



Cultura Crítica

revista cultural da apropuc-sp nº13 - 1º semestre de 2011

Aluísio Azevedo

ISSN 1981-0911

apresentação

É preciso uma revisão crítica da obra de Aluísio Azevedo

ERSON MARTINS DE OLIVEIRA

O Conselho Editorial e a diretoria da Apropuc reconheceram a necessidade de dedicar um número da revista *Cultura Crítica* ao escritor Aluísio Tancredo Gonçalves de Azevedo Filho. O criador do romance *O cortiço* foi duramente combatido pela crítica de seu tempo. Até hoje, apesar de sua obra ter historicamente se imposto, paira sobre ela a crítica que a colocou no sopé do pedestal levantado para Machado de Assis. Esta abertura da revista objetiva demonstrar que grande parte da valoração negativa não corresponde à materialidade de seus escritos.

No dia 14 de abril de 1857 nascia, em São Luís do Maranhão, Aluísio Azevedo, portanto distamos 155 anos dessa data. Faleceu na Argentina em 21 de janeiro de 1913. Em breve, estaremos a 100 anos da morte do escritor maranhense. Um fato marcante foi o de seus restos mortais serem trasladados para o Brasil seis anos depois, em 1919, o que demonstra o desprezo com que as autoridades e a elite pensante do país encararam o desaparecimento do escritor. Aluísio, com 56 anos, não obstante, já havia conquistado um lugar singular na história do romance brasileiro.

Tido por precursor do naturalismo no Brasil, com a obra *O Mulato*, de 1881, Aluísio provocou uma ruptura com a prosa romântica e renunciou uma das vertentes da prosa realista. Esse reconhecimento, porém, não é pacífico. A historiadora da literatura Lúcia Miguel-Pereira considera *O coronel sangrado* (1877), de Inglês de Sousa, como o autêntico iniciador do realismo. A inócua polêmica tem o objetivo mais amplo de diminuir a importância de Aluísio e contrapô-lo ao realismo psicológico de Machado de Assis, segundo o critério de Lúcia Miguel-Pereira.

Machado de Assis percorreu uma fase de pré-realismo, até publicar, um pouco antes de “*O Mulato*”, o romance “*Memórias póstumas de Brás Cubas*”. Nos dizeres do crítico e historiador José Veríssimo, “*As Memórias póstumas de Brás Cubas*” eram o rompimento tácito, mais completo e definitivo de Machado de Assis, com o romantismo sob o qual nascera, crescera e se fizera escritor.”

Aluísio Azevedo havia escrito um primeiro e único romance de características românticas, *Uma lágrima de mulher*, de 1879. Essa localização nos indica o porquê da singularidade de Aluísio. Não passou por um período de formação no romantismo, de maneira que *O Mulato* surge imediatamente como expressão do jovem escritor realista, com 24 anos. Embora se detecte nele ressaibos do romantismo, a herança romântica não o descaracteriza e nem lhe tira a particularidade de ter provocado a ruptura.

O fato é que a historiografia literária acabou por reconhecer Aluísio Azevedo como o mais importante escritor naturalista. Ocorre que *O Mulato* se distingue dos demais romances da época não só por assumir a temática do drama escravista, da promiscuidade clerical e da opressão sócio-racial como também por projetá-la através da observação dos acontecimentos e da forma realista de representar o momento de desintegração histórica da velha sociedade monárquico-escravista.

A força de *O Mulato*, que o coloca como romance de ruptura com a narrativa romântica, não se circunscreve em si mesma. Os livros *Casa de pensão* e *O cortiço* são evidentes desdobramentos da linhagem do romance realista de Aluísio, cujo início se encontra em *O Mulato*. Esse romance emparelha com a edição de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880), que é considerado o grande marco do realismo brasileiro. O fato de Machado e Aluísio serem contemporâneos quanto ao movimento realista tornou inevitável a comparação crítico-histórica. No entanto, boa parte da crítica consagrada a utilizou para desancar a obra de Aluísio.

Machado de Assis é tido como realista e não naturalista. No entanto, a mesma oposição não é demonstrada com a devida clareza no que se refere à localização de Aluísio. Tende-se a encará-lo como uma espécie de realismo naturalista. Não por acaso, os conceitos de realismo e naturalismo permaneceram nebulosos em nossa historiografia crítica. Não que não houvesse tentativas de distingui-los e clareá-los, como o fez Nelson Werneck Sodré em seu livro *O Naturalismo no Brasil*.

