, e as personagens dos realista-naturalistas, ou seja, entre o realismo coelhonetiano e o realismo dos realista-naturalistas. As personagens de *Turbilhão* são movidas pelas forças sociais e atávicas da natureza, mas estas traçam também uma simetria com a força de vontade do inconsciente (a autonomia racional e psicológica) delas. O que as diferem, em certos aspectos, das personagens anteriores ao século XX, as românticas e as realista-naturalistas.

A ação dessas personagens é reduzida e limitada, daí que “o método narrativo se opõe ao método descritivo”, já que este “coloca a descrição das coisas em pé de igualdade com a atividade humana. Com isso, esvazia-se o sentido humano da vida social, perde-se a centralidade da ação” (FREDERICO, 2015, p. 114). Coutinho (1997, p. 12), por sua vez, opina em dizer que no naturalismo “o homem nada é senão uma máquina guiada pela ação de leis físicas e químicas, pela hereditariedade e pelo meio físico e social”.

Bosi (2013) aponta a maneira que o pensador húngaro se ancora à noção de realismo, quando procura entender a função do típico e a situação típica, sem que sejam enrijecidos no escopo da ciência objetiva. Conforme Bosi (2013, p. 181), Lukács “entende o típico na sua relação entre a totalidade [abstrato/concreto, universal/singular] em que se insere o escritor e as figuras singulares que inventa e articula na elaboração da obra ficcional”. Ainda segundo o autor, as distinções sugeridas por Lukács entre *a personagem típica* e *a personagem média*

abrem perspectiva para “a inteligência do *valor*, humano e estético, que se pode atribuir às criações do romance, em particular, do romance realista” (BOSI, 2013, p. 182).

Ainda sobre as personagens realistas e naturalistas da nossa literatura, de acordo com o crítico e historiador brasileiro:

Certas personagens centrais da obra machadiana, como Rubião e Capitu, embora possam, *grosso modo*, captar-se nas redes gerais dos “tipos” (o provinciano desfrutável e impressionável; a mocinha pobre e ambiciosa), não poderiam jamais apoucar-se ou enrijecer-se como figuras “médias”, montadas sob esquemas *a priori*; o que se dá, no entanto, com tantas “personagens” da ficção naturalista: os protagonistas de *A Carne*, de Júlio Ribeiro; de *O Missionário*, de Inglês de Sousa; de *O Homem e O Coruja*, de Aluísio Azevedo... (BOSI, 2013, p. 182).

Condicionadas às situações conformistas e reificadas, a força do inconsciente das personagens não se manifesta. Com isso, perde-se, para além da centralidade da ação, o *efeito da catarse*, que é visto à luz das concepções estéticas de Lukács como “uma etapa harmônica das relações entre subjetividade e objetividade, indivíduo e gênero” (FREDERICO, 2000, p. 299). Todavia, ainda que a literatura realista-naturalista careça de transcendência ontológica do ser-social, é importante lembrar que nela “busca-se uma verdade para além dos fatos, assim como valores morais e estéticos que caracterizarão essa literatura como sendo de ação moralizadora” (CADEMARTORI, 2003, p. 45).

Para a tradição crítica literária, a incomum fantasia (imaginação criadora) de Coelho Neto não tem simetria com as mediações da realidade (do real) ou com as homologias da materialidade histórico-social da época. Esta requer ainda uma função crítico-social da literatura do romancista, visto que para a maioria daqueles que avaliaram e julgaram o valor estético da sua obra existe um fosso entre a realidade e a imaginação do autor que se torna sinônimo de escapismo social, cultural e político (LOPES, 1997).

O prosador de *A cidade maravilhosa* (1928), a partir de suas habilidades de jornalista e de cronista, esteve apto para ser também um romancista da Belle Époque. Ao ser considerado por esse ângulo, uma das hipóteses que gira em torno deste estudo é a de que Coelho Neto foi, mesmo que a contragosto da crítica, contemporâneo desse período da vida social do Brasil, das transformações, das mudanças e das tensões sociais pelas quais passava o Rio de Janeiro, e não foi, necessariamente, contemporâneo dos realista-naturalistas. Dessa maneira, algumas questões que o leitor da obra coelhonetiana pode se fazer são: qual o sentido do período histórico-social e político-cultural da Belle Époque na obra de Coelho Neto? Como ele interpretou e problematizou, esteticamente, essa realidade em *Turbilhão*?

A estrutura narrativa de *Turbilhão* não é inverossímil, pois a estrutura social carioca e brasileira apresentava mudanças desde a metade do século XIX. Caso fosse escrito um século antes da data do seu lançamento original, – 1906 –, o enredo poderia até ser taxado pela crítica brasileira de inverossímil, como se convencionou considerar quase todos os enredos das obras escritas por Coelho Neto. Todavia, no Rio de Janeiro de fins do século XIX e começos do século XX, cidade ociosa por modernização, progresso, cultura e civilização, em que o espaço urbano vivenciava a Belle Époque e as transformações político-culturais, tratar de destinos humanos e individuais já era possível diante da realidade social daquele tempo.

Partindo das análises por ora realizadas, a afirmação da crítica brasileira majoritária segundo a qual diz que Coelho Neto não aderiu à realidade local ou não tinha uma visão crítica sobre os fenômenos histórico-sociais e político-culturais do seu tempo-espaço começa ao menos a ser diluída. O capítulo 3 deste estudo objetiva perscrutar, a partir das *transgressões* e dos espaços de inter-relações sociais que as personagens centrais ocupam, ou almejam ocupar, algumas tensões sociais da sociedade carioca e brasileira na virada do final século XIX para o começo século XX no contexto da Belle Époque. Com o aprofundamento das nossas análises, nos foi possível constatar que o realismo, como representação da realidade social brasileira, não só existe em *Turbilhão*, mas também se diferencia, salvaguardadas certas proporções contextuais e espaço-temporais, da concepção de realidade dos realista-naturalistas do século XIX.

3 TURBILHÃO, DE COELHO NETO, E A REALIDADE SOCIAL NO CONTEXTO DA BÉLLE ÉPOQUE

“As almas belas não podem ficar muito tempo neste mundo. Realmente, como se poderiam aliar os grandes sentimentos a uma sociedade mesquinha, pequena, superficial?”

Le Père Goriot, de Honoré de Balzac

Se os romances de Balzac serviam para refletir a vida cotidiana do mundo burguês, –da sociedade classista, mesquinha, pequena e, portanto, de valores aparentes e superficiais –, alguns dos romances de Coelho Neto, em especial *Turbilhão*, publicado originalmente em 1906, no começo do século XX, em plena efervescência e euforia da Belle Époque, objetivou refletir também, esteticamente, o que se entendia àquela época de “mundo burguês”, ou ao menos parte dele, no contexto social e político-cultural da sociedade carioca e brasileira daquela época.

Coelho Neto, em *Turbilhão*, foi fiel à frase que aparece como epígrafe abaixo do título do livro: “simples como a verdade”: – seja no plano da forma ou no plano de conteúdo. Assim,

o romancista brasileiro despiu-se daquilo que era conatural ao seu temperamento de escritor: a proximidade no uso das palavras e o estilo com vocábulos exumados dos clássicos portugueses, ou, no mais das vezes, rebuscados e luxuriantes, conforme diz a crítica brasileira.

Se tais características estilísticas aparecem em certos níveis estruturais da narrativa, com vocábulos cujas acepções são, por vezes, estranhas ou incomuns para o gosto do leitor moderno, elas não passam de detalhes mínimos e sumários, mas que não diminuem o valor estético da obra. Podemos dizer serem aspectos que mais servem para complementar e dar cores vivas ao quadro das situações, dos gestos, das descrições, dos diálogos das personagens, das cenas, das imagens e dos ambientes propostos pelo tempo-espço da estrutura narrativa, que se revelam descritos e narrados numa linguagem expressiva e estética herdada do romantismo, do realismo-naturalismo, do parnasianismo, do impressionismo e do *estilo art nouveau* da Belle Époque.

O que prevalece, entretanto, no conjunto do enredo de *Turbilhão*, quanto à estética formal do estilo do escritor, é aquela linguagem acessível, simples, direta, concisa, objetiva e despojada, mas que se apresenta, e talvez aqui a singularidade do estilo coelhonetiano e da obra *Turbilhão*, com tonalidades e perspectivas estéticas que são extremamente impressionistas, aguçando, dessa forma, a senso-percepção do leitor (principalmente a visão e a audição).

O que efetiva Coelho Neto a conduzir esse leitor a fazer uma verdadeira incursão pelos ambientes urbanos, pobres e miseráveis, requintados e luxuosos do Rio de Janeiro. E, nesse sentido, forma e conteúdo se encontrarem numa única totalidade e tão bem consubstanciados.

Veja-se, por exemplo, a descrição da oficina e da sala de revisão do jornal *Equador*, o trabalho estafante e rotineiro dos operadores das máquinas de impressão e dos revisores de texto do jornal (Capítulo 1), o centro espírita (Capítulo 10), o submundo da prostituição de luxo nos bastidores do Teatro Recreio, – o ambiente interno e externo do *Maison Moderne* –, (Capítulo 15), o cassino de jogos (Capítulo 11) e o palacete luxuoso de Violante (Capítulo 16).

Tubilhão reflete, em verdade, o cenário urbano-social e político-cultural carioca e brasileiro no contexto da Belle Époque: as ruas (a rua do Ouvidor), o entorno da Avenida e da Estação Central, as estalagens das classes pobres e suburbanas, a estrutura familiar, a prostituição, a condição socioeconômica e de trabalho, as poucas possibilidades de ascensão social, os problemas sociomoraís, os restaurantes, os cafés, as casas de jogos e os cassinos.

Em suma, a pobreza e a miséria, a mudaneidade, a decadência e o amoralismo, o luxo e o requinte da, à época, atual capital federal do Brasil: a Rio de Janeiro do fim do século XIX e de princípios do século XX.

Vivia-se nessa fase o novo *modus vivendi* da sociedade no período da Belle Époque, advindo com o processo de modernização, com as transformações e as mudanças trazidas pelo

plano de governo e projeto político-cultural burguês de Francisco de Paula “Rodrigues Alves”, presidente do Brasil (1902-1906), e do engenheiro Francisco “Pereira Passos”, prefeito do Rio de Janeiro (1902-1906), iniciado muito antes da entrada do século XX, já com a “reforma federalista” e a “estável economia e política do Brasil” no governo de Campos Sales.

Sobre isso, Brito Broca (1956, p. 13) explica que tanto no mundo ocidental quanto na civilização brasileira a palavra para expressar o começo do século XX era “euforia”:

[...] o país entrava numa fase de relativa calma e prosperidade. Campos Sales saneava as finanças preparando o terreno para o grande programa de realizações do governo Rodrigues Alves. Osvaldo Cruz inicia a campanha pela extinção da febre amarela e o Prefeito Pereira Passos vai tornar-se Barão Haussmann do Rio de Janeiro, modernizando a velha cidade colonial de ruas estreitas e tortuosas. [...] o plano de Pereira Passos se orientava pelos fins exclusivamente progressistas de emprestar ao Rio uma fisionomia parisiense, um aspecto de cidade europeia. Foi o período do “Bota abaixo”. O alvião da Prefeitura caiu implacável sobre dezenas, centenas de prédios. A 7 de setembro de 1904, o Presidente da República e outras autoridades, num bonde sobre trilhos improvisados, já podiam percorrer a Avenida Central de ponta a ponta. O plano de urbanização prosseguia triunfante, desconcertando os céticos, os pessimistas que tinham julgado impossível o êxito da empresa. E a transformação da paisagem urbana se ia refletindo na paisagem social e igualmente no quadro de nossa vida literária.

Ao apontar os reflexos da Belle Époque no Brasil, Natália Lima (2017, p. 5) diz que:

O marco inicial da Belle Époque brasileira pode ser colocado em 1889 com a Proclamação da República, mas apenas com o governo de Campos Sales (1898-1902) e a sua reforma federalista – que deu mais estabilidade política e econômica ao Brasil – que a elite brasileira moderna das principais cidades realmente começou a se formar. Percorrendo o começo do século XX até a Semana de Arte Moderna de 1922, esse período foi marcado pelo recorrente esforço dessas elites de se modernizarem perante o mundo e com inspirações principalmente francesas.

Apesar das reformas no espaço do Rio de Janeiro e dessa “estável” economia e política do Brasil, a realidade social, principalmente para as classes pobres e suburbanas cariocas, era completamente outra, de precárias condições econômicas e de poucas possibilidades de ascensão social. O que revela as tensões e os problemas urbano-sociais por trás das aparências daquele ideal de realidade e de cultura ante a reforma federalista e o processo de modernização.

O Rio de Janeiro da Belle Époque, com ruas estreitas e becos tortuosos, com doenças e epidemias, com palácios luxuosos e ambientes de requinte, com estalagens e cortiços, é “um espaço de miséria, mas, igualmente, de possibilidades de ascensão socioeconômica, embora com algumas ressalvas, já que, a deprender da narrativa *Turbilhão*, apenas mediante ações consideradas escusas e/ou imorais é que o indivíduo conseguiria ascender a uma melhor posição social e econômica” (MENDES E IGNÁCIO, 2010, p. 6).

Romancista das “experiências da modernidade” e do ambiente citadino, Coelho Neto vai transcrever, em *Turbilhão*, a sociedade do Rio de Janeiro da Primeira República, entre o final do século XIX e o começo do século XX, ante os problemas sociais, morais e urbanos pelos quais passava a capital federal do Brasil.

Nesse período histórico e político-cultural, a estrutura social carioca e brasileira, apesar de passar por modernização e profundas mudanças, é demarcada tanto por um modelo tradicional (arcaico), do tipo patriarcal, quanto por um modelo de civilização burguesa/classista em ascensão no Rio de Janeiro, tipicamente moralista e conservador.

Assim, o prosador brasileiro mostra uma sociedade cujo modelo era o sistema de estratificação patriarcal (um passado recente), mas que já se deixava corromper com a inversão de valores e com os padrões sociais e morais da sociedade burguesa. É importante frisar, nesse sentido, que o romance *Turbilhão* enfatiza a desintegração da estrutura familiar; revela a degradação moral e antevê, se não o fim, ao menos a fragmentação do sistema patriarcal brasileiro, apontando ainda a inversão de valores inerente da sociedade burguesa.

Dada essas considerações, neste capítulo analisamos a *transgressão* (a *ação transgressora*) das personagens protagonistas, Violante e Paulo, com ênfase na transgressão social da anti-heroína do romance. Para a leitura crítico-analítica de *Turbilhão*, utilizaremos algumas noções que já foram discutidas sobre o método realista (LUKÁCS, 1968; 2010), bem como outras fundamentações críticas e teóricas escolhidas, especialmente, para este último capítulo: Freyre (1995); Beauvoir (1967); Perrot (1992); Foucault (1999)¹⁵; e outros.

3.1 A transgressão de Violante e Paulo: família, trabalho e classe (ascensão) social

Embora com ares de modernidade e a crescente civilização burguesa, a sociedade do fim do século XIX e do começo do século XX convivia com o sistema e a estratificação social do tipo arcaico (tradicional) e patriarcal. Entretanto, com a influência da civilização burguesa e urbana, conforme as explicações de Coutinho (1997), a sociedade sofria várias e profundas mudanças. Assim, a contar da segunda metade do século XIX, “os elementos sociais, econômicos e políticos que constituíam o arcabouço da civilização brasileira, a própria estrutura da sociedade, sofriam franca e radical transformação” (COUTINHO, 1997, p. 17). Ainda segundo o crítico literário e historiador brasileiro:

¹⁵ Ao analisarmos a transgressão de Violante, o que nos interessa dos estudos de teóricos como Beauvoir (1967), Perrot (1992) e Foucault (1999) são, em síntese, as enunciações sobre a família, o casamento, a virgindade e a sexualidade (o sexo) numa perspectiva histórica e sociológica.

