

# A PRESENÇA DA IRONIA NA FICÇÃO NATURALISTA

## *The presence of irony in naturalistic fiction*

*“Quem não amar a verdade na arte e não tiver a respeito do Naturalismo idéias bem claras e seguras, fará, deixando de ler este livro, um grande obséquio a quem o escreveu” (Aluísio Azevedo, na introdução de seu romance O Homem, 1887).*

Raquel Lima Silva\*

### RESUMO

Após apresentarmos algumas das propostas naturalistas expostas por Zola em artigos que o romancista publicou em jornais franceses, como *Le Journal Populaire de Lille* e *Le Messenger de l'Europe*, refletimos sobre a presença da ironia na ficção naturalista. Observamos que, por mais paradoxal que seja, a ironia naturalista, segundo Voisin-Fougère (2001), é resultado de uma estratégia narrativa que, uma vez focalizada em terceira pessoa e defensora da “verdade” na arte, buscou promover a suposta neutralidade discursiva, tão desejada, como sabemos, pelo mestre francês. Para finalizar, averiguamos a presença da ironia em romances naturalistas de Aluísio Azevedo.

Palavras-chave: *naturalismo; ironia; ambiguidade semântica.*

### ABSTRACT

After presenting some naturalistic proposals showed by Zola in articles that the novelist has published in French newspa-

\* UNESP/São José do Rio Preto.

pers, such as *Le Journal Populaire de Lille* and *Le Messager de l'Europe*, we reflect about the presence of irony in naturalistic fiction. We note that, paradoxical as it is, the naturalistic irony, Voisin-Fougère second (2001), is the result of a narrative strategy that once focused on third person and defender of “truth” in the art, sought to promote the supposed neutrality of the discourse, so desired, as we know, by the French master. Finally, we investigate the presence of irony in naturalistic novels of Aluísio Azevedo.

Keywords: *naturalism; irony; ambiguity and semantic.*

## 1. INTRODUÇÃO

Em nosso trabalho buscamos apresentar reflexões sobre a presença da ironia na prosa naturalista. Para tanto, retomamos alguns ideais das propostas de Zola para, posteriormente, observarmos que o objetivo de escrita séria e impessoal, defendida pelo mestre francês, camufla, em certa medida, a presença do elemento irônico. Tais considerações são fundamentadas na tese de Voisin-Fougère (2001), autora francesa que entende a ironia naturalista como uma “modalização dissimulada”, por meio da qual o romancista consegue ampliar seu raio de atuação, sem correr o risco de ser punido. Em seguida, partimos para a análise do procedimento irônico em três romances de Aluísio Azevedo – *O Mulato* (1881), *Casa de Pensão* (1884) e *O Cortiço* (1890) –, tomando por base o estudo sobre ironia desenvolvido por Muecke (1995) em *Ironia e o irônico*.

## 2. AS PROPOSTAS NATURALISTAS DE ZOLA

A partir de meados do século XIX, a manifestação literária naturalista, alicerçada em bases científicas e assentada na intensa reprodução da natureza (fisiológica e psíquica) do indivíduo, foi responsável pelo forte declínio da imaginação romântica. Veríssimo (1963)<sup>1</sup> constatou, na época, a existência de uma “diminuição da personalidade do autor” (p. 258), resultante do ideal de distanciamento dos fatos que os escritores naturalistas buscaram desenvolver a fim de representarem a realidade o mais “fielmente” possível.

<sup>1</sup> A primeira edição da obra *História da Literatura Brasileira*: de Bento Teixeira, 1601 a Machado de Assis, 1908, de José Veríssimo, é de 1916. Neste artigo, citamos a 4ª edição, de 1963.

Zola, em seu artigo “Du progrès dans les sciences et dans la poésie”, publicado em *Le Journal Populaire de Lille*, em 16 de abril de 1864, combate fortemente as altas doses de imaginação na literatura. Esse artigo, segundo afirma Henri Mitterand (2004), manifesta a ruptura de Zola com a inspiração romântica e proclama a adesão do romancista à estética realista, a qual é revigorada pelo controle do espírito científico e pela expressão original do artista (cf. MITTERAND, 2004, p. 51). Nesse seu escrito, Zola deixa claro sua defesa dos parâmetros da nova arte, fundamentada na verdade e garantida pelo desenvolvimento do conhecimento humano:

[...] É assim que este desenvolvimento dos conhecimentos humanos, que estas conquistas do homem sobre a matéria, que assustam o poeta, tornar-se-ão as maiores fonte das inspirações. As idades futuras, que as pessoas têm prazer em apresentar como privadas de qualquer poesia, terão a mais bela delas, a da verdade (ZOLA, 2004, p. 53) (Tradução nossa)<sup>2</sup>.

Mais tarde, Zola publica suas propostas naturalistas afirmando ser o senso do real a qualidade mestra do romancista<sup>3</sup>. Esse senso do real, segundo o naturalista francês, é complementado pela força de uma expressão pessoal que está relacionada ao estilo, à personalidade e à originalidade do escritor: “[...] depois do senso do real, há a personalidade do escritor. Um grande romancista deve ter o senso do real e a expressão pessoal” (ZOLA, 2004, p. 190) (Tradução nossa)<sup>4</sup>.

