



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO**  
**CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO**  
**DEPARTAMENTO DE LETRAS**

**VITÓRIA FIGUEIRÔA PAES BARRETO ARAÚJO DA FONSECA**

**O DISCURSO CIENTIFICISTA SOBRE A HISTERIA EM *O HOMEM*, DE ALUÍSIO  
AZEVEDO**

**RECIFE**

**2025**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO**  
**CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO**  
**DEPARTAMENTO DE LETRAS**

**VITÓRIA FIGUEIRÔA PAES BARRETO ARAÚJO DA FONSECA**

**O DISCURSO CIENTIFICISTA SOBRE A HISTERIA EM *O HOMEM*, DE ALUÍSIO  
AZEVEDO**

TCC apresentado ao Curso de Letras -  
Bacharelado da Universidade Federal de  
Pernambuco como requisito parcial para a  
obtenção do título de Bacharel em Letras.

**Orientador(a):** Tiago Hermano Breunig

**RECIFE**

**2025**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Fonseca, Vitória Figueirôa Paes Barreto Araújo da.  
O discurso cientificista sobre a histeria em "O homem", de Aluísio Azevedo /  
Vitória Figueirôa Paes Barreto Araújo da Fonseca. - Recife, 2025.  
31

Orientador(a): Tiago Hermano Breunig  
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de  
Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Letras - Bacharelado, 2025.  
Inclui referências.

1. Aluísio Azevedo. 2. Literatura brasileira. 3. Naturalismo. 4.  
Cientificismo. I. Breunig, Tiago Hermano. (Orientação). II. Título.

800 CDD (22.ed.)

VITÓRIA FIGUEIRÔA PAES BARRETO ARAÚJO DA FONSECA

**O DISCURSO CIENTIFICISTA SOBRE A HISTERIA EM *O HOMEM*, DE ALUÍSIO AZEVEDO**

TCC apresentado ao Curso de Letras -  
Bacharelado da Universidade Federal de  
Pernambuco como requisito para a obtenção  
do título de Bacharel em Letras.

Aprovado em: 17/12/2025.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>o</sup>. Dr. Tiago Hermano Breunig (Orientador)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof<sup>o</sup>. Dr. Fábio Cavalcante de Andrade (Examinador Interno)  
Universidade Federal de Pernambuco

À memória de Luiz Henrique Lira Nogueira de  
Albuquerque. Sempre escrevo teu nome como  
uma criança que cava a areia em busca do  
outro lado do mundo.

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Glória, que primeiro segurou minha mão enquanto eu dava meus primeiros passos pelo mundo, e à minha irmã, Sofia. Agradeço todas as conversas, os conselhos, as piadas, toda a experiência de crescimento e amadurecimento conjunto. Tudo que eu faço é por vocês. Ao meu pai, Roberto, por toda a ajuda e companhia. À minha avó Gedalva e à minha tia Djani por todo o apoio.

Agradeço à Escola Parque do Recife por ter me introduzido formalmente, desde cedo, à importância do pensamento crítico e de uma formação política. Por ter me apresentado à poesia, ao teatro, à dança e à música.

Às amigas de infância, Manuela e Joana, agradeço a companhia e as noites gastas em diálogos sobre o futuro, momentos que certamente contribuíram para a realização deste trabalho. Agradeço a Alexandre, Arthur, Gisela e Letícia por cada palavra proferida que, resistindo ao tempo, agora se encontra costurada ao tecido orgânico do meu corpo. A Luiz, *in memoriam*, a quem dedico este trabalho, por ter me dado a honra de partilhar a vida contigo.

A Maria, com cuja companhia sempre posso contar nos momentos de contar estrelas no céu. Que a distância não nos afaste nunca os corações.

A todo o pessoal do Drama Club, que acompanho com tanta admiração desde que eu era pequenininha e que me acolheu com tanta delicadeza no momento que eu mais precisei me conectar comigo mesma. Agradeço especialmente a Ícaro, por ter confiado um pedacinho do seu coração comigo, e levado um pedacinho do meu consigo.

Aos amigos, professores e companheiros da universidade com quem tive o prazer de compartilhar ideias e afetos.

A Vinícius, meu primeiro amigo na graduação, por todos os nossos longos diálogos que perfuraram municípios, estados e madrugadas. A Camila e a Bianca, por tudo que a gente viveu, que me trouxe até aqui. A Ana Cecilya, Raissa e Raquel, por todo o carinho e apoio. A Alane, Daniela, Letícia, Lucélia, Luiza, Otto, Rayanne, Samara e Thayane, por cada risada, cada palavra, cada momento. A Cláudia, *in memoriam*, por nunca ter esquecido de mim.

Ao meu orientador, Tiago Hermano Breunig, pela eterna paciência e gentileza.

A Fábio Cavalcante de Andrade, por aceitar participar da minha banca e por todas as trocas no decorrer de toda a minha graduação.

A todos cujo formato singular da mão ajudou a moldar o que, hoje, posso identificar como “eu”, agradeço o carinho, os diálogos e os momentos de convivência.

“Nos pés de carne  
Nas mãos de carne  
No peito vivo. De carne.

Cuidado.” (Hilda Hilst, 2017, p. 409).

## RESUMO

Este trabalho analisa o romance *O homem* (1887), de Aluísio Azevedo, propondo uma leitura que se afasta da perspectiva analógica (Süssekind, 1984) tradicionalmente atribuída ao Naturalismo brasileiro, frequentemente reduzido a mero reflexo do cientificismo oitocentista. A pesquisa examina de que modo o discurso cientificista — especialmente o positivismo, o determinismo e a medicalização dos comportamentos — atravessa a narrativa, tensionando-a e sendo por ela ressignificado. Para isso, mobilizam-se autores como Bulhões (2003), Süssekind (1984), Sodré (1965) and Foucault (1999), a fim de compreender como o romance articula saberes médicos, práticas sociais e estratégias narrativas na construção da figura de Magdá. A partir desse enquadramento, investiga-se o modo como o texto encena a histerização do corpo feminino, observando a atuação do Dr. Lobão como representante do dispositivo da sexualidade, conforme formulado por Foucault. O estudo considera ainda a relevância da voz narrativa, que opera como instância observadora, aproximando-se do ideal naturalista da descrição e do “senso do real”. Ao analisar a articulação entre discurso científico, representação do corpo e tensão entre razão e desejo, o trabalho demonstra que *O homem* não apenas reproduz o imaginário médico do século XIX, mas também evidencia suas contradições, funcionando como um espaço de produção de saber e problematização dos limites da ciência na ficção naturalista brasileira.