De uma sociedade agrária, latifundiária, escravocrata, aristocrática, passava-se para uma civilização burguesa e urbana, fase preparatória da industrialização, mas já formadora de um marginalismo populacional, senão de um pequeno proletariado urbano. Paralela a essa revolução econômico-social, processava-se, como mostram os trabalhos de Gilberto Freyre, idêntica transformação no campo da psicologia e antropologia sociais: a conquista de cartas de branquidade pela população mestiça e a sua ascensão à participação ativa e larga na vida social, política e intelectual (COUTINHO, 1997, p.17).

“Duas estratificações”, uma “sociedade híbrida”: eis o Rio de Janeiro e o Brasil no contexto da Belle Époque. No que toca ao cenário urbano, não só a estrutura social, mas também os valores e o modo do indivíduo pensar, se comportar e agir em sociedade passavam a mudar gradativamente, bem como as instituições sociais (a estrutura familiar, o casamento e a religião ...), que começam a ser abaladas pelas novas formas de pensamento e de comportamento dos indivíduos.

Todavia, as pessoas obedeciam ainda umas às outras e estavam preocupadas com o que faziam, se os seus comportamentos, sejam individuais ou sociais, eram corretos ou errados, bem vistos ou mal vistos aos olhos de todos. No caso das mulheres, estas deviam obedecer às *leis dos códigos*, viver quase que aprisionadas no âmbito familiar, subordinando-se à moral conservadora e patriarcal da sociedade da época.

As mulheres quase não tinham (ou nunca tinham) livre pensamento e liberdade de escolhas para ditarem os rumos de suas próprias vidas: – estar fora da rotina do casamento ou da religião, por exemplo. Isso se dava porque existiam certos arquétipos de mulheres e padrões sociais e morais a serem seguidos, para que as moças de “boa família” fossem aceitas na sociedade e pudessem viver uma vida digna e honesta, conforme os ditames sociais.

Dada essas condições, se uma mulher ousasse violar o *status quo* social vigente, era quase a certeza de que ela poderia sofrer graves sanções no âmbito familiar ou social.

Em *Casa Grande & Senzala*, Gilberto Freyre (1995) discute algumas das principais bases que ainda sustentavam a estrutura social do Brasil: a família, o trabalho, o casamento, a função do homem e a função da mulher no lar e na sociedade, a virtude das filhas/das moças solteiras (que implicava respeito e valor moral para o casamento) e a autoridade do marido sobre a mulher casada. Assim, conforme enuncia o sociólogo e historiador brasileiro:

O ideal de família na época presumia um lar patriarcal, extenso e fundado no casamento estabelecido legalmente. Assim, a família e o casamento desempenhavam o papel de pedra angular para todo o edifício social, escorando pelas instituições mantedoras da lei civil e canônica. As regras do casamento cerceavam necessária e

particularmente as mulheres. O casamento preservava não só a propriedade, mas também a virtude. A virgindade da mulher também implicava uma qualificação moral para o casamento. As mulheres casadas permaneciam sob a autoridade do seu marido (FREYRE, 1995, p. 74).

O casamento era destinado exclusivamente às mulheres. O ato de casar resguardava não só a propriedade da família, mas também preservava a virgindade, implicando na qualificação moral da mulher. Se fosse desvirginada, tanto o homem quanto a igreja passavam a ignorá-la ou vê-la com outros olhos, relegando-a à má sorte na sociedade.

As mulheres casadas, sob autoridade e domínio do marido, eram servis a um senhor, dificilmente tinham vida social ou trabalhavam fora de casa, viviam conformada à rotina do casamento: limpar, organizar, fazer as tarefas domésticas e cuidar dos filhos. Se as casadas tinham livre pensamento, não poderiam expressá-lo, já que era proibido e poderiam ser punidas pelos maridos. Assim, a mulher nascia para servir, ao chegar em certa idade, estava predestinada a fazer um “bom casamento” com o noivo escolhido normalmente pelo patriarca da família.

Ainda sobre esse tipo de tratamento, Freyre (1995, p. 75) explica, noutra passagem, que “a mulher, no criativo Brasil patriarcal, foi, evidentemente, uma vítima do quase absoluto domínio sobre ela, da vontade, a princípio do pai, em seguida do esposo: sobre elas os filhos”. Notamos, assim, que a mulher não tinha muita liberdade para fazer as suas próprias vontades e escolhas. Sem desempenhar outras funções mais importantes, as mulheres eram criadas para casar, servir e serem procriadoras de filhos na sociedade.

À mulher cabia, portanto, a função de organizar o lar e de cuidar dos filhos. Quanto ao marido, ela se subordinava a este, atendendo-lhe aos seus prazeres. A função do homem – o senhor/o chefe da família – era sair para trabalhar e garantir o sustento da casa, da esposa, dos filhos e dos demais membros familiares. Assim, ainda conforme Freyre (1995, p. 76):

O lar se situava num contexto histórico em que o chefe da família possuía autoridade e responsabilidade sobre todos os outros membros. Não só privilégios, o chefe também possuía inúmeros deveres na posição de dominador. Ele deveria zelar pela boa fama da sua família. O marido e pai, investido como o chefe indispensável da família, o cabeça do casal, deviam administrar a propriedade da família, tinha o direito de castigar entre outras obrigações. E, além disso, não poderia recusar o exercício dos poderes que o costume e a lei lhe haviam conferido (FREYRE, 1995, p. 76).

Como se vê, o lar era responsabilidade do chefe da família, quem detinha autoridade sobre todos os demais membros familiares. Assim, privilégios e deveres eram concedidos ao pai e/ou ao marido, já que eles ocupavam a posição de patriarca e dominador, devendo, por conseguinte, preservar a “boa imagem” e administrar bem a propriedade da família, mesmo que

para isso tivesse que castigar ou estabelecer outras obrigações e sanções, exercendo os plenos poderes que os costumes e as leis dos códigos sociais lhe conferiam.

Além de servir ao marido, a mulher tinha que cuidar integralmente do lar e dos filhos. Na sociedade e no âmbito familiar, ela deveria ser “boa filha” e, depois de casada, “boa esposa” e “boa mãe”. Apesar de algumas mudanças na estrutura social do Brasil, percebe-se que “as mulheres não sentiram tantas modificações em seu cotidiano. Da pouca instrução educacional que obtinham, apurada pelo patriarcalismo, limitava-se a se tornar boa filha e, posteriormente, boa esposa” (LIMA e SANTOS, 2010, p. 2-3).

À margem da sociedade, a mulher, aqui, é passiva das leis dos códigos. Não há outras possibilidades de escolhas para a sua vida, restando conformar-se com o destino do casamento ou da vida religiosa. Com o homem sendo dominador, a mulher, mesmo dentro do lar, caso quisesse realizar as suas próprias vontades, poderia sofrer sanções e castigos do esposo ou de qualquer outro membro no papel de chefe/patriarca da família.

Em *Turbilhão*, o enredo traz a história de uma estrutura (um núcleo) familiar carioca, de baixas condições financeiras (ou seja: de classe pobre e suburbana), que se desintegra a partir das ações transgressoras da anti-heroína (Violante) e do herói (Paulo) do romance.

Paulo cumpre a função de patriarca da família na ausência do pai falecido, pois é o filho mais velho e o único homem do lar materno e afetivo. “Com a morte do pai, major de cavalaria, condecorado por feitos no Paraguai, todo o peso da casa recaiu sobre Paulo que, então, concluía os preparatórios” (NETO, 1964, p. 18).

Para sustentar a família, o estudante de Medicina, além de dar aulas particulares, trabalha, como revisor de textos, no jornal *Equador*. Com os serviços que faz, Paulo angaria uma soma regular que, “reunida ao meio soldo que a mãe recebia, dava para irem vivendo, se não com luxo, ao menos com decência e fartura” (NETO, 1964, p. 18).

Além de sair de casa para trabalhar, Paulo tem também autoridade e responsabilidade sobre os demais membros familiares, a irmã mais nova, Violante, e a matriarca do lar, a viúva Dona Júlia, uma senhora religiosa católica, de costumes conservadores e tradicionais, pobre velha que sempre está com acharques e doenças.

Embora apareça descrita com uma irretocável beleza, Violante é ressentida de tristeza. A jovem apresenta traços psicológicos que indicam estado de enfraquecimento físico e mental. Como podemos notar no excerto que segue, as expressões que lhe caracterizam, “voz lânguida”, “ressentida de tristeza” e “tom dolente de queixa”, denunciam alguém que guarda ressentimento ou lamenta dores e mágoas. Eis os traços primários do perfil da personagem na seguinte descrição:

“Era bonita e esbelta, de um moreno quente de crioula, tez fina e rosada, olhos negros, boca pequena, sensual, de lábios carnudos e úmidos. Os cabelos, quando os desprendia, passavam-lhe da cinta em ondas negras e reluzentes. Tinha uma voz lânguida, como ressentida de tristeza; falava em tom dolente de queixa e o seu olhar quebrantado, sonolento, amortecia-se em êxtases sob as longas pestanas curvas (NETO, 1964, p. 17).

Para além dessas características, o leitor aos poucos vai percebendo que Violante tem alguns hábitos que a distinguem das moças de sua época. Em casa, por exemplo, é Dona Júlia, mesmo em condições mórbidas e doentias, que presta auxílio à Paulo, organizando e cuidando da casa, bem como regulando as despesas da família. O filho mais velho, como referenciado, se encarrega de estudar, ter que sair de casa para trabalhar, sustentar a família e cuidar dos seus.

Já no capítulo 1, Paulo se mostra muito preocupado com o grave estado de saúde da mãe (com o fato dela vir a piorar por causa das doenças que tem). No ambiente de trabalho, conserva-se indiferente aos amigos, triste, sente-se mole e exausto, tanto pela rotina estafante na redação do jornal *Equador*, quanto pelo estado de saúde de Dona Júlia. O rapaz “andara todo o dia, rua abaixo, rua acima com receitas e medicamentos, porque a moléstia da mãe agravara-se com a umidade daqueles dias, prendendo-a à cama. Não fora à Escola, estava abatido e com um vazio no estômago como se estivesse em jejum” (NETO, 1964, p. 14). Ao lembrar-se das condições econômicas da família e de saúde da mãe, Paulo, receoso, se questiona diante ao medo da miséria e ao medo de perdê-la:

Que seria dele se a boa velha morresse?

Achacada, sempre a gemer, arrastando a perna túmida e pesada, era ela, ainda assim, quem lhe prestava auxílios, cuidando da casa, regulando as despesas.

Com aqueles dias úmidos, Dona Júlia sofria atrocemente: mal podia mover-se na casa; sempre acaçapada nas cadeiras, as mãos espalmadas nas coxas, a gemer, dando ordens à cozinheira, que era a criada única que tinham. Ainda assim, se as dores abrandavam, lá ia ela para a vassoura, varrer, limpar os móveis ou arranjar a sala, porque não podia ver um fósforo no chão, nem um átomo de poeira nos seus velhos trastes do tempo do falecido. E, se a moléstia a prendia à cama, lá mesmo, com a perna esticada e untada, com o cesto de costura ao colo, ia cerzindo, remendando meias ou reformando, pacientemente, os casacos da filha.

Profundamente religiosa, tinha no seu quarto, defronte da cama, sobre a cômoda, o oratório ante o qual ardia, perene, a lamparina de azeite iluminando registros milagrosos e duas imagens: a da Conceição e a do Senhor dos Passos (NETO, 1964, p. 17-18-19).

Religiosa católica e devotando toda a sua fé em Deus e aos Santos, Dona Júlia é uma matriarca tradicional e conservadora, cujos hábitos e ensinamentos morais são dos bons costumes e comportamentos. Dedicava todo o seu amor, bondade, carinho e superproteção aos filhos. Mesmo enferma, é ela quem organiza a casa e faz as tarefas domésticas: varre, limpa, cuida do lar, regula as despesas, costura e remenda roupas.

Violante, ao ser diferente em vários aspectos das moças bonitas e solteiras do seu tempo, é muito vaidosa e pensa sempre em se enfeitar para os rapazes. Ao espelho, fazia e desfazia penteados, polia as unhas e “passava os dias na cadeira de balanço, a ler romances e, à tarde, encharcada de essências, com muito pó-de-arroz, debruçava-se à janela, para ver os trens e receber bilhetinhos que os rapazes metiam por entre as reixas da persiana” (NETO, 1964, p. 17).

É assim que outra característica de Violante é aparecer descrita como as moças idílicas do romantismo, que sonham com uma vida afortunada, um noivo rico e um casamento, “promessas” e “previsões” que eram feitas, na verdade, pelo patriarca da família, antes dele morrer, quando a filha ainda era uma mocinha, ou idealizações e aspirações encontradas nas heroínas das histórias que ela estava habituada a ler nos romances, revendo-se sempre em todas as heroínas. Em outro trecho podemos sublinhar esses aspectos da personagem:

Voluntariosa, criada aos joelhos do pai, que a tratava de “princesa”, anunciando-lhe sempre um noivo formoso e rico, que a havia de cobrir de sedas e carregá-la de joias, foi acostumando o espírito com essas ideias de nobreza e fausto, de sorte que, quando lhe morreu o pai, já mocinha, sentiu-se como deserdada: foi como se, com ele, houvesse perdido uma fortuna que já possuía e um noivo que já a visitava em sonhos, formoso como os príncipes dos romances que ela devorava, revendo-se, com enlevo, em todas as heroínas (NETO, 1964, p. 18).

Apesar dessa aparente ingenuidade, a anti-heroína coelhonetiana, no curso da narração, revela-se racional, esperta, prática e calculista. E tal qual o adjetivo que lhe qualifica – *voluntariosa* – Violante é arbitrária e faz as suas próprias vontades e escolhas. Ainda que seja de classe pobre e suburbana, ela carrega no espírito o gosto pelo dinheiro, pelo luxo e pelo requinte. E, por esse aspecto, demonstra ser, às vezes, individualista, ambiciosa e materialista. Entretanto, o que mais move Violante em sua transgressão é uma grande vontade de ser livre.

Na estrutura familiar, isso gera alguns conflitos entre os irmãos, já que Paulo e Violante têm temperamentos e modos de pensar e de agir distintos: ele é inflexível, dominador e áspero; ela, por sua vez, deseja liberdade, sair da condição miserável e ascender, socialmente, de classe, mas sem estar enquadrada na rotina do casamento, ou seja, em condições análogas às das moças de sua época, conforme os padrões sociomoraes. O que vai causar o desgosto de Paulo para com Violante, como podemos notar pelo modo que ele a trata no ambiente familiar:

Paulo dominava-a com aspereza, exprobrando-lhe a vida desmazelada e, quando a velha, na intimidade, referia-lhe algum pequenino escândalo de Violante, rompia, assomado, ameaçando pregar a janela, atirar ao lixo todas aquelas caixas, todos aqueles vidros que entulhavam o toucador. Mas a irmã tinha crises – rolava pela casa, aos gritos, rangendo os dentes, rasgando a roupa, escabujando. E a boa velha, lamentando-se, corria os cantos, procurando remédios e, de joelhos, com a cabeça da filha ao colo, beijando-a, chamava-a, pedindo ao outro que a não tratasse com tanta

aspereza, que tivesse pena dela, e instava para que, com afagos, procurasse chamá-la à razão. Ele obedecia contrariado. E Violante, amuada e mais linda depois da excitação nervosa, com os olhos mais brilhantes e a cor das faces mais viva, ia trancar-se no quarto, resmungando ameaças (NETO, 1964, p. 17-18).