Uma das intensas lutas de Zola, como vemos, é contra a “doença romântica” (ZOLA, 1979, p. 59), fundamentada no excesso de lirismo e idealismo. O chefe do Naturalismo toma para si, portanto, o dever de prevenir as gerações futuras das altas doses românticas de Victor Hugo. Esse objetivo é exposto por Zola, uma vez mais, em sua “Lettre à la Jeunesse”, publicada

<sup>2</sup> “C’est ainsi que ce développement des connaissances humaines, que ces conquêtes de l’homme sur la matière, dont on effraie le poète, deviendront eux-mêmes la source des inspirations les plus élevées. Les âges futurs qu’on se plaît à nous présenter comme devant être privés de toute poésie, auront la plus belle et la plus grande de toutes, celle de la vérité” (ZOLA, 2004, p. 53). (In: “Du progrès dans les sciences et dans la poésie”, artigo publicado em *Le Journal populaire de Lille*, em 16 de abril de 1864).

<sup>3</sup> “Aujourd’hui, la qualité maîtresse du romancier est le sens du réel” (ZOLA, 2004, p. 186).

<sup>4</sup> “[...] après le sens du réel, il y a la personnalité de l’écrivain. Un grand romancier doit avoir le sens du réel et l’expression personnelle” (ZOLA, 2004, p. 190). Essas questões relativas ao “senso do real” e à “expressão pessoal” do escritor são definidas por Zola em dois artigos publicados em *Le Voltaire*. O primeiro deles, *Le sens du réel*, foi publicado em 20 de agosto de 1878; o segundo, *L’expression personnelle*, foi lançado ao público uma semana depois, em 27 de agosto de 1878.

em *Le Messager de l'Europe*, em maio de 1879, na qual o romancista francês defende que: “O cientista é o poeta que substitui as hipóteses da imaginação pelo estudo exato das coisas e dos seres” (ZOLA, 2004, p. 228) (Tradução nossa)<sup>5</sup>. Para Mitterand (2004), por meio dessa carta, Zola esclarece que o Naturalismo não é somente uma estética literária, mas também um método de pensamento (2004, p. 226). Nesse sentido, ao ressaltar a importância da utilização do procedimento científico na criação formal da ficção, Zola entende o Naturalismo como a fórmula da ciência moderna aplicada à literatura (cf. ZOLA, 2004, p. 227). Um ano após a redação dessa carta à juventude, Zola conclui *O Romance Experimental* (1880), onde novamente contesta os ideais românticos em proveito da observação e da experiência metódica dos fatos:

Nós, os escritores naturalistas, submetemos cada fato à observação e à experiência; enquanto que os escritores idealistas admitem influências misteriosas que escapam à análise, e permanecem por isso no desconhecido, fora das leis da natureza. Esta questão do ideal, cientificamente, reduz-se à questão do indeterminado e do determinado. Tudo o que não sabemos, tudo o que nos escapa ainda, é o ideal; e o alvo de nosso esforço humano é reduzir dia a dia o ideal, conquistar a verdade ao desconhecido (ZOLA, 1979. 59).

Consciente dos limites que se revelam na exploração do desconhecido, mesmo tendo a favor de si as ferramentas da ciência, Zola reconhece a difícil tarefa do abandono completo de elementos do campo da imaginação e admite a aceitação pelo que considera ser o “agulhão do ideal” (ZOLA, 1979, p. 60)<sup>6</sup>. O autor, relativizando, portanto, suas próprias afirmações, explica que ele considera idealista aquele que, pelo prazer das indeterminações, desdenha o controle dos fatos e se arrisca no mundo das hipóteses. Combatendo a qualificação de meros fotógrafos destinada aos naturalistas e admitindo a presença de graus de invenção na obra de arte, Zola afirma que

[...] A idéia de experiência traz em si a idéia de modificação. Partimos realmente dos fatos verdadeiros, que constituem nossa base indestrutível; mas, para mostrar o mecanismo dos fatos, temos que produzir e dirigir os fenômenos. Esta é nossa parte de invenção e de gênio na obra. [...] constato desde já que, quando empregamos

<sup>5</sup> “Le savant est un poète qui remplace les hypothèses de l’imagination par l’étude exacte des choses et des êtres” (2004, p. 228). (In: “Lettre à la jeunesse”, artigo publicado em *Le Messager de l'Europe*, em maio de 1879).

<sup>6</sup> “A única coisa que se deve aceitar é o que chamarei de agulhão do ideal”, afirma Zola, em *O Romance Experimental* (1979, p. 60).

o método experimental em nossos romances, devemos modificar a natureza, sem sair da natureza (ZOLA, 1979, p. 34).