**Palavras-chave:** Aluísio Azevedo; literatura brasileira; naturalismo; cientificismo.



## ABSTRACT

This study analyzes the novel *O homem* (1887), by Aluísio Azevedo, proposing an interpretation that moves away from the “analogical” perspective (Süssekind, 1984) traditionally attributed to Brazilian Naturalism, often reduced to a mere reflection of nineteenth-century scientific thought. The research examines how scientific discourse—particularly positivism, determinism, and the medicalization of behavior—permeates the narrative, shaping it and being reshaped by it. To this end, the study draws on authors such as Bulhões (2003), Süssekind (1984), Sodré (1965) and Foucault (1999), in order to investigate how the novel articulates medical knowledge, social practices, and narrative strategies in constructing the figure of Magdá. Within this framework, it explores how the text stages the hysterization of the female body, highlighting the role of Dr. Lobão as representative of the dispositif of sexuality, as formulated by Foucault (1999). The analysis also considers the relevance of the narrative voice, which operates as an observing instance and aligns itself with the naturalist ideal of detailed description and “sense of the real.” By examining the interplay between scientific discourse, bodily representation, and the tension between reason and desire, the study demonstrates that *O homem* not only reproduces the medical imaginary of the nineteenth century but also exposes its contradictions, functioning as a site for the production of knowledge and for questioning the limits of science within Brazilian naturalist fiction.

**Keywords:** Aluísio Azevedo; Brazilian literature; Naturalism; Scientificism.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>10</b>
<b>2</b>	<b>UMA PERSPECTIVA, UMA ATITUDE</b>	<b>12</b>
<b>2.1</b>	<b>A vontade de ver: cientificismo e positivismo</b>	<b>12</b>
<b>2.2</b>	<b>A estética do visível e senso do real</b>	<b>13</b>
<b>3</b>	<b>UM ESTUDO DE CASO?</b>	<b>16</b>
<b>4</b>	<b><i>EU COMO SOL A BUSCAR-TE, TU COMO SOMBRA A FUGIR-ME</i></b>	<b>22</b>
<b>5</b>	<b>CONCLUSÃO</b>	<b>27</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>29</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Foi com a publicação de *O homem*, em 1887, que o maranhense Aluísio Azevedo estabilizou a sua carreira como escritor. Embora a advertência no início do romance possa dar a entender que seria um romance naturalista, o livro alcançou sucesso comercial menos por conta de seu intuito cientificista que pela presença da representação dos desejos sexuais de sua protagonista. Um “*best-seller* erótico”, como o definem Mendes e Camello (2019), a narrativa da histórica Magdá e de seus desejos foi um verdadeiro fenômeno comercial para a época, alcançando a quarta edição em menos de um ano depois de sua primeira publicação (Camello, 2018).

Apesar disso, desde, pelo menos, os últimos anos do século XIX, o naturalismo e suas obras são relegados ao papel de coadjuvantes dentro do estudo de literatura no país (cf. Bulhões, 2003; Mendes; Catharina, 2009; Mendes, 2019). E, nesse contexto, as qualidades estéticas do romance de Azevedo foram, durante as últimas décadas do século XIX e durante o século XX, desconsideradas em prol de um discurso que valorizava outras obras do autor, como *O cortiço* (1890), considerada o maior exemplo da literatura naturalista no Brasil. Isso porque a prosa naturalista tende a ser analisada dentro de uma perspectiva “analógica” (Süssekind, 1984), que a inferioriza frente à comparação com a “origem”, seja ela o naturalismo europeu ou a realidade brasileira do século XIX, além de reduzi-la às suas características de “escola”, sobrevivendo no meio intelectual brasileiro apenas como representação literária das ideologias reacionárias do século XIX, como o darwinismo social, o determinismo e o positivismo.

Fugindo dessa perspectiva analógica, a presente pesquisa propõe uma nova chave de leitura para o romance naturalista, que tem seu centro a preocupação com a ordem estético-discursiva proposta pelo romance estudado. Dessa forma, pretende-se analisar de que forma permeia o discurso cientificista em *O homem*, compreendendo as particularidades de composição da obra.

Na seção seguinte, “Uma perspectiva, uma atitude”, discute-se sobre o cientificismo, entendido como uma perspectiva ideológica associada à ascensão do positivismo no final do século XIX e cujos efeitos se estendem pelo século XX, com base em Sevcenko (2019), Sodré (1965) e Süssekind (1984). É nesse contexto de valorização da ciência, da observação empírica e da confiança no progresso que a literatura naturalista encontra terreno fértil para articular seus procedimentos narrativos e suas concepções de realidade.

Em seguida, na seção “Um estudo de caso?”, inicia-se a nossa análise do romance, atentando-nos para as proliferações do discurso cientificista no romance e de que forma ele está aliado aos interesses de estruturação de uma ordem familiar burguesa com base em Foucault (1999) e Alencastro (2019).

Por último, em “*Eu como sol a buscar-te, tu como sombra a fugir-me*” encerramos a nossa discussão baseando-nos nas reflexões de Didi-Huberman (2003) sobre a imagem da mulher histérica para falar sobre aquilo que parece sempre escapar dos limites da representação objetiva: o domínio do desejo.

## 2 UMA PERSPECTIVA, UMA ATITUDE

### 2.1 A vontade de ver: cientificismo e positivismo

A segunda metade do século XIX é marcada por uma série de mudanças de ordem econômica, social, cultural e tecnológica que impactaram profundamente o modo como as pessoas se relacionariam com o mundo a partir de então. Essas mudanças, como notam Nelson Werneck Sodré (1965) e Nicolau Sevcenko (2019), estariam ligadas ao estabelecimento da burguesia como classe dominante e do capitalismo internacional como nova ordem mundial. Trata-se de um período marcado por conflitos ideológicos e militares, pelo neocolonialismo europeu e por um grande desenvolvimento na produção tecnológica e científica, estimulado pelo enorme fluxo comercial. “[N]unca,” nota Sevcenko (2019, n.p.),

em nenhum período anterior, tantas pessoas foram envolvidas de modo tão completo e tão rápido num processo dramático de transformação de seus hábitos cotidianos, suas convicções, seus modos de percepção e até seus reflexos instintivos.

Nesse contexto, em que o domínio humano parece subjugar a natureza, se valoriza a noção de progresso, prevalece na atmosfera discursiva da época uma série de atitudes e posicionamentos que recebe o nome de positivismo. Inicialmente utilizado como definição de um método científico, o termo assume, ao longo do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, uma perspectiva ideológica, ligada a um dispositivo de poder (Foucault, 1999) que situa discursos e práticas políticas e institucionais.

Como destaca Cunha (2017), o positivismo procurava aplicar o método empirista das ciências naturais às demais áreas de conhecimento humano. Em oposição às correntes metafísicas e idealistas, a perspectiva positiva enfatiza a importância da observação empírica dos fatos, naturais ou sociais, que, em conjunto a uma crença excessiva na racionalidade científica, seria o único modo de se alcançar o verdadeiro conhecimento científico. “Positivo”, nesse sentido, diz respeito àquilo que está “posto à vista”.

