

CAMPO, CIDADE, SARJETA: O BAR E O DELÍRIO COMO ESPAÇOS DE DEGRADAÇÃO E REDENÇÃO EM *L'ASSOMMOIR*

Rosângela de Melo Rodrigues (UFCG/DLI UEPB)

Mas há fronteiras nos jardins da razão...
(Chico Science)

No rol da vasta produção crítica de Antonio Candido, consideramos o ensaio “Degradação do Espaço” (1993) como um dos seus mais bem construídos exercícios de análise literária, responsável pela reabilitação competente e destituída de preconceitos formais de um autor massacrado pela crítica moderna, o naturalista Emile Zola, mostrando que às mais das vezes as leituras dos bons romances do séc. XIX não levam em conta traços estilísticos importantes para o entendimento de determinadas práticas reatualizadas pela literatura contemporânea. Neste nosso ensaio crítico, mostraremos como Antonio Candido rebate as teses de G. Lukács sobre a inferioridade das obras predominantemente descritivas dos naturalistas sobre as que se estruturam a partir do predomínio da narração; em seguida apresentamos o método analítico de Antonio Candido aplicado ao romance *L'Assommoir* e como ele tenta desconstruir as considerações lukacsianas sobre o romance tese naturalista, e concluímos tecendo algumas considerações de natureza metacrítica sobre o referido estudo analítico, buscando preencher algumas lacunas interpretativa com abordagens do romance que não pretendem anular as considerações postas por Candido, mas estabelecer um diálogo com a inclusão de ressalvas que complementam o que por ele foi dito.

Em “Narrar ou Descrever?”, seu mais importante estudo da década de 30, G. Lukács tece um interessante questionamento a respeito da condição do escritor europeu frente às imposições ideológicas e estéticas do sistema capitalista em expansão no séc. XIX, tomado como objeto de exemplificação as obras *Anna Karenina*, de Tolstói, e *Nana*, de E. Zola. Atribuindo valores diferenciados aos dois caminhos possíveis trilhados pelas obras ficcionais, o crítico classifica o narrar como positivo e o descrever como negativo, razão pela qual os romances de Zola (eivados de longas descrições) seriam inferiores aos de W. Scott, Balzac e

Tolstoi. O principal argumento de Lukács baseia-se na crença da inadaptação, e conseqüente menosprezo e rejeição, do escritor realista/naturalista ante os avanços desenfreados do sistema político então em larga ascensão, bem como diante das profundas mudanças socioculturais e das ingentes desigualdades sociais então vistas. Para Lukács, o Romantismo de fato nunca existiu, e o Realismo teria sido iniciado no Renascimento, e se desdobraria em uma segunda fase com o advento da Revolução Francesa, manifestando-se em seu último período a partir de 1848 até o advento da modernidade no séc. XX, quando o escritor teria passado a ocupar o espaço esvaziado pela filosofia e pela ação política afirmativa de reestruturação social.

Para o pensador húngaro, apenas a opção pela narrativa daria conta dos graves problemas sociais, pois somente ela exigiria do escritor uma vivência legítima nascida do interior desses conflitos, manifestada através da relação empática entre a tríade autor/narrador/personagem. O descrever ‘científico’ do romance tese seria infinitamente menor por situar as coisas (vazias de significados e de humanismo) acima e além dos dramas sociais, já que os conflitos teriam ênfase e possibilidade de entendimento e solução apenas no interior do modo narrativo. Os romances descritivos do Realismo decadente do séc. XIX seriam ruins e pouco artísticos por deixarem de apreender a totalidade dos fatos e abolirem a noção de história como processo, enquanto à narração de feição historicista caberia a importante tarefa de ordenar e diferenciar os dramas sociais, sendo o instrumento singular do escritor engajado que vasculha e apresenta as causas e as conseqüências dos sérios problemas de seu tempo. Na raiz deste pensamento estaria a ideia da superioridade do aspecto econômico sobre os demais possíveis na composição artística ficcional, o que levou Lukács a ser criticado até mesmo por seus admiradores da Escola de Frankfurt. O excesso de historicismo da perspectiva lukaciana, portanto, viria a exigir do autor uma constante correspondência simétrica entre fatos históricos e literatura, num reducionismo esquemático do qual os melhores autores do séc. XIX, para contento dos leitores de hoje, conseguiram escapar.