Com essa afirmação de Zola – de que a parte da invenção artística está associada a um processo de modificação, gerada pela própria experiência –, entendemos que mesmo a “ideia” (vista como a concepção de um tema a ser desenvolvido e, no caso do romance naturalista, uma tese a ser provada) precisa ser criteriosamente baseada em fundamentos possíveis. Nesse aspecto, ao gênio criador do artista, deve-se unir a inteligência de pensador do escritor que, ao compor uma tese, necessita buscar o conhecimento completo de uma verdade (cf. ZOLA, 1979, pp. 34-35). Ou seja, mesmo em sua invenção, o escritor precisa fugir, o máximo que puder, do campo hipotético. Como percebemos, Zola acaba tocando aqui num dos fundamentos da obra de arte: na antiga questão de forma e fundo. Notamos pelas palavras do romancista que a literatura realista, por meio da observação direta de um agente, no caso, o escritor, origina-se de um fundo real, de um conteúdo exposto aos olhos de um *voyeur*, que é captado, analisado e transformado, em outras palavras: plasmado em uma estrutura ficcional, por meio da qual o conteúdo primeiro, “bruto”, adquire uma significação mais profunda, de relevância artística e formal, constituído a partir da linguagem que, no caso do Naturalismo, não é somente referencial, mas também analítica. Admitindo, no que se refere à estética naturalista, que “o método atinge a própria forma” (ZOLA, 1979, p. 70), o escritor francês reconhece a força lógica da linguagem enquanto construção natural e científica, com a qual o romancista trabalha a favor da verdade (ZOLA, 1979, p. 70).

### 3. A PRESENÇA DA IRONIA NA FICÇÃO NATURALISTA

Na concepção de Barthes (1971), a representação pura e simples de um relato abstraído da realidade aparece como uma resistência ao sentido e é associada à infuncionalidade das vastas descrições das cenas realistas. É nesse aspecto que o teórico francês refere-se à linguagem naturalista de Zola, como uma subescritura derivada da de Flaubert. Vista como uma escritura que combina signos formais da Literatura – passado simples, estilo indireto e ritmo escrito – e de signos não menos formais do realismo – transposições da linguagem popular, palavras fortes, dialetais – (BARTHES, 1971, p. 81), essa “escritura” naturalista não passaria, para o crítico, de uma escritura artificial, cujo fracasso

não está apenas ao nível da forma, mas também da teoria: há na estética naturalista uma convenção do real como há uma fabricação da escritura. [...]. A escritura realista está longe de ser neutra; pelo contrário, está carregada dos signos mais espetaculares da fabricação (BARTHES, 1971, p. 81).

Creemos, porém, que mesmo para o escritor naturalista, em sua “fidelidade” ao real, não há somente a descrição detalhada dos fatos, pois, se procedesse dessa maneira, demonstraria uma pretensão artística cujos limites se encontrariam em seu próprio empenho: o de contar para descrever<sup>7</sup> o que por si só já estava explícito. Se assim fosse, encontraríamos na prosa naturalista somente o recurso da referencialidade. Mesmo que saibamos que a linguagem naturalista não é neutra (ainda que seja disposta enquanto tal), ela não nos surge reduzida a uma estrutura artificial, como quis Barthes (1971); antes, porém, essa linguagem irrompe a partir de uma nova consciência artística. Seu “teor objetivo” responde aos novos ímpetus do tempo, circunscrito numa atmosfera de evolução e “invasão” científica e também de revolução social. Nesse aspecto, cabe ressaltar que se no Naturalismo houve uma correspondência evidente entre a linguagem da prosa ficcional literária e a linguagem científica, isso se deve, em parte, ao método comum utilizado por ambas, a saber: o método de análise e de observação. É assim que a literatura não quis se tornar ciência nem o discurso literário quis ser igual ao científico. Antes, porém, desejou os resultados e a compreensão dos fenômenos da espécie humana por meio do prisma fornecido pelo método científico. Para tal êxito, o escritor naturalista teria que conhecer os domínios da ciência e, como vaticinou Zola, possuir *l'esprit scientifique* (cf. MITTERAND, 2004, p. 51).

Por essa perspectiva, a prosa naturalista, longe de estar reduzida ao detalhamento ingênuo ou circunstancial dos fatos, surge-nos constituída por uma pretensão maior: a de transmitir por meio de uma linguagem singular um conteúdo baseado numa experiência analítica que seria possível a um modo de expressão já existente, o literário, condizente com os recursos do tempo. Isso nos leva a pensar que o escritor naturalista, ainda que presumidamente objetivo e neutro, não abriu mão, por exemplo, da ironia. Nesse processo, percebemos, portanto, que o distanciamento desejado pelo romancista naturalista foi antes um estratagema narrativo do que verdadeiramente uma

<sup>7</sup> Lukács (1964), em “Narrar ou descrever”, contrapõe as minúcias descritivas em *Naná*, de Zola, à concisão narrativa em *Ana Karenina*, de Tolstói. Para Lukács, a primeira obra se perde em detalhes supérfluos enquanto a segunda demonstra uma ordenação primaz de descrição dos fatos, que se acumulam durante a narrativa. Para um aprofundamento do tema, consultar: LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

consolidação conceitual. Assim, a escritura naturalista apresenta-se como uma armadilha em que a própria descrição pormenorizada dos acontecimentos pode ser revestida de um teor irônico. Quando averiguamos, por exemplo, o tratamento dado pelo narrador ao mandrião Lantier, em *A Taverna*<sup>8</sup>, de Zola, logo percebemos nele o tipo de capadócio que controla os Coupeau e os Poisson, com toda a sua charlatanice, conseguindo sempre um teto para dormir e uma mesa para se alimentar:

[...] O certo era que Lantier não pagava nem quarto nem comida. Nos primeiros meses tinha dado alguma coisa por conta; mas depois tinha-se limitado a falar sobre grande quantia que estava para receber e com a qual tencionava saldar, lá mais para diante, a sua conta, por uma só vez (ZOLA, 1956, p. 250).