O ambiente familiar é o tipo modelo dos lares conservadores e patriarcais. Dominador, áspero e verdugo, Paulo é um crítico implacável das ações da irmã. Como se fosse a palmatória do mundo, censura e repreende os seus comportamentos, posto que, segundo ele, não procedem com os comportamentos das moças de família, ou seja, com aquilo que os outros pensam, ou com o que a sociedade espera do indivíduo, em especial, das mulheres, já que elas devem agir de acordo com os padrões sociais.

O rapaz, dessa maneira, tem que zelar pela “fama e imagem” da família, mesmo que utilize ações coercitivas sobre a irmã. Contudo, não só Violante (e, talvez, no caso dela, os fins justifiquem os meios), mas também Paulo, em um dado momento da narrativa, vai infringir os códigos sociomoraes: – o medo que ele tem da pobreza e da miséria, os vícios, os desejos e os impulsos sexuais da carne vão fracionar e fragmentar também a dignidade modesta da estrutura familiar. E o aparente moralismo (conservadorismo) do rapaz logo começará a ruir.

Ante as penalidades sofridas, a estrutura familiar começa a se desintegrar quando Violante abandona o lar materno e afetivo, fugindo de casa com um rapaz bonito e rico, mas que não tem a identidade revelada na narração.

Ao sair do trabalho, Paulo, logo que chega em casa, à noite, e toma conhecimento da tragédia na família, fica chocado, – possesso de raiva –, com a atitude da irmã.

Para os padrões e valores da época, a fuga de casa, sem uma devida reparação por meio do casamento, era sinônimo de desonra moral e o fim da reputação de uma moça. Assim, Violante estaria relegada, fatalmente, à condição de “vagabunda” e de “prostituta”.

Após a noite da fuga de Violante, Paulo sai em busca dela pelas ruas do Rio de Janeiro. E o estado de ânimo e psicológico do herói é dúbio, como podemos perceber no seguinte trecho de *Turbilhão*: “Irresoluto, tão alquebrado d’alma como de corpo, com o desânimo, que é a fadiga moral, onde parava deixava-se ficar inerte, d’olhos imóvel, abandonado. Ideias contrárias debatiam-se-lhe no espírito, sentimentos diversos disputavam: ora o ódio irritava-lhe os nervos, ora a piedade umedecia-lhe os olhos” (NETO, 1964, p. 44).

Em seu grave estado anímico, Paulo ora se sente vilipendiado com as ações de Violante, ora macambúzio com os rumos que a sua vida passa a tomar, literalmente, da noite para o dia.

Assim, ao passo em que sente raiva pelo ato de Violante em fugir de casa com um moço rico e anônimo (“– Cínica! E tudo por vaidade. É a mania do luxo. Uma moça pobre, que não

pensava em outra coisa senão em vestir-se... E que eu morresse! E a pobre velha que se estafasse! Ah! Coisa nojenta!” (NETO, 1963, p. 37)), Paulo mostra-se triste, preocupado e desesperado com os fatos ocorridos, sentido uma grande falta da irmã. Em casa, tanto para Dona Júlia, triste, angustiada e desesperada, quanto para Paulo, o sentimento é de abandono.

Os sentimentos de Paulo o sufocam e são contraditórios em relação ao caso de Violante, até porque o rapaz pensa nas possíveis desgraças ocorridas a ela, uma das piores de suas conjecturas é a de que Violante tenha sido deflorada por um homem malfeitor e inescrupuloso, depois atirada à má sorte. Dona Júlia, ao questionar sobre o paradeiro de Violante, implorando para que o filho saia em busca dela, parece pressentir, aos prantos, os rumos que a filha dera para a sua vida:

- *Ah Meu filho ... E se for um ricoço? O dinheiro vence tudo. Os ricos governam e a minha pobre filha é que fica para aí, perdida. Tu conheces tanta gente, Paulo ... Tem pena de mim. Tem pena de tua irmã.*

E a pobre velha, de mãos postas, soluçando, deixou-se cair de joelhos, a implorar.

- Tem, Paulo, tem pena de mim. Que vergonha, meu filho! – E inclinou-se, com o rosto nas mãos, os cotovelos fincados na cadeira. Paulo levantou-a:

- Eu farei tudo, mamãe; descanse. Nem conto com a polícia. Eu mesmo vou procurar Violante.

- Sim, meu filho; ela é tua irmã! Nem sabe o passo que deu. – Nervosa, trêmula, arrastando-se para o quarto, pôs-se a dizer: Nem eu sei com que cara hei de aparecer amanhã a essa gente da vizinhança (NETO, 1964, p. 36-37, *italico nosso*).

Algum tempo depois do desaparecimento de Violante, ao alegar vergonha moral, Paulo falta vários dias de trabalho e é “demitido” do emprego (porque havia dispensado grande parte do seu tempo tentando, mesmo sem sucesso, e com o descaso da polícia, encontrar pistas pelas ruas do Rio de Janeiro que o levassem ao paradeiro da irmã).

O rapaz, poupando-se de passar por outras situações vexatórias, acaba abandonando o curso de Medicina (porque teme ouvir os comentários mordazes dos colegas de estudo). E, para evitar os olhares e os comentários sarcásticos dos vizinhos, ele vai morar com Dona Júlia e a criada da casa, Felícia, em outro bairro do Rio de Janeiro, no Cais da Glória.

Mas a desculpa esfarrapada da vergonha moral é apenas uma de outras tantas inventadas por Paulo no curso da narração. O que faz ele abandonar o trabalho, na verdade, é o ambiente e a rotina estafante na redação do jornal *Equador* e as baixas condições econômicas do emprego. Ou seja: não é apenas a escapadela moral (suposta alegação para justificar não só o fato de ter abandonado o trabalho, mas também a transposição de um bairro para outro), é a desilusão com as condições econômicas do emprego no jornal e as improváveis possibilidades de fazê-lo ascender, economicamente, de classe social.

É nesse exato momento que a vida do jovem e da família se encontrará numa fase de maior privação material e dificuldades financeiras. E, para suprir as necessidades econômicas da família, Dona Júlia, visivelmente mais adoentada, chega, até mesmo, a vender algumas joias antigas na casa de penhores, igualmente humildes, que tem mais valor afetivo e familiar do que material, para pagar o aluguel da casa e evitar os constantes desaforos do cobrador. Inclusive parte do dinheiro da venda das joias Paulo irá gastar nas futuras apostas.

Assim, ante às más condições econômicas e financeiras por quais vai passar junto à mãe, o jovem, ao ter abandonado o trabalho no jornal, vai encontrar nas casas de jogos e na roleta do cassino uma oportunidade de conseguir dinheiro para suprir as necessidades básicas de subsistência da família e, também, tentar concretizar as suas ambições e o seu mais “novo ideal”: ascender, economicamente, de classe e tentar penetrar na alta sociedade carioca.

Paulo passa a devotar interesse e grande “paixão” pelo *capital* (pelo dinheiro), com o propósito de ter a vida afortunada que almeja e as coisas e os bens materiais de consumo que idealiza, em vez de valorizar o afeto e a vida de Dona Júlia que, embora dedique muito amor e superproteção aos filhos, passa a ser tratada com indiferença, frieza, desprezo e desamor.

De filho responsável e preocupado com o estado de saúde da mãe, Paulo, que aparece nos primeiros capítulos de *Turbilhão* como moralista e dominador, – crítico implacável das ações de Violante –, mostra-se, gradativamente, deformado pela influência do dinheiro. Ele vai se degenerando, espiritualmente, pela promessa do dinheiro fácil que ganha às custas das apostas que faz nas casas de jogos e no cassino: – com as suas ilusórias possibilidades de fazê-lo ascender de classe social e estar junto à alta sociedade carioca.

As ações do herói passam a indicar o padrão de vida que ao menos parte da classe pobre e suburbana da sociedade carioca e brasileira no contexto da Belle Époque idealizava e projetava para si: a condição econômica, o dinheiro, o luxo, o requinte, o conforto, a elegância e os ambientes privilegiados e frequentados pela elite burguesa: os restaurantes, os cafés, os cassinos e o teatro. Em síntese, o padrão de vida social e econômico da classe alta urbana da sociedade do Rio de Janeiro àquela época.

Conforme Lopes (1997), o ideal dessa fração da sociedade não estava junto nem aos ricos e endinheirados, nem, tampouco, aos miseráveis: um desconforto que se revela através do herói mundano e decadente, tendo que dividir, por exemplo, as casas de ponto de jogos (o mesmo espaço) com pessoas de condição social que ele julga ser inferior à classe dele mesmo.

No trecho que segue, eis o novo ideal de Paulo:

O seu ideal era viver como o Junqueira [grande milionário que faz altas apostas no cassino, que vive e reside em um palácio na zona sul, no bairro das Laranjeiras], o impassível Junqueira que, com um charuto na boca, balançando a perna, perdia dezenas de contos com a mesma serenidade, com a mesma superior indiferença com que estourava as bancas em dias felizes. Afinal – com quanto entrara? Com vinte mil-réis, tendo perdido dez na espelunca do Cordeiro.

Não tornava àquele antro, onde se falava uma geringonça impenetrável e o ar era todo fumo e despejados bafos d'ácool. A gente era uma canalha: capoeiras, gatunos, até um Castro, por alcunha o *Faísca*, que era dos mais assíduos, sempre obsceno, e bravateador, mostrava navalhas célebres, entre elas, uma mais querida, de lâmina gasta, que rasgara ventres. Não lhe convinha aquilo.

Falar com o *Junqueira* era até *chic*, porque sempre o via em boas rodas, mas cumprimentar qualquer daqueles tipos do antro, era uma vergonha que o comprometia. Na outra casa eram todos homens limpos, rapazes colocados, de nome; eram relações que ficavam e serviam; depois a banca era outra (NETO, 1964, 177).

Ao trocar o trabalho no jornal pelas casas de jogos e pelas roletas do cassino, Paulo nos remete não só a uma realidade aparente e de valores morais e sociais superficiais, mas também a uma realidade de precárias condições econômicas e de poucas possibilidades de ascensão social, ainda que, para isso, a depreender da narrativa, existissem algumas outras ressalvas: “apenas mediante ações consideradas escusas e/ou imorais é que o indivíduo conseguiria ascender a uma melhor posição social e econômica” (MENDES E IGNÁCIO, 2010, p. 6). No caso do herói mundano, apostando e viciando-se nos antros de jogatina para acumular capital.

Dona Júlia, que sempre convivia com enfermidades e doenças, encontra-se, a cada dia, mais angustiada, mórbida e acamada, pois não bastasse o desaparecimento da filha mais nova, – fugindo de casa com um sujeito anônimo –, a matriarca da família, – sentindo-se humilhada moral e afetivamente –, tem que lidar agora também com o “novo estilo de vida” do filho mais velho, que vai se tornando um estranho para ela ao decair para uma vida mundana, de vícios, amoral e torpe, sendo indiferente e fazendo pouco caso pelo sumiço da irmã.

O que deixa Dona Júlia ainda mais entristecida e, mesmo em condições péssimas de saúde, tomar a decisão de, – sem o conhecimento do filho –, encontrar pistas sobre o sumiço de Violante. Nesse momento da narrativa, não passa despercebido aos olhos do leitor o tom crítico e irônico que sempre conferem à obra *Turbilhão* um cunho anticlerical, que trazem à luz os problemas que presidem a religião (neste caso: o catolicismo europeu tendo que dividir o espaço social com outras crenças populares).

Abrimos, aqui, parênteses e apontemos apenas algumas dessas passagens na obra, apesar dela se constituir, no conjunto, como uma crítica às questões religiosas, ao sistema familiar patriarcal, à inversão de valores e aos padrões sociomoraes da classe burguesa.

Se o lar, – o espaço doméstico –, que tem Dona Júlia como a personagem que protagoniza a devoção e a fé católica, é transgredido e fracionado quando Violante foge de casa

e, posteriormente, quando Paulo vai colocar no ambiente familiar a mulata Ritinha, concubina do seu melhor amigo, o mesmo vai acontecer com o espiritual/o interior da matriarca católica, piedosa, tradicional e conservadora.

Felícia (criada da casa, que, a propósito, é uma negra) convence Dona Júlia a ir pedirem ajuda das almas no centro espírita para encontrar Violante. A criada enlouquece tempos depois, mas o narrador atribui a loucura de Felícia mais ao envolvimento dela em rituais de espiritismo do que à morte do filho na Revolta da Vacina (1904).

O que nos remete aos preconceitos religiosos da época e de tempos mais remotos contra as crenças populares, enunciados nos comentários da própria patroa, pois Dona Júlia, apesar de ser adorável, é religiosa católica e carrega no espírito os preconceitos do seu tempo. Ela suporta estar em tal lugar apenas porque tem esperanças de saber notícias sobre Violante.

Assim, o espiritismo aparece associado aos negros, aos pobres, aos malandros e aos charlatões. E a Fé, no que lhe concerne, é corrompida também pelo dinheiro. O que aponta não só o preconceito social de raça e de crença religiosa (perceptíveis, como já mencionado, nas opiniões e no desconforto de Dona Júlia em estar no ambiente), mas também coloca em pauta alguns problemas que gravitam em torno da religião, até então, preponderante. Neste caso: a Igreja católica, – o catolicismo europeu –, que passa a dividir o espaço social com crenças populares e religiões outras.

Uma das referências aos problemas religiosos e à “corrupção” é pronunciada numa expressão emblemática: “Fora da caridade não há salvação” (NETO, 1964, p. 141). Frase apregoada na fachada principal do centro espírita, que sugere uma crítica tanto para os cristãos católicos quanto para os doutrinados pelo codificador do espiritismo: Allan Kardec.

A epígrafe se refere ao seguinte axioma eclesiástico: “Fora da Igreja não há salvação”, que passa a ter mais relevância na obra por ser uma crítica que faz alusão ao passado católico, inferência que ganha maiores proporções e sentido quando o diretor do centro espírita diz que na sua primeira encarnação ele fora um inquisidor da Igreja católica, sendo esta a causa que atormenta o seu estado de espírito, motivando, assim, os seus males e sofrimentos atuais.

Ainda no que concerne à transgressão de Paulo, o herói se revela um homem egocêntrico, torpe, vil, individualista, materialista, ambicioso e mentiroso.

Uma das mentiras de Paulo é dizer para Dona Júlia que, com a vida que leva, – “não paro nunca” –, passa o dia num “emprego”, ou em “outras colocações”, ou, ainda, procurando anúncios nos jornais de exames para concurso público, quando, na verdade, ocupa grande parte do seu tempo no antro de jogatina, se “divertindo” na euforia boêmia da noite carioca com os

amigos, ou passando horas na companhia de sua amásia: a volúvel Ritinha, mulher voluptuosa e sensual, amante do seu melhor amigo, o mulato Mamede.

Com Ritinha, o rapaz conhece a luxúria e os prazeres da carne, vida torpe que a mulata, vinda do Norte, encarna com perfeição. E, por esse aspecto, Coelho Neto, ao se apropriar de outra forma do Naturalismo, faz com que notemos traços dessa estética em *Turbilhão*.

Mamede é ex-policia. Ele diz conhecer toda a cidade e ser íntimo dessa gente da polícia. Por isso Paulo lhe pede ajuda para tentar encontrar Violante no Rio de Janeiro. Na verdade, o amigo traído é um malandro e um grande charlatão, que foi demitido do cargo da polícia por causa de suas tendências para os vícios, para o roubo, para o jogo e para o crime. As pistas que ele diz ter e as apresenta para Paulo sobre o sumiço de Violante, – com um discurso imbuído de jactância –, são apenas pretextos para arrancar mais dinheiro de Paulo. E Ritinha troca Mamede por Paulo apenas porque julga este um homem melhor e superior àquele, já que Paulo lhe promete casamento e vida afortunada.