Refutando tais considerações, Antonio Candido postula que os romances realistas/naturalistas empregam a descrição não como uma leitura apressada autoriza (uma pausa sem importância na narração a título de enquadramento ou complemento das cenas dramáticas), mas sim para efeito de “instituição da narrativa”, e acrescenta ainda que é

justamente a descrição que consegue suprimir as “marcas de hierarquia entre o ato, o sentimento e as coisas, que povoam o ambiente e representam a realidade perceptível do mundo, a que o Naturalismo tende como parâmetro” (CANDIDO, 1993, p. 76). Para Candido, como ele materializa na análise de *L'Assommoir*, “descrever pode ser um modo muito criativo de narrar”.

Falando sobre o conjunto das obras de Zola, Candido chama a atenção para um dado que raras vezes é considerado nas abordagens feitas sobre o modo de criação do ficcionista francês: as coisas (a ‘natureza morta’, segundo Lukács) tidas como destituídas de qualquer elemento humano na trama romanesca, adquirem no autor de *L'Assommoir* um aspecto diferenciado dos demais autores realistas/naturalistas. Zola teria conseguido elevar as coisas descritas ao nível humano a partir de uma enorme carga de simbolismo nelas investido; principalmente em oposição aos romances pitorescos e regionalistas do Naturalismo, inclusive daqueles surgidos no alto Modernismo, a ficção de Zola evita a reificação dos objetos ao promover em contraponto a humanização das coisas. A gratuitidade da descrição estaria no escritor francês completamente anulada, porque cheia de conteúdos simbólicos, e tudo o que seu modo descritivo traz de acessório teria uma função decisiva dentro da estrutura narrativa:

... mesmo no romance naturalista as circunstâncias ambientais não são dados absolutos, não constituem uma presença automática na composição. Transformadas, como tudo o mais que vem do exterior, em elemento funcional da narrativa, são utilizadas pelo romancista quando necessárias como componentes do enredo, e só existem de maneira coerente quando integradas na ação, sob pena de se tornarem mero quadro, boiando sem sentido no curso dos acontecimentos. (CANDIDO, 1993, p. 80)

O próprio Zola expressou seu modo impar dentro do Naturalismo, tecendo críticas a um só tempo direcionadas aos naturalistas radicais e aos críticos superficiais:

Uma crítica estúpida que nos tem sido feita, a nós escritores naturalistas, é de que queremos ser unicamente fotógrafos. Por mais que declaremos que admitimos o temperamento e a expressão pessoal, continuam a nos responder com argumentos imbecis sobre a impossibilidade de ser estritamente verdadeiros, sobre a necessidade de arranjar os fatos para constituir uma obra de arte qualquer. Pois bem, com a aplicação do método experimental ao romance, cessam todas as querelas. 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. Essa é a nossa parte de invenção e de gênio na obra. (ZOLA, 1979, p. 34)

O foco analítico adotado em “Degradação do Espaço” está centrado em três dos elementos sobre os quais os autores naturalistas se detinham com mais rigor: os ambientes, as coisas e os comportamentos. Candido faz o rastreamento da história de vida da jovem Gervaise, acompanhando cada passo de sua trajetória desde a imersão inicial no ofício de lavadeira nos rios da pequena localidade onde nasceu, Plassans, à adoção do mesmo ofício no espaço urbano do subúrbio operário de Paris, até mergulhar “da água para o álcool e, assim, do trabalho para a vadiagem, da virtude para o vício, da vida para a morte”. A primeira tese do ensaio de Candido é que na construção deste romance a exceção exerce papel extremamente relevante, sendo um dos pontos altos da trama, ainda que nele predomine a descrição sobre a narração propriamente dita. O que Candido nomeia de exceção é justamente aquilo que para o leitor apressado passará despercebido, visto como um intervalo (um sumário na concepção geneticista) recheado daquilo que pode ser ‘pulado’ no correr dos olhos sobre o papel porque são dados vistos como dispensáveis na economia da obra.