Quando observa que a família Coupeau se endivida completamente e fica sem dinheiro até para comer, o narrador de *A Taverna* expõe novamente as lábias do impostor Lantier:

Uma tarde, no mês de dezembro, apenas jantaram mentalmente. Em casa não havia nem sequer um rabanete. Lantier, muito preocupado, saía logo pela manhã cedinho, à busca, esperando encontrar um outro fornecedor, onde o cheiro da cozinha lhe desanuviasse a cabeça. Passava horas esquecidas refletindo junto do fogão. Repentinamente, sem saber como, começou a dedicar uma grande amizade pelos Poisson. [...]. Era bem evidente que lhes armava a ratoeira. Podia-se mesmo crer que procurava meter-se-lhes em casa (ZOLA, 1956, p. 293).

Como notamos por meio da citação, Zola revela-nos o recurso irônico até mesmo pela escolha semântica denunciada pelo narrador, quando esse utiliza vocábulos como “fornecedor” e frases como “onde o cheiro da cozinha lhe desanuviasse a cabeça”. Cabe notar, ainda, o uso do advérbio “repentinamente” e da sequência “sem saber como” que, pelo contexto, denuncia uma estratégia narrativa que destaca a mudança de atitude da personagem que, de um instante a outro, passa a estimar os Poisson. Pelo desenrolar das cenas do romance, o leitor tem o conhecimento de que Lantier sabe perfeitamente bem porque se aproximou da família Poisson: pela necessidade de manter-se. Assim, tão longe de executar somente uma descrição

<sup>8</sup> Tradução dada pela Cia. Brasil Editora para a obra *L'Assommoir*, de Zola.

dos fatos, essa voz narrativa que denuncia os sortilégios das personagens ao leitor, além de não ser neutra, é também irônica, no sentido de que não somente expõe, ou analisa, mas também denuncia.

Parece algo paradoxal mencionar a presença da ironia na narrativa naturalista, principalmente quando, como observa Voisin-Fougère (2001), temos em mente a imagem do escritor dessa estética literária, cuja atuação é recoberta por um caráter sério e cujos romances são vistos como obras graves impregnadas de pessimismo com relação à análise que se faz do homem em seu meio. Tocando nesses aspectos, relevantes àqueles que se dedicam à compreensão da técnica do romancista do Naturalismo, Voisin-Fougère (2001), ao analisar a ironia zoliana presente na série dos *Rougon-Macquart*, aponta dois recursos que seriam responsáveis por fazer com que a ironia na prosa de ficção naturalista passasse despercebida por parte dos leitores e da crítica. O primeiro deles está relacionado à preocupação de se observar nessa estética a sua referencialidade documentarista, deixando de lado a averiguação dos romances enquanto discurso. O segundo diz respeito à ideia de neutralização, que por sua vez é correlata à noção de objetividade da narração. Tendo isso em vista, a autora apresenta três características essenciais da narrativa naturalista: 1. o documentário “sério” (a reprodução exata da vida); 2. o papel reduzido atribuído ao leitor; e 3. a objetividade (ainda que o romancista assuma sua narrativa, ele se revela o menos possível) (cf. VOISIN-FOUGÈRE, 2001, p. 10). Essas três características, de acordo com Voisin-Fougère (2001), produzem o efeito de transparência e legibilidade nos textos naturalistas, em que os termos são utilizados em seu sentido próprio. Tais recursos mencionados, como podemos perceber, seriam capazes de “encobrir” o fenômeno irônico. Diante desse fato, Voisin-Fougère (2001) observa a ironia como uma “mentira aparente”, cujos índices devem ser interpretados pelo receptor e que repousam sobre uma “ambiguidade semântica”. É, portanto, a finalidade que diferencia radicalmente a ironia e a mentira: “[...] onde a mentira dissimula a verdade, a ironia revela-a, mas de maneira desviada” (VOISIN-FOUGÈRE, 2001, p. 20) (Tradução nossa)<sup>9</sup>. Assim sendo, esse desvio irônico é visto por essa autora como um recurso estratégico.

Como podemos notar, para defender sua tese sobre a ironia no Naturalismo, Voisin-Fougère (2001) observa um desvio no projeto naturalista, principalmente no que diz respeito ao pressuposto de neutralidade discursiva, a qual assegura o pretendido distanciamento do escritor quanto aos fatos que descreve. Frente a essa questão, a autora sugere uma estratégia:

<sup>9</sup> “[...] Là où le mensonge dissimule la vérité, l’ironie la dévoile, mais de manière détournée” (VOISIN-FOUGÈRE, 2001, p. 20).

[...] Um estratagema é possível: assumir explicitamente o princípio de neutralidade, mas alterar o enunciado para dar-lhe implícita uma tonalidade crítica. *A ironia naturalista consiste, por conseguinte, em utilizar como máscara, ou seja, a título de elemento inessencial, a transparência do enunciado, que é, no entanto, um dos fundamentos mesmos da teoria naturalista.* É importante, por isso, distinguir dois níveis dentro da enunciação: o da intenção (onde se encontrará os postulados estéticos do autor) e o da realização (onde intervém a ironia) (VOISIN-FOUGÈRE, 2001, p. 11) (Tradução nossa)<sup>10</sup>.