Observar o que está à vista, descobrir como se coordenam os fatos observados, estabelecer uma unidade, instrumentalizar a natureza: eis os objetivos finais da ciência positiva. E, se isso é verdade para as ciências de modo geral,

vale mais ainda para a “ciência universal” que é a sociologia positiva, fundamento de toda reforma e aprimoramento humano e modo de superação

definitivo dos “estádios” anteriores de cultura (o teológico e o metafísico). Para realizar tal objetivo, deve determinar, com a ajuda da biologia e da fisiologia, *as leis de uma vida social que impeçam a tendência à sua dissolução* (Cunha, 2017, n.p., grifos nossos).

A ânsia pelo olhar motivada pelos ideais positivistas perpassa, no Brasil, os últimos anos do Império, impregnando-se nas atitudes das primeiras décadas da República. Sob o signo da modernidade, do progresso, e da “higiene” social, o positivismo atravessa o âmbito privado e se institucionaliza como política pública, um exemplo de uma atitude mais ampla, o cientificismo.

É dentro desse contexto que se desenvolve, portanto, a literatura naturalista, que será entendida, “de um lado, [como] transposição para a literatura dos métodos científicos [positivistas], de outro lado, submissão dos fenômenos naturais aos atos humanos” (Motta, 2017, n.p.).

## 2.2 A estética do visível e o senso do real

Quando o naturalismo se desenvolveu em território brasileiro, em meio às transformações culturais, científicas e editoriais que marcaram a penúltima década do século XIX, Baguley (1982) identifica que o movimento já se encontrava em declínio na Europa. Essa perspectiva é questionada por autores como Sereza (2022), ao afirmar que, na verdade, a maior parte da produção naturalista brasileira coincidiu com o auge do naturalismo europeu naquela mesma década; *Germinal*, de Émile Zola, por exemplo, seria somente publicado em 1885. A recepção da estética naturalista no Brasil, portanto, não ocorreu apenas pela leitura direta dos autores europeus, mas foi principalmente estimulada pela mediação de um circuito editorial em expansão que, impulsionado pelo crescimento da imprensa e pelo aumento da alfabetização nas áreas urbanas, favoreceu a ampla circulação de romances traduzidos e de periódicos literários (Sodré, 1965).

A consolidação do naturalismo no país foi, assim, estimulada por um ambiente em que o romance assume lugar central na vida cultural urbana. Como observa Sodré (1965), as transformações no mercado editorial — barateamento dos livros, ampliação das tiragens e difusão dos folhetins nos jornais — criaram condições propícias para a popularização de obras realistas-naturalistas. Além disso, o gênero oferecia uma estrutura narrativa extensiva e minuciosa que correspondia ao gosto de um público leitor em expansão, interessado em histórias capazes de representar de forma vívida as tensões sociais, políticas e morais do período. Flora Süssekind (1984), aliás, reforça essa mesma perspectiva ao argumentar que a

popularidade do naturalismo resulta também da articulação entre inovação formal e apelo sensacional.

Por incorporar elementos de escândalo — como a exposição de comportamentos desviantes, patologias e vícios —, o naturalismo articulava o projeto de “diagnóstico social” ao entretenimento que atraía o leitorado burguês e pequeno-burguês. A narrativa, muitas vezes organizada em torno de casos paradigmáticos de “degenerescência”, funcionava como um espaço de circulação de discursos médicos e científicos e, simultaneamente, como forma de consumo emocional próxima ao melodrama. Assim, “o público deu ao naturalismo seu apoio” (Sodré, 1965, p. 174), não apenas por sua dimensão “documental”, mas também por sua habilidade em explorar o sensacional e o proibido.

Desse modo, tanto para Sodré (1965) quanto para Sússekind (1984), o naturalismo brasileiro resultou de um duplo movimento: de um lado, a incorporação e adaptação de modelos europeus legitimados pelo prestígio científico e literário; de outro, a adequação desses modelos às expectativas e ao imaginário de um público urbano em expansão. Sob o aspecto, Mendes e Catharina (2009) estabelecem que, a despeito disso, o cenário político local do Século XIX também se torna um fértil território para a adesão dos “modelos e métodos deterministas de Zola” (Mendes; Catharina, 2009, p. 120), diante da crise da monarquia, a ampliação das cidades e a expansão da comercialização literária com o aumento no número de impressões.

O resultado foi uma literatura que, simultaneamente, se afirmava como registro objetivo da realidade e empregava estratégias narrativas capazes de capturar a atenção e a curiosidade do leitor. Com uma função semelhante à da fotografia, uma das grandes novidades tecnológicas oitocentistas, o naturalismo ajudou a fixar imagens e construir discursos acerca dos fatos sociais que eram “observados” e “experimentados” (Zola, 1982) através dos sentidos estimulados no momento da leitura. Essa preocupação com o *novo* implicava a criação de uma nova forma literária que comportasse essas mudanças de sensibilidade, uma “estética do visível” (Sússekind, 1984), que buscava se apropriar do discurso científico para causar um determinado efeito estético, um efeito de real, o qual Émile Zola chamava de *senso* do real (1982).

Na prática, no entanto, essa apropriação — ou repetição — da ciência na literatura naturalista não conseguia suprir a diferença entre os dois discursos, e, em verdade, concordamos com Sodré (1965) quando diz que as pretensas neutralidade e impassibilidade

científicas foram as atitudes menos obedecidas pelo naturalismo. Baseando-nos em Süsserkind (1984, p. 65-66, grifos da autora), cabe complementar:

[...] a cada repetição em diferença, os termos podem tornar mais clara uma singularidade insubstituível. A cada retorno, fantasmas estéticos e históricos podem desmascarar o seu caráter fantasmagórico e destruir a tentativa de se confirmar a lei do mesmo. Pois as semelhanças que permitem se diga de um elemento ser ele a repetição de outro nunca são suficientes para desfazer de todo as *diferenças* entre eles.

É precisamente sobre o espaço da diferença entre o discurso literário e o médico-científico que este trabalho se debruça. Partimos do princípio de que a literatura naturalista dialoga com as correntes ideológicas de seu tempo não de forma passiva, mas de modo produtivo, por vezes mesmo tensionando ou contradizendo tais discursos. Assim, o naturalismo se aproxima do discurso científico ao reivindicar para si o estatuto de produtor de verdades, ao mesmo tempo que se distancia dele ao não deixar de incorporar para si as ambiguidades próprias do texto literário.



