A ILUSÃO DA TOTALIDADE: O PROBLEMA DA VEROSSIMILHANÇA NATURALISTA

The illusion of totality: the problem of naturalist verisimilitude

ONILDO ARAÚJO CORREA

Doutorando em Sociologia pelo Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA/UFRJ), com bolsa FAPERJ Nota 10.
Desde 2024, atua como editor na Biblioteca Virtual do Pensamento Social (BVPS).
Orcid: https://orcid.org/0000-0001-5600-7904

Resumo: Este artigo analisa o projeto de verossimilhança do naturalismo brasileiro, que, ao buscar representar o real com pretensa objetividade científica, acabou construindo uma totalidade ficcional ideologicamente orientada. Contrastando com a *mímesis* aristotélica e o romance moderno europeu, o estudo mostra como o naturalismo tentou preencher a ausência de uma identidade nacional coesa com narrativas normativas. Argumenta-se que essa estética produziu uma ilusão de totalidade, disfarçando como verdade uma representação configurada. A partir de autores como Candido e Bakhtin, defende-se que toda literatura é forma social e, como tal, sempre interpretativa e ideológica.
Palavras-chave: Verossimilhança; Naturalismo brasileiro; Ficção e realidade.

Abstract: This article analyzes the project of verisimilitude in Brazilian naturalism, which, in seeking to represent reality with a supposed scientific objectivity, ultimately constructed an ideologically oriented fictional totality. In contrast to Aristotelian mimesis and the modern European novel, the study shows how naturalism attempted to fill the absence of a cohesive national identity through normative narratives. It argues that this aesthetic produced an illusion of totality, disguising a configured representation as truth. Drawing on authors such as Candido and Bakhtin, the article asserts that all literature is a social form and, as such, is always interpretative and ideological.
Keywords: Verisimilitude; Brazilian naturalism; Fiction and reality.

INTRODUÇÃO

O naturalismo foi um movimento literário de hegemonia relativamente breve no Brasil, ainda que sua trajetória tenha se estendido por mais de três décadas de produção e mobilizado acalorados debates no contexto *fin-de-siècle*. Ou seja, a maioria das obras assumidamente naturalistas surgiu em um intervalo bastante restrito, entre 1887 e 1895, período em que também foram publicados os romances mais representativos da escola, sob os auspícios do recém-instituído regime republicano (*O Homem*, *O Cortiço*, *A Carne*, *Bom-Crioulo*, *O Missionário*, *Lar*, *Hortência*, *O Cromo* entre outros). As exceções mais notórias sendo *O Mulato* (1881), Casa de Pensão (1884) e *Luzia-Homem* (1903), reconhecidos como expressivos exemplares do movimento, embora marcados por um naturalismo mesclado a outras correntes literárias: romantismo, no caso do primeiro e do segundo; regionalismo, no caso do terceiro (Fanini, 2000, p. 29; Miguel-Pereira, 1988).

Foi nesse curto interregno, portanto, que o naturalismo brasileiro atingiu seu ápice, chegando a ser classificado por críticos da época – e não raro com veemência – como um modismo exógeno, importado da Europa pelos autores da chamada geração de 1870 ou por aqueles diretamente influenciados por ela (Sodré, 1965). Assumia ali sua forma mais acabada e ideologicamente convicta, delineando um projeto estético-político relativamente coeso e consolidando, ainda que de modo controverso, seu lugar nas letras nacionais.

Sua ascensão, no entanto, foi tão rápida quanto sua obsolescência: em pouco tempo passou a ser classificado como literatura "menor" ou "segunda", como afirmava Sílvio Romero (1943), sobretudo devido ao que se percebia como carência de originalidade criadora. Daí que, ao se referir ao naturalismo brasileiro em seu sentido mais estrito – isto é, no que tange à completude de suas características convencionais, como cientificismo, objetividade e polemismo –, nos referimos quase exclusivamente a esse ciclo concentrado no final do século XIX.

É sobre esse recorte que se debruça a presente reflexão. Entretanto, não se pretende aqui traçar um panorama histórico-literário do naturalismo brasileiro, tampouco negar sua persistência residual em correntes posteriores, esforço que já realizei em outras oportunidades. Em vez disso, o que se propõe é examinar a construção de uma forma singular de verossimilhança literária, desenvolvida pelo naturalismo em seu momento de consolidação. Uma verossimilhança distinta daquela que encontramos, por exemplo, no realismo psicológico de Machado de Assis, no

impressionismo subjetivo de Raul Pompeia ou no *neo*-naturalismo dos anos 1930, voltado à denúncia das desigualdades sociais e à sensibilização do leitor para a condição da classe trabalhadora (Candido, 2006, p. 130). Em muitos aspectos, trata-se também de uma proposta distinta daquela verificada nas variantes francesa e portuguesa do movimento.

Como se sabe, a literatura naturalista aspirava converter o real em texto, fundindo observação e narração sob o signo de uma ciência positiva. O romance era concebido, nas palavras de Antonio Candido (1993, p. 123), como "essencialmente uma transposição direta da realidade, como se o escritor conseguisse ficar diante dela na situação de puro sujeito em face do objeto puro". Essa pretensão conferia à narrativa o estatuto de um "cinematógrafo de letras", na formulação de Flora Süssekind (1987). Textos que almejavam funcionar como registros clínicos da sociedade, amparados por noções positivistas e evolucionistas (Süssekind, 1984). Em outras palavras, além de expressão estética, o romance naturalista tornou-se instrumento de pedagogia social e política, traduzindo ideias científicas e valores republicanos em enredos que tematizavam raça, gênero e o suposto funcionamento da sociedade.