Para Candido, a primeira virtude de *L’Assommoir* é derrubar a tese da consolidação do estado democrático tão decantada na Paris do séc. XIX. Ele observa como o livre trânsito dos pobres habitantes das periferias parisienses nos espaços urbanos, ocupados pelas classes abastadas, é marcado por enormes contradições e interdições segregacionistas nos territórios dominados pela igreja, pela intelectualidade e pelo estado. A incursão dos pobres nas zonas não periféricas de Paris é o que Candido vai tomar como exemplo de exceção.

Em *L’Assommoir*, os personagens pobres rompem o enclausuramento espacial apenas uma vez, quando saem da periferia para a celebração do casamento da protagonista. Neste ato de ‘invasão’ do espaço pretensamente democrático, os personagens seguem o seguinte percurso: o cartório local do casamento (onde foram roubados em seus direitos com uma cerimônia feita pela metade); a igreja (de onde saíram “resfolegando por terem sido tangidos a galope”) e o Museu do Louvre (onde sofrem processo de reificação e viram *sui generis* peças bizarras, surrealistas, atraindo os olhares estupefatos de guardas, artistas e visitantes). Nos espaços interditados aos pobres, a democracia é esvaziada de sentidos. Três outros espaços vão ser o contraponto desses estados de exceção: a ponte sobre o Sena (abaixo do grupo de operários os dejetos imundos expelidos pelas elites são visíveis e não há força capaz de

afundá-los); a Coluna da Praça Vendôme (de onde os operários vislumbram a periferia pobre e fétida amalgamada ao centro luxuoso e excludente); a janela do Hotel (de onde Gervaise pode ver os quatro pontos cardeais da cidade, que para Candido delimitam o espaço simbólico da narrativa: l'hôtel, l'hôpital, l'assommoir, l'abattoir). As cenas revelam o olhar melancólico dos operários, com descrições pautadas em correlações de sons, cheiros, emoções e imagens.

Candido ainda aponta a descrição do elemento água como indutor da perspectiva panorâmica da trajetória de vida dos personagens. A água em forma de vapores, neblinas, chuvas; águas coloridas e estagnadas nos tanques das lavanderias, imundas no leito do Sena, sujas e caudalosas por todos os espaços da cidade, limpas e vivificantes nas torneiras. A água será a responsável pela “vasta saturação estilística” que pontua as descrições na trama. Este elemento será revestido de sentidos alegóricos, dentre os quais a tangência com relação ao trabalho da classe operária responsável por limpar a cidade e lavar a roupa suja da classe burguesa. Para Candido, todas as contradições e tensões das personagens e da sociedade parisiense se manifestam na obra, em toda a sua força, através do que ele nomeia de “hidráulica do Assommoir”: o enorme contingente de trabalhadores em sua jornada diária de idas e vindas das fábricas transforma-se imagetivamente numa multidão-fluxo, num rio sem curso definido e que é visto pelas elites como detritos semelhantes aos encontrados sob as pontes do Sena. O tema central do *L'Assommoir* é o trabalho (nos espaços das lavanderias públicas e privadas), ou pelo menos a ausência dele (nos bares), e é justamente através da relação entre labor e ócio que se verifica na obra a simetria entre o que Candido julga como o íntegro e o degradado.

Gervaise chega a Paris de posse apenas da vontade de trabalhar. Como lavadeira de roupas, em pouco tempo consegue abrir sua própria lavanderia e passa a condição de empregadora; recebe proposta de sociedade com o vizinho Gouget, mais próspero financeiramente, mas recusa mergulhar mais a fundo na máquina capitalista, mesmo assumindo a condição momentânea de personagem arrivista, em confronto com o determinismo típico das obras naturalistas. Do topo do espaço privilegiado e ínfimo aberto pelas dobras da sociedade burguesa, quando consegue sucesso profissional, Gervaise é puxada ao rés do chão pelo marido e pelo amante, e com eles passa a descer na redenção pelo trabalho, e sucumbe ao vício, ao ócio e à prostituição. Para Candido, a ‘degradação’ moral da personagem é o espelho que reflete a degradação espacial da falsa democracia parisiense. À

medida que a vida de Gervaise passa a ser pontuada pela miséria e pelo vício, literalmente ela vai se elevando do chão: sua última morada é um vão de escada no corredor do pior prédio do pior bairro operário da cidade. A este recurso simbólico Candido chama de “movimento contraditoriamente cruzado, pois a descida moral e material se exprime pela subida espacial”, e por descida moral o crítico entende a amoralidade, a sujeira, o vício e a ‘vadiagem’ típicos das bordas sociais, segundo a perspectiva naturalista. Sobre a limitação das visões de mundo dos escritores naturalistas, nenhum deles advindo das bordas sociais, nos fala Alfredo Bosi que:

A ideologia burguesa, determinista e racista, do final do século XIX, tendia a ocultar ou ignorar todo movimento do sujeito oposto ou resistente aos seus condicionamentos biológicos e sociais: a suposta passividade da matéria de que é feito o corpo humano bastava-lhe como ilustração das suas esquálidas leis de comportamento. A vivacidade estilística do escritor empenhava-se toda na mimese da degeneração e da morte física ou social das suas criaturas; e o triunfo da ideologia, eufemisticamente chamada de naturalismo pessimista, era arrasador. (BOSI, 2010, p. 395).

Candido revisa Zola confrontando sentidos antitéticos que marcam a trama, fruto da visão binária típica do Naturalismo. Ele mostra como a escritura de *L'Assommoir* se constrói a partir do confronto entre trabalho e ócio, cultura de elite e subcultura, limpeza e sujeira, moralidade e amoralidade, centro e periferia, e ao que ele dá mais ênfase, entre a integridade e a degradação. O que podemos depreender desse levantamento de isotopias antitéticas vai além de subdivisões originárias das estratificações sociais, já que são reveladoras de fato da existência de semelhanças, uma vez que o próprio processo de comparação com fins de diferenciação já marca em sua interioridade uma certa igualdade entre elementos confrontados. Vemos que a degradação, a amoralidade, a ‘vadiagem’, o vício e a sujeira não são exclusivos e definidores dos operários moradores das margens da cidade, como quis Zola, pois o centro de Paris e o topo da pirâmide econômica local refletem e reduplicam tais práticas e condições de vida. A ociosidade, a desonestidade e a degradação perpassam o espaço urbano burguês de modo irremediável nas ações do juiz e do padre que celebram o casamento de Gervaise, bem como da legião de burgueses ocupados em flunar pelas ruas da cidade. Os sentimentos que Zola aponta como inferiores e como marca do instintivo estão presentes nos ricos e nos pobres que se perfilam no alto da cidade: um grupo tenta dominar os

espaços urbanos buscando com o olhar mais propriedades a serem adquiridas, enquanto o outro direciona o olhar à procura de um restaurante barato para a celebração do casamento. A lama fétida que escorre cheia de detritos pelas ruas tortuosas do bairro operário onde vive Gervaise é a mesma calda escura do Sena, que banha o espaço burguês. Burgueses e operários passeiam pelo interior do Louvre sem dar atenção às peças expostas, pois um grupo olha o outro como espelho invertido, ambos igualmente interditados no mundo da alta cultura.

Nestas cenas há o predomínio de descrições, que Candido aponta como recurso questionador da ordem social que se queria hegemônica dentro da estética naturalista. O mundo urbano e burguês se mescla em tudo ao suburbano e operário em *L'Assommoir*, e mais do que apresentar a mera degradação/animalização do homem em qualquer contexto sócio-histórico, o romance de Zola denunciaria algo mais contundente: as bases movediças do sistema capitalista. Ainda no início de sua ascensão, o capitalismo adota o sofisma da oportunidade igualitária de condições para todos (o mito da falsa democracia), mas sorrateiramente foi espremendo nas periferias, nos hospícios, nas prisões, nas margens dos rios, nos bares miseráveis e nos vãos de escadas tudo o que os que sustentam o sistema classificam como degradado. A descrição da intolerância à pobreza expressa pelo padre, pelos frequentadores do Louvre e pelo juiz mascara algo mais: a própria elite burguesa, talvez mais do que o operariado, não conseguia adaptar-se ao capitalismo nascente e em expansão e nem à chegada sorrateira e irrefreável dos pobres aos espaços urbanos antes exclusivo de um pequeno grupo, como é visível no trecho a seguir:

On devait préparer le maître-autel pour quelque fête, car on entendait le marteau des tapissiers clouant des tentures. Et, au fond de la chapelle perdue, dans la poussière d'un coup de balai donné par le bedeau, le prêtre à l'air maussade promenait vivement ses mains sèches sur les têtes inclinées de Gervaise et de Coupeau, et semblait les unir au milieu d'un déménagement, pendant une absence du bon Dieu, entre deux messes sérieuses. Quand la noce eut de nouveau signé sur un registre, à la sacristie, et qu'elle se retrouva en plein soleil, sous le ponche, elle resta un instant là, ahurie, essouffé d'avoir été menée au galop. (*L'Assommoir*, p. 64)

À degradação do espaço físico e da condição moral das comunidades operárias corresponderia à mesma degradação corrosiva do espaço burguês, num território simbólico onde as coisas estariam se humanizando na mesma proporção da reificação humana. Descrever o mundo das coisas, as estruturas de moradia, os espaços de lazer e de trabalho de

um povo, seria uma estratégia aparentemente gratuita para a inclusão na trama de conflitos mais sérios tanto nos dramas existenciais de cada personagem como na esfera sócio-econômica. Como Candido aponta, a visão dialética fundamenta a obra para além do maniqueísmo comum a maior parte das obras naturalistas, e o próprio Zola nos indica um pouco esse seu direcionamento em busca de profundidade analítica sob a descrição superficial:

Uma das tendências dos romances naturalistas é quebrar e ampliar o quadro do romance. Querem sair do conto, da eterna história, a eterna intriga, que conduzem as personagens através das mesmas peripécias, para matá-las ou casa-las no desfecho. Não é preciso originalidade, recusam essa banalidade da narrativa, que se arrastou por todos os lugares. Vêm essa fórmula como um entretenimento para as crianças e as mulheres. O que eles buscam são páginas de estudo, simplesmente, um auto humano, alguma coisa de mais elevado e de maior, cujo interesse esteja na exatidão das pinturas e na originalidade dos documentos. (ZOLA, 1995, p. 205)

No entanto, a leitura que Candido empreende do *L'Assommoir* é cambiante e em certa medida omissa em um dos pontos-chaves para o entendimento da obra: a simbologia do álcool e do bar como seu espaço privilegiado. Até mesmo mais do que o próprio Zola, Candido atribui ao álcool a principal causa da degradação da vida das personagens do romance. O crítico chama a atenção para o fato de Gervaise por fim a uma promissora carreira como proprietária e patroa, o que a singularizaria dentro do quadro de mobilidade social mais típico dos romances românticos, à medida que vai adquirindo com o marido e com o amante o vício da bebida. A condição de alcoólatra retiraria de Gervaise a freguesia, os empregados, a empresa (lavanderia) e a moral, conduzindo-a à miséria e à segregação, fazendo dela e da filha prostitutas, e do marido e do amante bêbados, vadios e loucos.

Ao longo de todo o ensaio, Candido vai opondo o signo água (pureza/redenção/clareza/vida/progresso/ordem) ao signo álcool (sujeira/degradação/embaçamento/morte/derrocada financeira/desordem), até concluir que o álcool que domina e degrada as personagens adquire na obra uma isotopia extremamente negativa. Em paralelo a esta leitura, entretanto, a obra abre espaço para outros enfoques, dentre os quais elegemos discutir o alcoolismo como um mecanismo de escape positivo dentro da trama romanesca.

Além de degradar as personagens, entendemos que o álcool pode ser visto também como mecanismo de resistência e até mesmo de redenção da massa operária, contrária, ainda

que inconscientemente, à idéia arrivista de progresso atrelado ao trabalho individual e ao sucesso financeiro pessoal, implícito na ideologia do capitalismo. Candido não chega a mencionar uma única vez em seu ensaio que o álcool também está situado no campo semântico da pureza, da limpeza e da cartase como prática médica tanto externa como psíquica. O crítico também associa hospital (espaço importantíssimo na trama, como ele ressalta) apenas à idéia de degradação, doença e morte, sem considerar outra isotopia possível para este signo, já que ele também está associado à restauração, à cura, ao nascimento e à vida, por ser justamente um dos espaços onde a doença, a sujeira, a degradação e a morte são combatidos.