### 3 UM ESTUDO DE CASO?

Sozinha, toda vestida de preto, deitada em um divã há duas horas “a cismar em coisa nenhuma” (Azevedo, 2013, p. 17), com um romance entreaberto esquecido a seus pés. Em sua primeira aparição, logo no primeiro parágrafo d’*O homem*, Madalena, ou Magdá, como será tratada na maior parte da narrativa, nos é apresentada como uma figura estática, melancólica, deslocada do tempo e do espaço. A jovem acabara de retornar de uma viagem à Europa que, segundo conselhos médicos, deveria trazer melhoras a seu estado de saúde. “Melhoras! Que esperança!”, lamenta a voz do narrador heterodiegético: Magdá teria voltado ainda pior do que partira, “muito magra, muito pálida, com grandes olheiras cor de saudade; nem parecia a mesma. Mas, ainda assim, era bonita” (Azevedo, 2013, p. 1).

É sobre o estado de saúde dessa jovem que se desenvolve a narrativa d’*O homem* (1887). Publicado três anos antes d’*O cortiço* (1890), obra que é notoriamente descrita como a maior obra do naturalismo brasileiro (Candido, 1993; Montello, 1997; Levin, 2017; Mendes, 2019) e, por consequência, de Aluísio Azevedo, *O homem* formaliza e tematiza de modo totalmente diferente as preocupações do programa naturalista. Josué Montello (1997), assim como Levin (2017), afirmam que o romance toma a forma de um “estudo de caso”, concentrando-se na investigação psicológica da personagem de Magdá e sua gradual perda de sanidade.

A abertura *in media res* do romance se esforça por situar o leitor diante de alguns dos sintomas que já acompanham Magdá há pelo menos dois anos e que somente se intensificarão no decorrer da narrativa. A letargia, a falta de interesse, a melancolia profunda, a irritabilidade revelam uma das facetas da enfermidade que acompanha a personagem. Sintomas esses que começaram a se manifestar após Magdá descobrir a impossibilidade de seu casamento com o seu amigo de infância, com quem havia crescido e feito planos de noivado e que, “[s]egundo o que sabia toda a gente”, teria sido adotado “por compaixão” (Azevedo, 2013, p. 3) como afilhado de seu pai, o viúvo conselheiro Pinto Marques. Quando se dá conta do sentimento romântico que Fernando nutre por sua filha, no entanto, o conselheiro decide revelar, em uma conversa privada com o jovem, que ele é, na verdade, irmão biológico de Magdá, fruto de uma infidelidade realizada ainda em vida de sua esposa, com uma mulher casada.

Solicitando sigilo por parte de Fernando, o conselheiro convida-o para, após sua formatura, passar uma temporada na Europa. A despeito do afastamento do amado, Magdá nutre a crença de que, no dia da formatura de Fernando, estudante de medicina, manteria a

promessa do pedido de casamento que firmaria o futuro da vida do casal. Todavia, ao se deparar com o estupor de Fernando, espantado com a constatação de que Magdá ainda acreditava na possibilidade de uma continuidade à então ceifada história dos dois, tem início o primeiro episódio psicossomático da jovem que, após chegar em casa, “atirou-se à cama” (Azevedo, 2013, p. 9). Sobre o episódio, no qual Magdá tem dezessete anos, é narrado:

E a bomba estourou, sacudindo-a toda, convulsivamente, numa descarga de soluços que se tornavam progressivamente mais rápidos e mais fortes, à semelhança do ansioso arfar de uma locomotiva ao partir. (Azevedo, 2013, p. 9).

No início da narrativa, a protagonista é descrita por sua antissocialidade, como “mais amiga de estar só” (Azevedo, 2013, p. 1). Ao longo do romance, o quadro de saúde de Magdá se agrava gradativamente. Nesse contexto, é fundamental a figura do Dr. Lobão, médico da família, que reconhece o perfil patológico da jovem e a diagnostica com histeria, ressaltando a imperatividade do casamento de Magdá para contenção dos sintomas do suposto transtorno:

(...) não convém que esta menina deixe o casamento para muito tarde. Noto-lhe uma perigosa exaltação nervosa que, uma vez agravada, por interessar-lhe os órgãos encefálicos e degenerar em histeria... (Azevedo, 2013, p. 12).

Mas, em outra passagem, quando o médico complementa: “A necessidade do casamento, entretanto, é apenas — Casamento é um modo de dizer, eu faço questão é do coito! — Ela precisa de homem!” (Azevedo, 2013, p. 17), estabelece-se um contraste entre a visão romântica de Magdá sobre o ato do matrimônio e a visão pragmática do Dr. Lobão. Desse modo, percebemos uma autoconsciência, na narrativa, na relação que se cria entre o controle da sexualidade da personagem e a progressão do seu caso de histeria, que perpassa as instâncias moral, médico-científica e, por fim, criminal.

Dr. Lobão, intranarrativamente, atuará como a voz da autoridade do discurso psiquiátrico cientificista ao qual estava associada à preservação de uma ordem familiar burguesa. Nesse contexto, como argumenta Michel Foucault (1999), os discursos sobre a sexualidade adquirem centralidade, a partir do século XVIII, com a consolidação de quatro “conjuntos estratégicos” que instituem “dispositivos específicos de saber e poder a respeito do sexo” (Foucault, 1999, p. 99).

O primeiro desses dispositivos — e aquele que mais nos interessa — é o da *histerização do corpo da mulher*. Segundo o filósofo, trata-se de um “tríplice processo” pelo qual o corpo feminino foi simultaneamente exaltado e desqualificado como um corpo

“integralmente saturado de sexualidade”; de um processo que o submeteu ao campo das práticas médicas mediante a patologização de características consideradas intrínsecas; e, por fim, de sua vinculação orgânica ao corpo social, especialmente às exigências de fecundidade, ao espaço familiar e à criação dos filhos. Dessa forma, a mulher passa a ser definida pela dupla figura da mãe e de sua imagem invertida, a “mulher nervosa”, constituindo a face mais visível dessa histerização (Foucault, 1999, p. 98). Foucault demonstra, assim, que a sexualidade feminina foi tornada objeto privilegiado de intervenção médica, moral e social, justificando a crescente autoridade do saber científico sobre a vida doméstica.

Os outros três dispositivos descritos pelo autor — a pedagogização do sexo da criança, a socialização das condutas de procriação e a psiquiatrização do prazer perverso — completam o quadro de medicalização e controle da sexualidade na modernidade. Este último consiste, conforme explica Foucault, na transformação do “instinto sexual” em um instinto autônomo, passível de análise clínica em suas anomalias, de modo que a sexualidade passa a funcionar como parâmetro para definir condutas normais e patológicas. Daí decorre a busca por tecnologias corretivas que visam ajustar o indivíduo a um ideal normativo (Foucault, 1999, p. 99).

Dessa forma, a figura da mulher histérica emerge como um dos objetos centrais dos saberes médicos e psiquiátricos do século XIX. Foucault observa que tal figura está diretamente vinculada ao *dispositivo de aliança* — sistema que rege o matrimônio, a transmissão de bens, a fixação dos parentescos e a organização familiar (Foucault, 1999, p. 100). A histerização, portanto, não diz respeito apenas ao corpo individual, mas ao funcionamento da ordem social burguesa, que depende da regulação da sexualidade feminina para manter seus mecanismos de herança, linhagem e moralidade.

