

DEGRADAÇÃO DO ESPAÇO: (ESTUDO SÔBRE A CORRELAÇÃO FUNCIONAL DOS AMBIENTES, DAS COISAS E DO COMPORTAMENTO *EM* *L'ASSOMMOIR*)¹

Antonio CANDIDO²

- **RESUMO:** Estudo da correlação entre espaço e degradação social no romance *L'Assommoir*, de Emile Zola.
- **PALAVRAS-CHAVE:** *L'Assommoir*. Zola. Espaço. Degradação.

Os excursionistas

*L'Assommoir*³ é amarrado ao espaço restrito de um bairro operário de Paris, onde decorre toda a ação, presa a algumas ruas e algumas casas, sobretudo o cortiço enorme da rua de La Goutte d'Or. Mas há um instante em que os personagens parecem romper o confinamento e se difundir no espaço da cidade: descem as avenidas, cruzam as praças centrais, percorrem museus, parques e depois voltam para o seu canto, onde ficam até o fim. É o capítulo III, que narra o casamento de Gervaise, lavadeira, e Coupeau, folheiro, terminando no pátio do restaurante por um baile popular que parece quadro de Renoir ou Manet.

Estamos, pois, diante de uma exceção na economia do romance, uma aparente inclusão que todavia é bastante funcional, na medida em

¹ Este ensaio foi extraído de um curso ministrado pela primeira vez na Universidade de Yale em 1968. Quero, por isso, dedicá-lo à memória de um dos meus alunos de então, falecido pouco depois, – William Mc Connell. Publicado originalmente no volume 14 (1972) da *Revista de Letras*.

² Professor emérito aposentado da Universidade de São Paulo (USP).

³ Cf. ZOLA, 1955.

que estabelece o contraste necessário para ressaltar o confinamento do pobre nos lugares menosprezados. A exceção sublinha a norma e ajuda a compreendê-la. Não apenas norma social refletida na ficção, mas norma literária que manifesta a estrutura do livro.

O capítulo III repousa na descrição sucessiva de ambientes *normais* da civilização, dos quais o pobre é excluído, – não porque o barrem ou expulsem, mas porque enfrenta uma série de restrições, que vão da má vontade e do riso à impossibilidade de se adaptar.

No Cartório, os noivos, padrinhos e convidados têm de esperar que primeiro se façam três casamentos burgueses, lentos e caprichados, para depois receberem como um favor de má vontade o que é direito seu. De fato, na vez deles “[...] as formalidades, a leitura do Código, as perguntas, a assinatura dos documentos foram despachados com tamanha desenvoltura, que eles se entreolharam, achando que tinham sido roubados de pelo menos metade da cerimônia.”

Na Igreja o casamento é quase um insulto, no altar lateral, onde

[...] um padre de mau humor passava depressa as mãos nas cabeças de Gervaise e Coupeau e parecia uni-los no meio de uma mudança, durante uma ausência de Deus, num intervalo entre duas missas de verdade. Depois de ter assinado novamente num livro, na sacristia, o grupo se achou outra vez ao ar livre, no portal, e ali ficou um instante atordoado, resfolegando por ter sido tangido a galope.

Mas é nas ruas do centro que a marginalidade explode, definida pelo riso com que é recebido o desejo de, pelo menos uma vez na vida, o operário vestir como os burgueses e passear com eles. Naquele espaço ele não cabe, tem um ar de bicho doutro tempo e outro lugar, com as roupas desemparceiradas, misturando diversos momentos da moda num vago carnaval.

Entre o rumor da multidão, destacando no fundo cinza e molhado do boulevard, a procissão dos casais punha manchas violentas: o vestido azulão de Gervaise, o pano cru estampado de flores

do vestido de Madame Fauconnier, a calça amarelo-canário de Boche; um constrangimento de gente endomingada emprestava um ar carnavalesco à sobrecasaca lustrosa de Coupeau, às abas quadradas da casaca de Monsieur Madinier; e do seu lado, o vestido de gala de Madame Lorilleux, as franjas de Madame Lerat, a saia rustida de Mademoiselle Remanjou misturavam as modas, exibiam em fileira a roupa comprada em belchior, que é o luxo dos pobres. Mas o maior sucesso eram os chapéus dos homens, velhos chapéus guardados, embaçados pela falta de luz dos armários, de copas engraçadíssimas, altas, alargadas em cima, afuniladas, com abas extraordinárias, reviradas, chatas, muito largas ou muito estreitas

No meio do riso e da piada dos moleques, o cortejo atravessa as ruas centrais e vai visitar o museu do Louvre, para encher tempo. Depois das instituições civis, da religião e das zonas privilegiadas, é a vez do mundo da arte e da cultura, onde os operários vagueiam desorientados, piscando o olho em frente dos nus, procurando em vão a sala das joias reais, divertindo os guardas, os artistas e os visitantes burgueses, completamente perdidos no labirinto, de onde emergem tontos, para encontrarem de novo a tranquilidade embaixo de uma ponte do Sena, que passa vagaroso e engordurado, enquanto eles contemplam felizes os detritos da cidade boiando na superfície.

Dali vão à coluna da praça Vendôme, onde o escritor efetua um alargamento dos hábitos narrativos, reinterpretando do ângulo do pobre uma situação frequente no romance do século XIX: o valor simbólico de Paris visto do alto. Em *La Curée* ele tinha situado o arrivista Aristide Saccard na colina de Montmartre, abraçando a cidade com o olhar de especulador, retalhando bairros com as mãos que traçam o caminho das avenidas e das desapropriações. Em *Une Page d'Amour*, os burgueses ricos, instalados na elevação de Passy, olham a planície e seu largo horizonte colorido, tão gabado por Mallarmé. Aqui, depois de uma ascensão penosa pelo bojo escuro da coluna, em lugar de se interessarem pelos monumentos esparsos, indicados majestosamente pelo velho Madinier, o que lhes interessa mesmo é procurar para o lado do arrabalde popular o restaurante modesto onde vão comer, e que lhes serve de âncora no

mar hostil da grande cidade. O seu lugar não é em cima; *é* em baixo, no pavimento onde penam e morrem os trabalhadores e os animais, – o “*pavé aux vaches*”.

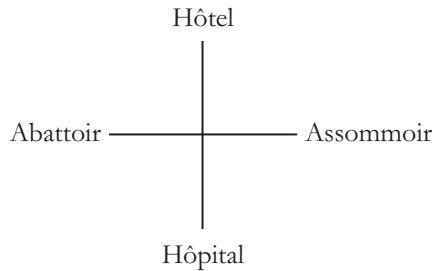
Cuspido de outros ambientes, o pobre volta ao seu bairro, de onde saiu apenas por um momento. Daí o papel desta exceção, – contraste que salienta a dimensão normal da narrativa, marcando o confinamento social e topográfico onde ela se desenvolve.

Na janela

Este momento de fluidez da matéria narrada (o grupo operário escorrendo pelos canais burgueses da cidade para acabar empoçado no espaço feio que lhe cabe) lembra que em *L'Assommoir* há dois elementos metafóricos importantes: fluidez e estagnação. E nos traz de volta ao começo do livro, quando Gervaise, na janela do hotel, depois de passar a noite esperando inutilmente o safadíssimo Lantier (com quem morava antes de desposar Coupeau), constrói com o olhar o espaço simbólico da narrativa, configurado para o leitor através do cruzamento dos quatro pontos cardiais que o limitam: o hotel (Boncoeur), o hospital (Lariboisière), o botequim (do Père Colombe) e o matadouro. Ou, em francês, *l'hôtel, l'hôpital, l'assommoir, l'abattoir*.

Concretamente, na madrugada do dia em que será abandonada pelo amante, Gervaise o espera na janela do hotel e vê os três outros; a interrelação fônica e semântica entre os quatro lugares desvenda uma estrutura, que representa em embrião os fatos e atos que definirão o seu destino. Com efeito, *hôtel e hôpital* podem significar coisas opostas, pois enquanto o primeiro *é* abrigo dos que pagam, evocando idéias correlatas de saúde e bem estar, o segundo indica o abrigo dos que estão doentes e em geral não podem pagar, despertando idéias de desamparo e ruína. Mas no fundo, etimologicamente, são a mesma palavra, e isto ajuda a unificá-los no presente contexto, onde o *hôtel* (ant. *hostel*) é um refúgio de desgraça como o *hôpital* (ant. *hospital*), com um elo que nos vem ao espírito para reforçar a comunidade semântica originária: o provençal *hostal*.