Machado de Assis é caracterizado como realista e Aluísio Azevedo, naturalista. Assim se consagrou e assim se estabeleceu uma distinção arbitrária da alta e da baixa literatura. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de 1880, como marco do realismo, e *O Mulato*, de 1881, do naturalismo. O mérito dessa diferenciação, para demarcar a origem, colocando de um lado Machado e de outro Aluísio, está em que mostra a dificuldade de se aplicar as definições de realismo e naturalismo, ora tidas como movimentos literários, ora como concepção e método de criação.

A obra de Aluísio é apresentada como resultado de um realismo desfigurado pelo naturalismo. Não é por acaso que os estudos sobre o realismo e o naturalismo no Brasil, via de regra, consideram que Machado de Assis representa o melhor do realismo por não ser naturalista e Aluísio não alcançou tal estatura por fazer do seu realismo um naturalismo.

A crítica marcou tão profundamente essa distinção, embora nem sempre com essa clareza, que no movimento modernista de 1922 Aluísio é arrolado como um dos passadistas a ser decapitado por seu naturalismo e Machado de Assis aureolado por seu realismo. Uma ala dos modernistas, a de Menotti del Picchia, proclama uma reforma que faria uma “liquidação literária” completa, assumindo “proporções de queima”. Nessa fogueira, é lançado o naturalismo de Aluísio Azevedo.

Alguns anos antes, em 1916, José Veríssimo, em sua *História da Literatura Brasileira*, criticou o naturalismo no Brasil por não ter inovado nada em relação ao naturalismo francês. Procurou ressaltar a diferença do naturalismo inglês, que, segundo o crítico, infelizmente não se aclimatou no Brasil. Se ao invés do modelo francês tivesse triunfado o inglês, o naturalismo brasileiro se caracterizaria pela sobriedade e outro estilo. José Veríssimo deixa claro que, felizmente, tivemos um intérprete que soube assimilar a influência inglesa. Trata-se de Machado de Assis.

Na década de 1950, Lúcia Miguel-Pereira golpeou duramente o naturalismo e, especialmente, o de Aluísio Azevedo. Para ela, o naturalismo é um realismo dirigido, esquemático, que sofre do determinismo exagerado. Apoiada no subjetivismo crítico, atribui a Aluísio uma posição abaixo de Machado de Assis e Raul Pompeia.

O historiador Nelson Werneck Sodré dedicou uma pesquisa ao naturalismo, contudo sem realizar um estudo sobre as obras fundamentais de Aluísio Azevedo. Faz reparos aos exageros dos críticos que diminuíram a importância de Aluísio e rebate a caracterização de que não passaria de copador de uma doutrina estética externa e exótica, estabelecida principalmente pelo escritor francês Émile Zola. No entanto, incorre

no mesmo erro da crítica que opõe Machado de Assis a Aluísio Azevedo.

De fato, tanto Machado de Assis quanto Aluísio Azevedo refletem as profundas transformações por que passa o Brasil no século XIX e, principalmente, na sua segunda metade. O longo processo de nossa formação colonial havia se esgotado e as forças produtivas capitalistas forçavam passagem, obrigando a burguesia a operar transformações sociais e políticas, como a liquidação do escravismo e do sistema monárquico. As convulsivas mudanças internas ao país constituíam parte integrante da expansão mundial do capitalismo, que se irradiava da Europa. Certamente, nossos mais importantes escritores tinham de receber as influências externas. Não por acaso, Machado de Assis assimilou a cultura literária inglesa. Aluísio, a portuguesa, de Éça de Queirós e a francesa, de Émile Zola.

O absurdo da crítica está em não reconhecer as raízes sociais da obra de Aluísio e as particularidades de sua estética realista. Se há um escritor desse período profundamente engendrado pelas forças da história é Aluísio Azevedo. Em seus trabalhos fundamentais se encontram a desintegração do escravismo, o nascimento da indústria, a constituição das novas classes, os centros urbanos, as manifestações de novas formas de opressão e, assim, os novos dramas sociais. Nota-se que a obra de Machado de Assis não abriga tal complexidade.