A questão é que essa forma literária, com sua pretensão ostensiva à objetividade, instaurou também um paradoxo. Na medida em que procurou apagar os procedimentos de mediação estética em nome da "verdade", o naturalismo produziu uma ilusão de totalidade: forma de verossimilhança que simulava neutralidade científica para disfarçar sua natureza ideológica e estruturalmente ficcional. O que estava em jogo não era apenas a descrição do real, mas a construção de um mundo textual fechado e coerente em si mesmo, revestido da aparência de evidência.

Para compreender os limites e a singularidade histórica dessa forma-romance, é necessário revisitar a noção de verossimilhança na literatura, bem como os problemas que emergem da relação ficção-realidade. Afinal, o que é ficção? Pode o romance, de fato, transcrever o real? E até que ponto essa transcrição é possível, ou desejável, sem que se perca a consciência da própria mediação estética? Este artigo argumenta que o naturalismo brasileiro constituiu uma operação ficcional que buscava anular os elementos construtivos da linguagem literária, produzindo um específico modelo de representação totalizante, com objetivos sociais e políticos próprios. Assim, resgatarei a problemática ficção-verdade; a perda da totalidade no romance moderno; e a especificidade da verossimilhança naturalista.

A VEROSSIMILHANÇA GREGA: FICÇÃO VERSUS VERDADE

Antes de compreender o tipo específico de verossimilhança elaborado no naturalismo brasileiro, é necessário entender como a literatura ocidental construiu, historicamente, a relação entre ficção e verdade. Esse percurso tem origem na concepção grega de *mímesis*, que fundou o horizonte de expectativas do que se entende por "representação" no Ocidente, e cujas tensões permanecem, ainda que transformadas, nas formas modernas de realismo e naturalismo. Nesse sentido, pode-se dizer que o verossímil constitui um dos fundamentos centrais da criação literária desde os primórdios da ficção, tal como concebida na Antiguidade tardia. Para iniciar esse percurso, recorro principalmente ao estudo de Jacyntho Lins Brandão, *A narrativa de ficção na Grécia* (2005), que propõe a hipótese de que já havia formas romanescas na Grécia antiga.

Trata-se de uma proposição controversa, diga-se de passagem. Autores como Ian Watt (2010), por exemplo, situam o surgimento do romance (*novel*) apenas no século XVIII, com a consolidação de uma narrativa centrada na individuação psicológica de personagens cotidianos. Já Martin Puchner (2019), em perspectiva distinta, argumenta que o romance teria nascido no Japão do século XI, com *O Romance de Genji*, marcado por uma representação sensível da vida privada e dos conflitos amorosos no contexto da corte imperial japonesa. Brandão (2005), por sua vez, sustenta que o ponto de partida para a discussão sobre a ficção encontra-se justamente na tradição grega da *mímesis*, tendo em Aristóteles um paradigma inaugural.

Para o autor, *mímesis* e verossimilhança se articulam conceitualmente. Em primeiro lugar, entretanto, é preciso evitar uma leitura anacrônica que reduza a *mímesis* aristotélica à noção moderna de verossimilhança elaborada pelos realismos do século XIX – entre eles o naturalismo, entendido como uma forma radicalizada e cientificista desse impulso representacional – ou ao realismo histórico de Dante Alighieri, que, segundo a leitura de Erich Auerbach (2007), marcou a transição para o mundo secularizado.

A verossimilhança na poética antiga opera sob parâmetros outros. Trata-se menos de uma representação do mundo empírico e mais de uma emulação engenhosa de formas poéticas preexistentes. Em outras palavras, não se busca representar o social tal como ele é, mas sim elaborar um mundo de natureza mítica e simbólica. Daí que a realidade figurada na literatura grega antiga é mítica, como exemplifica Homero, cuja narrativa entrelaça homens e deuses em uma convivência simultânea e necessária.

Ou seja, a verossimilhança antiga não se refere ao "real" em sentido moderno, no qual o social possui estatuto absoluto, mas a uma representação do mundo das contingências (a dimensão dos acontecimentos particulares), cuja factualidade não importa.

Se a *mímesis* é o princípio geral da representação, verossimilhança, nesse caso, é um critério estético que regula o efeito de realidade e constrói seu pacto com o leitor; ambos formando o estatuto ficcional.

Nesse ponto, há, como se sabe, uma longa tradição acadêmica que associa *mímesis* à imitação do real, como se a escrita mimética apenas replicasse o mundo externo. Luiz Costa Lima (apud. Caminha, 2024), contudo, contesta essa leitura, afirmando que, para Aristóteles, *mímesis* não é mera cópia do real, mas sim sua distorção. Posição partilhada por Paul Ricoeur (1994), que sintetiza:

> Está excluída de início, por essa equivalência, toda interpretação da mimese de Aristóteles em termos de cópia, de réplica do idêntico. A imitação ou a representação é uma atividade mimética enquanto produz algo, a saber, precisamente a disposição dos fatos pela tessitura da intriga. [...] Enquanto a mimese platônica afasta a obra de arte dois graus do modelo ideal que é seu fundamento último, a mimese de Aristóteles tem só um espaço de desenvolvimento: o fazer humano, as artes da composição (Ricoeur, 1994, p. 60).