O espaço do bar do operariado, que Candido atrela apenas ao seu sentido homógrafo de abatedouro, não apenas em um bairro operário de Paris como em qualquer lugar do mundo pode ser também lido como território da liberdade, do esfacelamento das interdições morais e econômicas das instituições burguesas; no bar existe a brecha por onde se pode viver à revelia da sociedade, reafirmar uma autonomia frente aos costumes estabelecidos moralmente e assumir papéis que estão além das condições impostas pelos estratos sociais. A opção pelo ócio e a troca da fábrica pelo bar, numa opção pela vida que Candido nomeia de degradada, marca uma profunda insubordinação das personagens do ponto de vista ideológico e histórico-social. Em *L'Assommoir*, a negação sistemática da tutela do estado, do patronato e da igreja pode ser vista mais como postura política de insubordinação frente à reificação promovida pelo capitalismo do que como mera falência na tentativa de aproximação de uma moral burguesa. Em favor dessa nossa perspectiva de leitura lembramos um detalhe que é descrito com brevidade no romance: a bebida que levou Gervaise ao vício e à morte não foi uma aguardente qualquer, das consumidas em grande escala nos bares míseros dos subúrbios operários. Gervaise bebia *Absinto*, ou *A Fada Verde* como a nomeavam à época, que era então a bebida predileta da elite econômica e intelectual da França. Podemos perceber neste intercâmbio de um mesmo produto sendo consumido em espaços marcados superficialmente como centro e periferia a existência de um *ritornelo* deleuzino, e uma prova de que a descrição de um rótulo de bebida pode trazer à tona narrativas inteiras recuperadas imageticamente pelo leitor.

O *Absinto* pode ser visto como um elemento a mais para desterritorializar mundo urbano e subúrbio, já que seu consumo animava as festas da burguesia nos salões nobres e

cabarés de luxo quase na mesma proporção que regava os porres homéricos do operariado. Por outro lado, a bebida que teria arruinado Gervaise, segundo a leitura de Candido, como nenhuma outra comercializada na Paris do século XIX, possuía um *glamour* que a diferenciava com forte carga simbólica. A *Fada Verde* tinha altíssimo teor de álcool e um forte poder alucinógeno (razão pela qual posteriormente seu consumo foi proibido) e era muito consumida também em espaços religiosos devido à função enteógena a ela atribuída. O fato de Gervaise ter se tornado viciada em uma bebida alucinógena seria um dado a mais a revelar a negação dos padrões impostos pelo espaço e tempo onde ela se situava, e a diferenciava dos demais alcoólatras da trama pelo modo singular como consumia a bebida. Gervaise opta pelo suicídio lento (o instinto de morte é um dos efeitos adversos do *Absinto*) usando uma arma produzida e pertencente a outra esfera social e identitária, a uma classe econômica que anteriormente já vinha retirando a vida da protagonista ao transformá-la numa maquinaria do sistema. Gervaise procurava, desde o início da trama, construir o seu próprio espaço, traçar suas próprias metas e sua trajetória de vida, numa existência paralela que devido às condições morais e econômicas de seu tempo necessariamente conduziriam à sua morte; escolher como morrer, no caso específico da protagonista, indica mais um gesto de liberdade do que degradação moral. O álcool, ao contrário do que afirma Candido, foi menos responsável pela aniquilação de Gervaise do que a sua própria recusa em ser esmagada pelo sistema capitalista. Ao buscar refugio nas esferas do delírio, do inconsciente e do torpor, e em suma de todo o estado alterado de consciência provocado pelo consumo do alucinógeno, Gervaise se redimiou do espaço físico degradado, usou o álcool com função catártica e, por vias transversas, rompeu na trama romanesca com as margens determinadas social e esteticamente.

Em ensaios críticos sobre Klossowski e Zola (1974), Deleuze discute sobre apropriação simbólica do espaço, a desterritorialização e a função do álcool como vetor para o escape da pressão capitalista sobre os indivíduos e as coletividades:

A fissura que cinde o corpo simbólico, tornando-o duplo de si mesmo, bifurca-se em dois processos: o retilíneo, imanente, silencioso, e o desviante, externo e ruidoso. A junção desses dois processos se manifesta pela via do suicídio, da loucura, das drogas e de álcool, e resulta invariavelmente em demolição. (DELEUZE, 1974, p. 159).