De outro lado, *abattoir* é o lugar onde se abatem os bois com a marreta (*assommoir*); mas em sentido figurado, *assommoir* é onde, à força de beber, os homens são abatidos pelo vício do álcool. Portanto, ainda neste caso temos palavras rigorosamente iguais em correspondência perfeita. Pensando em francês, vemos que *l'abattoir est l'endroit où l'on assomme (les boeufs)*; e que *l'assommoir est l'endroit où l'on abat (les hommes)* – processo de cruzamento de que veremos outras modalidades adiante. Aqui também se forma, inclusive pela homofonia, um liame sutil entre os dois termos, na medida em que o sentido próprio transita para o figurado. Assim, a *situação* topológica de Gervaise contém e prefigura as *ações* futuras do entrecho e revela uma espécie de estrutura significativa, que se representa do seguinte modo:



E que podemos ler: a suja habitação promíscua (*hôtel*) define um tipo de vida que leva as pessoas a acabarem no *hôpital*; sobretudo se frequentarem o *assommoir*, que é para os homens o que o *abattoir* é para os animais (portanto, reduz os homens à condição de animais). Ou (dando um movimento circular à correlação): quem vive no *hôtel* e frequenta o *assommoir*, acaba no *hôpital*, como os animais no *abattoir*.

O espaço do livro é definido por este sistema topológico, articulado fônica e semanticamente, em cuja encruzilhada se situa de maneira virtual o cortiço, – a enorme habitação coletiva onde Gervaise vai morar a partir do capítulo V, e que substituirá o *hôtel* como caminho para o *hôpital*, sendo um verdadeiro *abattoir*, povoado de frequentadores do *assommoir*. O cortiço será uma espécie de fusão dos demais lugares, um matadouro humano,

um fermento de vício, abrigo de bêbados e miseráveis, de doenças e degradações.

Tudo isso fica de certo modo implícito na visão de Gervaise, que marca as fronteiras físicas e morais do mundo operário descrito no livro. Fronteiras negativas, seja dito, evidentes no fim do capítulo I: “[...] ela varejou numa olhada as avenidas suburbanas, à direita e à esquerda, parando nas duas pontas, presa de um pavor surdo, como se doravante a sua vida fôsse caber ali, entre um matadouro e um hospital.”

É nesse espaço que a vida operária se define simbolicamente para o seu olhar, que faz quase as vezes de correlato da voz narrativa. Da janela do quarto sujo, ela olha a rua suja, lamacenta, por onde corre o esgôto e escorre o proletariado, descrito com metáforas de fluidez, como se as ruas fôsem corredores de gado e ao mesmo tempo canais, – de tal modo que a indicação da gente se transforma imediatamente em líquido:

Havia ali um tropel de rebanho, uma multidão que, ao parar, *formava poças* nas calçadas, um desfile sem fim de operários indo para o trabalho, com a ferramenta nas costas, o pão debaixo do braço; a turba se engolfava em Paris, onde *se afogava* continuamente.

As duas máquinas

O trecho mostra que neste livro, como no resto da obra de Zola, há um trânsito constante entre o próprio e o figurado. Apesar do intuito *científico*, o senso da realidade se constitui menos pelo discurso referencial do que pela interação dêste nível com o metafórico, segundo acabamos de ver. Continuando na mesma linha de reflexão, veremos que as imagens de fluidez preparam a entrada dos fluidos própria-mente ditos, álcool e água, que formam esteios da narrativa e dão lugar a interações contínuas com o plano das metáforas.

Ambos se prendem a locais antitéticos, com suas conotações simbólicas: lavanderia (= trabalho) – botequim (= ócio-vício); e se manifestam através de duas máquinas, que representam a sua inserção na sociedade industrial: a de lavar e a de destilar. Êstes pares antinômicos,

situados em vários planos, formam uma estrutura significativa coesa, funcionando como sistema de opções e, portanto, como alternativas dos atos que constituem a narrativa.

A lavanderia não aparecera no espaço percorrido pelo olhar de Gervaise, talvez porque, sendo premonitório, êste registre apenas as balisas negativas do mundo onde vive o operário; e *L'Assommoir* é a história de operários que fogem ao trabalho. Mas tanto ela, quanto outros locais onde se trabalha, existem com fôrça plena, aqui e em capítulos seguintes, formando a série de escôlhas rejeitadas pelo casal protagonista.

A lavanderia é um, galpão enorme, onde se alinham as tinas de aluguel e sobressai a máquina a vapor que ferve e limpa a roupa suja. Água por todo o lado, na descrição intencionalmente excessiva: esguichando das torneiras e servindo de projétil nas brigas, correndo pelo chão, parada nas tinas, com ou sem carbonatos, anilada e natural, fria e quente, reduzida a vapor, a neblina imponderável, a emanação que se confunde com o cheiro. Uma espécie de vasta saturação estilística, que nalguns períodos aparece como modulação dos seus vários estados:

De certos recantos subia a fumaça, espalhando-se, afogando os fundos com um véu azulado. Chovia uma umidade pesada, carregada de um cheiro saponáceo, enjoativo, morno, contínuo; e por instantes, predominavam as emanações mais fortes de água sanitária.

Se focalizarmos as ações verbais, notaremos um cruzamento devido à deslocação metafórica de sentido, pois em princípio a fumaça estaria mais ligada à idéia de emanação (*souffle*); e a água, à de afogar, embeber, mergulhar (*noier*). No texto, porém, temos o contrário:

a *fumaça*.....afoga, mergulha, embebe
A HUMIDADECHOVE
a *água*.....*emana, sopra, exala.*

Em tórno da hipérbole (“a humidade chove”) constrói-se uma espécie de interpenetração dos diversos estados da água (até a fumaça-exalação, que de todo a dissolve), por meio da alteração na pertinência do nexa entre sujeito e predicado. O cruzamento, que satura, se manifesta ainda pelo fato de haver (no quadro acima) uma progressão na série subjetiva (fumaça → humidade → água) e uma regressão na série predicativa (afoga chove emana). Do fato concreto à figuração, o trabalho (lavar) aparece aqui corporizado no elemento que lhe serve de base (água), – não apenas pela representação visual da descrição, mas pelas sugestões imanentes na estrutura gramatical.

Esta sequência é dominada pela máquina de esquentar e escorrer roupa, descrita com o habitual toque antropomórfico de Zola:

De repente, o galpão se encheu de uma névoa branca; a tampa enorme da cuba onde fervia a roupa lavada subiu mecânicamente ao longo de uma haste central de cremalheira, deixando aberto o buraco de cobre que, do fundo do seu suporte de tijolos, exalou turbilhões de vapor, com um gosto açucarado de potassa. Enquanto isto, ao lado, as espremedeiras funcionavam; montes de roupa soltavam água nos cilindros de ferro, a cada virada da máquina, ofegante, fumegante, sacudindo àsperamente o lavadouro com o trabalho incessante dos seus braços de aço.

A esta grande máquina barulhenta e extrovertida, bufando num ambiente de trabalho duro, se opõe, no capítulo seguinte, o alambique situado no fundo do botequim, do “*assommoir du Père Colombe*”, – matadouro humano que devora o bairro. Soturno, silencioso, fechado no seu trabalho interior, como “quem faz de dia uma tarefa noturna”, sem fumaça nem movimento, ele solta das retortas de vidro um filete claro de bebida:

Surdamente, sem uma chama, sem uma alegria nos reflexos embaçados das peças de cobre, o alambique prosseguia, deixava escorrer o seu suor de álcool, parecido com uma fonte lenta e teimosa, que aos poucos acabaria por invadir a sala, espalhar-se pelas avenidas do subúrbio, inundar o buraco imenso de Paris.

Há visivelmente, na descrição das duas máquinas, com o seu contraste total, a intenção de forjar uma daquelas grandes antíteses humanitárias do século XIX, num maniqueísmo liberal cujo exemplo mais corrente foi a antítese escola-prisão, expressa na frase de Victor Hugo, que Valentim Magalhães desenvolveu com involuntária comicidade n' "Os dois edifícios".

Como o narrador dissera que os trabalhadores a caminho do trabalho já iam, muitos deles, carregados de bebida, a hipérbole da inundação de Paris pelo álcool faz lembrar a imagem do operariado como um fluxo, inundando igualmente a cidade; e leva a correlacionar intimamente a multidão-fluxo com os dois fluidos antitéticos: a água (que limpa, purifica), o álcool (que enxovalha, degrada). É a hidráulica do *Assommoir* em tôda a sua fôrça, manifestando a tensão dos opostos; no fundo, o antagonismo primário entre vida e morte, que Gervaise deve enfrentar.