Observamos, portanto, que Voisin-Fougère (2001) recorre aos fundamentos da enunciação para compreender a ironia nos romances de Zola. Esse recurso é visto pela autora como a “escritura da distância”. As vantagens desse procedimento irônico é que, ao produzir uma espécie de máscara, ele permite ao romancista “[...] visar um alvo de dimensão, quase institucionalizado, a sociedade burguesa, sem incorrer no risco de ser punido” (VOISIN-FOUGÈRE, 2001, p. 12) (Tradução nossa)<sup>11</sup>. Nesse sentido, a autora entende a ironia como uma “modalização dissimulada” (VOISIN-FOUGÈRE, 2001, p. 12).

Esse ponto de vista de Voisin-Fougère (2001) ajuda-nos a enxergar os procedimentos irônicos na prosa naturalista de forma mais ampla. Podemos, assim, notar que a almejada imparcialidade do escritor dessa estética ainda que não seja sem propósito, não deixa, porém, de ser vista como uma armadilha. A finalidade desse procedimento por parte do romancista é tanto a isenção de possível punição que venha recair sobre si, como também a possibilidade de maior livre arbítrio para atuar com suas lentes de análise. No entanto, ainda que defenda a neutralidade em sua narrativa, o escritor naturalista não se livra da repercussão de sua prosa de ficção. Os procedimentos de observação e experimentação (base de *Le Roman Expérimental*, de Zola), portanto, não se realizam somente no nível da descrição, mas também nos da investigação, análise e reflexão.

<sup>10</sup> “[...] Un stratagème est envisageable: assumer explicitement le principe de neutralité, mais infléchir l'énoncé pour lui donner une implicite tonalité critique. *L'ironie naturaliste consiste donc à utiliser comme masque, c'est-à-dire à titre d'élément inessentiel, la transparence de l'énoncé, qui est pourtant l'un des fondements mêmes de la théorie naturaliste.* Force est donc de distinguer deux niveaux à l'intérieur de l'énonciation: celui de l'intention (où l'on trouvera les postulats esthétiques de l'auteur) et celui de la réalisation (où intervient l'ironie)” (VOISIN-FUGÈRE, 2001, p. 11).

<sup>11</sup> “Ce masque lui permet de viser une cible de taille, quasi institutionnalisée, la société bourgeoise, sans encourir le risque d'être puni” (VOISIN-FOUGÈRE, p. 12).

#### 4. BREVE CONSIDERAÇÃO SOBRE AS PARTICULARIDADES DO NATURALISMO BRASILEIRO

Antes de averiguarmos a presença da ironia nos romances azevedianos, cabe fazermos uma breve ressalva referente às particularidades dos textos de Aluísio Azevedo quando comparados às obras de Zola. Ao refletirmos sobre essa questão, logo nos defrontamos com o estigma de cópia que recai sobre o Naturalismo brasileiro. Grande parte da crítica nacional enxerga o Naturalismo entre nós como um prolongamento do Naturalismo francês, cujo pecado foi justamente enveredar pelos mesmos temas desenvolvidos na França (e, como sabemos, também em Portugal). Lúcia Miguel-Pereira (1973, p. 127), por exemplo, não hesita em enfatizar a “fraca coesão cultural” dos romancistas naturalistas brasileiros, que não se preocuparam, a seu ver, com as diferenças existentes entre a sociedade europeia e a americana. A autora conclui ainda que, afetados por um espírito idealista (que proporcionou uma grande difusão do Romantismo entre nós), o escritor naturalista brasileiro promove dois tipos de deformações estruturais básicas em seus romances de tese: o pedantismo cientificista e a confusão entre observar e inventariar (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p. 134). Esses são os motivos que, certamente, conduziram a crítica especializada a enxergar o caráter híbrido do Naturalismo brasileiro, no sentido de que, ainda que os autores tentassem efetuar um trabalho artístico vinculado a uma tese central, nunca escapavam de descrições idealistas ou, em outros termos, romantizadas. Uma exceção a todas essas afirmações, a própria Lúcia Miguel-Pereira (1973) e também Antonio Candido (1991) encontram em *O Cortiço*, obra-prima das letras nacionais em que se destaca a força que teve Aluísio Azevedo para o “pendor do espetáculo das massas” (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p. 157). Antonio Candido (1991) estende ainda mais a questão, ao observar nessa obra a aptidão de Aluísio Azevedo para interpretar e filtrar o meio nacional e, por isso, capaz de desenvolver um texto original (cf. CANDIDO, 1991, p. 112).