Costa (1979), ao analisar o estabelecimento da família burguesa no Brasil oitocentista, chama atenção para o papel crescente da medicina como autoridade moral e disciplinar dentro do lar. A presença do médico — figura investida de legitimidade científica — torna-se cada vez mais frequente e íntima, penetrando os espaços antes reservados ao recato feminino. Como destaca Alencastro (2019, n.p.), citando Gilberto Freyre, a autoridade patriarcal tradicional se enfraquece à medida que outras figuras masculinas — entre elas o médico — passam a exercer influência sobre a família: “o ‘absolutismo’ do pai de família dissolvia-se à medida que outras figuras de homem ganhavam ascendência na sociedade escravista: o juiz, o correspondente comercial, o diretor do colégio, o médico”. Essa observação evidencia como a medicalização da vida privada, inclusive dos corpos femininos, dependeu da incorporação

social do médico como personagem do círculo parafamiliar, autorizado a intervir nos assuntos domésticos.

No romance, embora o conselheiro não assuma uma postura autoritária diante da filha, essa autoridade é passada para o personagem do médico. Cabe destacar, inclusive, o próprio desgosto a priori que parte de Magdá em relação ao médico, evidente desde as primeiras consultas. O médico é por ela descrito como “sistematicamente grosseiro, rude, abusando da sua grande nomeada de primeiro cirurgião do Brasil, maltratando os seus doentes, cobrando-lhes um despropósito pelas visitas” (Azevedo, 2013, p. 12). Se é verdade que Magdá, moralmente, irá se desviar das expectativas impostas sobre ela com relação à sua sexualidade, esse desvio também diz respeito ao modo com que a personagem percebe a sua relação com o médico.

Após a temporada na Europa que não melhora o seu caso, Dr. Lobão recomenda que a jovem seja levada para longe da cidade, na expectativa de deixá-la em repouso, afastando-a da agitação urbana. Apesar disso, é justamente nesse novo ambiente, na Tijuca, que ela vivencia seu despertar sexual. Como destaca Antonio Candido (1993, p. 89), o espaço é uma categoria de grande relevância para a estética naturalista, pois “as circunstâncias ambientais transformadas [...] em elemento funcional da narrativa, são utilizadas pelo romancista, quando necessárias como componente do enredo, e só existem de maneira coerente quando integradas na ação”. O contraste entre a vastidão da mata virgem que circunda o casarão e o confinamento da personagem em seu quarto revela a tensão entre contenção e desejo.

No entanto, a janela do aposento não se abre para a mata, mas para uma pedreira; assim, entre toda aquela natureza, o que a cativa não é o cenário idílico, e sim o trabalho braçal dos homens, com toda a sua virilidade, rudeza e simplicidade. Essa fascinação a impulsiona a subir até o alto da pedreira, movimento que culmina em seu resgate por um dos trabalhadores:

Achava-se muito bem no tépido aconchego daquele corpo de homem; toda ela se penetrava do calor vivificante que vinha dele; toda ela aspirava, até pelos poros, a vida forte daquela vigorosa e boa carnadura, criada ao ar livre e quotidianamente enriquecida pelo trabalho braçal e pelo pródigo sol americano. Aquele calor de carne sã era uma esmola atirada à fome do seu miserável sangue.

E Magdá, sentindo no rosto o resfolegar ardente e acelerado do covoqueiro, e nas carnes macias da garganta o roçar das barbas dele, ásperas e mal tratadas, gemia e suspirava baixinho como se estivesse a acarinhá-la depois de longa e assanhada pugna de amor (Azevedo, 2013, p. 37).

Após o contato com o corpo de Luiz, Magdá começa a ser acometida por sonhos eróticos que, aos poucos, substituem o prazer da experiência do real. Em seu mundo onírico, Magdá consegue realizar os seus desejos sexuais, enquanto gradativamente se torna mais magra, mais fraca, mais solitária em sua existência concreta.

Ainda em menção aos discursos “sutilmente hierarquizados” e “estritamente articulados em torno de um feixe de relações de poder” (Foucault, op.cit, p. 32) acerca do sexo, Foucault traz à luz a conceituação oriunda da medicina de “doença dos nervos”. Neste sentido, no Século XIX, a experiência da loucura como moléstia se respalda em uma “sensibilidade médica que começa a nascer” (Foucault, 2019, p.131), mas não se desvincula de discursos de poder e do mecanismo do isolamento dos considerados doentes mentais. É nesse contexto que se observa o desenvolvimento do fenômeno médico e social da histeria, concebida como uma das psicopatologias sexuais, em um movimento marcado pela separação da “medicina do sexo da medicina geral do corpo” (Foucault, 1999, v.1, p. 110), que ocorre justamente na apassagem do Século XVIII e XIX, em que é ambientada a obra de Azevedo.

Na crítica estabelecida por Foucault, é feita uma relevante menção ao *Psychopatia Sexualis* de Krafft-Ebing, cuja publicação data de 1886. A obra do psiquiatra alemão é um marco referencial no que diz respeito à concepção das então consideradas patologias sexuais e da incorporação do tema pelo discurso psiquiátrico. Consoante exposto por Krafft-Ebing (2017, p. 10):

A sexualidade é o mais poderoso fator na existência individual e social; o incentivo mais forte que impulsiona a aquisição de bens materiais, a fundação de um lar, e o despertar de sentimentos altruístas; inicialmente são dirigidos a uma pessoa do sexo oposto, a seguir para a prole e, enfim, em um sentido mais amplo, a toda a humanidade. (...)

Embora a vida sexual conduza às virtudes mais elevadas, até ao sacrifício do próprio ego, em sua força sensual reside, porém, o perigo da degeneração em poderosas paixões e o desenvolvimento dos mais grosseiros vícios.

Observa-se a intersecção entre as ideias supramencionadas e as constatações da personagem de Dr. Lobão na esfera da contraposição traçada pelo psiquiatra alemão e pelo médico ficcional, formada pela contraposição entre razão e desejos que por vezes resultam no que definem como o comportamento sexual desviante. No romance, afirma o médico que trata a protagonista:

Ora! A luta da matéria que impõe e da vontade que resiste; a luta que se trava sempre que o corpo reclama com direito a satisfação de qualquer necessidade, e a razão opõe-se a isso, porque não quer ir de encontro a certos

preceitos sociais. Estupidez humana! Imagine que você tem uma fome de três dias e que, para comer, só dispões de um meio — roubar! Que faria neste caso? (Azevedo, 2013, p. 17).