Esquemmatizando um pouco, teríamos duas séries, a partir dos dois lugares descritos:

1.	lavandaria	1'.	botequim
2.	água	2'.	álcool
3.	máquina de lavar	3'.	máquina de destilar
4.	trabalho	4'.	ócio
5.	limpeza (virtude)	5'.	vício (sujeira).

Elementar, sem dúvida, como o esqueleto da maioria das obras literárias, cujo significado específico provém da maneira peculiar de recobri-lo com nervos e músculos. Poderemos até ir mais longe, se pensarmos na correlação simbólica dos ambientes iniciais do livro: numa ponta, o quarto sujo e promíscuo do Hôtel Boncoeur; no meio, a lavandaria; noutra ponta, o botequim do Père Colombe . O significado da correlação estaria na intercalação da limpeza entre a sujeira física e moral, – que será justamente a luta de Gervaise, tentando, a partir do capítulo V, manter a sua própria lavandaria (oficina de limpar) no bojo contaminado do cortiço da rua de La Goutte d'Or .

Gervaise, dourada e solar, era lavadeira no rio da cidade natal, Plassans, mas nós a conhecemos já inserida no uso urbano e quase industrializado da água. Uma espécie de náide presa nas malhas da civilização urbana, suspensa entre *mundus e immundus*. Pobre mediadora, fará um esforço para se agarrar ao primeiro termo, à sua profissão simbólica de limpar, no meio da sujeira física e moral do subúrbio operário. Mas acabará largando a profissão, o trabalho, para cair na perdição dos ambientes que a princípio evitou. Pensando com um pouco de humor na hidráulica mencionada há pouco, poder-se-ia dizer que o seu destino constitui em passar de um líquido a outro, isto é, da água para o álcool, e assim, do trabalho para a vadiagem, da virtude para o vício, da vida para a morte, pois a água (ligada de maneira profunda à idéia de fertilidade) dá vida; e o álcool (água negativa) dá morte.

Assim, os ambientes iniciais do livro exprimem em termos polares as opções que regem os atos dos personagens, vinculando-os aos líquidos, que aparecem nos níveis natural, social, metafórico e simbólico. Pelo menos este último não provém de um desígnio claro de Zola, que odiava os simbolismos e achava que a literatura experimental se esgotava na reprodução objetiva do visível. Mas de sua obra, como de qualquer outra com um certo teor de imaginação verdadeiramente criadora, se desprende um significado que transfigura objetos e personagens; e que nada tendo a ver com qualquer noção idealista de transcendência, decorre da própria organização dos elementos manipulados pelo escritor. Aqui, portanto, num paradoxo aparente, o simbolismo provém de um intuito naturalista, e a sua análise permite inclusive sentir todo o significado do título do livro, – trocadilho macabro que adquire dimensão plena quando o associamos à tensão elementar vida-morte. *Assommer* é matar. O *Assommoir* surge ao lado do hospital e do matadouro e *fica* inteligível no contraste com lavanderia, isto é, o trabalho simbolicamente limpador.

Alpinismo no cortiço

Ainda no capítulo II aparece o lugar por excelência deste romance, o cortiço, onde Gervaise e Coupeau vão morar a partir do capítulo V.

A descrição inicial do quarto do Hôtel Boncoeur prepara e prefigura ambientes como êsse casarão enorme da rua de la Goutte-d'Or, com seus mil habitantes, seus cinco e seis andares agrupados à roda do pátio, como fôrma descomunal que recebe o fluido da multidão e o distribue nos pequenos compartimentos da miséria, na promiscuidade que faz os vícios se comunicarem, como as vozes se comunicam através das paredes finas. É uma casa com vida, à maneira das de Balzac e Dickens; mas talvez com maior presença e individualidade. E enquanto, por exemplo, a Pensão Vauquer do *Père Goriot* é um cruzamento de destinos e classes sociais, esta é a concentração massiça dos tipos e níveis de uma só classe, a do trabalhador pobre, amontoado na grande cidade pelo redemoinho da urbanização.

Este será o mundo de Gervaise. Ela o conhece, antes de casar, em duas visitas premonitórias, onde o espaço é definido segunda vez pelo seu olhar. Agora, um olhar muito mais descobridor, que inclusive modifica o objeto e puxa atrás de si o corpo da observadora. Olhar que primeiro desvenda o exterior do prédio numa perspectiva de baixo para cima; e depois se desloca num movimento tríplice (vertical ascendente – horizontal – vertical descendente), quando a protagonista descobre a intimidade do seu bojo.

No primeiro momento, vista da fachada, a casa existe como um objeto morto, com os renques de janelas inexpressivas. No pátio, logo a seguir, sua vida explode através dos sinais de atividade e das coisas expostas, que lhe dão o ser de uma “pessoa gigante”: roupas secando, vasos, gaiolas, colchões. Mas aos poucos, tudo vai parecendo, a Gervaise, mudar da existência total de um organismo disforme para o miúdo da existência de cada um. E ela não só imagina, como afaga a idéia de morar ali. A percepção do espaço deu lugar a uma certa maneira de conceber a vida numa chave otimista, simbolizada na côr rosa da água que escorre da tinturaria situada no pátio, – cuja modulação cromática acompanhará as alternativas da sua vida, até acabar no pardo lamacento da desgraça e do vício.

O segundo contacto leva Gervaise ao interior, numa visita aos futuros cunhados, o casal Lorilleux, odioso par de artesãos especializados

em fazer correntinhas de ouro no fundo de um antro sufocante do último andar, que lembra as oficinas de gnomos metalúrgicos e traz à narrativa um outro elemento simbólico, o fogo, que também se desdobrará, como os líquidos, em propício e impropício, em fator de virtude e em fator de maldade.

No andar térreo, ao lado de Coupeau e antes de começar a subida, Gervaise olha para cima e vê a caixa da escada mal alumiada por lâmpadas de dois em dois andares, o alto parecendo um céu preto com a sua estrêla vacilante. Cada patamar, que são as escalas da ascensão, mostra as várias formas da pobreza, da sujeira, da promiscuidade, na hora barulhenta do jantar.

Ao longo dos corredores entrevistados, as portas amarelas, manchadas perto do trinco, fecham uma população amontoada, esgotada pelo esforço do trabalho; e nós pensamos quase sem querer que estamos diante de unia transposição temática, ligada à mudança dos gêneros literários e ao impacto da vida moderna. Em lugar de subidas nos morros, para meditar e ter a sensação do infinito (“*Souvent, sur la montagne, à l’ombre du vieux chêne*”), esta escalada penosa dos degraus desbeijados, roçando nas paredes enxovalhadas. Em lugar das trilhas da montanha, ladeadas de cabanas despojadas poeticamente da sua contingência econômica de abrigos da penúria (“A minha choça, do preciso cheia”), os casulos da população empilhada. E isto tudo ao redor de um elemento importante na literatura, a partir da urbanização do século XIX: a escada, que logo passou de traço realista a cenário fantástico e daí a espaço simbólico. Escadas que recebem a sombra hesitante de Raskolnikof; que conectam os modos da hipocrisia burguesa em *Pot-Bouille*, de Zola; que alegorizam a subida espiritual da conversão em *Ash Wednesday*, de T. S. Eliot; que projetam o destino das famílias decadentes na peça de Jorge Andrade; ou recebem o desfile dos personagens-fixações em *8 1/2*, de Fellini. As escadas meramente metafóricas (como a de Jacó, no mito bíblico, e a Vermelha, em que Oswald de Andrade a transformou para representar a conversão política) são completadas por este produto de uma transformação radical do espaço urbano: a escada real das casas, – dando lugar a um renovo de figuração, multiplicando as possibilidades de simbolizar.

Em *L'Assommoir*, neste momento preciso que estamos analisando, ela prefigura a vida de Gervaise: a esperança de subir; a tentativa de trabalho honesto; a descida. O duplo movimento ascendente e descendente, descrito com detalhe neste capítulo, é um dado realista do espaço das habitações coletivas e um dado simbólico da narração.

No sexto andar, depois da caminhada pelas ruas tortas dos corredores, bem no fundo, em cima de três degraus, a oficina dos Lorilleux, – franzinos, suados, avarentos, grosseiros, numa imagem quase negativa do trabalho como ação má, pelo que manifestam de desumano a partir do seu artesanato miúdo e parasitário, feito para satisfazer à pequena vaidade dos enfeites. Praticamente enxotada, Gervaise começa a descer. O rumor da vida acabou, a caixa da escada está em silêncio e a escuridão é quebrada apenas, no segundo andar, por uma lâmpada que, vista de cima, parece uma vela perdida no fundo de um poço. A descida é de fato como se ela baixasse num poço de trevas, tornado sinistro pelo jôgo da sombra desfigurada que o seu corpo vai fazendo na parede.