Ou seja, tanto Ricoeur quanto Costa Lima afastam-se da equivalência entre *mímesis* e *imitatio*, compreendendo a representação artística não como reprodução do real, mas como reconfiguração simbólica situada entre o mundo das ideias (os universais: *amor, polis, belo* etc.) e o mundo das contingências. Esse ponto de intersecção define o que Aristóteles entende por poética: uma dimensão de criação em que o particular se eleva ao universal, não por generalização abstrata, mas pela construção de uma lógica interna que confere sentido aos eventos. A *poética*, portanto, não produz universais diretamente; ela os acessa ao distorcer o mundo em três níveis: nos meios (os suportes materiais da arte), nos objetos (os conteúdos éticos narrados) e nos modos (as formas narrativas ou dramáticas) (Aristóteles, 2015). A *mímesis* aristotélica refere-se, assim, ao que poderia acontecer segundo a verossimilhança e a necessidade. Mas que tipo de verossimilhança estava realmente em jogo para Aristóteles?

Colocando de maneira direta, para Aristóteles, uma obra é verossímil na medida de sua unidade interna. Uma coerência lógica reforçada pela intriga. Trata-se de uma verossimilhança lógica e não de uma verossimilhança empírica. A unidade significa que tudo faz sentido, eventos e pessoas se concatenam de modo necessário,

e isso universaliza o particular. Tira-se do particular a forma e, através de uma lógica perfeita, o eleva para o universal. Daí, para ele, a arte ser a passagem do particular para o universal, na medida que ela pode fazê-lo porque não está presa ao mundo das contingências. Os chamados discursos referenciais, em contraposição, não possuem essa capacidade. Esses estão restritos a descrição do real, buscando produzir dele uma "imagem da verdade" distinta da ficção; isto é, uma imagem que não recaia nas distorções próprias do discurso poético. É através da *mímesis*, portanto, que se promove a universalização numa forma unitária com lógica interna própria, logo, verossímil.

Como escreve Jacyntho Brandão,

> A mimese, portanto, cujas raízes se fundam no visível das aparências, invade o mundo invisível do discurso e do pensamento, sob a forma de palavras aladas que, voando de boca a ouvido, tecem as narrativas homéricas. O discurso vale, portanto, não apenas pelo que diz, mas pelo como se diz e pelo que aparenta (Brandão, 2005, p. 18).

Ao contrapor a poética com os discursos históricos, Jacyntho argumenta que Aristóteles margeou a definição de ficção, que seria então formulada por Luciano, no século II, a partir da tradição grega. "*Não acredito que Aristóteles tenha em vista, com clareza, o que hoje se chama de ficção, embora, no contraponto da narrativa poética com a histórica, é evidente que margeia a questão*" (Brandão, 2005, p. 53).

A ficção, assim, configura-se como a produção de *pseudos* (aparência) em contraposição à produção de *alétheia*, ou verdade desvelada. "O que separa a história da poesia é um critério de verdade", como resume Brandão, já que ao historiador cabe relatar o que efetivamente ocorreu, refletindo os fatos "como num espelho impoluto", enquanto ao poeta é concedida a *ákratos eleuthería* – a liberdade plena da criação estética.

Erich Auerbach (2021), ao analisar os realismos na tradição ocidental, retoma a *mímesis* aristotélica sob essa mesma chave, declarando que o interesse da literatura não reside em sua capacidade de representar o real tal como é, mas em sua potência de construí-lo internamente, rompendo com o decoro, diluindo hierarquias estilísticas e mesclando temas elevados e triviais em uma forma distorcida, propriamente literária. No contexto moderno, essas distorções passam a cumprir outra função específica: não apenas a de articular um mundo narrativo, calcado em tradições poéticas pré existentes, mas também a de reivindicar uma totalidade – mesmo quando esta é, paradoxalmente, impossível.

Ou seja, ao longo da tradição ocidental, o interesse da literatura desloca-se para modelos ideais de encenação da pluralidade humana. Essa reconfiguração culmina, nos realismos modernos, na tentativa de construção de uma totalidade social verossímil. No entanto, essa totalidade já não possui a unidade lógica da *mímesis* aristotélica, mas sim uma aparência de completude construída discursivamente – o que será explorado mais adiante na análise do naturalismo.

A VEROSSIMILHANÇA MODERNA: PERDA DA TOTALIDADE

Se a literatura clássica elaborava uma concepção de totalidade ética e simbólica a partir da unidade entre sujeito e mundo, como vimos na seção anterior, o romance moderno inaugura uma ruptura nesse horizonte. O "real" com o qual o romance moderno se compromete já não é o da totalidade mítica e integrada da Antiguidade, mas sim uma realidade fragmentada, constituída pela experiência de indivíduos cindidos – sujeitos descentrados, privados de um mundo ético compartilhado.