É assim que, noutra passagem, o herói deixa explícito não só aquele desejo de enriquecer e penetrar na alta sociedade carioca. A personalidade de Paulo, ao se modificar constantemente no curso da narrativa, sempre passa a apresentar novos elementos, e além da mentira (da mitomania) e da hipocrisia, há nitidamente no seu comportamento e nas suas ações aspectos da avareza e, não menos importante, a compulsão em fazer cálculos e distribuir o *capital* (o dinheiro) que ganha nas apostas numa lista de compras mirabolante, com o propósito de realizar os seus sonhos, ou melhor, os seus devaneios e ilusões, como podemos notar no trecho a seguir:

Lembrou-se, porém, do dinheiro que guardara na gaveta. Saltou da cama, tomou-o e, espalhando-o na mesa, com volúpia de avaro, pôs-se a contá-lo separando as notas pelos respectivos valores. E imaginava compras: um farto fornecimento para a despensa, roupa, livros, o regaste das joias.

A vida pareceu-lhe de facilidade suave. “*Agora sim, a questão era ter um pequeno capital para começar...*” E pensou em Ritinha.

A mulata havia de ceder porque, afinal, a vida de expedientes de Mamede não lhe garantia a tranquilidade. Quando ela o visse com dinheiro não relutaria. Repôs os maços na gaveta, bem acamados, deu volta à chave, deitou-se, soprou a vela e, na escuridão silenciosa, ainda pensou na fortuna, em amores, no futuro que se anunciava propício (NETO, 1964, p. 228, *italico nosso*).

Além de se sentir com ar de “superioridade” e de “poder” em relação ao outro amante de Ritinha, o espírito do herói se torna completamente degenerado pela influência do *capital*. Paulo se revela um homem avarento, envilecido, adulterado e mesquinho, indiferente, agora, também, às condições de saúde, ao afeto e à vida da própria mãe, bem como ao sumiço de Violante, já que há momentos na narrativa em que ele culpa a própria Dona Júlia por dar “tanto

liberdade à filha dentro de casa”. O herói representa, assim, mais do que *inversão de valores*: a mudaneidade, o amoralismo, a decadência e a degenerescência causada pelo dinheiro.

Assim, em *Turbilhão*, o espaço social do trabalho é, de modo discreto, problematizado nas ações do herói: nos comportamentos, nos vícios, nas peripécias e nas suas ambições pelas coisas e pelos bens materiais de consumo. Como se fossem alegorias da vida “moderna”, as casas de jogos e o cassino podem ser compreendidos como espaços sociais que representam alguns enclaves da sociedade capitalista.

O espaço do cassino, por exemplo, sugere mais do que uma alternativa (um paliativo) à rotina exaustiva de trabalho na redação do jornal *Equador*, é um meio de adquirir *capital* (angariar dinheiro fácil) e ascender de classe social a partir das “possibilidades” e dos “lances surpreendentes” das apostas: – uma realidade aparente, grande ilusão, diga-se de passagem. Lopes (1997) explica essas inferências em *Turbilhão* da seguinte maneira:

Os acasos da roleta e do baralho alimentam-se do gesto repetitivo das mãos do *groupier* e dos apostadores.
O espaço do cassino assim como o espaço da redação do jornal comporta inelutavelmente ações repetitivas e um certo número de regras suportados devido a promessa de dinheiro fácil.
Ambos os espaços sugerem no conjunto da narrativa o prosaísmo da vida moderna (LOPES, 1997, p. 43).

Entretanto, não somente o cassino e o jornal, mas também o espaço do teatro: – todos esses espaços sugerem a influência do *capital* e a promessa de dinheiro fácil e de ascensão social.

No contexto da Belle Époque carioca e brasileira, com o processo de modernização do Brasil, vislumbrava-se, como já explicado neste capítulo, um mundo desejável, mas fora do alcance de grande parte da população da época. Assim, Conforme Souza (2008):

A implantação de um modelo de civilização moderna tropeçava na carência de correspondência com uma identidade existente, em que a nova visão de mundo tentava dar vida a um mundo desejável, porém fora do alcance de boa parte da população brasileira (SOUZA, 2008, p. 69).

Dessa maneira, focalizando, mais precisamente, na transgressão da “antagonista”, é no Teatro Recreio que Paulo, numa de suas noitadas, após sair do cassino com alguns amigos “boêmios”, reencontra Violante, logo que a jovem regressa de uma temporada na capital federal da Argentina, Buenos Aires. E, nos bastidores do teatro, – no ambiente interno e externo do *Maison Moderne* –, o que se revela, além da euforia carioca, é o submundo da prostituição de

alto luxo, aberta ou disfarçada. E entre as cortesãs, – *cocottes*, atrizes, cantoras e dançarinas –, estão brasileiras e estrangeiras (francesas, argentinas e polacas).

Ao buscar compreender o sentido alegórico do espaço do Jornal e do Teatro na estrutura narrativa de *Turbilhão*, questionamos, assim como Lukács (1968), o fato de que as lutas e os conflitos dos destinos das personagens serem, por vezes, representados e associados direta ou indiretamente a estas instituições em que se desenvolvem determinadas inter-relações humanas e sociais.

O Teatro e o Jornalismo, como espaços de representação, podem constituir “o ambiente em que se desenvolvem íntimos dramas humanos” (1968, p. 51). Assim, o crítico húngaro questiona: “Mas o que é que vem representado nas lutas e nos conflitos dos personagens conexos direta ou indiretamente ao Teatro?” (1968, p. 51). Lukács diz ser:

A sorte do teatro no capitalismo: a universal e complexa dependência do teatro em relação ao capital e em relação ao jornalismo dependente do capital; as relações entre o teatro e a literatura, entre o jornalismo e a literatura; o caráter capitalista da relação entre a vida das atrizes e a prostituição aberta ou disfarçada (LUKÁCS, 1968, p. 51).

São problemas sociais que não podem ser descritos “apenas como fatos sociais”, fatores resultantes de um “*caput mortuum* da situação” (LUKÁCS, 1963, p. 51), como se fossem a descrição de restos ou de coisas mortas, sem valor. O escritor realista pode configurar na obra “o modo pelo qual o teatro se prostitui no capitalismo” (1968, p. 51). Dessa maneira, Lukács (1968) explica, ainda, que:

O drama das figuras principais é, ao mesmo tempo, o drama das instituições no quadro das quais elas se movem, o drama das coisas com as quais elas convivem, o drama do ambiente em que elas travam as suas lutas e dos objetos que servem de mediação às suas relações recíprocas.

Este é um caso extremo, é claro. Os objetos do mundo que circundam os homens não são sempre e necessariamente tão ligados às experiências humanas[...]. Podem ser instrumentos da atividade e do destino dos homens e podem ser [...] pontos cruciais das experiências vividas pelos homens em suas relações sociais decisivas. Mas podem ser, também, meros cenários da atividade e do destino deles. (LUKÁCS, 1968, p. 51-52).

Mas o termo *capital* sublinhado em *Turbilhão* não se refere, necessariamente, ao sistema econômico das sociedades industrialmente desenvolvidas, mas equivale à experiência histórica e “moderna”, das cidades e do espaço-urbano, com as suas transformações e as suas mudanças trazidas com o processo de modernização daquela época, fim do século XIX e começo do século

XX, no contexto da Belle Époque, seja no espaço-urbano, seja no estilo de vida dos indivíduos: o modo de pensar, de agir e de se comportar em sociedade e em suas relações com os outros.

Dessa maneira, o romance coelhonetiano, conforme já havia observado Lopes (1997), aponta certos prosaísmos da vida moderna do Rio de Janeiro, que gravitam em torno do trabalho, da instituição familiar, do dinheiro, das condições sociais e econômicas e da realidade com poucas possibilidades de ascensão social.

De acordo com Mendes e Ignácio (2010, p. 8), a vida das personagens de *Turbilhão* não percorre “caminhos rígidos ou atitudes previsíveis. Ao contrário: o que ditam os novos rumos dos destinos humanos são, cada vez mais, a força de vontade e a influência do capital”. Nesse sentido, o que move Violante e Paulo em suas respectivas transgressões é também a devoção e o interesse pelos bens de consumo, pelas coisas e pelos bens materiais. Isso só o dinheiro é que pode comprar e fornecer. Assim sendo, as ações das personagens de *Turbilhão* não são gratuitas, conforme Mendes e Ignácio (2010, p. 13):

[...] não é gratuito o fato de que as personagens sempre agem em favor de si mesmas, passando por cima de tudo quanto lhes fique à frente: Ritinha trai o companheiro com um homem que julga melhor; Violante rompe com os padrões sociais e morais em nome do dinheiro, prostituindo-se e acumulando capital enquanto é nova e bonita; Paulo trai a confiança do amigo Mamede tomando-lhe a mulher, Ritinha, e assim por diante.

Ao fazer detalhadamente um panorama da “Belle Époque Tropical”, Jeffrey Needell aponta as principais influências advindas da cultura da Europa (francesa e inglesa) para o Brasil, em especial, para o Rio de Janeiro da época: “frequências a lugares tais como *cassinos, teatros, clubes e jôquei*: – “frequentar” indicaria a identidade e o lugar de cada um; modos de ação copiados da mesa francesa ou inglesa; distribuições desenfreada de cartões de visita; uso de expressão de tratamento extremamente formais; adequação da indumentária à visitas de “certas categorias”, etc. (NEEDELL, 1993 apud MAYDANA, 2010, p. 16).

Neyde Veneziano (2011, p. 60-59), por sua vez, diz que a vida noturna no Brasil já era possível desde os anos de 1860, ou seja, a contar da metade do século XIX:

O Rio de Janeiro do século XIX, capital ansiosa de progresso e novidades europeias, orgulhava-se de suas ruas do centro, iluminadas a gás, desde 1860. Naquela região, a vida noturna já era possível. A então nascente boemia carioca entusiasmou-se com o *glamour* das francesas e com a apresentação da opereta, cujo *grand finale* explodia no ritmo frenético do canção que, mais tarde, desmembrado da opereta, transformou-se em hino dos cabarês pelo mundo.

O público masculino (de diversas classes sociais) e *jeunesse d'orée* [juventude de ouro/juventude dourada] carioca entusiasmaram-se com as dançarinas e gastaram muito dinheiro. A imprensa e a Igreja condenaram ao mesmo tempo que Machado de

Assis fazia campanha declarada contra os trajes e as meias, excessivamente justas, que pareciam deixar livres as próprias pernas.

Pela imprensa, as meninas do cançã foram chamadas de *odaliscas alcazalinhas* e provocaram críticas severas, também por causa das piadas de duplo sentido (consideradas grosseiras) e pelos seus corpos que, para a época, eram reputados como “desnudos”.

Elas ainda não eram *vedettes*. Chamavam-se *cocottes*, mas já eram “as deusas da noite” e “provocadoras de escândalos”.

Quando Paulo encontra Violante no Teatro, ele sente outro misto de sensações e de emoções confusas no ambiente: humilhado e escandalizado, alegria, raiva, tristeza, compaixão, amargura, admiração e orgulho. Ao vê-la (acompanhada por uma outra senhora) coberta de luxo e usando joias magníficas e faiscantes, Paulo fica muito irritado, a ponto de querer insultá-la ou agredi-la verbalmente em público e chamá-la de “prostituta” ou de “vagabunda”.

Conforme o fragmento de *Turbilhão*, “Paulo contemplava-a e, quando a viu de novo sentada, repuxando o chapéu indiferente, sorrindo para a companheira, teve um assomo de revolta e esmoeu um insulto. Por fim seguiu [...]” (NETO, 1964, p. 222).

Mas o ímpeto do rapaz deixa a voz humana falar e transparecer o encanto que a visão da irmã lhe desperta: Violante era pobre e suburbana, trajava-se com humildade e simplicidade, agora se veste com luxo e usa joias exuberantes e brilhantes de pedras raras e preciosas. Apesar dos fatos, Paulo e Violante têm uma agradável conversa num dos camarotes onde ele a encontra no Teatro. Na condição de cortesã de luxo, Violante está completamente mudada, encarnando o corpo e os traços de uma bela mulher, seu codinome é “Diana”, que regressa ao Rio de Janeiro depois de uma breve temporada na capital federal da Argentina, Buenos Aires, residindo, agora, no bairro nobre e burguês do Botafogo, defronte à vista tropical da praia.

Paulo fica encantado ao rever Violante. Voltando para casa, dentro do tálburi, ele recorda a cena: “[...] conservou-se calado, imóvel, a rever a visão, que era ela, Violante, cujo perfume o cercava como se todo o ar estivesse impregnado. Dilatou-se-lhe o peito e um suspiro saiu-lhe, largo e vagaroso: “Mas como está bonita!” E sorriu delicado recostando-se abandonadamente” (NETO, 1964, p. 225). Assim, outra visão Paulo passa a ter de Violante: admiração, respeito e orgulho pela coragem e audácia que ela tivera (algo que Paulo nunca teve). Antes, ela era pobre e humilde, trajava-se com simplicidade e tinha aparência boba e ingênua, Violante está rica (coberta de luxo, joias e boas vestimentas).

Completamente diferente, a *moça* que saía do Rio de Janeiro não é a mesma *mulher* que regressa à terra pátria, “sem a suavidade da graça virginal”, expressão que indica um dos aspectos transgressores de Violante, a sexualidade/o sexo, que a faz fugir à lógica moral dos códigos impostos às mulheres da época. Em outras palavras, o que distingue Violante das outras

moças do seu grupo social, puras e virtuosas, arquétipos aceitos pelos padrões da sociedade, aptas para casar e constituir família, é o fato dela não ser mais virgem.

No que toca à sexualidade feminina, a virgindade da mulher, à época, tinha que ser preservada até o momento do casamento para o marido, caso contrário, ela poderia sofrer duras sanções no âmbito social. Assim, conforme as explicações de Stein (1984, p. 33):

A mulher tinha que incondicionalmente preservar a virgindade até o casamento e, uma vez casada, manter-se fiel ao marido – e, em caso de desobediência a estas regras, contar com drásticas punições.

Ainda sobre esse aspecto, Beauvoir (1967) explica que a pureza da mulher tinha muito valor. Dessa forma, o intercurso sexual fora do casamento, ou numa relação considerada ilegítima, era sinônimo de desgraça para a vida de uma moça, já que a mesma passava a ser vista como desonrada diante aos olhos de todos e até mesmo da religião. O ato sexual para a mulher só poderia ser permitido, portanto, após o casamento.

Há por trás dessa ordem um grande tabu em torno do sexo. Foucault (1999) explica, então, que tal ordem se constitui a partir de bases fundamentadas na moral da classe burguesa, uma vez que esta reconhece apenas o ato sexual consumado pelo casal procriador, legitimado pela lei dos códigos e das instituições sociais. O que faz com que o sexo seja reconhecido somente no ambiente considerado apropriado, “mais utilitário e fecundo: o quarto dos pais” (FOUCAULT, 1999, p. 10).

Ao desabrochar para o amor (leia-se: perder a virgindade), Violante se tornara mulher. Assim, conforme o narrador onisciente descreve a visão e as sensações de Paulo ao reencontrá-la no Teatro Recreio: “Era ela, Violante, mais desenvolta, mais forte, em pleno viço, sem a suavidade da graça virginal, mas com o encanto das linhas acentuadas da mulher que desabrochava para o amor” (NETO, 1964, p. 219).