A analogia com o roubo parece uma sinalização para o final da narrativa, em que Magdá também sucumbe ao crime ao envenenar, com os mesmos xaropes que foram receitados pelo médico para seu tratamento, o cavouqueiro Luiz, gatilho de seus devaneios eróticos, e sua esposa. Seu ato final de subversão do discurso médico.

No plano da narração, a função de autoridade médica é exercida pela voz narrativa em terceira pessoa, que, segundo Marcelo Bulhões (2003), trata as personagens como seus objetos de estudo. Traçando um paralelo entre o trabalho do romancista segundo Zola (1982) e o funcionamento do romance naturalista, o romance naturalista idealmente apresentaria uma faceta observadora, cuja concretização se dá na figura de um narrador onisciente e analítico, e outra faceta experimentadora, que se materializaria tanto no discurso cientificista que circunda as personagens (pelo contato com a medicina, com a botânica e com a química, por exemplo) quanto no papel que essas personagens desempenham diante do narrador-observador.

O narrador d'*O homem*, no entanto, se deixa aproximar de Magdá e de seu mundo simbólico, representado pelos seus sonhos e devaneios eróticos através de duas formas: do uso do discurso indireto livre e por meio de uma onisciência seletiva que centraliza a visão de Magdá. Essa aproximação pode ser lida como uma aplicação do método experimental ao romance (Bulhões, 2003), estratégia utilizada para fazer com que o leitor se aproxime do caso em análise.

Apesar de ocupar uma posição de autoridade, categorizando os sintomas da personagem, descrevendo-a em seus momentos histéricos com certa objetividade e clareza, como uma câmera que fotografa sua modelo, há uma ambiguidade inquietante na representação de Magdá. Ao deixar-se aproximar de Magdá, o objetivo de experimentação naturalista permite-se transformar em experiência de alteridade. Ao final do romance, propomos, o determinismo dos fatos revela a unidade das contradições internas da burguesia brasileira, mas somente através da fragmentação de Magdá.

#### **4 EU COMO SOL A BUSCAR-TE, TU COMO SOMBRA A FUGIR-ME**

Segundo Flora Süssekind (1984), a eficiência de um texto naturalista poderia ser medida de acordo com a sua maior capacidade de esconder o seu caráter literário, de acordo com a sua aproximação da materialidade do visível, como uma amostra vista através da lente luminosa de um microscópio. *O homem*, nesse sentido, falha enquanto romance. E, talvez por isso, tenha sido considerado uma obra medíocre pela crítica literária de modo geral (Camello, 2018). Se o romance não consegue alcançar o efeito de real pretendido, de que forma podemos encarar a representação de Magdá?

Em seu *Invention of Hysteria* (2003), Georges Didi-Huberman demonstra como a fotografia desempenhou papel central na fabricação de uma imagem paradigmática da mulher histérica ao não apenas registrar sintomas, mas produzir visualmente uma figura feminina codificada, teatralizada e disciplinada pelo olhar médico. A histeria, assim, encontrava no registro fotográfico um instrumento capaz de fixar, ordenar e tornar legíveis as *attitudes passionnelles*, transformando gestos fugidios em provas visuais.

O corpo de pacientes era convocado a um papel de “omni-actress of her memory”, encenando, diante da câmera, quadros corporais que misturavam sofrimento, teatralidade e erotização. Tal encenação, ao ser registrada, adquire estatuto de evidência. A construção do *facies hystérique*, por meio da comparação e superposição de imagens, exemplifica esse processo de tipificação visual, cuja função era apagar singularidades para produzir um tipo característico da doença.

O resultado foi a elaboração de uma imagem coerente, estável e esteticamente controlada da mulher histérica — uma imagem que ocultava a natureza paradoxal e descontínua dos sintomas. A fotografia transformava a instabilidade em legibilidade, produzindo uma *legenda* da histeria, uma narrativa visual pronta para ser lida como verdade médica. Dessa forma, Didi-Huberman (2003) demonstra que a fotografia não se limitou a documentar histeria; ela inventou um regime visual específico que definiu como a mulher histérica deveria parecer. Por meio de uma combinação de técnicas fotográficas, direções de pose, legendas e protocolos médicos, o dispositivo produziu não apenas imagens, mas uma epistemologia visual da histeria, enraizada no corpo feminino e investida de autoridade científica.

Em um momento histórico em que a fotografia despontava como uma das mais recentes tecnologias de representação e o naturalismo procurava, também, alcançar um efeito de real objetivo como parecia ser a fotografia, o romance constrói, na verdade, entre as

imagens que evoca e as ações das personagens, um espaço em branco no qual se inscrevem as ambiguidades da narrativa.

Uma dessas ambiguidades, como observa Souza (2018), reside na dúvida sobre se o destino de Magdá se cumpre como consequência de um desvio que lhe seria inerente ou se, ao contrário, funciona como crítica aos métodos de controle desses supostos desvios. O movimento do narrador em direção à voz da personagem reforça esse duplo sentido: ora parece aderir ao método experimental de Zola, como interpreta Bulhões (2003), ora pode ser lido como um índice de subjetivismo que fragiliza a pretensão científica da narração. De todo modo, Magdá escapa continuamente ao discurso cientificista que procura enquadrá-la; termina o romance em situação radicalmente distinta daquela em que começou — não mais figura estática e melancólica, mas corpo tomado pelo frenesi da loucura, fugindo sucessivamente do amor, da ciência e, por fim, da lei. Mesmo quando confinada, permanece procurando uma abertura, uma janela pela qual olhar.

Nesse sentido, nos voltamos para a canção entoada por Luiz durante um encontro familiar, a qual é ouvida por Magdá do terreno de sua casa. Utilizo o verso presente nessa canção para estabelecer uma analogia: assim como o amante que persegue o amado que continuamente se esquia, a ciência também busca apreender uma unidade em Magdá que, paradoxalmente, só se sustenta na condição de impossibilidade de contenção:

O sol prometeu à lua  
Uma faixa de mil cores;  
Quando o sol promete à lua,  
Que dirá quem tem amores!...

Tu a amar-me, e eu a amar-te,  
Não sei qual será mais firme!  
Eu como sol a buscar-te,  
Tu como sombra a fugir-me! (Azevedo, 2013, p. 48)

Além disso, a canção entoada por Luiz ganha diversos contornos quando concebida em justaposição com a narrativa.

Em um primeiro momento, poderíamos associar a sombra que acompanha Magdá à figura de Fernando, que atravessa o romance como um verdadeiro espectro. Ele é seu primeiro amor, e talvez o único personagem com quem ela estabelece uma conexão afetiva que ultrapassa a pura atração carnal. Não é por acaso, portanto, que seja apenas após sua morte que Magdá desperte para a existência do próprio corpo enquanto realidade carnal, e, com isso, surjam os primeiros sinais de histeria. A histeria, nesse sentido, funciona como a



afirmação implícita da presença corpórea, a irrupção do corpo que se impõe quando a perda desestrutura a ordem simbólica que sustentava a personagem.