Tendo antes parecido um céu duvidoso, a caixa da escada parece agora um abismo, uma descida a círculos infernais, depois que o fogo do mau trabalhador adulterou a imagem do trabalho e deu mais um elemento para essa desmistificação da mansarda, que a imaginação sub-romântica erigira em paraíso modesto, como a imaginação sub-regionalista faria com o ranchinho, – encarnação moderna da choupana idealizada dos pastores de écloga. No romance de Murger, na ópera de Puccini, na fita de Frank Borzage (para citar três casos num mar de exemplos possíveis), há uma certa miséria radiosa simbolizada pela altitude florida da água-furtada. É por ela que afina a esperança de Gervaise, que apesar de tudo terá confiança no cortiço, em cuja porta verá desta vez, no silêncio da noite, a água do tintureiro correr numa tonalidade azul, onde se refletem como estrêlas uns reflexos de lanterna, que ela não soube ver como eram sinistros, tanto quanto as estrêlas igualmente enganadoras da escada.

Roupa suja

Depois de quatro anos honrados, numa casinha limpa cuja descrição lembra um pouco ingênuamente as visões melhoristas da “felicidade pelo trabalho”, Coupeau quebra a perna e escorrega para a vadiagem. O casal toma dinheiro emprestado e instala no andar térreo do cortiço uma lavanderia que a princípio vai bem, mas desanda, porque só a mulher trabalha e o marido passa da vadiação à embriaguez, empurrado por Lantier, que se insinua na casa da antiga amante e acaba instalado nela, num arranjo de adultério em família. As dívidas crescem, piora a qualidade do trabalho de uma mulher sustentando dois homens, a freguesia foge, a lavanderia acaba. O casal sai do rés-do-chão e sobe para um quarto no 6.º andar, onde culminam a miséria e a degradação. Coupeau morre de *delirium tremens*, Naná (filha do casal) foge de casa e se prostitue, Gervaise (agora também viciada no absinto) chega à última etapa no bojo do monstro: vai morar e morrer no cubículo em baixo da escada, no fim do corredor do mesmo 6.º andar, uma espécie de caixão antecipado onde já morrera de fome o velho Père Bru, operário pôsto fora como um bagaço inútil.

Êste núcleo forma a espinha das sequências principais do romance e comporta um tratamento funcional dos espaços, sobretudo da relação de Gervaise com o cortiço, onde se movimenta nas três etapas sugeridas.

A subida e descida na escada definira simbolicamente o cortiço como uma espécie de vórtice. O resumo acima mostra que a vida de Gervaise é a história da sua destruição por êste vórtice, mas num movimento contraditariamente cruzado, pois a descida moral e material se exprime pela subida espacial. Instalada a princípio no nível da rua, voltada para a rua, ela não é absorvida pela voragem do edifício; fica encostada nele, em sua loja clara e limpa. Perdida a loja, é tragada e se perde no labirinto dos andares superiores, até o buraco situado nos pés do antro dos Lorilleux.

No dia da mudança, quando vieram assinar o contrato, Gervaise sentiu uma espécie de temor ao entrar pelo portão alto. Era então verdade que ia morar nessa casa do tamanho de uma vila, estirando e cruzando as ruas intermináveis das suas escadas e corredores. As fachadas cinzentas com janelas cheias de trapos

secando ao sol, o pátio sombrio com o calçamento gasto de praça pública, o mugido de trabalho que saia pelas paredes lhe davam uma perturbação, uma alegria de estar finalmente prestes a realizar a sua ambição, um medo de não ser capaz e acabar esmagada nesta luta imensa contra a fome, cujo resfolegar escutava. Tinha a impressão de praticar um ato de coragem, de se jogar no meio de uma máquina em funcionamento, enquanto os martelos do serralheiro e as plainas do marceneiro batiam e chiavam, no fundo das oficinas do andar térreo. Nesse dia, escorrendo pela entrada, as águas da tinturaria eram verde bem claro. Ela passou por cima com um sorriso, vendo bom agouro nesta cor.

No capítulo V, a preocupação do romancista com o ambiente material aparece inclusive no destaque dos objetos que estão nele. Trata-se de uma oficina de engomar, onde avultam os instrumentos do ofício, as técnicas e sobretudo a roupa suja. A ação se torna quase descrição, na medida em que os atos são manipulações; a narrativa parece uma concatenação de coisas e o enredo se dissolve no ambiente, que vem a primeiro plano através das constelações de objetos e dos atos executados em função deles. Aqui, (poderíamos dizer contrariando o famoso ensaio de Lukács), descrever é narrar.

Renova-se agora a visão de um ambiente de trabalho, com mais entrosamento entre as suas partes do que fôra o caso no galpão de lavar. Entrosamento poderoso do fogo dos fogareiros, os ferros de passar e frisar, a técnica dos gestos profissionais das empregadas, a opressão do calor, a sufocação, o suor e, sobretudo, a roupa suja dos fregueses, através da qual se estabelece o nexó figurado com a vida do grupo.

A roupa suja desvenda a miséria geral do cortiço e do bairro, bem como as misérias particulares de cada um, decifradas pelo olhar perito das lavadeiras, que mergulham as mãos nos trapos imundos, habituadas ao cheiro forte do corpo alheio e à mensagem das manchas, rasgões, dobras enxovalhadas. Ao mesmo tempo, corresponde à degradação, à baixaza dos costumes e sentimentos, constituindo uma primeira referência ao avacalhamento de Gervaise e Coupeau e formando a atmosfera que o favorece. Manifesta-se, pois, um laço palpável entre o ambiente e o ser,

articulando numa espécie de sistema o calor, a sensualidade, o mau cheiro, a degradação, materializados na roupa suja.

O relato condensa esta carga significativa na cena onde Coupeau, levemente embriagado, tenta beijar a mulher diante das operárias coniventes, e de certo modo participantes através de um mecanismo vicário. Ao capitular, ela renuncia simbolicamente às resistências morais, que pouco antes apareciam com nitidez (também no plano simbólico), quando fazia o rol mas permanecia limpa, incontaminada, no meio dos panos manchados:

Entretanto, as pilhas subiam à roda de Gervaise que, sempre sentada na beira do tamborete, ia desaparecendo entre as camisas e as saias. Diante dela havia lençóis, calças, toalhas, uma mixórdia de sujeira; e no meio dêsse charco montante ficava ela com os braços nus, o pescoço nu, as pontas de cabelo louro grudadas nas fontes, mais rosada e mais lânguida. Com o ar bem posto, sorrindo como patroa cuidadosa e atenta, esquecendo a roupa suja de Madame Gaudron e nem sentindo mais o seu cheiro, enterrava a mão nas pilhas para ver se não havia algum erro.

Esta espécie de imunidade no meio da sujeira simbólica forma contraste com o que segue, quando, depois de ter-se esquivado de bom humor à côrte babosa do marido, ela cede afinal, estonteada pelo ambiente:

Êle a agarrou e não largava mais. Ela ia cedendo, entorpecida pela vertigem ligeira causada pelo monte de roupa suja, sem nojo do hálito avinhado de Coupeau. E o beijo estalado que trocaram na bôca, no meio das sujeiras do ofício, era uma espécie de primeira queda, no avacalhamento vagaroso de sua vida.

A frase final, de ritmo flaubertiano descendente (“*dans le lent avachissement de leur vie*”), extrai por assim dizer as consequências do ambiente. Aliás, êste capítulo ilustra o vínculo determinante entre meio e personagem. No caso, pela mediação das coisas.

Em nossos dias, êste vínculo tem pouca *pregnância*, tanto no pensamento quanto na literatura (salvo a que prolonga as atitudes naturalistas). No romance de Kafka, por exemplo, vemos o homem desvinculado do meio e, portanto, do mundo, onde as coisas se situam de modo fantástico, com grande efeito mas pouca atuação causal. Os arquivos d’*O Processo*, a Muralha da China, a atualíssima máquina de tortura d’ “A colônia penal” são tão vivos quanto os personagens; mas *significam* na medida em que não condicionam nem possuem ligação coerente com o seu destino, pois definem situações de absurdo, a-causais de certo modo, que alienam e não explicam o homem. As coisas não são também mediadoras causais em Samuel Beckett, onde começam a ganhar autonomia e a revoltar-se contra o homem, que não pode submetê-las. Mesmo no universo de Robbe-Grillet, onde são mais anódinas, elas povoam o espaço e formam constelações autônomas ao lado do homem, sem conexão com êle e de certo modo fazendo-lhe concorrência.