Estupefato, Paulo se põe a pensar nas aventuras daquela que havia fugido e abandonado o lar materno e afetivo para se aventurar em terras estrangeiras: “[...] sentou-se a uma das mesas, pediu *cognac* e ali ficou a divagar, imaginando as múltiplas aventuras daquela rapariga que, depois de errar em terras estranhas, reaparecia mais bela e mais forte, sem a mácula do vício, triunfante, gloriosa na miséria infame” (NETO, 1964, p. 222).

O triunfo de Violante sublinha outro caráter de sua transgressão: o de classe, ou seja, a ascensão de classe social da jovem. O que lhe faz vencer a condição de pobreza e de miséria em que se encontrava junto aos seus, bem como conquistar a liberdade que ela tanto queria.

Paulo vai conhecer o palacete onde Violante reside, vivendo/trabalhando como prostituta de luxo (aqui podemos pensar ainda na transgressão do “trabalho”), mantida por um anônimo e rico senhor. Embora não explicitado na narrativa, o tal sujeito aparenta ser casado e pai de família de classe alta. Assim sendo, por uma eventual “ironia do destino”, Violante mora justamente no bairro burguês da alta sociedade carioca, em Botafogo.

Esse era um dos espaços urbanos onde se situava a elite burguesa, na nobre zona sul do Rio de Janeiro. A cidade, no período de governo do presidente Rodrigues Alves e do prefeito Pereira Passos, passava por um processo de modernização, de transformação, de higienização e embelezamento. Contudo, somente a parte sul da capital federal e bairros como o de Botafogo eram privilegiados pela elite dirigente. Sobre isso, conforme Souza (2008, p. 69-70):

O Rio de Janeiro da Belle Époque, a então capital da recém-fundada república brasileira, foi uma das cidades latino-americanas onde a elite dirigente melhor incorporou a urbanização como uma necessidade urgente de uma sociedade que precisava “civilizar-se”. As reformas, que em poucos anos redefiniram funções para as áreas centrais da cidade, criaram condições para um novo ordenamento espacial com o surgimento de novas zonas de elite na parte sul da cidade.

As casas, os palacetes, os prédios, as ruas e a paisagem da arquitetura urbana eram (re)construídos e remodelados com o estilo *Art Nouveau*, que marcou a época da Belle Époque. No plano formal estético, o “[...] *Art Nouveau* se embasava em motivos florais na ornamentação de edifícios e objetos. [...] a versão mais tradicional do *Art Nouveau* era complexa, intrincada e densa” (PISSETTI e SOUZA, 2011, p. 22). Esse estilo, ainda segundo os autores, pode ser definido da seguinte maneira:

Um movimento internacional desenvolvido em países da Europa e nos Estados Unidos entre o final da década de 1880 e a Primeira Guerra Mundial, com o objetivo de criar uma arte moderna em resposta ao revivalismo histórico exaltado pela era vitoriana, e eliminar as distinções entre as belas-artes e as artes aplicadas (PISSETTI e SOUZA, 2011, p. 18).

A influência do estilo pode ser vista tanto na arquitetura quanto nas artes decorativas, bem como em outras artes, como no campo da literatura. O que lhe caracteriza são as linhas fluidas, as formas naturais, o simbolismo usual, o exotismo e o uso inovador de materiais, o vidro e o ferro, por exemplo. O *art nouveau* pode ser considerado ainda um *design* de aspecto precioso, mas não se caracteriza necessariamente pelas matérias primas preciosas, como o ouro. Contudo, é sinal de luxo da classe elitista, que deu forma e influenciou, significativamente, a cultura no contexto da Belle Époque (ROSE, 2014, p. 7 *apud* LIMA, 2017, p. 4).

Ao unir, consubstancialmente, forma e conteúdo em certas camadas da narrativa, Coelho Neto se apropria da perspectiva estética que estava em voga e influenciava o seu tempo. Temos como exemplo o palacete luxuoso de Violante, descrito à imagem da arquitetura *art nouveau*, com aspecto nobre. Todavia, o fator excêntrico é que nele reside uma prostituta, de origens humildes, já que a mansão de Violante é implicitamente descrita como um tipo de prostíbulo, mesmo que nesse ambiente, um rico e luxuoso palacete, esteja vivendo apenas uma cortesã, uma mulher que é chamada, no mínimo, de “vagabunda” pela sociedade.

Até o momento em que Paulo não tinha sequer uma única notícia sobre Violante, ele se mostra sempre muito irritado e furioso com os atos dela. Contudo, quando Paulo a reencontra e vai conhecer a luxuosa casa onde a irmã passou a residir, os sentimentos do herói se transformam não só em relação a ela, mas também às coisas e aos bens materiais que Violante tinha conquistado. Sai de cena o irmão rancoroso, moralista, dominador, áspero e verdugo, entra aquele que passa a admirar e a respeitar “as conquistas” da irmã mais nova.

Isso vai despertar mais a ambição de Paulo que, embora demonstre orgulho pela coragem de Violante, muito empatia e curiosidade por seu mais novo modo de vida, fica embasbacado e interessado, na verdade, pela fortuna que Violante conquistara.

Ademais, ela também teve a coragem que ele nunca tivera, rompeu, mesmo em nome de sua suposta honra moral, com a sociedade que, apesar de estabelecer códigos e condutas de comportamentos considerados certos ou errados para os indivíduos (em especial para as mulheres), é, por mais das vezes, hipócrita. Outro fato é que Violante pode protegê-lo e fazê-lo participar de sua riqueza. E o faz quando, por meio de Paulo, manda dinheiro à família, para custear as despesas da casa e as enfermidades de Dona Júlia.

Toda a descrição da rica casa de Violante, tal qual a arquitetura *art nouveau*, mobiliário adaptado à volúpia (que desperta os prazeres, os sentidos e as sensações do sexo e da luxúria), revela o mais novo estilo de vida dela: o submundo da prostituição. Segue o trecho em análise:

A casa, de aspecto nobre, com todas as janelas fechadas, ficava ao fundo de um jardim sombrio, de sinuosos caminhos areados de saibro escuro. Duas alvas figuras de mármore destacavam-se na sombra das ramagens.

Duas cegonhas de bronze flanqueavam a otomana de damasco amarelo, vivamente ensanguentado a flores de púrpura. Pelas paredes, floridas a ouro, sobre aveludado fundo carmesim, acumulavam-se retratos, grandes quadros pendiam mostrando paisagens tristes – campos de trigo esfumados pelo crepúsculo e gados que recolhiam e uma gravura idílica em que havia uma redouça, entre flores, unindo um jovem casal amoroso no mesmo balouço. O silêncio era absoluto como se tudo dormisse naquela casa. A criada reapareceu em passos surdos, como uma sombra.

- Pode subir. A senhora espera-o lá em cima.

[...] Dirigiu-se para o suntuoso salão atapetado.

O lustre cintilava a um raio de sol. O mobiliário era rico, adaptado à volúpia – moles divãs orientais sobre pelegos que formavam macia alfombra, de cores quentes;

grandes almofadões de seda com borlas, fundas poltronas. Os consolos altos, esguios, com espelhos finos, eram todos dourados e rebrilhavam. Cortinas escuras temperavam a luz, quebrando a violência do sol que entrava por quatro janelas abertas sobre balcões. Na mesa do centro, incrustada de marfim, dentro duma linda jarra de porcelana, morriam rosas. Aroma tépido e voluptuoso impregnava o recinto. Os rumores da rua chegavam abafados, ensurdecidos, como se viessem de muito longe (NETO, 1964, p. 229-30-31).

Interessante notar as expressões que descrevem o palacete de Violante: “sinuosos caminhos”, “o silêncio era absoluto como se tudo dormisse naquela casa”, “o mobiliário era rico, adaptado à volúpia”, “aroma tépido e voluptuoso impregnava o recinto”. Tais aspectos do ambiente nos revelam não só um prostíbulo, mas também as existências outras de prática sexual na sociedade, isto é, fora do contexto familiar e do casamento.

Quando se trata da sexualidade nas sociedades de costumes tradicionais e patriarcais, podemos presumir, a partir dos trechos da obra coelhonetiana, que o sexo, apesar de existir e ser praticado em ambientes outros, considerados *escusos* ou *imorais*, era silenciado ou velado. Assim, de acordo com as enunciações de Foucault (1999, p. 10):

As palavras, os gestos, então autorizados em surdina, trocam-se nesses lugares a preço alto. Somente aí o sexo teria direito a algumas das formas do real, mas bem insularizadas, e a tipos de discurso clandestinos, circunscritos, codificados. Fora desses lugares, o puritanismo moderno teria imposto seu tríplice decreto de interdição, inexistência e mutismo.

Os códigos da sociedade são transcritos por Coelho Neto em *Turbilhão*. O romancista brasileiro indica que o sexo não legitimado existia, mas se deixava ocultar ou silenciar pelas condutas e pelos discursos sociomorais pré-estabelecidos para o comportamento do indivíduo, em especial para o comportamento das mulheres.

Paulo e Violante conversam. Ao ser questionada pelo irmão se não estava arrependida por ter fugido de casa, Violante acena negativamente com a cabeça. Diz que a vida que leva tem os seus infortúnios, mas ela não é obrigada a servir um homem que não gosta, pois não nasceu para o casamento, para ser mãe de família. Ao falar do moço com o qual fugira de casa, Violante diz que poderia ter se casado com ele, já que era bonito, rico e a queria muito, mas não quis, pois sofria horrores por causa dos ciúmes dele, privando-a até mesmo de sair à janela.

Apesar de estar na condição de prostituta, a anti-heroína diz viver tranquila e que nada lhe falta, pois conquistou o que mais desejava: a liberdade, ter o direito de ir e vir, fazer o que quiser e o que bem entender sem se preocupar com o que os outros pensam ou falam de sua vida. Afinal, segundo ela, não passam de hipócritas, principalmente os homens, “todos muitos

honestos, mas por trás da cortina vão fazendo das suas”. Segue o trecho de *Turbilhão* em análise:

- E tu não estás arrependida, Violante?
- Eu? – Acenou com a cabeça negativamente. – Arrependida, por quê? Esta vida tem os seus aborrecimentos, tem; mas a gente não é obrigada a aturar um homem de que não gosta. Serve? Muito bem; não serve? Adeusinho. Sempre é outra coisa. Não nasci para casamento... – e fez um momo de enjoo.
- Afinal ... com quem saíste?
- Com um moço. Não conheces. Podia ter casado com ele – era bonito, rico e adorava-me; não quis. Não imaginas – uma fúria de ciúme. Eu não tinha licença de abrir uma janela. Sofri horrores! Hoje vivo tranquila, nada me falta e tenho o melhor que é a minha liberdade. Vou aonde quero, faço o que me dá na cabeça. Os outros ... – encolheu os ombros com desprezo esticando um beicinho. – Não me importo com o mundo. Sei que falam, que não me poupam: que sou isto e aquilo, mas se eu fosse pedir aos tais um pedaço de pão viravam-me as costas. Conheço essa gatinha ... Oh! se conheço! Um dos que mais falaram de mim não me deixa com recados e bilhetinhos ... o tal boticário que queria casar comigo. Deus me livre! São todos muito honestos, mas por trás da cortina vão fazendo das suas. Eu não os incomodo nem os envergonho – quando passo por eles finjo não os ver. Não nasci para mãe de família, essa coisa com que os chamados homens de bem enchem a boca. Cada qual para o que nasceu. Nem todas as mulheres têm vocação para freira (NETO, 1964, p. 232-233).

Conforme apontamos nos estudos de Freyre (1995), na sociedade cujo modelo era o de estratificação patriarcal-burguês, o papel conferido à mulher era o de procriadora, seu dever era zelar pelo lar (cuidar dos filhos e do marido, sendo subserviente aos desejos deste). Assim, de acordo ainda com os teóricos que discutem a opressão sofrida pela mulher e por outros grupos segregados, que estão à margem da sociedade, é possível dizer que a mulher vivia em condições de inércia e de silêncio. Esse tratamento para com a figura feminina recebia apoio da Igreja Católica, uma das instituições e vertentes do Cristianismo, doutrina religiosa amplamente divulgada e influente das sociedades ocidentais. E uma dessas influências se dava justamente através do casamento e, por conseguinte, da formação da família.

Sobre isso, Beauvoir (1967, p. 67), ao falar do casamento e das condições sociais da mulher, explica que “o casamento não é apenas uma carreira honrosa e menos cansativa do que muitas outras: só ele permite à mulher atingir a sua dignidade social integral e realizar-se sexualmente como amante e mãe”. Assim, o casamento, perante a tradição e a moral dos bons costumes da sociedade, é tido como um dos projetos essenciais que a mulher pode realizar, pois é o meio que ela encontra para se “libertar” da dominação paterna e do lar materno, entregando-se, de modo obediente e passivo, a um novo senhor: o seu marido (BEAUVOIR, 1967). Dada essas condições, “a mulher atua como figurante na sociedade, sua única função será procriar, manter a hereditariedade e zelar pela vida do lar” (LIMA e SANTOS, 2012, p. 3).

Perrot (1992) diz que as funções sociais da mulher eram bem delimitadas, praticamente predeterminadas. Ao ocupar, no mais das vezes, espaços e papéis de somenos importância, a mulher era educada sob bases patriarcais e criada para desempenhar os trabalhos domésticos, ser mãe e esposa para o bem da sociedade. Ao contrariar essa ordem, noutras passagens de *Turbilhão*, a anti-heroína deixa evidenciar mais os seguintes aspectos de sua transgressão: a família, o casamento, a virgindade (o sexo), o trabalho e a classe (ascensão) social. O que lhe distingue dos arquétipos de mulheres esperados pelos padrões da sociedade.

Apesar de correr tudo bem em seu novo *modus vivendi*, Violante diz sentir muita saudade de casa, não da vida que levava, mas do irmão e da mãe. Fala a Paulo que a vida é curta e aqueles que a aproveitam são os que mais vivem. Acha a vida das mulheres casadas um sofrimento: as viúvas, com inúmeros filhos; as casadas, sofrendo muito com os maridos. Ainda que na condição de prostituta, Violante explica que o homem passa a ser um escravo, enquanto o marido é sempre um senhor. Conforme a citação da obra coelhonetiana:

- Eu podia fazer o que fazem muitas – casar e depois andar por aí arrastando no lodo o nome do meu marido. Preferi sacrificar-me sozinha – em vez de duas desonras há apenas a minha. Sou uma perdida, as outras são virtuosas senhoras. Que lhes saiba. A Lola, que é hoje madame não sei quê, levou toda a vida a juntar dinheiro para comprar virtude e consideração para a velhice. Até arranjou uma filhinha. Eu já a conheci casada, mas em Buenos Aires contaram-me toda a história. Se eu tiver tempo e paciência farei o mesmo. – Riu.

- Pois é assim. Não estou arrependida. Tudo me tem corrido bem. As vezes tenho saudade, não da vida que levava: de ti, de mamãe, mas procuro distrair-me, disfarço e as horas levam os pensamentos tristes. A vida é muito curta – quem mais vive é quem mais goza, não achas? Falam no futuro, no dia d’amanhã. Eu vejo as outras, coitadas! umas, viúvas, cheias de filhos; outras, sofrendo horrores com os maridos. *O amante é um escravo, o marido é um senhor*. É como dizia uma argentina que conheci: “Os homens são encantadores, o homem é insuportável.” Ter de aturar um sujeito toda a vida é o mesmo que não ter senão um vestido que vai envelhecendo e ao qual é necessário a gente ir pondo e sobrepondo enfeites para esconder as manchas e os remendos. Não me serve (NETO, 1964. p. 233-234, *italico nosso*).