No que concerne especificamente às peculiaridades do Naturalismo em solo brasileiro, podemos apontar algumas que se enquadram: à ordem do desenvolvimento político, econômico e social, como já observou, dentre outros, Sodré (1965); à ordem das condições culturais e climáticas, como já demonstrou, também dentre outros, Araripe Jr. (1960); e, ainda, à ordem do acolhimento e recepção das obras naturalistas pelo público, como já ressaltou o próprio Aluísio Azevedo (AZEVEDO, 1880 apud MÉRIAN, 1988, p. 189)<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Longe de simplesmente compor romances híbridos, Aluísio Azevedo refletiu sobre o conflito vivenciado entre a massa de leitores e o grupo de críticos da sua época, revelando assim um posicionamento de quem, além de tudo, investigou a circulação de ideias e a recepção de obras

Contudo, não se esgotam aqui os traços que caracterizam as particularidades do Naturalismo brasileiro. Outras questões nos surgem quando paramos para refletir no método de composição adotado por Aluísio Azevedo, especialmente no que diz respeito à capacidade que teve esse escritor de transferir suas técnicas pictóricas (aprimoradas nos vários anos em que esse autor contribuiu com suas charges e caricaturas para jornais cariocas)<sup>15</sup> para o plano formal da escrita literária. Muitas de suas personagens eram antes ilustradas para posteriormente comporem um enredo romanesco. Assim, elementos hiperbólicos, distorcidos e eufemísticos, típicos da caricatura, da sátira, e também da ironia, contribuíram ainda mais para a formação de um estilo próprio do cenário brasileiro, ao menos quando pensamos em nosso principal representante naturalista.

## 5. A IRONIA NA PROSA NATURALISTA DE ALUÍSIO AZEVEDO

Nossa análise sobre a ironia na prosa naturalista de Aluísio Azevedo é baseada em trechos das seguintes obras desse escritor: *O Mulato* (1881), *Casa de Pensão* (1884) e *O Cortiço* (1890). Para a averiguação da presença da ironia nesses romances, tomamos por base o estudo sobre ironia desenvolvido por Muecke (1995) em *Ironia e o irônico*.

Quando pensamos em ironia, logo nos defrontamos com o caráter ambíguo do termo, cujo significado se modifica no tempo, acumulando antigos e novos sentidos. É diante dessa natureza polissêmica que podemos encontrar várias designações de ironia, dentre as quais, as que se seguem, citadas e analisadas por Muecke (1995): ironia por analogia, ironia dramática, ironia autotraidora, ironia de eventos, ironia romântica etc. Nesse seu estudo, após fazer um levantamento da evolução do termo ironia e dos aspectos conceituais desse termo (desde a antiguidade clássica até os tempos modernos), Muecke (1995) estabelece duas distinções básicas de ironia: a ironia instrumental e a ironia observável, ambas importantes para o aprofundamento de nossas análises. Enquanto na ironia instrumental a linguagem é o instrumento e a figura do ironista está sempre presente, na

literárias de seu tempo. Mérian (1988) relata que a hibridiz dos romances servia para que Aluísio Azevedo fosse acostumando o leitor a uma literatura moderna, a qual, nas palavras do naturalista brasileiro, devia se basear em ideias cientificamente observadas e claramente expostas (AZEVEDO, 1880 apud MÉRIAN, 1988, p. 189).

<sup>15</sup> O traço forte e exagerado observado na composição das personagens azevedianas talvez sejam herdados das caricaturas que Aluísio Azevedo fazia para as folhas ilustradas do Rio de Janeiro, dentre as quais: *O Mequetrefe*, *Comédia Popular* e *O Figaro*.

ironia observável é apresentado algo irônico (uma situação, uma sequência de eventos etc.) e a figura do ironista não é totalmente imprescindível (cf. MUECKE, 1995, p. 77). A importância dessa observação de Muecke (1995) consiste no seguinte fato: de um *status* ativo (de alguém sendo irônico), a ironia evolui para um *status* passivo (de alguém sendo vítima da ironia). Cabe, contudo, ressaltar que, dificilmente distinguíveis, esses tipos de ironia aqui mencionados se englobam e se comunicam num todo textual. Assim, somos capazes de encontrar, num mesmo romance, diferentes tipos de procedimentos irônicos.

Quanto às marcas da ironia no texto naturalista brasileiro, as formas de ironia instrumental e de ironia observável são frequentes. Em seu arranjo textual, Aluísio Azevedo articula elementos linguísticos que, uma vez relacionados a uma sucessão de situações e eventos, tendem a corroborar a sua finalidade irônica que, na maioria das vezes, está associada a um fim trágico de determinada personagem. É o caso, por exemplo, dos fatos que envolvem Raimundo, em *O Mulato*, Amâncio, em *Casa de Pensão* e Bertoleza, em *O Cortiço*. Tomemos alguns exemplos.

Quando chega a São Luís do Maranhão, Raimundo desconhece sua condição de mulato. À parte disso, trata-se de um homem instruído e rico que possui todas as qualidades para ser socialmente bem-sucedido. Contudo, a partir do envolvimento sentimental que ele mantém com sua prima Ana Rosa, sucede-se uma série de eventos que o transformam em uma “ameaça” para a família de Manuel Pescada, uma vez que, por ser mestiço, não teria, aos olhos da sociedade maranhense oitocentista, condições de se casar com sua prima. Essa ironia fundamental no interior da narrativa atua como um tipo de ironia observável, por meio da qual encontramos no amante de Ana Rosa uma vítima dessa situação irônica. Ainda que instruído e rico, Raimundo era mulato. Essa característica anula suas condições favoráveis. É o que observamos nessa passagem do romance em que Manuel Pescada recusa a mão de sua filha a Raimundo por ele ser mulato:

– Já vê o amigo que não é por mim que lhe recusei Ana Rosa, mas é por tudo! A família de minha mulher sempre foi muito escrupulosa a esse respeito, e como ela é toda a sociedade do Maranhão! Concordo que seja uma asneira; concordo que seja um prejuízo tolo! O senhor porém não imagina o que é por cá a prevenção contra os mulatos!... Nunca me perdoariam um tal casamento; além do que, para realizá-lo, teria que quebrar a promessa, que fiz a minha sogra de não dar a neta senão a um branco de lei, português ou descendente direto de portugueses!... O senhor é um moço muito digno, muito merecedor de consideração, mas... foi forro à pia, e aqui ninguém o ignora (AZEVEDO, [s/d], p. 179).