Em *A Teoria do Romance* (2000), obra inaugural da fase filosófica de Georg Lukács, essa transição ganha formulação teórica. Segundo o autor, a referencialidade da literatura moderna tornou-se eminentemente sociológica. Isto é, o romance deixa de representar a plenitude simbólica da epopeia antiga, como vimos, e passa a configurar um mundo de desterro, em que o herói moderno é um náufrago em busca de sentido. Assim ele escreve:

> A feliz totalidade existente da vida está subordinada ao verso épico segundo uma harmonia preestabelecida: o próprio processo pré-literário de uma abrangência mitológica de toda a vida purificou a existência de qualquer fardo trivial, e nos versos de Homero, os botões dessa primavera já prestes a florescer não fazem mais que desabrochar (Lukács, 2000, p. 57).

Em outras palavras, na Antiguidade havia uma correspondência orgânica entre a interioridade do herói e o mundo exterior. O real era imanente: constituía uma totalidade ética indivisa, cujos sentidos estavam inscritos na própria experiência de vida. O herói não se opunha ao mundo; ao contrário, sua trajetória individual era inseparável da história coletiva. Ele era, ao mesmo tempo, um sujeito e a expressão simbólica de sua comunidade.

O romance moderno, por sua vez, afirma-se justamente a partir da ruptura dessa harmonia. Sua lógica interna fundamenta-se na cisão entre sujeito e mundo, entre interioridade e exterioridade. Enquanto a epopeia antiga pressupõe a plenitude de sentido imanente à vida, o romance moderno expressa a crise dessa imanência. O indivíduo, embora intensamente subjetivado, encontra-se desvinculado de qualquer totalidade ética. É, portanto, um sujeito rico em interioridade, mas privado de um mundo que lhe ofereça um horizonte unificado de sentido.

Daí Lukács afirmar que a modernidade é a época da perda da totalidade. A realidade social fragmenta-se e o sujeito moderno torna-se um náufrago diante de um mundo que já não lhe é familiar. O romance, nesse contexto, assume a tarefa de reagrupar formalmente os elementos cindidos da experiência – não para restaurar a totalidade mítica perdida, mas para recriar, por meio da forma, uma totalidade possível no contexto moderno. Assim, a unidade do romance torna-se necessariamente abstrata: ela não é evidente, como na epopeia, mas construída como resposta simbólica à experiência do desterro. Construída de modo que o herói moderno aparece como um espírito em busca de si mesmo. E assim, o romance moderno transcende a realidade empírica através da forma, tentando conferir sentido ao que se encontra irremediavelmente fragmentado.

Lukács esclarece:

> A epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida. A estrutura dada do objeto – a busca é apenas a expressão, da perspectiva do sujeito, de que tanto a totalidade objetiva da vida quanto sua relação com os sujeitos nada têm em si de espontaneamente harmonioso – aponta para a intenção da configuração: todos os abismos e fissuras inerentes à situação histórica têm de ser encobertos por meios composicionais (Lukács, 2000, p. 60).

A unidade do romance moderno, portanto, é necessariamente artificial. Resulta de um esforço formal de dar sentido à experiência dispersa. O herói moderno é uma figura errante: isolado, privado de comunidade, que busca sua realização na travessia do cotidiano. Por isso, Lukács define o romance como a "epopeia da era burguesa" – uma forma narrativa que tenta reconfigurar o mundo a partir de uma interioridade dilacerada. Em suas palavras: "o romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade" (Lukács, 2000, p. 55). Adorno retoma esse diagnóstico. Entretanto, se, para

Lukács, o romance conserva o horizonte de uma reconciliação formal da experiência, para Adorno sua verdade reside precisamente na exposição da fratura entre sujeito e mundo, sem jamais recompor a totalidade perdida. Por isso, afirma que tais romances se assemelham a "epopeias negativas": testemunhos de uma condição histórica em que a subjetividade, levada às últimas consequências, converte-se em seu próprio contrário e revela a impossibilidade de uma experiência plenamente integrada (Adorno, 2003, p. 62).

Ou seja, evocando Norbert Elias (1994), no lugar de uma comunidade integrada temos uma sociedade de indivíduos interdependentes. Enquanto a epopeia se volta ao "passado absoluto nacional", nos termos de Mikhail Bakhtin (2011), o romance moderno enfrenta o presente fragmentado, deslocando a ação para o domínio do trivial. A verossimilhança, aqui, já não pretende reproduzir o real, mas configurá-lo simbolicamente por meio da forma, tensionando o que é possível dentro da experiência individual. Não por acaso, Walter Benjamin (1987) situar a própria origem do romance moderno na figura desse "indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los" (Benjamin, 1987, p. 201).

Nesse ponto, torna-se evidente certa correlação entre Aristóteles, Auerbach e Lukács: todos reconhecem na literatura uma potência de configuração da realidade. A *mímesis* aristotélica, a crítica do realismo literário em Auerbach e a busca formal por totalidade em Lukács convergem na ideia de que a ficção distorce o real para dar-lhe forma e sentido. Embora as literaturas antigas e modernas apresentem especificidades históricas e formais distintas, elas compartilham uma intenção configuradora explícita.