Aqui, numa fase áurea do determinismo mecanicista como explicação do mundo e da sociedade, elas não apenas compõem os vários ambientes, como manifestam a sua interferência no grupo e na personalidade dos atuantes. Bairro – cortiço – lavanderia – roupa suja – degenerescência moral. Eis uma série causal coerente que o romancista define com nitidez, porque, na sua concepção: bairro (= pobreza) → cortiço (= promiscuidade) → lavanderia → (= opção de trabalho) → roupa suja (= símbolo de degradação) degradação. O mecanicismo filosófico da concepção se traduz em nexos à primeira vista rígidos, mas volatilizados em parte pela multiplicidade de significados do processo simbólico.

Metamorfose um

Muito importantes para compreendermos a função ao ambiente, tomado simultâneamente como condicionante e símbolo, são as metamorfoses sofridas pela oficina de Gervaise, montada com certo requinte nas cores branca e azul, com sua vitrina e sua tabuleta, e que será ocupada sucessivamente pelo jantar de aniversário (capítulo VII), pela

instalação de Lantier (capítulo VIII), pela câmara mortuária da mãe de Coupeau (capítulo IX).

O prodigioso jantar do aniversário de Gervaise (um acontecimento na vizinhança, discutido, preparado, estudado e realizado com estrondo) efetua uma espécie de projeção e fusão de ambientes anteriores: a lavanderia do capítulo I, o botequim do capítulo II, o restaurante popular do capítulo III, a oficina de lavar e engomar do capítulo V (mas não, significativamente, a casinha honrada e ordeira do capítulo IV). E o nódulo da metamorfose é o fato de serem utilizados, para comer, a sala, a mesa, os fogareiros destinados a limpar roupa suja. Na vida de Gervaise, a comida aparece agora como um vício (gula), ao mesmo título que o álcool, que a dominará no futuro, rompendo as resistências morais, levando-a a se enclacar, a admitir a companhia de gente vil, como Lantier, que reaparece justamente no dia do jantar e, graças a êle, penetra na intimidade do casal.

Também aqui a narrativa se ordena ao redor das coisas que neste momento povoam o espaço, virado cozinha e sala de banquete; e sobretudo dos alimentos: sopa, ervilha, toicinho, pato, vitela, doce, vinho. Define-se deste modo uma perspectiva que se poderia chamar ergológica.

Prenunciando algumas direções do romance contemporâneo na França, esta perspectiva construída a partir das coisas faz que elas se tornem não apenas parte de um ambiente mas elemento constitutivo da sequência narrada. Mesmo os personagens existem em função delas, pois na cena do jantar os seus gestos e preocupações se ordenam em função da comida, o que nos permite ver como a composição pode ser significativa na medida em que propõe dados suficientes em si, mas homólogos à realidade do mundo, que é o seu limite e nascedouro. Com efeito, o traço que acabamos de registrar é sociologicamente pertinente, na medida em que o pobre está mais perto dos níveis elementares da subsistência, onde, como para o primitivo, o consumo festivo é, dramaticamente, o contraste raro e triunfal com a rotina da privação. Por isso, o enredo se torna funcionalmente uma concatenação de coisas (a comida, nos diversos momentos da escolha, preparo, arranjo, consumo), enquanto o tempo se torna, homologicamente, um tempo da coisa (duração e vivência daqueles atos).

Aí está por que (seja dito mais uma vez) num romance naturalista, materialista por pressuposto, a descrição assume importância fundamental, não como quadro ou complemento, mas como instituição da narrativa. É ela, de fato, que estabelece como denominador comum a supressão das marcas *de* hierarquia entre o ato, o sentimento e *as coisas*, que povoam o ambiente e representam a realidade visível do mundo, a que o Naturalismo tende como parâmetro.

Isto pode ser verificado mais facilmente nas séries paralelas formadas cada uma pela articulação entre o ambiente, os objetos e o comportamento. Por exemplo:

A.	B.
1. sala de engomar (ambiente)	1°. sala de jantar (ambiente)
2. roupa suja (objeto)	2°. comida (objeto)
3. entorpecimento (estado psíquico)	3°. entorpecimento (estado psíquico)
	4°. reconciliação (ato)

Ambas formam sequências causais (sentido das setas), cujas etapas respectivas ocupam a mesma posição, deixando ver que os elementos materiais representam algo do mesmo nível que os elementos humanos na constituição do relato. Êste não se forma apenas pelo encadeamento das ações de determinados agentes, mas também pela sua correlação com as coisas, equiparadas estruturalmente a êles.

(Antes de seguir, um parêntese para antecipar o comentário que, se for assim, o romance naturalista terá operado uma redução do elemento humano à esfera das coisas inanimadas. Mas no caso de Zola, dá-se o oposto: estas é que são alçadas ao nível do homem pela injeção de simbolismo, resultando humanização, e não a reificação usual nos livros pitorescos, de cunho exótico e regionalista, onde o homem é nivelado à coisa e se torna *elemento* do ambiente. Como diz Gaëtan Picon (1958, p.1092): “Os verdadeiros heróis da sua obra não são personagens humanos, mas o pátio do Mercado Central (*Le Ventre de Paris*), a locomotiva (*La Bête Humaine*), a grande loja (*Au Bonheur des*

Dames), o prédio (*Pot-Bouille*), Paris (*Une Page d'Amour*), o teatro e a carne (*Nana*), – e, em *Germinal*, mais a mina que os mineiros. O que mobiliza essa potência sombria é o momento em que um grupo de indivíduos se torna, pela sua reunião, semelhante a uma coisa, – e também o momento em que uma coisa, pela sua ação sobre os homens, adquire uma espécie de realidade humana. É a fronteira turva do humano e do inumano, ou antes (seja alma coletiva ou alma da coisa), a força cega, a alma animal ou material daquilo que não se pode conceber”).

Para voltar ao fio, digamos que na economia do romance a relação “roupa-suja-sala funcionando como local de trabalho” tem um significado que corresponde ao da relação “comida-sala transformada em refeitório”, porque ambas produzem o estado psíquico-chave de “entorpecimento” (físico → moral) e a capitulação final de Gervaise.

No primeiro caso, a apresentação de Coupeau bêbado, e no segundo a de Lantier se insinuando na vida do casal, são feitas em função das relações indicadas. Lá, o cheiro da roupa suja, o calor, a embriaguez de Coupeau, produzem em Gervaise o atordoamento que se traduz em volúpia difusa e derruba a sua resistência; aqui, a mesma função é exercida pelo excesso de comida, o seu bom cheiro, a animação, o vinho. Das circunstâncias do ambiente, da mediação de certos objetos, provêm as forças amolecedoras que alteram o sentimento e induzem às ações degradadas.

Quando seu marido empurrava o antigo amante na sala, ela tinha posto as mãos na cabeça, com o mesmo gesto instintivo dos dias de tempestade, a cada ribombo do trovão. Não era possível, as paredes iam cair e esmagar toda gente. Depois, vendo os dois homens sentados sem que nem as cortinas de musselina mexessem, achou de repente que tudo era natural. Estava um pouco afrontada com o pato; tinha comido demais e isto não a deixava pensar. Uma preguiça feliz a ia entorpecendo, pregando-a na beira da mesa, e o seu único sentimento era não ser molestada. Meu Deus! para quê a gente se apoquentar quando os outros não se apoquentam e as complicações parecem ir tomando jeito sózinhas, para satisfação geral? Levantou-se e foi ver se ainda sobrava café.

Um trecho assim exprime o nível do sentimento e do ato. Mas a integridade da narrativa é feita por todo o mecanismo condicionante que o romancista localizou no ambiente e na coisa, a ponto do trecho parecer afloramento, fase final de uma série constituída por tudo que aqui entra como acessório e no entanto tem função decisiva: a hora, o lugar, a comida, que são outros tantos fatores de entorpecimento, que por sua vez é fator constitutivo no nível da ação.

Metamorfoses dois e três

O entorpecimento moral faz Gervaise consentir que o antigo amante venha morar na sua própria casa, o que só pode ser feito por meio de uma transformação significativa do espaço e dos objetos. Havia um quarto onde dormia um dos filhos de ambos, Etienne (futuro protagonista de *Germinal*), e onde se amontoava a roupa suja. Abriu-se uma porta dele para o pátio, o menino passou a dormir na sala de trabalho num colchão improvisado e a roupa suja se espalhou simbolicamente pela casa, até em baixo da cama do casal, “o que não era agradável nas noites de verão”. Ao mesmo tempo, a oficina foi tomando um ar de lugar suspeito, com Lantier vagabundando o dia inteiro entre as mulheres, provocando histórias equivocadas, estimulando uma atmosfera de sensualidade que se identifica ao calor, o suor, os colos expostos, tudo formando uma conspiração surda para lançar Gervaise de volta aos seus braços.