Há um contraste, inclusive, entre o modo como é representado o corpo de Magdá no romance e o modo como aparecem os corpos masculinos que lhe são objetos de desejo. Em uma sobreposição antitética, é uma Magdá magra, sem apetite, que se fascina pela estátua de bronze inorgânica de Despret:

Deteve-se para contemplar o grupo muito pulha de L. Despret, logo à direita de quem sai da gruta; um homem, auxiliado por um cão, a lutar com um tigre; mas o homem corta o peito da fera como se estivesse talhando pão-de-ló, e o cão raspa com os dentes a anca da mesma, como se tentasse morder um animal de bronze. Não obstante, Magdá parou defronte da escultura e parecia interessada por ela. Aquele homem de músculos atléticos prendia-lhe a atenção. Por que? — Sabia lá! O Conselheiro, intimamente estranhado pela importância que a filha dava a semelhante obra, falou-lhe no museu do Louvre, nos belos mármoreos que os dois mais de uma vez apreciaram juntos (Azevedo, 2013, p. 59).

Como uma sombra, Cristo também atravessa o romance. Há, inclusive, uma série de referências bíblicas nos delírios oníricos de Magdá, em que ela e Luiz atuam como uma espécie de Adão e Eva em seu próprio jardim do Éden. E, como nota Souza (2018), as estratégias de controle prescritas pelo doutor Lobão geram um recalque na personagem que age como combustível de suas fantasias oníricas. Em uma dessas fantasias, inclusive, a figura de Fernando se mescla com a de Cristo antes de seu casamento com Luiz:

Magdá volveu os olhos em redor de si e notou, sorrindo, que, nem só as pessoas que ali estavam, como também a natureza inteira, pareciam alegrar-se com a sua felicidade; mas deixando cair a vista para o fundo do vale, teve um sobressalto: lá em baixo, na fralda do monte, o espectro de Fernando passeava tristemente por entre as árvores, arremedando Cristo no Horto das Oliveiras; tinha os passos lentos, a figura alquebrada, uma doce resignação na fisionomia (Azevedo, 2013, p. 82).

É verdade que a representação onírica de Luiz, dentro da narrativa de Magdá, age como um elemento tensionador dos valores burgueses dentro dos quais cresceu Magdá. Conforme Costa (1979), o espaço privado da família burguesa serve como locus de afirmação de discursos hegemônicos sobre papéis sociais, que obedeciam a uma ordem higienista, principalmente no Brasil do século XIX. Nesse sentido, o espaço dos sonhos e dos delírios de Magdá se torna um local de contraposição discursiva a esses papéis, um meio de revelar os desejos e os receios da personagem, devolvendo-lhe o direito à fala e ao corpo que o controle

patriarcal, sustentado pelo discurso da autoridade médica, lhe nega. Através desse espaço, Magdá também consegue subverter expectativas de gênero frente ao domínio do seu desejo.

Ao tratar sobre este domínio em seu *O erotismo* (1987), Bataille descreve como a diferença entre a atividade sexual e aquilo que denomina de erotismo está ligado a uma busca psicológica por prazer que concretiza independentemente de seu mero fim natural de reprodução. Vejamos, por exemplo, a passagem em que o conselheiro aparece nos sonhos de Magdá e assume a postura de autoridade patriarcal, representante da ordem familiar oitocentista:

Terminaram caindo, ainda abraçados, aos pés do Conselheiro, que os esperava lá em baixo, vestido com uma túnica vermelha e agitando na mão, colericamente, a sua grossa bengala de cana da Índia. Magdá escondeu o rosto. Mas desta vez não era o moço da pedreira quem lhe fazia vexame, era o próprio pai; não foi, pois, o colo deste que ela agora procurou para ocultar o orvalho do seu pudor, foi o colo do outro. Houve um duro silêncio, durante o qual S. Ex., cujas barbas haviam crescido muito, e cuja calva reluzia que nem a de um patriarca da Bíblia, olhava, ora para a filha, ora para o rapaz, como se estivesse a compará-los. — Com efeito!... E sacudia a cabeça, e esticava os beijos, sem desviar a vista. No capricho do sonho, o pobre Conselheiro tinha perdido as suas maneiras distintas e afáveis, e até no modo de se exprimir era grosseiro e burguês.

(continuação do sonho) E, enquanto a filha soluçava, sem erguer os olhos: — Ingrata! Eu matar-me para a fazer gente; para lhe ar uma certa educação — e ela a meter-me os pés! Criar uma filha com tanto carinho, para vê-la depois entregue a um homem de pedreira!... — Perdoe, meu pai! — Não perdão nada! — Juro-te que não tenho culpa do que sucedeu... — Perversa! Eu a sacrificar-me a instruí-la e arranjar-lhe um futuro, e ela a sujar-se de lama e a cobrir-me de vergonhas! (Azevedo, 2013, p. 38-39).

Se o que diferencia o erótico da atividade sexual é o afastamento do seu fim associado ao reino animal, a reprodução, Bataille (1987) reconhece um paralelo entre o funcionamento do *trabalho* na sociedade humana e aquele realizado pelo *interdito* (ou restrições) em seu papel de regulação dessa atividade sexual. A maternidade de Magdá dentro de seus delírios, no entanto, antes de servir como instrumento de afirmação do dispositivo de aliança (Foucault, 1999), serve como tentativa de alcançar o amor perdido de Fernando, passando pela representação do interdito do incesto (Bataille, 1987).

Era menino. Forte, moreno, de cabelos e olhos pretos; o mais extraordinário, porém, é que a criança não se parecia com o pai, nem com a mãe; parecia-se com o Fernando. Não o Fernando escaveirado e espectral que lhe apareceu na ilha, mas o dos bons tempos de Botafogo; aquele belo moço a quem ela tanto amara e tanto desejara possuir. O pequeno tinha a mesma doçura no olhar, o mesmo enternecimento no sorriso; eram as mesmas feições e a mesma palidez aveludada e fresca. Magdá amamentava-o pensando no irmão.

- Como havemos de chamá-lo? perguntou Luiz.  
— Fernando! Está claro, respondeu ela. E a partir daí, Magdá vivia nos seus sonhos exclusivamente para o filho (Azevedo, 2013, p. 84-85).

E, ao contrário do esperado de uma descrição naturalista, Magdá não é animalizada quando dá à luz, a metáfora é botânica: “um parir silencioso e tranquilo como o dos vegetais” (Azevedo, 2013, p. 84).