No entanto, o romance moderno, em geral, não transforma essa verossimilhança distorcida em um programa estético unificado. A ausência de uma unidade objetiva do social impelia os escritores a criar formas que simbolizassem a experiência do desterro, sem, contudo, a pretensão de reconstruir uma realidade empírica coesa. Nesse contexto, a ficção adquire uma função motriz de organizar o fragmentário para dar-lhe *inteligibilidade*. Entretanto, é precisamente essa instância configuradora da ficção que será tensionada pelo naturalismo. Ao contrário do projeto simbólico do romance moderno, o naturalismo pretende deslocar a questão da verossimilhança do plano poético, ficcional, para o plano da objetividade científica. Seus autores, em geral, se propõem a observar, descrever e explicar o real a partir de modelos das ciências naturais, aspirando a uma representação transparente e neutra da realidade. Com isso,

o naturalismo busca redefinir os vínculos entre *mímesis*, verdade e representação – e inaugura, assim, os dilemas epistemológicos e estéticos que veremos a seguir.

Afinal, essa empreitada revolucionária logrou êxito em seus próprios termos ou o naturalismo construiu apenas uma nova forma de ilusão travestida de objetividade?

A VEROSSIMILHANÇA NATURALISTA

Evidentemente, o projeto naturalista "fracassou". Perceptível tanto nas críticas de época quanto no limitado reconhecimento posterior que obteve, à exceção de obras específicas (*O Cortiço e O Missionário*, no caso brasileiro, por exemplo). No entanto, seu fracasso pouco importa para a análise de seus objetivos estéticos e de seus efeitos discursivos.

A verossimilhança naturalista, em contraste com a tradição épica e com aspectos do romance moderno, constrói-se sobre a ilusão de uma objetividade plena. Enquanto o romance burguês enfrentava a perda da totalidade configurando formas simbólicas para recompor o mundo fragmentado, cuja totalidade era evidente na Antiguidade, o naturalismo, nas suas mais diferentes versões nacionais, propôs transcrever o real empiricamente, como se pudesse reduzir a experiência ao dado observável e aos paradigmas das ciências naturais. Constituiu-se, assim, como um projeto de *documentalização literária* da realidade e *estudo social,* principalmente voltado ao tema dos subalternizados. Um esforço, portanto, de fundir poética e cientificidade, *pseûdos* e *alétheia,* em transcrições que pretendiam-se ao mesmo tempo artísticas e objetivas. Ou, se quisermos utilizar um termo que ficou popular entre os primeiros críticos brasileiros do movimento: um "positivismo em prosa" (Correa, 2025a).

Nesse contexto, o romancista assumiu a posição de um agente que se via autorizado a interpretar a sociedade, oferecendo diagnósticos, explicações e intervenções simbólicas. Como sintetiza Alves (2017, p. 82), referindo-se aos naturalistas brasileiros, tratava-se de um intelectual que "se via legitimado a emitir opiniões, avaliar acontecimentos, filtrar tendências e sensibilidades coletivas". A literatura convertia-se, assim, em um dispositivo pedagógico de construção de imaginários sociais, arregimentando leitores e difundindo ideais de civilização que conformavam o real aos imperativos da ideologia vigente.

Ou seja, com base nos preceitos do evolucionismo e nos métodos da ciência positivista, o naturalismo buscou capturar causalidades e leis sociais, elaborando romances que se aproximavam de estudos clínicos, fisiológicos e sociais (Hauser, 1998, p. 791). Como observa Moisés (2020), tratava-se de uma literatura profundamente engajada, que buscava sustentar teses sobre a sociedade por meio da exposição minuciosa de situações-limite, frequentemente marcadas pela polêmica e pelo determinismo. Sua estética privilegiava o cotidiano, os espaços ordinários e os conflitos concretos da vida social, consolidando uma concepção de verossimilhança fundada na observação empírica. Essa literatura, portanto, pretendia tornar a realidade inteligível, revelando os mecanismos biológicos e históricos que orientariam a conduta dos indivíduos e, consequentemente, explicariam os dilemas da sociedade nacional.

E é aqui que se encontra um ponto que distingue o projeto naturalista brasileiro não apenas das formas anteriores de romance, mas também de suas variantes estrangeiras, como a francesa. A totalidade perdida que o nosso naturalismo buscava restaurar não se limitava à dissolução de uma comunidade ética, como ocorria, em geral, nos romances modernos europeus; ela se ligava, de forma intrínseca, à problemática histórica da inexistência de uma identidade nacional coesa. Em outras palavras, os naturalistas brasileiros enfrentavam não apenas o desafio da fragmentação moderna, mas também o de forjar, literariamente, uma totalidade ética, étnica e nacional inexistente no plano empírico. A partir de uma retórica da neutralidade, o recurso da objetividade científica oferecia o disfarce ideal, que convertia interpretações ideologicamente orientadas em representações travestidas de desvelamento do real, supostamente isentas de ambiguidade ou fissuras.