A personagem coelhonetiana subverte o *status quo* vigente e as funções sociais desempenhadas pelas mulheres. Perrot (1992) observa que as mulheres se encontravam condicionadas à passividade. Assim, elas se subordinavam, de maneira servil, à dominação masculina: primeiro, diante da figura do pai; segundo, a do marido. Portanto, as funções das mulheres se restringiam ao ato de zelar pela família, se dedicar aos filhos e ao marido. Ao tratar da distinção entre a condição social das mulheres prostitutas e das mulheres consideradas dignas, honestas e aceitas pelos ditames sociais como legítimas para o casamento, Beauvoir (1967, p. 324) discerne ao dizer que:

A grande diferença existente entre elas está em que a mulher legítima, oprimida enquanto mulher casada, é respeitada como pessoa humana; esse respeito começa a pôr seriamente em xeque a opressão. Ao passo que a prostituta não tem os direitos de uma pessoa; nela se resumem, ao mesmo tempo, todas as figuras da escravidão feminina.

A partir da personagem analisada, que figura como uma prostituta, podemos notar também que os papéis sociais começam a se inverter: de mulher dominada e subordinada ao marido, que serve a um senhor, para a mulher dominadora, que pode ter livre-arbítrio e escolher o destino de sua vida: viver fora da rotina do casamento ou da vida religiosa. Aspectos estes que fazem com que Violante transgrida os códigos e subverta o arquétipo feminino esperado pela sociedade.

A anti-heroína coelhonetiana passa a imagem de mulher fria, calculista, dominadora e independente. Embora parece estar inferior ao patriarca, já que Violante é mantida ainda por um homem, mas entende-se que para este homem ela presta os seus “serviços”, a personagem não se sente (não quer ser) mais dominada. É o que fica explicitado no trecho quase incestuoso em que o irmão se sente atraído e praticamente vencido e dominado por uma “mercenária”. No ambiente lascivo, de perfume cálido, que propícia o sexo e o amor, o poder e a dominação de Violante por vezes confundem os sentimentos do próprio irmão.

Um perfume cálido errava no ar. Havia no silêncio um quê de sedução, um convite misterioso: era o ambiente lascivo que sugeria e vergava ao amor. Paulo não se atrevia – olhava tolhido, perturbado, sentindo o prestígio inelutável da mulher, a influência poderosa da carne como se ali não estivesse a irmã, mas uma mercenária que o fosse arrastando, vencido, para o amor lúbrico que todo aquele interior aconchegado e discreto insinuava.

Paulo contemplava-a. Parecia-lhe outra – não era a mesma Violante. Se perdera aquela graça leve e arisca da donzela, ganhara beleza mais empolgante, o olhar tonara-se mais quente, a boca mais sanguínea, as faces coradas: desabrochava soberba (NETO, 1964, p. 235-236).

De dominador, áspero e verdugo, Paulo, diante da mulher que se tornara Violante, sente-se martirizado e subjugado. Após sair da casa de Violante, respira aliviado, como se tivesse escapado a uma condenação, ou ao castigo que a irmã, talvez, impusesse a ele por vingança:

Paulo respirou desafogadamente como se houvesse escapado a um perigo e, cheio ainda da volúpia que lhe inoculava aquele ambiente, deteve-se na calçada sem ânimo de partir, como se uma força misteriosa o prendesse, o atraísse, o arrastasse, solicitando-o para o amor.

Por que teria ela insistido em mostrar-lhe o quarto com tanto des pudor? Por simples vaidade ostentosa ou para martirizá-lo vingando-se, com uma tortura sensual, de tudo quanto ele lhe fizera: das pirraças, das violências, das grosserias, de todas as afrontas? Não compreendia aquela visita ao aposento íntimo senão como uma premeditada provocação, ainda agravada com aquela roupagem leve que mal pousava sobre as

carnes, deixando visíveis todos os contornos, realçando todos os relevos, numa excitante exposição, apenas velada pela descrição de um leve tecido, de umas rendas soltas (NETO, 1964, p. 239).

Violante nos passa a imagem de mulher fria, racional, dominadora, dona de si e independente. No contexto da Belle Époque, embora alguns possam pensar que a mulher era inferior ao patriarca (LIMA, 2017), ela não era dominada por ele, ou não queria mais se sentir dominada pela figura masculina, nem no ambiente familiar, nem no meio social.

Ao entrar na luxuosa casa de Violante, Paulo parecia estar ainda assustado, desconfiado, melindrado, ofendido e escandalizado moralmente. Talvez, o irmão mais velho se sentisse um pouco receoso com os sentimentos dúbios em relação à irmã: – Ódio? Empatia? Felicidade? Curiosidade pela nova condição e estilo de vida de Violante? Admiração com o que vira, já que fora “comprado” pelo dinheiro, pelo luxo e pelo requinte das conquistas materiais dela? De uma ou outra forma, o que podemos notar através das sensações de Paulo diante de Violante é admiração e orgulho pela coragem da jovem, já que ela fora audaciosa o suficiente para romper com os códigos sociomoraes da sociedade que, “embora muitas vezes hipócrita e que se deixa pautar sob a égide de relações superficiais, pré-estabelecia o comportamento dos indivíduos cujo comportamento era considerado correto, íntegro, direito” (MENDES E IGNÁCIO, 2010, p. 6).

Coelho Neto nos faz ter outra visão acerca do perfil social e do comportamento da mulher. Ao criar o arquétipo feminino Violante, que aparece como uma moça de classe pobre e ingênua, dominada pelo irmão mais velho, tornando-se uma prostituta de alto luxo não só para sair da condição miserável e ascender, socialmente, de classe, mas também para romper com a lei dos códigos e conquistar a sua liberdade, o romancista faz também uma crítica aos padrões sociais e morais da sociedade carioca e brasileira de estratificação patriarcal-burguesa.

Diferente das personagens transgressoras do romantismo e do realismo-naturalismo, *Lucíola*, personagem de José de Alencar, e *Marcela*, personagem de Machado de Assis, duas prostitutas conhecidas de nossa literatura, Violante não sofre nenhuma sanção da moral burguesa, isto é, não se subjugava ao amor de um homem para ser feliz, nem morre para se purificar. A personagem rompe com os padrões que a sociedade impõe para os indivíduos, em especial para a mulher. Uma sociedade que é também mesquinha, pequena e superficial, indiferente à miséria e aos infortúnios humanos, já que, no mais das vezes, se preocupa apenas com as coisas e os bens de consumo materiais ao dar mais valor ao dinheiro e às relações humanas aparentes. Escolhendo para si mesma um estilo de vida oposto, que subverte os rumos

que outras mulheres normalmente davam para as suas vidas, a anti-heroína dá uma resposta para aquela sociedade, como podemos notar na reflexão que Paulo faz dela e de suas escolhas:

Paulo pensou em Violante com simpatia. Afinal, que podia ela esperar? Pobre, casando não passaria da vida insípida que levam todas as mulheres, na monotonia enfadonha dos afazeres domésticos, mal amanhada, envelhecendo, mortificando-se no trabalho insano, arrastando a fecundidade penosa, sempre rodeada de filhos, talvez brutalizada pelo marido, sofrendo privações entre as quatro paredes duma casa. Assim, não – era livre, tinha todo o gozo, podia saciar-se à larga, sem preocupar-se com a sociedade com a qual rompera abertamente. Era uma revoltada. Tinha, para impor-se, a mocidade e a beleza – que importava o resto? A sociedade só despreza a miséria – as desonras que vexam são a fome, a nudez e as moléstias; o dinheiro tem sempre o seu prestígio, ninguém lhe pede a origem ... e ela nadava em ouro (NETO, 1964, p. 228).

Ainda que escrito e publicado numa sociedade de passado recente, ou seja, de estratificação patriarcal, *Turbilhão* reflete, esteticamente, o que se entendia àquela época de “mundo burguês”, ou parte dele, no contexto social e político-cultural do Brasil do fim do século XIX ao começo do século XX, em plena efervescência e euforia da Belle Époque.

Ainda que tenha acumulado capital e ascendido, econômica e socialmente, de classe por meio da prostituição de luxo, Violante, num dos últimos diálogos da narrativa, diz para Paulo e para Dona Júlia, quando retorna ao lar em visita e é perdoada pela mãe, que ora é feliz, ora é triste, que leva uma vida comum, mesmo com infortúnios, como qualquer outra pessoa, mas que não se arrepende das escolhas feitas, muito menos se importa com o que os outros pensam sobre o seu mais novo *modus vivendi*.

Ante as análises dos trechos da narrativa, o que nos interessou dos estudos de Beauvoir, de Perrot e de Foucault foram, em síntese, as enunciações sobre a família, o casamento, a virgindade e a sexualidade numa perspectiva histórica e sociológica. De acordo com esses referenciais teóricos escolhidos para a análise, podemos concluir, conforme a leitura da obra coelhonetiana, que Violante é uma personagem transgressora da lei dos códigos da sociedade. Ao personificar uma prostituta, a anti-heroína de *Turbilhão* não só rompe com os ditames sociais vigentes, mas também representa, simbolicamente, a escravidão, a opressão e a dominação sofrida pela mulher de sua época (e por que não pelas mulheres de outros tempos).

Violante (nome que deriva do francês medieval, antropônimo de Viola: do latim *viola/violeta*, tem também sentido metafórico de violação, violar, infringir, desobedecer, desrespeitar, transgredir, transgressão) não se enquadra no estereótipo de mulher que está em acordo com os padrões sociais e morais impostos pela sociedade, uma vez que ela transgride,

de variadas formas, a *lei dos códigos* do grupo social em que se encontra inserida. Embora trabalhe no ramo da prostituição, vive, quer estar, se sentir livre, de forma independente.

Numa sociedade que oferece poucas oportunidades para as mulheres de sua época, o destino delas era o casamento ou a vida religiosa. Assim, a sociedade que Violante rompe dita, no mais das vezes, discursos sociomoraes rígidos e ancorados no conhecimento religioso, setor também suscetível à verdade aparente.

A religião e a sociedade de caráter moralista e conservadora, do tipo tradicional e patriarcal, quase sempre apontam o caminho do que é considerado certo ou errado para o ser-social. No caso das mulheres, a lei dos códigos cobra mais delas do que dos homens, como elas devem agir, se comportar e ditar os destinos de suas vidas, seguindo a rotina do casamento ou da vida religiosa, sem direito a escolha ou livre-arbítrio.

Pobre e suburbana, censurada e dominada no ambiente familiar e numa sociedade que, no mais das vezes, é hipócrita, mas voluntariosa e rebelde, Violante, para conquistar liberdade e, em nome do dinheiro, sair da condição de miséria, torna-se, mesmo que às custas de sua suposta honra moral e, dessa maneira, transgredindo o *status quo* social vigente, uma prostituta de alto luxo: – a anti-heroína ascende, economicamente e socialmente, de classe, ingressando na alta sociedade do Rio de Janeiro. Podemos perceber, assim, que Coelho Neto mostra os processos sociais e individuais (os interesses e as motivações psicológicas) que movem as personagens Violante e Paulo em suas respectivas transgressões.

Há por trás da narrativa *Turbilhão* um posicionamento crítico contra os preconceitos de uma sociedade de estratificação patriarcal e burguesa, contra a *inversão de valores* e os valores sociais e morais dessa classe. Assim, sublinhando os aspectos que indicam ser Violante uma personagem transgressora, temos: **i**) a liberdade (a independência), pois ela mora sozinha, vive livre e solteira, ao invés de querer casar e constituir família, – transgressão da família, do casamento, da religião...; **ii**) não ser mais virgem, – transgressão da sexualidade (do sexo) e do gênero; **iii**) ser uma prostituta e trabalhar no ramo da prostituição de alto luxo, – transgressão do trabalho, já que a prostituição pode ser considerada uma forma de sustento e de adquirir *capital*, se fossemos citar Pierre Bourdieu, “capital simbólico”; **iv**) ser rica e estar junto à classe burguesa da alta sociedade carioca, consumando, assim, a transgressão de classe (ascensão) social, uma vez que Violante era de classe pobre e suburbana.

Ao romper com os padrões sociomoraes do grupo social em que se encontra inserida, Violante é um arquétipo feminino que figura como mulher transgressora “moderna” e “burguesa”. E, por esse aspecto, a anti-heroína coelhonetiana se opõem, por vezes, às outras

personagens transgressoras da Literatura Brasileira do século XIX, as românticas e as realista-naturalistas já mencionadas, e algumas outras, quais sejam, *Aurélia*, *Helena e Pombinha*.

Estas, apesar de transgredirem os códigos sociomoraes, permanecem, quase sempre, passivas ao *status quo* social vigente, ou acabam sofrendo outras sanções por violarem a lei dos códigos, como a punição por meio da morte, para que se purifiquem, ou se rendem e se entregam a um homem, para viverem um amor e serem “felizes”, ou seja, a maioria delas acabam se subordinando à dominação masculina e a uma sociedade de estratificação patriarcal/burguesa, como se fosse uma ação moralizadora da moral daquela classe.

Por meio dessa sumária comparação podemos perceber que, a partir do tema da transgressão, a Literatura Brasileira tem mostrado, no transcurso dos séculos XIX e XX, mudanças do lugar da mulher na sociedade do Brasil. No conjunto, temos um painel de representação que mostra a figura da mulher sendo humanizada, conquistando espaço na sociedade ou liberdade em suas condições sociais, sejam elas configuradas como prostitutas ou não. Nota-se, nesse sentido, que essa pintura estética da realidade social começa a ganhar força no romantismo e no realismo/naturalismo, tendo continuidade em diferentes épocas.

Assim, em cada contexto histórico-social e político-cultural, a mulher é configurada e reconfigurada, esteticamente, de variadas formas, em diversas situações e em diferentes épocas. No nosso imaginário, ela aparece através das imagens femininas que ganham vida nas personagens criadas pelos escritores brasileiros em suas ficções, quais sejam, *Lucíola e Aurélia* (José de Alencar); *Pombinha e Léonie* (Aluísio Azevedo); *Marcela e Helena* (Machado de Assis); *Violante* (Coelho Neto); *Tieta e Teresa Batista* (Jorge Amado), por exemplo.

O romance *Turbilhão*, ao dar enfoque à transgressão, – à desagregação (desintegração) da estrutura familiar –, não deve ser lido ou interpretado como pretexto para (re)afirmar os valores sociais e morais da burguesia. A cena do incesto no palacete luxuoso de *Violante* (o desejo do irmão mais velho pela irmã desaparecida, praticamente explicitado pelo narrador) pode ser interpretada como uma das fissuras existentes na unidade da instituição familiar patriarcal/burguesa. Sobre esse aspecto da ficção coelhonetiana, conforme Lopes (1997, p. 52):

“Das duas uma”: ou levantamos a hipótese de que a cena imaginária do incesto é mais uma hipocrisia desta fração da sociedade, incapaz de disfarçar as fissuras da unidade familiar burguesa, ou forçosamente teremos de admitir que o rótulo de “literatura para as meninas de Botafogo”, [epíteto dado por Lima Barreto], imposto a obra de Coelho Neto é no mínimo equivocado e falseia o significado de romances como *Turbilhão*.

Nesse sentido, a obra coelhonetiana, se não aponta o fim, ao menos dissolve, ao focalizar a fragmentação da estrutura familiar, o sistema patriarcal (moralista e conservador) vigente,

base que ainda fortalecia a estrutura social do Brasil na passagem do século XIX para o século XX. E, ao mesmo tempo, indica a hipocrisia moral e a inversão de valores advindos com a civilização classista/burguesa e urbana nascente da sociedade carioca e brasileira.