Enquanto isso, Coupeau, atizado igualmente por Lantier, passa da bebericagem à bebedeira rasgada, formando grupo com os piores paus-d’água do bairro, – visto agora como uma constelação de botequins centralizados pelo *assommoir* do Père Colombe. E a cena culminante ocorre com o reatamento carnal de Lantier e Gervaise, que afinal cede, indignada por uma embriaguez furiosa do marido. Éste passara três dias fora de casa e, cansada de procurá-lo, a mulher aceita o convite de Lantier para ir ao teatro. Quando voltam, constata-se algo espantoso:

— Puxa! murmurou Lantier assim que entraram, o que é que êle fêz aqui? Parece uma infecção.

De fato, fedia a valer. Gervaise, procurando os fósforos, andava no molhado, e quando conseguiu acender a vela, viram um belo espetáculo. Coupeau tinha devolvido bofes e tripas; havia pelo quarto inteiro; a cama estava cheia, o tapete também e até a cômoda estava respingada. Ainda por cima, Coupeau, que devia ter caído da cama onde Poisson de certo o jogara, roncava no meio de sua própria imundície. Estava estendido nela como um porco, com uma face lambusada, soltando o hálito infecto pela bôca aberta, varrendo com os cabelos já grisalhos a poça que se alargava em volta da cabeça.

É então que Gervaise vai para a cama de Lantier e Naná, menina precoce de olhos arregalados para o vício, surpreende o pai atolado no vômito e a mãe entrando no quarto do falso inquilino.

Estamos aqui numa fase adiantada da degradação da oficina. O mar de porcaria, o vômito de Coupeau, é uma espécie de fusão da comida que entontece e da roupa suja que cheira mal. Através dele, todo o vício do bairro desaba na cama e no quarto do casal, conspurcando simbolicamente e marcando a transformação funcional do espaço. De tal modo que *Gervaise* vai-se habituando à vitrina suja, às paredes enxovalhadas, aos instrumentos estragados, à mesa emporcalhada, à poeira que se acumula, — como também à saída das empregadas, à perda do crédito, à deserção dos fregueses, ao uso constante da casa de penhor, que vão tornando impossível a vida, pois por cima de tudo há a opressão dos dois homens vadios e tirânicos. Ela abandona a profissão, isto é, renuncia à função de limpar e trai o elemento que a justifica — a água.

Dá-se então a metamorfose suprema e a sala vira câmara ardente da velha mãe de Coupeau, que viera morrer em casa deles. A morte conquista o espaço que antes fôra de vida, porque o álcool expulsara a água e o fogo, princípios purificadores. Significativamente, quando vem por o corpo no caixão, o agente funerário, o *croque-mort* Bazouge, pensa que se tratava de Gervaise (pois ambas eram “Madame Coupeau”) e se espanta de encontrá-la viva. É a sua segunda aparição de mau agouro, tendo sido

a primeira no dia do casamento e restando outras para diante, o que faz pensar nas aparições sucessivas de personagens macabros em *Morte em Veneza*, de Thomas Mann.

É no dia do funeral que Gervaise enterra o que restava de bom na sua vida, renunciando à lavanderia desbaratada, que passará a outro casal de engazopados por Lantier, agora como confeitaria, enquanto ela, o marido e a filha sobem para um quarto com alcova no sexto andar. De volta do cemitério da rua Marcadet, o sentimento da derrocada perpassa na sua cabeça, numa vivência final do ambiente, em que o personagem parece mera função, como se pode ver neste trecho (dividido em suas três partes para melhor entendimento): “De noite, quando se achou de novo em casa, Gervaise ficou atoleimada numa cadeira. Os cômodos lhe pareciam vazios e enormes. Uma verdadeira liquidação.”

Os verbos usados para assinalar a decadência de Gervaise eram do tipo de “se griser”, “s’abruttir”, que chegam aqui a “s’abêtir” (“elle resta abêtie sur une chaise”). Estonteada, embrutecida, e afinal atoleimada-animalizada pela perda da oficina, a que a ausência dos instrumentos, estragados ou perdidos, dá um ar de coisa acabada (“ça faisait un **fameux** dabarras”), onde ela própria já não é quem foi:

Mas ela não deixara apenas maman Coupeau no fundo do buraco, no jardinzinho da, rua Marcadet. Muita coisa fazia falta agora, e o que ela tinha enterrado devia ter sido um pedaço de sua vida, sua oficina, seu orgulho de patroa e mais outros sentimentos.

O falecimento da sogra provoca a entrada da Morte no seu espaço de vida e o comêço da sua própria morte. Ela também caiu na cova, confirmando certa dimensão abissal de *L'Assommoir*, manifestada antes na imagem de Paris como um buraco enorme engolindo o fluxo do álcool e dos operários, ou no poço alegórico da escada, engolindo os moradores do cortiço. Aqui, a fossa do cemitério devora a vida, a proibidade, a esperança de Gervaise, cuja profissão e brio são enterrados com a sogra, tanto assim que o agente funerário pensou tratar-se dela. O desnudamento material do espaço se casa ao desnudamento moral da alma: “Sim, as paredes

estavam nuas e o seu coração também, era uma mudança completa, um trambolhão na cova. Estava cansada demais; depois, se fôsse possível, daria um jeito.”

O reflexo da alma no espaço físico é mostrado pela própria simetria com que o trecho é composto: a primeira parte, de 3 linhas, descreve um espaço vazio; a segunda, de 5 linhas, assimila o enterro da velha Coupeau ao enterro das ilusões de Gervaise; a terceira, 3 linhas, equipara a sua alma ao espaço vazio da primeira parte, num espelhamento perfeito.

Fica assim patente o que se poderia chamar de “tema das ilusões perdidas”, comum a Balzac, Stendhal, Flaubert, e de que *L'Assommoir* é a seu modo uma réplica na esfera do operário. Ele reinterpreta em termos humildes a ânsia de auto-realização de Julien Sorel, fugindo de Verrières, de Lucien de Rubempré, fugindo de Angoulême, de Emma Bovary querendo fugir de Yonville; e todos fracassando. Mas o alvo aqui era modestíssimo; apenas o seguinte:

Meu ideal seria trabalhar sossegada, ter sempre pão e um lugar mais ou menos decente para dormir; sabe, uma cama, uma mesa, duas cadeiras, só isto... Ah! se fôsse possível, queria também criar os meus filhos e fazer deles gente séria. Tenho mais um ideal, caso fôsse viver de novo com alguém: não ser espancada; ser espancada não queria mesmo... E é só, vê, é só isto...

São estas as suas ilusões iniciais, o seu demônio tentador. Como aos outros, elas lhe são dadas por um momento e retiradas em seguida. A esfera da burguesia, Zola acrescenta a do operariado, para registrar também nela o hábito que cresta os sonhos, indiscriminadamente.

A “orquestra audaz do malho”

No entanto, Gervaise teve a possibilidade de outras escolhas, encarnadas na figura do bom operário Gouget. Traduzindo em relações pessoais o que já foi dito quanto aos ambientes e aos fluidos, poderíamos dizer que a sua alternativa foi entre Gouget = polo positivo e Lantier

= polo negativo, ambos compactos na sua respectiva natureza de bem absoluto e absoluto mal, puxando para lados opostos a mulher e o marido, fracos e porosos. Lantier é macio e flexível como o feltro, material do ofício de chapeleiro, que nunca mais exerceu e só lhe serve como pretexto para bravatas pseudo-obreiristas. Gouget é forte e rígido como o ferro, material do seu ofício de ferreiro, que sempre forneceu as imagens mais sólidas de trabalho redentor.

Na perspectiva dos ambientes e das coisas (que é a do presente ensaio), há no capítulo VI uma descrição significativa da oficina onde Gouget trabalha. Até então, víamos sobretudo profissões parasitárias: o artesanato miúdo dos Lorilleux, a atividade quase doméstica de Gervaise. A apresentação de um fazer caracterizadamente proletário, num quadro igualmente caracterizado de oficina e fábrica, completa o horizonte do livro e permite ao narrador apresentar o trabalho com a flama humanitária e a ampliação quase heróica de escala, a que o submeteu o romance de tendência *social* do século XIX.