Entretanto, essa aspiração à objetividade desembocou, evidentemente, em um problema epistemológico. Obras acabaram construindo uma realidade interna, textual, encerrada em si mesma, que apenas simulava o real, como já advertia Flora Süssekind (1984). Aquilo que se propunha como documentação científica resultou em uma configuração altamente ficcionalizada, na qual a verossimilhança era o reflexo de um projeto estético-ideológico. Como afirmou Hauser (1998, p. 791): *"O naturalismo é um romantismo com novas convenções, com novos, mas ainda mais ou menos arbitrários, pressupostos de verossimilhança*". Em vez de capturar a realidade tal como ela é, o naturalismo operou uma seleção e distorção sistemática de aspectos da experiência para ajustar o mundo a um ideal normativo: científico, moral e nacionalista. Essa "documentação" era, na prática, um projeto de construção da realidade, calcado na noção de um Brasil patologizado, descrito com ênfase clínica, cuja forma refletia os anseios

ideológicos de seu tempo. Como observa Süssekind (1984), tratou-se menos de um movimento literário assimilado em sua inteireza e mais de uma ideologia estética *aclimatada* às particularidades brasileiras, marcada por temas, objetivos e estéticas locais, que resultou na produção de um Brasil ficcional cuja pretensa fidedignidade pouco dizia sobre a realidade política ou social concreta.

Ainda segundo a autora, se, à época da publicação, pegássemos qualquer livro naturalista e entregássemos para um estrangeiro que pouco conhecia sobre o Brasil, não muito mais o sujeito passaria a saber além do que efetivamente estava a fazer parte daquele projeto político e literário. Não muito saberia sobre as dinâmicas políticas da época, a estrutura socioeconômica, ou mesmo certos fatos históricos marcantes. A literatura naturalista visava captar o cotidiano, cena a cena, como se cada uma fosse absolutamente necessária, para a partir daí romantizá-la, mesmo que impremeditadamente, transformando a realidade a seu modo e produzindo um Brasil que, tal e qual, só existia nas páginas escritas.

Portanto, ainda que compartilhasse certos procedimentos técnicos com os romances naturalistas franceses e portugueses, como a construção de enredos fechados, a valorização do cotidiano e a ênfase na causalidade, o naturalismo brasileiro desenvolveu uma forma de verossimilhança própria, cujos contornos extrapolavam os horizontes do projeto europeu. Aqui, a busca por uma representação totalizante não respondia apenas à fragmentação da vida moderna, como no romance burguês europeu, mas também a uma lacuna histórica: a ausência de uma identidade étnica nacional. A totalidade que se buscava era fundacional.

Isso fez da verossimilhança um tipo de máquina de ordenação simbólica, que simulou cientificidade para conferir autoridade a uma imagem de país ainda por construir. Como apontava Araripe Júnior (1960, p. 46–47), o valor dessas obras residia menos na originalidade estilística do que na capacidade de produzir "uma integridade conceitual", isto é, romances em que tudo, dos personagens aos cenários, se encaixa em um sistema narrativo lógico, funcional e conclusivo. O que temos, então, é uma operação de verossimilhança estrutural baseada numa lógica interna fechada e coerente, que busca organizar a desordem do real por meio de um modelo explicativo capaz de transformar interpretações em diagnósticos. Assim, a cena naturalista pode ser lida como a encenação da vida idealmente ordenada, na qual a ficção se confunde com relatório científico. Essa forma rígida buscava preencher as lacunas históricas do real com totalidades ficcionais altamente normativas. É justamente nesse

ponto que a articulação com Aristóteles, Auerbach e Lukács emerge. Assim como a verossimilhança Antiga, o naturalismo brasileiro operava por uma lógica interna de necessidade. Mas, ao contrário da poética aristotélica, que buscava extrair o universal do particular por meio da distorção, o naturalismo pretendia transcrever o mundo empírico como se ele já fosse, em si, totalizável. Não havia aqui a elevação simbólica da *mímesis*, mas sua simulação cientificista – traço marcante dos naturalismos em geral. Em relação a Lukács, o naturalismo parece partilhar da busca por uma totalidade formal; no entanto, enquanto o romance moderno europeu, para Lukács, tentava articular uma resposta formal à perda da imanência, muitas vezes sem qualquer sucesso, o naturalismo brasileiro agia como se tal imanência pudesse ser diretamente recuperada, apagando a ambiguidade e a fratura para construir uma totalidade derivada da redução da realidade a um sistema explicável.

Essas totalidades literárias apresentavam certa recorrência temática. Tanto devido aos modismos da escola e ao espírito de época quanto, sobretudo, às intenções reformistas e republicanas dos naturalistas brasileiros, em sua maioria desejosos de se inserir no novo ordenamento burocrático em formação (Broca, 1991). A título de exemplos, pode-se verificar essa hipótese na maneira que romances como *A Carne* (1888), de Julio Ribeiro e *Bom-crioulo* (1895), de Adolfo Caminha elaboram a questão racial de maneira maniqueísta e universalizante, sob a luz de ideais europeus de civilização. Nesse quadro, constrói-se um ideal fechado de sociedade (inexistente na prática, obviamente), e os personagens racializados recebem a função de encarnar as antípodas desse ideal: o moderno de um lado e a barbárie do outro. Personagens como Lenita (antes de sua "degeneração") e o feiticeiro Cambinda, em *A Carne;* ou Amaro e Aleixo, em *Bom Crioulo*, representam bem esse procedimento, em que os negros são colocados na posição de parte desfuncional de uma realidade distorcida, entregue ao leitor como uma totalidade perfeitamente necessária e autoevidente.