Ao desenvolver esse tipo de situação irônica, cujo desenlace é marcado pela trágica morte de Raimundo, Aluísio Azevedo demonstra a força de uma sociedade cujas bases se centram na aparência e no jogo de interesses.

Procedimento irônico similar ocorre com Amâncio, em *Casa de Pensão*. Nessa obra, tanto a ironia instrumental como a ironia observável são bem perceptíveis. No que se trata da ironia instrumental, o próprio nome dado ao protagonista – Amâncio –, formado a partir do radical latino *amans* (que significa amásio e também amante), associa-se ao caráter dessa personagem, totalmente libertino e sensual. No Rio de Janeiro, quando vai morar na casa de pensão de Coqueiro, aceitando uma espécie de reificação das relações familiares, Amâncio torna-se vítima de uma ironia observável, visto que passa a vivenciar um percurso de declínio cujo dispêndio financeiro simboliza a sua perda, a qual é arrematada com a sua morte, completamente abandonado num dos quartos do Hotel Paris. O nome desse hotel revela, como já observado por Waldman (1981, p. 8), uma fundamental ironia na estrutura da narrativa, uma vez que nos devaneios de liberdade e de aventuras amorosas de Amâncio, o Rio de Janeiro era visto como a Paris brasileira, que trazia ao jovem a possibilidade de uma vida livre e repleta de aventuras:

[...] O Rio de Janeiro afigurava-se-lhe um Paris de Alexandre Dumas ou de Paulo de Kock, um Paris cheio de canções de amor, um Paris de estudantes e costureiras, no qual podia ele à vontade correr as suas aventuras, sem fazer escândalo como no diabo da província. Há muito tempo ardia de impaciência por tal viagem: pensara nisso todos os dias; fizera cálculos, imaginara futuras felicidades. Queria teatros bufos, ceias ruidosas ao lado de francesas, passeios fora de horas, a carro, pelos arrabaldes. Seu espírito, excessivamente romântico, como o de todo maranhense nessas condições, pedia uma grande cidade, velha, cheia de ruas tenebrosas, cheia de mistérios, de hotéis, de casas de jogo, de lugares suspeitos e de mulheres caprichosas: fidalgas encantadoras e libertinas, capazes de tudo, por um momento de gozo. E Amâncio sentia necessidade de dar começo àquela existência que encontrara nas páginas de mil romances. Todo ele reclamava amores perigosos, segredos de alcova e loucuras de paixão (AZEVEDO, 1981, p. 18).

Como podemos notar, o nome do hotel também atua como um tipo de ironia instrumental, uma vez que identificamos o recurso estratégico do autor em transformar a imagem das aspirações de Amâncio (“a Paris brasileira”, repleta de aventuras) numa imagem de tragédia (hotel Paris, local do homicídio). De acordo com Waldman (1981), a ironia que encobre a morte de Amâncio deixa claro o processo de reificação por qual passa a persona-

gem. Esse processo é corroborado nas cenas finais do romance, quando o nome de Amâncio aparece como marca de produtos nas vitrinas das lojas (cf. WALDMAN, 1981, p. 8). Amâncio, assim como Raimundo, também sucumbe aos determinismos do meio em que vive. Nesse sentido, percebemos que Aluísio Azevedo usa a ironia como uma ferramenta capaz de fortalecer os fundamentos das correntes científicas (determinismo, evolucionismo, darwinismo social) que buscou defender em seus romances.

Em *O Cortiço*, Bertoleza torna-se facilmente uma vítima da ironia observável quando se transforma em amásia de João Romão:

Ele [João Romão] propôs-lhe morarem juntos e ela concordou de braços abertos, feliz em meter-se de novo com um português, porque, como toda a cafuza, Bertoleza não queria sujeitar-se a negros e procurava instintivamente o homem numa raça superior à sua (AZEVEDO, 1997, p. 16).

Feliz por viver com um homem de raça superior a sua, a cafuza logo passa a representar “o papel tríplice de caixeiro, de criada e de amante” (AZEVEDO, 1997, p. 17). O final trágico de Bertoleza, que rasga o ventre antes de ser devolvida aos seus donos, comprova a ironia de sua situação, tendo em vista que o “seu homem superior”, quando teve a oportunidade, troca-a por uma “mulher superior”.

Cabe ainda observar que esse empenho irônico de Aluísio Azevedo também está presente na configuração de personagens-tipo, as quais estão fortemente presentes em *O Cortiço*, quando observamos, por exemplo, a personagem João Romão, tipificação do capitalista em ascensão. Essa personagem, que soube tirar proveito das situações – tanto no caso da armadilha que arquitetou para capturar e usurpar Bertoleza, como também nos abusos lucrativos provenientes de seu pequeno comércio, de sua pedreira e das casinhas do cortiço –, demonstra a argúcia, a falta de escrúpulos e a ambição de quem deseja se tornar um grande homem da sociedade. A ironia maior que envolve a figura de João Romão é observada nas cenas finais do romance. Logo após a cena em que a cafuza se suicida, o estalajadeiro recebe, pelas mãos de uma comissão de abolicionistas, o diploma de sócio benemérito.