A obra *Turbilhão*, em seu desfecho, não encerra, mas abre, na verdade, alguns questionamentos. Assim sendo, ainda no que concerne à análise e ao desfecho da narrativa:

Felícia (com o seu estado mental) é expulsa de casa quase que a pontapés por Paulo. Ritinha passa a ocupar o lugar da criada, sob o pretexto de ser uma mulher caridosa e esposa de um amigo (Mamede) da família, que fora para cuidar da casa e da mãe enferma. Ao descobrir as mentiras e as peripécias de Paulo, – a relação do filho com uma mulher (“suposta esposa” do amigo) na condição de amásia/concubina –, Dona Júlia (religiosa católica, devota, conservadora e moralmente rigorosa), ao espreitar, em flagrante, Paulo e Ritinha tendo um intercuro sexual dentro de sua própria casa, falece, diante de tanta humilhação e desgosto, na mesma madrugada, acometida por um ataque cardíaco, justamente dois dias depois de ter reencontrado e perdoado Violante: os fatos ocorridos na família, o novo *modus vivendi* dos filhos, não é muito bem assimilado por Dona Júlia, são demais para o coração da pobre velha.

Assim, depois do velório e do enterro de Dona Júlia (último capítulo), as personagens retornam à rotina cotidiana de suas vidas. E podemos questionar em torno da obra: Qual a ação moralizadora de *Turbilhão*? Seria o amor (o afeto) e o valor à vida humana que são mais essenciais (valem mais) do que a ambição (o dinheiro) e o interesse, no mais das vezes, exclusivo pelas coisas, pelos bens materiais e pelos bens de consumo, isto é, pelas aparências e pelas superficialidades? E os filhos, talvez, dão conta disso já tarde demais, quando, ante à morte de Dona Júlia, aos prantos, mostram-se emocionalmente tristes, magoados e arrependidos? O que teria realmente causado a morte de Dona Júlia, além do seu grave estado de saúde em meio a uma realidade de precárias condições de vida? As ações, os comportamentos, a força do inconsciente, a vontade e os desejos individuais e sociais dos filhos que, ante uma realidade de precárias condições econômicas e de poucas possibilidades de ascensão social, desejavam viver também aquela realidade “feliz” e “aparente”, em que o dinheiro, o luxo e o requinte eram o ideal de vida e de realidade para, ao menos, uma fração daquela sociedade? Ou os próprios preconceitos da sociedade, a inversão de valores e os valores sociais e morais do seu tempo que causaram a morte de Dona Júlia?

Violante e Paulo, por meio de suas ações transgressoras, ainda que talvez não percebessem, estavam também fragmentando, infelizmente, um bem precioso e desinteressado: o amor, o afeto, o carinho, o cuidado e a dedicação de Dona Júlia por eles. Ou seja: a indiferença

e o individualismo dos filhos é, em determinadas proporções narrativas, o reflexo daquela sociedade que tem devoção e interesse exclusivo pelo *capital*.

O herói do romance não é glorificado de nenhuma forma em sua transgressão. Ao contrário, fica subentendido que a paixão de Paulo, – a mulata Ritinha –, logo irá retornar para os braços do mulato Mamede, o seu antigo amante, uma vez que ela acaba se desapontando com Paulo, acha-o fraco, medroso, covarde e inferior a Mamede, valente capoeira e ágil no uso da navalha. Assim, “o herói pouco tem a lucrar em sua peregrinação do subúrbio ao cortiço, ou do cassino aos restaurantes finos da cidade, exceto o frenesi de uma aposta, a degustação de um bom prato e os dengos da mulata Ritinha” (LOPES, 1997, p. 52). Violante, por sua vez, ainda que glorificada e tendo conquistado liberdade, terá que continuar (até quando?) na prostituição, para manter não somente a vida afortunada, mas também o luxo e o estilo de vida da alta sociedade carioca: o dinheiro e o acesso aos ambientes de requinte e de sofisticação.

Dessa maneira, ainda a respeito de *Turbilhão*, Lopes (1997, p. 52) faz também alguns questionamentos e podemos fazer dos seus questionamentos os mesmos que os nossos:

O fato da narrativa terminar de forma amena, sem grandes lances ou soluções dramáticas, não pode indicar o próprio padrão de vida que determinada classe social sonhava para si? O conforto ou a elegância da Belle Époque que move Paulo e Violante em suas respectivas “transgressões sociais” não projetam, no limite, o ideal de uma fração da sociedade carioca? Fração esta que nem situa-se junto aos endinheirados e tampouco aos miseráveis e que mostra seu desconforto através do personagem Paulo ao ter que dividir o mesmo espaço (pontos de jogos) com pessoas de condição social inferior.

Cosmopolita, Coelho Neto era um escritor que transcrevia em suas obras a estrutura social do Rio de Janeiro no contexto da *Belle Époque*, das experiências da “modernidade”, que coincide com o começo da Primeira República do Brasil (1889/1894-1930).

Do final do século XIX ao começo do século XX, aquele que fez parte do grupo boêmio finissecular e da *boemia dourada* de 1900 vai, juntamente com outros escritores brasileiros, como Machado de Assis, Aluísio Azevedo e Olavo Bilac, aburguesar-se, viver melhor condição de vida e ascender de classe social (BROCA, 1956). Sobre isso, conforme as explicações de Lopes (1997, p. 10-11):

Na passagem do século XIX ao XX acompanhamos a mudança da posição social e do papel do intelectual na vida política do país. Da boemia literária, que guardava alguns traços românticos tais como o de colocar-se à margem da sociedade, assistimos à configuração de uma outra boemia que incorporava os valores emergentes da rápida modernização do Rio de Janeiro. Eram sinais característicos desta última: o luxo, o requinte, a mudaneidade e a elegância. Coelho Neto apanhou muito bem através de alguns romances a formação daquele primeiro grupo de boêmios, dentre os quais faziam parte: Aluísio Azevedo, Olavo Bilac, Paula Ney, Luís Murrat, Pardal Mallet e

o próprio Coelho Neto. Em *A Conquista e Fogo Fátuo* encontramos alguns instantâneos da participação destes literatos na campanha abolicionista e na Proclamação da República. Acontecimentos na cena finissecular brasileira.

Porém, aquela primeira boemia literária já trazia os germes da mudança do papel do artista na sociedade. [...] tratava-se de substituir o escritor afeiçoado à “malandragem” e ao “cativeiro dourado” pelo artista funcionário público, isto é, o artista deveria ser pago pelo Estado, “ter um soldo”, e trabalhar para o progresso humano. O que estes intelectuais num tom sarcástico vaticinavam era a própria participação deles no projeto político do país, sendo que ao mesmo tempo, começavam a esboçar uma certa crítica àquilo que eles chamavam de modernismo. A este último vinham associadas as ideias de progresso, máquina, artifício, ruptura de gerações, perda dos heróis, das referências históricas e políticas.

Dessa maneira, ao contrário do pensamento e da visão de alguns críticos da Literatura Brasileira, que chegaram a conjecturar que Coelho Neto era um escritor burguês, alheio aos problemas da realidade social do seu tempo, preocupado mais com o interesse da classe burguesa-urbana em ascensão no Rio de Janeiro, podemos ver, em *Turbilhão*, um artista (um escritor) de posicionamento crítico-social e de visão liberal e humanista, posto que, entre outras coisas, mostra os processos individuais e sociais que arrastam a mulher para a prostituição, humanizando-a. Podemos dizer que o romancista se opõe às leis dos códigos sociomoraes de sua época, e, por outro lado, aponta a hipocrisia e a inversão de valores na figura do herói decadente. Coelho Neto reage, ao menos, contra aquilo, – a inversão de valores e os valores sociais e morais –, que se entendia de “mundo burguês” no contexto da Belle Époque, ao menos contra uma fração da sociedade burguesa carioca e preconceituosa, contra as suas ideologias e os seus valores sociais e morais em ascensão.

É nesse contexto que podemos compreender também o sentido do epíteto conferido ao prosador brasileiro, à época do lançamento de *Turbilhão*, em 1906 do século XX, pelo francês Anatole France, grande divulgador da obra coelhonetiana na Europa, que o chamou de o “Balzac do Brasil”/o “Balzac brasileiro”. Ao perceber alguns traços característicos da literatura de um dos grandes influenciadores de Coelho Neto, o escritor francês criador da monumental *A Comédia Humana*, Honoré de Balzac.

Embora a literatura de Coelho Neto não sonde por completo os meandros das relações sociais do fim do século XIX ao começo do século XX, não passam despercebidas aos olhos do leitor das suas obras algumas questões sociais que constituem a sociedade carioca e brasileira na virada dos séculos. E ainda que Coelho Neto fosse anacrônico e ignorasse determinadas questões decisivas do seu tempo-espço, poderíamos, ainda segundo Lopes (1997, p. 52), contra-argumentar e dizer:

[...] uma obra literária revela o sentido de uma época não só através do que selecionou da realidade social e incluiu em seu texto, mas também por aquilo que está ausente ou foi excluído de sua estrutura narrativa. É o jogo de inclusões e exclusões feito pelo escritor ao selecionar as referências contextuais e intratextuais, que devem organizar o texto, o que em última instância possibilita-nos decifrar/interpretar o romance, e não um mero mimetismo da realidade social.

É por meio de pontos de vistas como esses que nós devemos nos questionar de que forma Coelho Neto buscou compreender a realidade social ou que tipo de experiência, juízo e concepção de mundo ele tirou do seu tempo-espaço e depositou em suas obras literárias, para que, assim, possamos dizer se a sua concepção de escritor foi certa ou errada.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo teve como fundamentação crítico-teórica algumas noções do método realista (LUKÁCS 1968; 2010). Ao entender a arte realista como uma *praxis* social, o realismo como método supõe que o escritor realista é aquele que, entre outros empreendimentos, adequa (articula) o gênero literário (a Forma) à materialidade histórico-social do tempo-espaço presente (ao Conteúdo), concedendo às características da obra literária, em especial, à arte do romance, uma unidade sensível (*totalidade*) de *aparência* e *essência*, *subjetividade* e *objetividade*, *forma* e *conteúdo*, ou, em outros termos dialéticos, *abstrato* e *concreto*, *singular* e *universal*.

Entende-se também que o realismo é uma entrega do escritor ao conhecimento do objeto (da realidade), requerendo deste, ainda, um posicionamento/uma tomada de posição crítica diante de uma realidade que está sempre em movimento, que se encontra sempre em mudanças, modificando-se e em constante transformação. Apesar de oscilar em seus estudos entre o *método* e o *modelo*, Lukács não buscou compreender o realismo como um modelo canônico de um estilo, de uma escola ou de um gênero ou de uma época literária.

Com esses informes metodológicos, e utilizando outros estudiosos como Freyre (1995), Beauvoir (1967), Perrot (1992), Foucault (1999), e outros, buscamos nesta dissertação, em síntese, analisar o realismo em *Turbilhão*, de Coelho Neto, com ênfase na temática da *transgressão*, protagonizada pelos personagens centrais *Violante* e *Paulo*.

Se não solucionam os problemas que presidem a obra do escritor no âmbito literário, acreditamos que os achados de pesquisa desta dissertação ao menos conseguem diluir as considerações majoritárias da crítica brasileira que dizem ser o escritor alheio aos problemas da realidade social de sua época.

Três expressões vulgarizadas nos dão, por vezes, uma visão rarefeita das transformações e das mudanças ocorridas no Brasil e no Rio de Janeiro, seja na vida social, seja na fase de transição pela qual passava ainda a literatura, com manifestações literárias que já apontavam para as experiências da “modernidade” na virada do século XIX para o século XX.

Uma foi registrada por Figueiredo Pimentel – o Rio civiliza-se; outra, por Afrânio Peixoto – a literatura é o sorriso da sociedade; e existe aquela de uso geral da época – *estilo art nouveau* – para abarcar a arquitetura e a tendência estética de outras produções artísticas, inclusive parte da literatura de 1900 no contexto da Belle Époque.

No campo da crítica literária, Bosi (2013, p. 208) vai falar em *naturalismo estilizado*: “*art nouveau*”, para circunscrever escritores nesse impreciso e renegado estilo de literatura, – precária taxonomia literária, a bem da verdade –, entre eles, Afrânio Peixoto e o romancista Coelho Neto, por exemplo, autores que são *epigônicos* e *evasionistas* – palavras que têm peso de valor estético e trazem, quase sempre, o sentido pejorativo de escritores e obras que fazem uma *imitação* qualquer e estão alheios aos problemas da realidade social.

Ora, o sentido mais profundo que podemos tirar daí e daquelas outras frases mencionadas é o das experiências “modernas” no contexto da *Belle Époque*, que vai de 1889, a contar da Proclamação da República, passa pelos anos iniciais do século XX (1900/1910) e chega até o movimento cultural da Semana de Arte Moderna (1922).

O que se assiste são as influências do estilo de vida, dos costumes, das ideias e dos comportamentos advindos do estrangeiro, especialmente da Europa, da capital cultural da França e do mundo ocidental, – a cidade de Paris –, que se infiltra ou se choca de vez com o *modus vivendi* social do Brasil – *influindo* e *confluindo* culturas –, fazendo com que o indivíduo tenha novas formas de pensar, de agir e de se comportar em sociedade.

Conforme Moraes (1994), ao apontar algumas mudanças que deram outro aspecto para o estilo de vida das cidades brasileiras, o Rio de Janeiro, até então atual capital federal do Brasil, passava por modernização, transformação e mudança não só no espaço urbano, mas também no modo de vida dos indivíduos cariocas e brasileiros: na mentalidade, no comportamento, nas concepções morais e sociais e na maneira deles pensarem e agirem em sociedade.

É nesse contexto histórico-social e político-cultural que Coelho Neto adequa (articula) a estrutura narrativa de *Turbilhão*, fase em que o Rio de Janeiro e o Brasil vivem a Belle Époque, que a atual capital federal é o principal centro econômico do país e apresenta o ambiente ideal para ser uma grande cidade, passando, assim, por rápidas transformações e mudanças com o processo de modernização, tanto na expansão do espaço-urbano e geográfico,

quanto no estilo de vida dos indivíduos: o modo de pensar, de agir e de se comportar em sociedade.

E como escritor que observava e transcrevia a cidade do Rio de Janeiro, uma das grandes personagens dos seus romances de caráter urbano e citadino, Coelho Neto “leu” e “interpretou”, a partir de suas experiências e visão de mundo, esse cenário urbano carioca, registrando as mazelas, os problemas sociais, morais e econômicos pelos quais passava a capital federal do Brasil no período político-cultural da Belle Époque.

No conjunto de *Turbilhão*, a vida, as ações e os comportamentos das personagens, bem como o tempo-espaço e os ambientes da narrativa, são, além de documentação histórico-social e política, alegorias da vida “moderna”, que serve como uma crítica aos valores sociais e morais da sociedade classista/burguesa. Assim, ao se apropriar da temática da transgressão, explorada também por outros escritores da Literatura Brasileira, o romancista, com o enredo de *Turbilhão*, surpreende a expectativa do leitor que se habituou com as histórias das obras românticas e realista-naturalistas, que dão um fim trágico para as personagens transgressoras.

No caso das mulheres, àquele contexto de época, a maioria delas que escolhesse ditar o rumo/o destino de sua própria vida fora da vida religiosa ou da rotina do casamento acabava sofrendo alguma sanção moral da sociedade, com a morte, a fim de que se purificassem, ou se subordinando ao homem para viver um amor e ser feliz, conforme os ditames sociais. Podemos perceber isso num olhar rápido para as figuras românticas e realista/naturalistas transgressoras do século XIX, as que foram mencionadas na análise. O que torna, nesse contexto temático da transgressão, a personagem Violante, em certos aspectos, muito singular, se comparada àquelas personagens transgressoras da Literatura Brasileira.

Ao escolher fugir de casa com um sujeito rico e anônimo e, logo depois, tê-lo abandonado, a personagem, nas primeiras páginas da narrativa, passa a impressão de que vai se dá mal ou sofrer piores danos ou sanções, por exemplo, perder a virgindade e, por conseguinte, o respeito e a honra moral, atirando-se à má sorte. Contudo, engana-se o leitor.