Por isso, a verossimilhança naturalista é fundamentalmente estrutural. Os romances funcionam como sistemas fechados de causalidade, em que tudo – personagens, ações, ambientes – se encaixa com precisão quase mecânica. Não se trata apenas de uma lógica ou forma, mas de uma norma: uma estrutura construída para oferecer uma versão totalizante do *dever ser*. A literatura naturalista efetiva-se, assim, em um artefato normativo, uma espécie de aparelho simbólico que produz a ordem, disfarçando como verdade aquilo que é, em última instância, um projeto de mundo.

Como escrevi em outra oportunidade:

> Ao fim e ao cabo, o naturalismo foi essa tentativa de transformar tudo que se move em cenas estacionárias, em verdades acabadas, reconfortantes jus-

> tamente pelas certezas que trazem. (...) Metaforicamente é como se o texto naturalista fosse um grande quebra-cabeças resolvido, em que o romance, depois de pronto, podia ser apreciado enquanto uma totalidade perfeitamente encaixada, perfeitamente estática (Correa, 2025b, p. 17).

Mas qual o valor de apontarmos para o fracasso desse projeto? Talvez seus problemas possam parecer óbvios, considerando o tempo decorrido desde o declínio do naturalismo, após todas as críticas que recebeu e as ressignificações literárias operadas pelos modernismos posteriores. Contudo, nota-se que a intenção naturalista de desvelamento do mundo permanece operante em parte da produção literária contemporânea, como venho discutindo mais recentemente. Uma produção que, em grande medida, pouco percebe suas raízes de influência e os limites que derivam da implosão do estatuto ficcional. Ao tentarem transformar obras literárias em documentos explicativos da realidade, podem repetir o impremeditado problema da verossimilhança naturalista: a solidificação do mundo em uma visão estreita de realidade.

LITERATURA COMO FORMA SOCIAL: OS LIMITES DA REPRESENTAÇÃO

A crítica à verossimilhança naturalista, enquanto projeto de simulação científica da totalidade, encontra em Antonio Candido e Mikhail Bakhtin dois referenciais para repensar o estatuto da representação literária. Ambos, cada um a seu modo, recusam a ideia de que a literatura possa operar como espelho da realidade. O que está em jogo, em suas abordagens, é justamente a consciência de que toda forma artística é, desde sempre, uma forma social e, por isso, toda tentativa de ocultar o gesto interpretativo que estrutura a obra literária corresponde, inevitavelmente, a um gesto ideológico.

Candido desloca o foco da análise da simples correspondência entre texto e contexto para a forma como o mundo é simbolicamente reelaborado na obra. Como ele afirma, trata-se de identificar na estrutura do texto "o mundo como material, para surpreender no processo vivo da montagem a singularidade da fórmula segundo a qual é transformado no mundo novo, que dá a ilusão de bastar a si mesmo" (Candido, 1993, p. 112). A obra literária não é mero reflexo, mas o produto de uma elaboração formal que reorganiza, distorce e reconfigura a realidade. Esse processo não é livre, mas tampouco inteiramente determinado: resulta da articulação entre criação e condicionamento. Ou seja, Candido propõe uma leitura dialética da literatura. Seu

método consiste em fundir texto e contexto, compreendendo a literatura como parte de uma rede histórica de relações. Nesse movimento, o significado social da obra não está "fora" dela, mas incorporado à sua estrutura formal, como elemento constitutivo de sua própria organização interna (Candido, 1993).

Essa perspectiva converge com o pensamento de Mikhail Bakhtin, para quem o discurso literário emerge como forma de diálogo entre autor, leitor e sociedade. A linguagem literária, assim, é um campo de disputas em que o autor, ao mesmo tempo que expressa o mundo, é moldado por ele (Bakhtin, 2011). A literatura, nesse sentido, é criação e condicionamento simultâneos. Como afirmam André Botelho e Maurício Hoelz (2016), ainda que a literatura se baseie em experiências socialmente determinadas, ela não se reduz a um espelho das "externalidades". Pelo contrário, a criação literária implica distorções inevitáveis, já que representar o mundo exige atribuir forma, selecionar elementos, estabelecer contornos; em suma, construir um mundo. A literatura, enquanto produto cultural, é também prática social, participando da definição e da transformação da realidade, moldando sensibilidades e imaginários coletivos. "As representações literárias contêm elementos avaliativos, apelos à ação e perspectivas limitadas do mundo. Elas não são cópias puramente miméticas deste, mas interpretações" (Sëvanen, 2018, p. 62).

Émile Zola acreditava ter concebido uma literatura ideal: transparente, científica, objetiva (Auerbach, 2021). A escrita naturalista pretendia suprimir a ficção como *pseûdos* e fundir-se com a *alétheia*, transformando o romance em prova. No lugar de distorções, buscava-se a transcrição pura da realidade. Como escreve Auerbach sobre a questão: "o conjunto não seria um divertimento ou um jogo artístico, mas um retrato verdadeiro da sociedade contemporânea tal como ele, Zola, a via; tal como também o público era intimado, nestas obras, a vê-la" (Auerbach, 2021, p. 446). Contudo, à luz da crítica posterior, esse ideal revela-se tanto epistemologicamente ingênuo quanto esteticamente restritivo. A pretensão naturalista de superar o estatuto ficcional, de apagar o caráter configurador da linguagem, incorre exatamente no equívoco que Candido e Bakhtin denunciam: o de ignorar que toda representação é forma social, resultado de escolhas, recortes, estratégias e interesses.