A descrição da oficina, transfigurada pela alternância de claro e escuro, a mobilidade fantasmal das sombras, o estrondo das bigornas, as chispas, mostram que o fogo, no caso dos Lorilleux, era negativo associado ao ouro, porque êste vem à primeira plana e suscita as conotações habituais de maldição. Mas relacionado ao ferro, ganha a sua dimensão positiva, transpondo o gesto do operário acima das circunstâncias e desvendando a valorização do labor construtivo, que inspira a “orquestra da serra e do malho” no hino de Antônio Feliciano de Castilho, ou a “orquestra audaz do malho”, no poema visionário de Castro Alves. Por intermédio do espaço e seu equipamento de coisas, o ser transparece no esforço do corpo, simbolicamente depurado pelo fogo.

O vasto galpão da oficina é feio, escuro e sujo. Mas a chama da forja se ergue alta e clara do braseiro avermelhado, revelando o mundo com os seus instrumentos e os seus habitantes: cinco ferreiros, dos quais se destaca o enorme Gouget, louro e escultural com a sua barba anelada. Parece haver uma reversibilidade entre êle e o fogo, pois êste o arranca das trevas e o ilumina, mas em seguida é como se por sua vez êle se tornasse um foco irradiante e alumiasse o ambiente e as outras pessoas. “O grande clarão

o iluminava violentamente sem uma sombra.” Isto, quando está “como um colosso em repouso, tranqüilo em sua fôrça;” Mas o movimento das tarefas o transfigura de tal maneira, que êle passa a fazer luz em tórno de si e aparece radioso como um deus solar. A chama atijada pelo fole sobe das brasas, a claridade se espalha no galpão, as faíscas explodem das barras marteladas, o trabalhador difunde luz. “Jaillir”, “éclater”, “flamber”, “rayonner”, “éclabousser” (d’étincelles), são alguns verbos que exprimem êsse movimento geral de irradiação, que passa do fogo ao seu servidor Gouget.

Êste, apelidado *Gueule-d’Or*, é caracterizado em têrmos solares, que redimem e redefinem a função do próprio ouro, antes contaminado pelos Lorilleux, mas, aqui, restaurado na sua fôrça de metaforizador positivo. Hercúleo, cabelo e barba dourados, dominando o fogo, Gouget forma com Gervaise uma espécie de par mitológico que reúne de modo expressivo a água e o fogo, purificadores inseridos no mundo do trabalho através dos seus ofícios de ferreiro e lavadeira.

Nesta cena, há uma opção tácita de Gervaise, contrariando a sua opção aparente no fim da luta simbólica entre Gouget e o colega *Bec-Salé*, ou *Boit-sans-Soif*, que é o seu avêso: sêco, moreno, meio demoníaco, estragado pelo álcool, cujo vício aparece no apelido. Para cortejarem a seu modo a mulher que visita a oficina, êles se desafiam para um duelo proletário, transposição pela qual o romancista naturaliza no mundo da indústria o velho uso cavaleiresco: trata-se de ver quem forja melhor e mais depressa uma cavilha de quatro centímetros de diâmetro, com malhos descomunais de dez quilos. É evidente que o bêbado produz uma peça lamentável, depois de um esforço descoordenado que o faz tremer e saltar no cabo da ferramenta, com a “sua barba de bode, seus olhos de lobo”, enquanto Gouget, ritmado e sereno, demonstra a perfeição do vigor sadio:

Claro que não era aguardente o que Cara-de-Outro tinha nas veias, era sangue, sangue puro, que pulsava poderosamente até no malho e regulava a tarefa. Um sujeito estupendo no trabalho! A chama da forja o alumia de cheio. Seus cabelos curtos,

encrespados na testa baixa, sua linda barba amarela, caindo em anéis, se iluminavam e clareavam todo o rosto com os fios de ouro; um verdadeiro rosto de ouro! Além do mais, um pescoço parecido com uma coluna, branco como um pescoço de menino; um peito vasto, tão largo que uma mulher podia deitar nele atravessada; os ombros e os braços pareciam copiados da estátua de um gigante, num museu. Quando tomava embalo, os músculos estufavam, pareciam montanhas de carne mexendo e endurecendo debaixo da pele; os ombros e o peito inchavam; êle soltava claridade em volta, ficava bonito, todo-poderoso como um deus bom.

Gouget ganha a contenda e portanto, simbólicamente, a mulher, que se sente possuída por essa malhação furiosa: “[...] êles a disputavam a marteladas, eram como dois grandes galos vermelhos bancando os valentes diante de uma galinha branca.” Mas ainda aqui verificamos o processo simbólico de cruzamento, pois embora ela própria tenha mentalmente escolhido como paladino o seu bom amigo, no fundo e na verdade é como se tivesse ficado com *Bec-Salé*, aliás, amigo de Coupeau e parceiro da mesma roda de beberrões. Assim, como, parado o fole, a chama se extingue e o galpão cai de novo no escuro, cessada a influência de Gouget, Gervaise retoma o movimento de descida que a fará reatar com o chapeleiro ocioso e afundar no redemoinho do cortiço.

Em vão Gouget procura salvá-la. É no capítulo VIII. M.e vai à sua casa e surpreende Lantier na primeira tentativa de beijá-la à força. No dia seguinte ela o procura para explicar e êle faz a proposta de fugirem; mas ela recusa, porque há o marido, os filhos, a respeitabilidade que ainda espera manter.

É interessante notar que essa aparição tímida do motivo da redenção e da pureza se manifesta num ambiente que representa, de certo modo, a recuperação simbólica dos espaços naturais, convencionalmente incontaminados. Mas uma recuperação melancólica, ajustada ao ritmo de degradação que estamos procurando discernir, pois se trata de um pobre terreno baldio, perdido no meio das fábricas como intercalação atrofiada da natureza no espaço brutal da sociedade industrializada:

Entre uma serraria mecânica e uma manufatura de botões, era uma nesga de campo que permanecera verde, com trechos amarelos de grama queimada; amarrada numa estaca, uma cabra girava balindo; no fundo, uma árvore morta se esfarelava debaixo do sol.

É o único momento de idílio entre ambos, nesse prado morto onde há todavia flores silvestres, que o bom São Cristóvão vai colhendo com os “dedos endurecidos pelo manejo do malho”, para jogar na cesta de roupa da lavadeira. Depois disso, a queda é vertical, porque estão perdidas as últimas possibilidades de opção.

O espaço degradado

A partir do capítulo X a família Coupeau se encontra (para falar com um pouco de grandiloquência) nas garras do cortiço. Antes, na oficina do andar térreo, estava apenas encostada nele, voltada para a rua e a abertura do mundo. Agora, é incorporada em definitivo ao espaço da miséria, e o vasto pardieiro se torna por assim dizer um personagem central, com a sua vida sórdida e desesperada, numa transformação antropomórfica do espaço que faz ver como é justa a observação de Gaëtan Picon citada mais alto.

Começa então, da parte do narrador, uma série de comparações implicitamente valorativas entre o espaço passado e o espaço presente. O momento culminante dêste processo será visto mais tarde; por enquanto, notemos que êle começa aqui, com Gervaise olhando para baixo, da janela do seu novo quarto, situado no “canto dos piolhentos”, entre o agente funerário Bazouge e o monstruoso Bijard. Ela se lembra de quando olhou pela primeira vez em sentido contrário, do pátio para a altura; e notando que a fisionomia externa da casa mudou pouco, nota que ela, ao contrário, treze anos depois é um resto do que fôra, embora o mundo vá indo e as águas do tintureiro sejam, nesse momento, de um azul tão claro quanto antes.

Êste capítulo e os seguintes são de espaços devoradores: além do cortiço, que tritura o casal, há o *assommoir*, que de pois de ter tragado

Coupeau, traga Gervaise; e a rua, que surge para a filha e afinal para ela como convite à prostituição; e o hospício, forma suprema do hospital, onde Coupeau é internado periodicamente e acaba morrendo no delírio alcoólico; e no fim, o cubículo embaixo da escada, ensaio geral do caixão onde o Père Bazouge acaba por metê-la.

Um traço chama desde logo a atenção: o mergulho dos protagonistas na miséria de verdade motiva uma irrupção da natureza, principalmente do inverno, que agora se impõe porque não há mais defesa contra êle. E ocorre uma reflexão teórica: mesmo no romance naturalista as circunstâncias ambientais não são dados absolutos, não constituem uma presença automática na composição. Transformadas, como tudo mais que vem do exterior, em elemento funcional da narrativa, são chamadas pelo romancista quando necessárias como componente do enredo, e só existem de maneira coerente quando integradas na ação, sob pena de virarem mero quadro, boiando sem sentido no curso dos acontecimentos. Para Gervaise e Coupeau, os invernos dos anos todos corridos até aqui não existiram como problema e por isso não são mencionados. Mas o frio vem necessariamente ao primeiro plano quando êles se encontram sem dinheiro para o aluguel, sem aquecimento, sem agasalho, sem comida; e através dele o meio físico original volta a agir diretamente, à medida que se desmancha a resistência da civilização, por falta dos instrumentos culturais, e o homem, cada vez mais alienado, vai revertendo lentamente a certas contingências da condição animal.