Vale ainda ressaltar a presença da caricatura em Aluísio Azevedo, cuja técnica é capaz de aumentar as características de determinada personagem e, ao fazê-lo, denunciar o indivíduo ou a situação que é ironizada. O romance exemplar em que Aluísio Azevedo revela a inclinação para esse traço caricatural é *O Mulato*. Algumas personagens dessa obra, como o cônego Diogo e a avó de Ana Rosa, Dona Maria Bárbara, representam caricaturalmente os indivíduos de São Luís do Maranhão. Esse procedimento

narrativo que constata, respectivamente, o lascivo sacerdote que abusa de sua autoridade clerical e a senhora pudica que é altamente demoníaca em seus julgamentos e ações, denuncia uma ironia fundamental no interior da narrativa. As atitudes dessas duas personagens ilustram, ainda, outro tipo de ironia, nomeada por Muecke (1995) de autotraidora, que ocorre quando personagens produzem imagens falsas de si mesmas, mas por palavra ou por ato revelam “inadvertidamente sua verdadeira natureza” (MUECKE, 1995, p. 109). Mais uma vez, Aluísio Azevedo usa a ironia como ferramenta para denunciar uma sociedade cuja base está inserida em mentiras e aparências. Podemos arriscar dizer que enquanto alguns buscam a ironia para provocar o riso ou humor sardônico, Aluísio Azevedo a utiliza para promover uma denúncia dos costumes da sociedade brasileira oitocentista.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O enfoque dado à presença da ironia no Naturalismo amplia a compreensão da manifestação desse movimento literário, uma vez que coloca em xeque a proposta artística de neutralidade e de objetividade na composição de romances de tese, apresentada por Zola em seus artigos e manifestos. Ainda que saibamos que a imparcialidade artística nunca atinge seu grau zero, para lembrar Barthes (1971), o fenômeno irônico, observado por Voisin-Fougère (2001) e por Muecke (1995), faz-nos repensar no posicionamento do escritor naturalista que tenta se distanciar dos fatos narrados. Como vimos, a partir da análise dos romances azevedianos, essa pretensão se trata mais de uma estratégia narrativa do que de uma realização consumada.

## REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Aluísio. *O Mulato*. Diadema: Prol Editora Gráfica, s/d.
- \_\_\_\_\_. *O Cortiço*. 30. ed. São Paulo: Ática, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Casa de Pensão*. 13. ed. São Paulo: Ática, 1981.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. Trad. Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.
- \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S. A., 1969.
- JUNIOR, Araripe. *Obra crítica de Araripe Junior*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1960.
- LUKÁCS, George. *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

MÉRIAN, Jean-Yves. *Aluísio Azevedo, vida e obra (1857-1913) – O verdadeiro Brasil do século XIX*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro; Banco Sudameris; Espaço e Tempo, 1988.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *História da literatura brasileira: prosa de ficção – de 1870 a 1920*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1973.

MITTERAND, Henri. Anthologie établie, présentée et anotée. In: ZOLA, Émile. *Écrits sur le Roman*. Paris: Librairie Générale Française, 2004.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

SODRÉ, Nelson Werneck. *O naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura Brasileira: de Bento Teixeira, 1601 a Machado de Assis, 1908*. 4. ed. Brasília: Editora da universidade de Brasília, 1963.

VOISIN-FOUGÈRE, Marie Ange. *L'ironie naturaliste: Zola et les paradoxes du sérieux*. Paris: Honoré Champions, 2001, pp. 9-119.

WALDMAN, Berta. Verso e reverso. Prefácio à 3. ed. de *O mulato*. São Paulo: Ática, 1981.

ZOLA, Émile. *A taverna*. São Paulo: Cia Brasil Editora, 1956.

\_\_\_\_\_. *O romance experimental e o Naturalismo no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

\_\_\_\_\_. *Écrits sur le roman*. Anthologie établie, présentée et annotée par Henri Mitterand. Paris: Librairie Générale Française, 2004.

\_\_\_\_\_. Du progrès dans les sciences et dans la poésie. In: \_\_\_\_\_. *Écrits sur le roman*. Anthologie établie, présentée et annotée par Henri Mitterand. Paris: Librairie Générale Française, 2004.

\_\_\_\_\_. Le sens du réel. In: \_\_\_\_\_. *Écrits sur le roman*. Anthologie établie, présentée et annotée par Henri Mitterand. Paris: Librairie Générale Française, 2004.

\_\_\_\_\_. L'expression personnelle. In: \_\_\_\_\_. *Écrits sur le roman*. Anthologie établie, présentée et annotée par Henri Mitterand. Paris : Librairie Générale Française, 2004.

\_\_\_\_\_. Letre à la jeunesse. In: \_\_\_\_\_. *Écrits sur le roman*. Anthologie établie, présentée et annotée par Henri Mitterand. Paris: Librairie Générale Française, 2004.

Submetido em 30/07/2010

Aceito em 02/02/2011