CONCLUSÃO

Ao longo deste artigo, procurou-se demonstrar como o naturalismo brasileiro buscou construir uma forma de verossimilhança que, embora pretendesse apagar

contornos ficcionais da literatura, acabou por erigir uma nova forma de totalidade: discursiva e ideologicamente determinada. Sob o pretexto de representar o mundo tal como ele é, esse projeto literário reconfigurou o pacto ficcional de modo a sugerir uma transparência que jamais se realizou.

Se a *mímesis* clássica operava pela elevação do particular ao universal e o romance moderno europeu pela construção abstrata de um sentido para o desterro do sujeito na modernidade, o naturalismo brasileiro tentou instaurar uma verossimilhança normativa, voltada a ausência de uma totalidade nacional e étnica, substituindo a complexidade do mundo por uma racionalidade ordenadora, clínica. O romance deixava, assim, de ser instrumento de interpretação para se tornar uma alegoria estável de um mundo controlado.

Mais que um movimento encerrado, o naturalismo continua a reverberar na literatura contemporânea, muitas vezes de modo não deliberado. Revisitá-lo, portanto, não significa apenas reconstituir criticamente um ciclo literário específico, mas também interrogar os modos pelos quais ainda hoje se configura a crença na possibilidade de elaborar um mundo sem fraturas.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

ALVES, Paulo César. Fenomenologia e teoria social. *Civitas - Revista de Ciências Sociais*, v. 21, n. 1, p. 12-22, 4 maio de 2021.

ALVES, Paulo César. A modernidade e o caráter sublime da cidade na literatura do fim de século XIX. In: Gledhill, J., Hita, M.G., Perelman, M. (Org.). *Disputas em torno do espaço urbano*. 1ed. Salvador: Edufba, 2017, v. 1, p. 73-100.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

AUERBACH, Erich. *Dante: Poet of the secular world*. New York: New York Review of Books, 2007.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de George Bernard Sperber. 7a edição rev. e ampliada. São Paulo: Perspectiva, 2021.

BAKHTIN, Mikhail. *The dialogic imagination: four essays*. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 2011.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins fontes, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3ª edição. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A invenção do romance: narrativa e mimese no romance grego*. Brasília: Editora UnB, 2005.

BROCA, Brito. *Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do realismo ao pré-modernismo*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1991.

BOTELHO, André; HOELZ, Maurício. Sociologias da literatura: do reflexo à reflexividade. *Tempo social*, v. 28, n. 3, p. 263-287, 2016.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9ª Edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1993.

CAMINHA, Adelaide Barros. Ficção literária e mímesis em Luiz Costa Lima. *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 26, n. 1, p. 62-115, 2024.

CASTELLO, José Aderaldo. Aspectos do realismo-naturalismo no Brasil. *Revista de História*, v. 6, n. 14, p. 437-456, 1953.

CORREA, Onildo Araújo. A reconstrução intelectual do naturalismo brasileiro: uma virada teórica na segunda metade do Século XX. *ANTARES: Letras e Humanidades*, v. 17, n. 39, 2025a.

CORREA, Onildo Araújo. Códigos negros: o naturalismo na codificação racial no Brasil. In: BOTELHO, André; PEREIRA, Alexandre (Orgs.). *A sociedade dos textos dois*. Rio de Janeiro: BVPS Coleção, 2025b, v. 8, p. 54-78.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Zahar, 1994.

FANINI, Ângela Maria Rubel. Uma solução local para formas importadas em Casa de Pensão. *Anuário de Literatura.* Florianopolis, ed. 8, p. 29-56, 2000.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura***.** Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

JÚNIOR, Tristão de Alencar Araripe. *Obra crítica de Araripe Junior, volume 2: 1888-1894*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Casa de Rui Barbosa, 1960.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MARINS, César. *CANDIDO, Antonio: de cortiço a cortiço*. Disponível em: https:// medium.com/@desrecalque/candido-antonio-de-cortiço-a-cortiço-a36b678b3ee0. Acesso em 08 de fevereiro de 2025.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins fontes - WMF. Coleção biblioteca do pensamento moderno, 2018.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *História da Literatura Brasileira: Prosa de Ficção (de 1870 a 1920)*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira: volume 2 – do realismo à belle époque*. São Paulo: Editora Cultrix, 2020.

PUCHNER, Martin. *O Mundo da Escrita: como a literatura transformou a civilização*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2019.

RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa – Tomo I*. Tradução de Claudia Berliner. Campinas: Papirus, 1994.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira: formação e desenvolvimento autonômico da literatura nacional*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1943.

SEVÄNEN, Erkki. Literatura Moderna como forma de discurso e de conhecimento sobre a sociedade. Tradução de Regina Vargas. *Sociologias*, v. 20, p. 48-85, 2018.

SODRÉ, Nélson Werneck. *O Naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira S.A, 1965.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1987.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo.* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.