Eram sobretudo os invernos que os rapavam. Nas outras estações ainda comiam pão, mas com a chuva e o frio chegavam de supetão a fome, as danças diante do guarda-comida, os jantares por um óculo na Sibéria estreita da sua pocilga. O safado do mês de dezembro entrava por baixo da porta e trazia tudo quanto era mal, a falta de trabalho nas oficinas, a vadição entorpecida dos dias de geada, a miséria negra dos dias úmidos. No primeiro inverno ainda acenderam fogo alguma vez, amontoados em volta do fogão, preferindo trocar a comida pelo calor; no segundo inverno o fogão nem desenferrujou, e enregelava o quarto com um ar sinistro de marco de ferro. Mas o que lhes dava mesmo rasteira, o que acabava com êles, era o vencimento do aluguel.

Ah! o vencimento de janeiro, quando não havia um rabanete em casa e o zelador apresentava o recibo! No sábado seguinte chegava Monsieur Marescot [o senhorio], agasalhado num bom capote, com as patas enormes metidas nas luvas de lã; e vinha sempre com a palavra “expulsar” na bôca, enquanto a neve caía fora, como se estivesse arrumando para êles, na calçada, uma cama de lençóis brancos. Para pagar o aluguel teriam vendido a própria carne, e era o aluguel que esvaziava o guarda-comida e o fogão. Aliás, subia um lamento no prédio inteiro. Havia choro em todos os andares, com uma música de desgraça roncando pela escada e os corredores. Nem uma morte em cada moradia teria produzido orquestração tão atroz. Um verdadeiro juízo final, o cabo de tudo, a vida impossível, o desbarato dos pobres diabos . A mulher do terceiro andar ia se oferecer durante uma semana na esquina da rua Belhomme. Um operário do quinto andar, pedreiro, tinha roubado o patrão.

Esta passagem de uma situação onde podiam, mesmo pobremente, utilizar os recursos da cultura material, para o domínio dos elementos, onde o Inverno, transformado em personagem mitológico, desaba sobre o cortiço como um vendaval, é acompanhada por uma queda paralela da linguagem, possível graças à revolução estilística de *L'Assommoir*, que Anatole France caracterizou muito bem quando noticiou o seu aparecimento:

Os numerosos personagens falam a linguagem do povo. Quando, sem os fazer falar, o autor completa o seu pensamento ou descreve o seu estado de espírito, usa a mesma linguagem. Censuraram-no por causa disto. Pois eu o louvo. É impossível traduzir fielmente o pensamento e as sensações de um ser fora da sua linguagem própria.⁴

Incorporando o ritmo, a sintaxe e o vocabulário do povo para chegar a uma linguagem inovadora, que por isto mesmo modifica a

⁴ Citado por Henri Mitterrand, Notas à edição da *Pléiade*, vol. II, Paris, Gallimard, 646, página 1563.

relação tradicional entre o narrador e a narrativa, Zola, nessa altura do livro, aumenta a taxa de gíria, acentua no discurso indireto a energia coloquial do direito e chega a um momento de suprema degradação do estilo, quando chegou também ao ápice a degradação do espaço e da vida nele encasulada.

Gervaise está sòzinha no aposento vazio e imundo, onde resta um monte de palha que foi do colchão: deitada nele, sem comer a um dia e meio espera em vão que o marido traga algum dinheiro. Num longo trecho, onde personagem e narrador se fundem na subjetividade objetiva do indireto livre, vemos uma espécie de monólogo interior de Gervaise, num tom que discrepa do que era o seu, pois ela cuidava relativamente da fala, como um elemento a mais do esforço de respeitabilidade. Agora, é a gíria agressiva do bairro, que se tornara o dialeto único do marido e acabou, como um contágio, pegando na mulher com o vício da bebida⁵. É intraduzível, e sobretudo quase impossível de citar, pela brutalidade gigantesca da imagem central, que acompanha o processo analisado neste ensaio.

Faminta, furiosa, animalizada, separada do mundo, ela o *enfia* metafóricamente no próprio corpo. Tudo: o senhorio, que quer pagamento, o marido, os parentes, os vizinhos, o bairro, a própria cidade: “Sim, no traseiro, o porco do seu homem! no traseiro, os Lorilleux, os Boche, os Poisson! no traseiro o bairro que a desprezava! Podia entrar Paris inteiro, que ela enterrava com um tapa, num gesto de indiferença suprema, feliz e vingada por enfiá-lo ali”.

Numa espécie de afunilamento metafórico, vigoroso e sórdido, culmina assim o sentimento abissal do livro, indicado a propósito dos orifícios devoradores que vão progressivamente diminuindo e se especificando: a depressão imensa da cidade, o poço da escada, a fossa do cemitério e, agora, isto. O mundo a engoliu; ela engole o mundo de maneira agressivamente figurada.

⁵ “Admire-se como o aviltamento dramático de Gervaise é traduzido por uma degradação por uma progressiva de sua linguagem, que passa do popular provincial ao suburbano, para se afundar na linguagem baixa mais objeta e mais avacalhada.” (GUIRAUD, 1969, p.85).

Nessa altura, há uma espécie de revisão final dos lugares do passado, à luz da degradação presente. Depois de assistir à morte dickseniana da pequena mártir Eulalie, sua vizinha, torturada pelo pai enlouquecido pela bebida; depois de tentar arranjar uns tostões com os cunhados e o marido, vem a última decisão: prostituir-se. E volta a andar pela rua, como no dia do casamento, numa longa excursão que repassa bairro, e é recolhida um instante, por caridade e amor, na casa do fiel Gouget, isto é, a casa onde ela tinha morado parede meia como vizinha honrada, no momento mais claro da vida.

É significativo que o narrador retome agora a constelação inicial de lugares na craveira da abjeção, – pois eles são vistos por uma mulher que se vende. Na noite nevoenta e gelada, Gervaise tenta em vão caçar um homem para matar a fome. A sua caminhada a situa de repente em face do Hotel Boncoeur, abandonado, arruinado; e, mais longe, do matadouro, em demolição; depois, do Hospital Lariboisière, em boa forma, com a “porta dos morots” que apavorava o bairro e ilustra o destino de Coupeau; do *assommoir* do Père Colombe, próspero, “iluminado como uma catedral para missa solene”, uma “máquina de embebedar”. E é no espaço delimitado por êstes velhos pontos de referência, marcos agourentos de sua vida, vinte anos antes, que tenta a caçada improficua, mancando, esfomeada, vendo a sombra disforme vacilar à luz dos lampiões de gás.

Neste recuo aos níveis mais ínfimos, parece que a dimensão cultural da cidade é dissolvida num desmedido ambiente natural, formado pela noite, o frio, a chuva, a lama, a neve, o vento, a escuridão. Cuspida do universo da técnica e do objeto manufaturado, Gervaise retorna a uma situação primitiva, que procura superar usando o próprio corpo como objeto negociável; vai ao cabo do processo alienador e se define como coisa, no espaço de um mundo que lhe nega as condições para se humanizar. Uma recuperação monstruosa da natureza, pela impossibilidade de participar da cultura industrial. Depois disso, pode morrer.

CÂNDIDO, A. Degradation of Space. (An Essay on the Functional Correlation of the Surroundings, Things and Behaviour in *L'Assommoir*). **Revista de Letras**, São Paulo, v.46, n.1, p.29-61, Jan./June 2006.

- **ABSTRACT:** Analysis of the relations between space and social degradation in Zola's novel *L'Assommoir*.
- **KEYWORDS:** *L'Assommoir*. Zola. Space. Degradation.

Referências

PICON, G. Le roman et la prose lyrique au XIX.e Siècle. In: **ENCYCLOPÉDIE de la Pléiade: histoire des Littératures**. Paris: Gallimard, 1958. Tome III, p.1092.

ZOLA, E. **L'assommoir**. Paris: Fasquelle, 1955.

GUIRAUD, P. **Essais de stylistique**. Paris: Editions Klincksieck, 1969. (Initiation a la linguistique. Serie B: Problemas et methodes, 1).