A partir disso, portanto, nos posicionamos contra a leitura de Mérian (2013, n.p.), para quem “o que cria o problema [do romance] é a ausência de homem”. Pelo contrário, o discurso cientificista assegura a presença constante do elemento masculino na narrativa, seja nos sonhos de Magdá, ou à sua volta no domínio do real. O título da obra, nesse sentido, parece irônico, quase que uma sátira de seu suposto propósito, que, em um movimento erótico, revela menos uma verdade sobre um tipo social que a própria estratégia discursiva por trás desse discurso de verdade.

A sombra, que até o final insiste em fugir, é a própria Magdá. E, ao final, animalizado, encontramos a figura do Dr. Lobão, desesperado por perder o controle sobre a sua histérica, sua enferma, sua presa, de volta:

O populacho do cortiço e os trabalhadores da pedreira queriam acabá-la, ali mesmo, a unhas e dentes; porém o médico, muito esbofado, porque viera da rua lá a passo de lobo, o chapéu de castor no alto da cabeça, o suor a inundar-lhe o pescoço, os olhos faiscantes, mostrava os punhos e retilava as prezas, rosnando contra quem se aproximasse da "sua enferma" (Azevedo, 2013, p. 107).

## 5 CONCLUSÃO

A análise desenvolvida ao longo deste trabalho buscou evidenciar que *O homem* (1887), de Aluísio Azevedo, ultrapassa as leituras redutoras que historicamente relegaram o Naturalismo brasileiro a um papel secundário dentro dos estudos literários. Ao contrário de compreendê-lo apenas como uma transposição superficial dos métodos científicos ou como um mero veículo de ideologias cientificistas do século XIX, procurou-se aqui demonstrar que o romance articula, de maneira complexa, tensões estéticas, discursivas e históricas que revelam a vitalidade do projeto naturalista no Brasil.

A partir da figura de Magdá e de seu percurso patológico, marcado pela histerização do corpo feminino, pelo discurso médico e pelos dispositivos de saber/poder descritos por Foucault, *O homem* constrói um espaço ficcional em que corpo, desejo, racionalidade e norma social se entrecruzam. A voz narrativa, que figura simultaneamente como observadora, experimentadora e comentadora, encarna o desejo positivista de tudo ver, classificar e explicar; contudo, ao fazê-lo, também expõe os limites e contradições desse mesmo regime discursivo. Assim, o romance não apenas reproduz a retórica científica da época, mas a tensiona, deixando ver as fraturas, ambiguidades e violências que constituíram a medicalização da mulher, a naturalização da histeria e a consolidação da ordem burguesa oitocentista.

Nesse sentido, *O homem* se apresenta menos como um simples “estudo de caso”, categoria que parte da crítica lhe atribuiu, e mais como um laboratório ficcional do olhar naturalista, no qual o discurso científico e o discurso literário coexistem, divergem e se reconfiguram mutuamente. Ao reinscrever o romance em seu contexto sociocultural, marcado pela ascensão da burguesia, pelo cientificismo, pelas transformações urbanas e pela crescente medicalização da vida privada, foi possível reconhecer *O homem* como exemplo singular de um momento em que a literatura participa ativamente da produção de saberes sobre o corpo, o sexo e a patologia. A obra, ao mesmo tempo em que adere às convenções naturalistas, amplia-as e problematiza-as, produzindo um texto que não se esgota na análise genética, nem na mera comparação com modelos europeus.

Desse modo, conclui-se que *O homem* deve ser lido não apenas como um produto de época, mas como um romance que mobiliza e questiona os discursos que o atravessam. Seu valor estético e crítico reside justamente na capacidade de revelar as fantasias científicas, os medos sociais, os mecanismos de controle e, sobretudo, a complexa articulação entre ficção e verdade que caracteriza o Naturalismo brasileiro. Ao deslocar a obra de Azevedo do lugar

marginal a que foi historicamente confinada, este trabalho buscou contribuir para uma compreensão mais ampla do período, reafirmando a importância da literatura naturalista na formação do imaginário social e das práticas discursivas do final do século XIX.

## REFERÊNCIAS

- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império. *In*: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.). *História da vida privada no Brasil: Império: a corte e a modernidade nacional*. vol. 2. São Paulo: Companhia de Bolso, 2019.
- AZEVEDO, Aluísio. *O homem*. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2013.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BULHÕES, Marcelo Magalhães. *Leituras do desejo: o erotismo no romance naturalista brasileiro*. São Paulo: EdUSP, 2003.
- CAMELLO, Cleyciara dos Santos Garcia. *A filha do conselheiro: cientificismo, licenciosidade e promoção publicitária em O homem*, de Aluísio Azevedo. 2018. 211 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.
- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- CUNHA, Newton. Os fundamentos filosóficos e científicos do naturalismo. *In*: GUINSBURG, Jacob; FARIA, João Roberto (org.). *O Naturalismo*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invention of hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*. Cambridge; Londres: MIT Press, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *História da loucura na idade clássica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. vol. 1. 13 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- KRAFFT-EBING, R. von. *Psychopathia sexualis*. Curitiba: Antônio Fontoura, 2017.
- LEVIN, Orna Messer. A obra de Aluísio Azevedo. *In*: GUINSBURG, Jacob; FARIA, João Roberto (org.). *O Naturalismo*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- MENDES, Leonardo; CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. Naturalismo, aqui e lá-bas. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, [S.l.], v. 18, n. 1, p. 109-127, jun. 2009. Disponível em: [http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o\\_eixo\\_ea\\_roda/article/view/3311](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3311). Acesso em: 23 de ago. de 2025.
- MENDES, Leonardo; CAMELLO, Cleyciara Garcia. O homem (1887), de Aluísio Azevedo, como best-seller erótico. *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 21, n. 3, p. 65–80, set. 2019. Disponível

em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/hwB3G75xrjfFLfYKsNfz6NH/?lang=pt&format=html>. Acesso em 12 ago. 2025.

MENDES, Fernando. O naturalismo na livraria do século XIX. *Revista Letras*, Curitiba, n. 100, p. 71-90, jul./dez. 2019.

MÉRIAN, Jean-Yves. *Aluísio Azevedo: vida e obra (1857-1913)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Garamond, 2013.

MONTELLO, Josué. A ficção naturalista. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil: era realista/era de transição*. 7. ed. São Paulo: Global Editora, 1997. p. 63-78.

MOTTA, Leda Tenório da. Para uma epistemologia do naturalismo. In: GUINSBURG, Jacob; FARIA, João Roberto (org.). *O Naturalismo*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SEVCENKO, Nicolau. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil: República: da Belle Époque à era da rádio*. vol. 3. São Paulo: Companhia de Bolso, 2019.

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

SOUZA, Jacqueline dos Santos. *Relações de poder do romance O homem, de Aluísio Azevedo*. Trabalho de conclusão de curso (graduação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Licenciado em Letras: Português - Literaturas, 2023. 40 f. Rio de Janeiro, 2023.

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

ZOLA, Emile. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.