Violante não abandona o lar materno e afetivo por amor, para se casar ou constituir uma família, mas por uma grande vontade de ser livre (ser dona de si e senhora do seu destino) e, também, ascender, economicamente, de classe social, – sair da condição pobre e miserável –, ainda que, para esses determinados fins, a moça tivesse de pagar o preço do valor moral da sua suposta honra, mesmo demonstrando não se preocupar com os pensamentos e os julgamentos de terceiros.

Justamente por isso, Paulo, ao vê-la rica e bem de vida, logo deixa de julgar as ações de Violante como as ações das moças que não sabem o que pensam ou o que fazem. Aos olhos

dele, a irmã demonstrou coragem e audácia em transgredir as leis dos códigos. Algo que Paulo não teve no curso da narração, optando em mentir para Dona Júlia e causando a pior tragédia da família, a triste morte da mãe. Outro fato a ser destacado é que Paulo se mostra, em parte, um grande interesseiro pelo ouro da irmã, pensando em arranjar alguma melhor colocação, já que Violante tinha contatos com os figurões ricos que poderiam fazer esse favor a ele.

As personagens de *Turbilhão*, por meio de suas vidas, de suas ações e de seus comportamentos, bem como por meio dos espaços sociais que elas ocupam ou desejam ocupar, refletem a vida social “moderna” ou, ao menos, uma nova concepção de realidade considerada mundana e amoral. Em outras palavras, o que, à época da Belle Époque, poderia ser considerado como mundanismo e amoralismo numa sociedade que, “embora cada vez mais afeita aos contornos de um *modus vivendi* cosmopolita, afinado com a modernidade, ainda se deixava marcar por estruturas arcaicas, típicas de uma civilização de molde e extração patriarcais e conservadores, controlada por uma oligarquia baseada na economia rural” (MENDES E IGNÁCIO, 2010, p. 15).

Dessa maneira, as personagens coelhonetianas apresentam aspectos modernos e individualistas, mas estão situadas e convivem num contexto histórico e sócio-político que, mesmo passando por transformações e mudanças na estrutura social, continua a ser controlado, ainda, pelas leis dos códigos sociomoraes (de honra e de conduta) destinados, sobretudo, para as mulheres, já que toda sociedade de estratificação patriarcal exige mais das mulheres do que dos homens, mesmo que, na maior parte das vezes, tais cobranças, fundamentas nos padrões da sociedade, não passam de aparências.

É nesse sentido que, conforme Mendes e Ignácio (2010, p. 15), “de um ou de outro modo, as personagens de *Turbilhão*, vivendo um verdadeiro turbilhão de transformações, são egocêntricas e fortes: ousam romper códigos, ousam ser o que realmente querem ser. E nisso também reside a grandiosidade desse romance”.

Dessa maneira, cabe-nos, ainda, outro questionamento: Mas o que teria relegado Coelho Neto e a sua obra à margem do cânone ou da literatura brasileira, quando ele “leu”, “interpretou” e “problematizou” os problemas que ainda estavam em voga no seu tempo-espaço, no contexto histórico-social e político-cultural do Rio de Janeiro e do Brasil, e, assim, estava também dando continuidade às características do romance de caráter urbano e cidadão brasileiro?

Acreditamos que as possíveis respostas para esse questionamento presidem os próprios problemas do processo de transição/de formação da Literatura do Brasil. Tais problemas passam, indiscutivelmente, pelas “relações de poder” e pelas “ideologias” existentes por trás da “Instituição Literária”. E aqui é a parte em que devemos, – podemos –, discernir os liames entre

“ideologia” e “crítica”. O que nos permite, nesse sentido, compreender a importância de Coelho Neto e de sua obra para a História da Literatura Brasileira e para a História da Cultura do Brasil.

E, assim, reiterarmos em dizer: Coelho Neto não era, precisamente, contemporâneo dos naturalistas e das realistas do final do século XIX, o prosador brasileiro era contemporâneo da Belle Époque, das experiências da “modernidade”, advindas com as mudanças e as transformações do processo de modernização, que conta do final do século XIX, – a partir da Proclamação da República –, e vai até 1922, quando “o seletivo grupo de iluminados” anuncia a “modernidade brasileira” – modernidade paulista e, também, “europeia”, diga-se de passagem.

Há naturalismo e realismo em sua obra, mas a forma que ele se apropria desses procedimentos estéticos e literários, para representar a realidade social, é diferente da experiência histórica, da visão de mundo e da concepção de realidade dos escritores que pertenceram àquele grupo. Seguindo um caminho oposto, podemos dizer que o prosador brasileiro é contemporâneo da Belle Époque, – das experiências da “modernidade” –. Assim, compreender o “sentido” de “Modernidade” para Coelho Neto e para a sua obra é uma das grandes tarefas do leitor atual.

Coelho Neto, em seus textos, configurou a realidade do Rio de Janeiro sob diferentes diagnósticos, apontando e analisando os contrastes das classes sociais: a pobre e suburbana x a classe média burguesa e urbana nascente carioca. Ressalvando a ausência de observações agudas e psicológicas dos seus personagens, não podemos deixar de compreender que o escritor aborda e denuncia os problemas do sujeito carioca e brasileiro, a pobreza e a miséria, a condição sócio-política, o caos e os problemas sociais urbano e a vida cotidiana e material contemporânea do Rio de Janeiro entre o final do século XIX e o começo do século XX. Como bem observou Pereira (2015):

[...] a elaboração ali desenvolvida [em *A capital federal*] ainda daria muitos frutos – que se expressam de forma direta a partir de outubro de 1896, quando o Jornal *A Notícia* passa a publicar uma nova coluna semanal assinada por Anselmo Ribas. Intitulada “Semanais”, ela se propunha a fazer aquilo que é anunciado pelo título: discutir, com tom aparentemente casual, os fatos da semana. O fato que fosse assinada pelo narrador sertanejo, contudo, tornava mais complexo o sentido desse comentário sobre os acontecimentos do tempo – pois era através do personagem elaborado em 1893 que Coelho Neto se propunha a discuti-los. [...]. *No olhar crítico de Anselmo Ribas [Coelho Neto] sobre o Rio de Janeiro – descrito pelo cronista como um antro de sujeira, desconforto, privação, doença e prostituição – configura-se um diagnóstico sobre a cidade*, expresso originalmente no romance *A capital federal* (PEREIRA, 2015, p. 64-65).

Por meio de fraturas e fragmentações podemos reconstituir o legado literário de um escritor e dar sentido à sua obra. Esse olhar crítico aparecido em *A Capital Federal* se desdobra

em outros romances de caráter urbano e citadino de Coelho Neto, qual seja o romance *Turbilhão*, objeto de análise desta pesquisa, mas com outra estrutura narrativa, personagens e conteúdo temático.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald de. **Manifesto Antropófago e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BEZERRA, Eliezer. **Coelho Neto e a onda modernista**. São Paulo: Ítalo-Latino-Americana PALMA, 1982.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BROCA, Brito. Coelho Neto, romancista. In: NETO, Coelho (org.). **Obra Seleta Vol. I: Romances**. Rio de Janeiro: Editora Aguilar LTDA, 1958.
- BROCA, Brito. **Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do realismo ao pré-modernismo**. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.
- CADEMARTORI, Lígia. **Períodos Literários**. 9 ed. São Paulo: Ática, 2003.
- COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil**. 4. ed. São Paulo: Global, 1997.
- COUTINHO, Carlos Nelson. Apresentação. In: LUKÁCS, György (org.). **Marxismo e teoria da literatura**. Tradução Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- FARIA, Octávio de. **Coelho Neto: romance**. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1963.
- FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime patriarcal**. 30ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- FERREIRA, Alexandre Maccari. A relevância da literatura como missão histórica. **Rila**, Santa Maria, RS, v. 4, n. 1, p. 149-154, jan./jun. 2007. Disponível em: <http://jararaca.ufsm.br/websites/rila/download/RILA-6/Resenha6_2.pdf> Acesso em: 13 jul. 2021.
- FIGUEIREDO, Viviane Arena. Caminhos Cruzados x Atitudes Opostas: imagens eróticas em Lucíola e Tereza Batista Cansada de Guerra. **Garrafa**, Rio de Janeiro, RJ, vol. 3, n. 7, p. 94-108, set./dez. 2005. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/9439>> Acesso em: 13 jul. 2021.
- FREDERICO, Celso. Cotidiano e arte em Lukács. **Estudos Avançados**, São Paulo, SP, v. 14, n. 40, p. 299-308. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9559>> Acesso em: 13 jun. 2021.
- FREDERICO, Celso. **A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács**. São Paulo: Expressão Popular, 2013.
- FREDERICO, Celso. Lukács e a defesa do realismo. **Revista Cerrados**, Montes Claros, MG, v. 24, n. 39, p. 108-117. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/25664/22561>> Acesso em: 13 jun. 2021.

LIMA, Herman. Coelho Neto: as duas faces de um espelho. In: NETO, Coelho (org.). **Obra Seleta Vol. I: Romances**. Rio de Janeiro: Editora Aguilar LTDA, 1958.

LIMA, Danilo Mota.; SANTOS, Irenilson Patricio. Transgressão e Passividade: um autor e duas mulheres. **Anagrama**, São Paulo, SP, v. 6, n. 1, p. 1-12, 2012. DOI: 10.11606/issn.1982-1689.anagrama.2012.46364. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/46364>. Acesso em: 15 mai. 2022.

LOPES, Marcos Aparecido. **No purgatório da crítica: Coelho Neto e o seu lugar na história da literatura brasileira**. Orientador: Francisco Foot Hardman. 248 f. Dissertação (Mestrado em Letras/Teoria Literária), Universidade de Campinas, São Paulo. 1997.

LUKÁCS, Georg. **Ensaio sobre literatura**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.

LUKÁCS, György. **Marxismo e teoria da literatura**. Tradução Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MACHADO, Patrícia de Oliveira. Arte e vida cotidiana em Lukács. **Revista técnica e tecnológica: ciência, tecnologia e sociedade**, Luziânia, GO, v. 25, n.1, p. 1-9, 2015.

MARTINS, Fracimary Macêdo. **Compilação, anotação e análise linguístico-computacional do corpus Coelho Neto, um corpus de textos literários dos séculos XIX e XX**. Orientador: Leonel Figueiredo de Alencar Araripe. 210 f. Tese (Doutorado em Linguística), Universidade Federal do Ceará, Fortaleza. 2014.

MAYDANA, Claudia Jane Duarte. **Decifrando os enigmas da modernidade em esfinge, de Coelho Neto**. Orientadora: Claudia Luiza Caimi. 136 f. Dissertação (Mestrado em História da Literatura) – Universidade Federal de Rio Grande, Rio Grande. 2010.

IGNÁCIO, Ewerton de Freitas; MENDES, Rafael Ferreira Campos. Entre dois modus vivendi: arcaísmo e modernidade em Turbilhão, de Coelho Netto. VIII Seminário de Iniciação Científica da UEG. In: **Anais VIII Seminário de Iniciação Científica da UEG**, Anápolis, GO, 2010.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **Cidade e cultura urbana na primeira república**. São Paulo: Atual, 1994.

MURARI, Luciana. Paisagens noturnas: ficção, lenda e histórias nas narrativas sertanejas de Coelho Neto. **Aletria**, Porto Alegre, RS, v. 25, n.1, p. 27-49, 2015. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/8215>> Acesso em: 13 nov. 2017.

MURARI, Luciana. Sob o tênue véu da ficção: três eventos da história literária brasileira. **Navegações**, Porto Alegre, RS, v. 4, n. 1, p. 26-39, jan./jun. 2011. Disponível em:<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/9435>>. Acesso em: 31 ago. 2017.

NERES, José; MORAES, Maria Alice Gomes. A homossexualidade feminina no teatro de Coelho Neto. **Literatura**, 2017. Disponível em: <http://literatura.uol.com.br/a-homossexualida-feminina-no-teatro-de-coelho-neto>. Acesso em: 13 nov. 2017, não paginado

NETO, Paulo Coelho. Turbilhão. In: NETO, Coelho (org.). **Obra Seleta Vol. I: Romances**. Rio de Janeiro: Editora Aguilar LTDA, 1958.

NETO, Paulo Coelho. Imagem de uma vida. In: NETO, Coelho (org.). **Obra Seleta Vol. I: Romances**. Rio de Janeiro: Editora Aguilar LTDA, 1958.

PEREIRA, Karla; COSTA, Frederico. Tópicos sobre o realismo lukacsiano como método histórico-sistemático. **Cadernos do GPOSSHE On-Line**, Fortaleza, CE, v. 1, p. 122-141. 2018. Disponível em: <<https://revistas.uece.br/index.php/CadernosdoGPOSSHE/article/view/522>>. Acesso em: 15 nov. 2020.

PEREIRA, Leonardo Afonso de Miranda. Um sertanejo na capital federal: Coelho Neto e o Rio de Janeiro dos primeiros anos da república. **Acervo revista do arquivo nacional**, Rio de Janeiro, RJ, v. 28, n. 1, p. 54-66, 2015. Disponível em: <<http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/590>>. Acesso em: 06 ago. 2021.

PROENÇA FILHO, Domício. **Estilos de época na literatura**. São Paulo: Prumo, 2012.

PISSETTE, R. F.; SOUZA, C. F. Art Nouveau e Art Déco: confluências. **Revista Imagem**. Caxias do Sul, RS, v. 1. n. 1., p. 17-24. 2011. Disponível em:http://revistaimagem.fsg.br/_arquivos/artigos/artigo72.pdf. Acesso em: 15 nov. 2020.

ROSSO, Mauro. **Lima Barreto versus Coelho Neto: um fla-flu literário**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Difel, 2010.

SOUSA, Douglas Rodrigues de. Tensões e transformações no ritmo da história: a belle époque carioca na crônica de João do Rio. **Miscelânea**, Assis, SP, v. 14, p. 221-237, jul./dez. 2013. Disponível em: <<https://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/229/216>>. Acesso em: 13 nov. 2020.

SOUSA, Douglas Rodrigues de. O Realismo em Lukács – sua visão e concepção de arte: breves considerações. **Signótica**, Goiânia, GO, v. 31, 2019. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/54139>>. Acesso em: 13 nov. 2020.

SOUZA, Fernanda Gralha de. **A Belle Époque carioca: imagens da modernidade na obra de Augusto Malta (1900-19020)**. Orientadora: Sônia Cristina da Fonseca Machado Lino. 162 f. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora. 2008.

VENEZIANO, Neyde. **As grandes vedetes do Brasil**. São Paulo: imprensa oficial do estado de São Paulo, 2010.

VENEZIANO, Neyde. O sistema vedete. **Repertório**, Salvador, BA, n. 17, p. 58-70, 2011. Disponível em: <<https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:5EXShs-VwSIJ:https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5727/4134+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>> Acesso em: 13 jul. 2021.

VENTURELLI, Vanessa Kitizo. **“Fagulhas”**: uma coluna de crônicas de Coelho Neto na Gazeta de Notícias (1897-1899). Orientador: Álvaro Santos Simões Junior. 467 f. Dissertação (Mestrado em Letras/Área de Literatura e Vida Social), Universidade Estadual Paulista, Assis. 2010.

LIMA, Natália. A Belle Époque e seus reflexos no Brasil. XI Semana de História. In: **Anais da XI Semana de História, UFES**. Vitória, ES, p. 1-12. 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/semanadehistoria/article/view/23114>. Acesso em 13 set. 2021.

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo**: A experiência vivida. Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I** – A vontade de saber. 13. ed. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história**: operários, mulheres e prisioneiros. 2 ed. Tradução de Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.