Deleuze discorre sobre as fissuras/disjunções que nos lançam contemporaneamente para as bordas do real, tangenciando também a armadura ideológica na qual o escritor do século XIX se encapsulou, e mostra como o vácuo deixado pela crença em Deus e nas demais estruturas metafísicas foi preenchido por outras ordenações igualmente teológicas e irracionais, a exemplo da própria crença na razão e na linguagem como descritiva/mimética como capazes de recompor as brechas do real. Ao analisar o romance *Besta Humana*, de Zola, Deleuze traz à tona questões presentes no *L'Assommoir* que são basilares no conjunto de obras do romancista, a saber, a hereditariedade, o condicionamento social e os mecanismos de escape de tais determinações via fissura do plano da realidade, que em Zola se materializa na opção pelo alcoolismo, eleito como mecanismo de evaporação das marcas de territorialidade simbólica ou não, mesmo que este recurso tenha sido engendrado à revelia do próprio ficcionista, sendo agora revisitado pela teoria deleuziana da fissura no real, apontada por este filósofo como marca da literatura moderna:

O alcoolismo não aparece como a busca de uma prazer, mas de um efeito. Este efeito consiste principalmente nisto: um extraordinário endurecimento do presente. Vive-se simultaneamente, mas não à maneira proustiana. O outro momento pode remeter a projetos tanto quanto a lembranças da vida sóbria; mas nem por isso ele deixa de existir de um modo completamente diferente, profundamente modificado, apreendido neste presente endurecido que o cerca como um tenro botão em uma carne endurecida. Neste centro mole do outro momento, o alcoólatra pode, pois, identificar-se aos objetos de seu amor, “de seu horror e de sua paixão”, enquanto que a dureza vivida e querida do momento presente lhe permite manter à distância a realidade. (DELEUZE, 1974, p. 161).

Se em Zola o determinismo que enclausura os personagens marginalizados nas bordas do território de legitimação cultural é uma causa, ideia corroborada por Candido, para Deleuze é um fim em si mesmo e se estende a todas as camadas sociais, o que explica o fato de os ricos estarem também vivendo nas margens desse território simbólico, ilhados em guetos cada vez mais estreitos do centro já esfacelado da cidade. Deleuze percebe essa fissura interpretativa ao notar que a teoria dos instintos animalizados típicos das camadas inferiores provoca uma ruptura na própria tessitura da trama:

(...) o temperamento ou o instinto não designa uma entidade psicofisiológica. É uma noção muito mais rica e concreta, uma noção de romance. Os instintos designam em geral condições de conservação de um determinado gênero de

vida em um meio histórico e social (aqui, o Segundo Império). Eis por que os burgueses de Zola podem facilmente chamar de virtudes seus vícios e suas covardias, suas ignomínias; eis por que inversamente, os pobres são frequentemente reduzidos a “instintos” como o alcoolismo, exprimindo suas condições históricas de vida, sua maneira única de suportar uma vida historicamente determinada. (DELEUZE, 1974, p. 332)

Deleuze observa que se o Naturalismo advoga a sujeição do personagem aos seus instintos e à busca do encontro entre desejo e objeto, e que na diferenciação instintiva hereditária estariam os traços delimitadores das classes sociais, Zola teria conseguido criar um paradoxo dentro do próprio estilo que gerou ao comprovar que a fissura simbólica causadora desse sentimento de falta e desejo não se esvai com a satisfação instintiva, uma vez que por ela nada pode ser transmitido, sendo ela um fim em si mesma. O determinismo hereditário, pois, deixa de ser inato, transmutando-se em um construto social socialmente forjado. Por este viés interpretativo, temos que concordar com Candido quando ele afirma que é de fato apenas na tessitura do texto romanescos, inclusive em suas ingênuas descrições, que o extratexto pode se revelar.

Referências:

- BOSI, Alfredo. *Ideologia e contraideologia: temas e variações*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CANDIDO, Antonio. “Degradação do espaço”. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, pp. 55-94.
- _____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1980.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LUKÁCS, Georg. “Narrar ou descrever?”. In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968
- ZOLA, Emile. *O romance experimental e o Naturalismo no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- _____. *Do romance*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- _____. *L’Assommoir*. Disponível em <http://www.interlibroveritas.net> (acesso em 08/08/2011)