Apesar da herança obscurantista colonial que o Brasil arrastava na década de 80 do século XIX, não poderia deixar de assimilar, ainda que tardiamente, a ruptura que a ciência no capitalismo avançado provocava em relação às formas de pensamento medievais. As forças produtivas que se levantaram contra o sistema estático do pensamento feudal trouxeram a necessidade de uma mudança completa na investigação científica da natureza. As aquisições das ciências naturais se libertaram da metafísica teológica. Da noção de invariabilidade absoluta da natureza, passou-se para a de constante movimento e transformação. Essa explosão nos conhecimentos científicos e filosóficos não permaneceu contida nos limites da Europa.

A interrelação das forças materiais internas com as externas já não admitia os padrões do colonialismo e impunha novas condições de desenvolvimento capitalista na ex-colônia. Evidentemente, com elas, viria a torrente transformadora no plano das ideias. Está aí por que o positivismo e o evolucionismo compareceram como instrumentos da intelectualidade brasileira que se formava sob a inspiração de conquista da nacionalidade e de uma identidade distinta da do passado colonial.

As ideias avançadas das ciências não puderam ser constituídas internamente uma vez que as bases históricas e materiais

do colonialismo não permitiam. Assim, viriam de fora. Mas só poderiam ser assimiladas, em certa medida, no momento em que as forças internas em movimento se chocassem com a velha estrutura e abrissem caminho para uma nova situação. O mesmo se pode dizer sobre os escritores e as influências estéticas assimiladas da Europa. As ideias e obras tidas como naturalistas não tinham como se projetar senão por meio desse amplo movimento. E não poderiam ser assimiladas, bem ou mal, senão por meio de adaptações à nossa realidade em transformação.

O fato de Aluísio não ter percorrido um caminho de escritor pré-romântico, como o fez Machado de Assis, e lançar abruptamente o romance que sacudiu o pensamento literário somente foi possível pela combinação dos fatores internos que amadureciam e pelos fatores externos já amadurecidos na Europa capitalista. Inclusive, concepções do materialismo mecanicista, como as do positivismo de Augusto Comte e do evolucionismo de H. Spencer, mostravam-se superadas pelas investigações do materialismo dialético e histórico.

Marx e Engels conheciam muito bem o desenvolvimento literário de sua época. Chegaram a fazer menção crítica ao naturalismo de Émile Zola, com o intuito de mostrar e defender o realismo na literatura. Compreendiam que quanto “mais as opiniões de autor se mantêm escondidas melhor para a obra de arte”. E que o realismo não necessita delas, chegando a frisar que o realismo “manifesta-se até de forma inteiramente alheia às opiniões do autor”. Citam como um grande exemplo Balzac. Ao fazê-lo, comparam-no de passagem com Zola, para indicar que o realismo balzaquiano era mais genuíno e significativo que o de Zola. Essa crítica histórica, porém, não se confunde com a crítica moralista e clerical lançada contra a obra de Zola - e que no Brasil foi estendida à obra de Aluísio Azevedo.

É compreensível que o enorme prestígio de Machado de Assis haveria de influenciar profundamente o curso da crítica literária no Brasil. O escritor fluminense dedicou também parte de seu interesse aos estudos analíticos. Tomou firme posição contra os romances *O crime do Padre Amaro* e *O primo Basílio*, de Eça de Queiros. Mas, infelizmente, no fundo de suas observações estéticas encontramos a crítica moral.

Notamos que Machado não se preocupou em distinguir realismo de naturalismo. Seu ataque se dirigiu indistintamente ao realismo português e ao naturalismo francês. Não via em Eça um simples copista e reproduzidor do naturalismo zolaniano. Segundo Machado, “a ruidosa aceitação do *Crime do Padre Amaro* se devia ao realismo implacável, conseqüente, lógico, levado à puerilidade e à obscuridade”. Um realismo de “reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis”, em que “o

escuso e o torpe eram tratados com um carinho minucioso e relacionados com uma exaço de inventário”.

Analisando *O primo Basílio*, procurou demonstrar que não havia verossimilhança na manifestação de desejo de Luiza em relação a Basílio, que “a amou em solteira”. A ação inicial, portanto, do romance “não passa de um incidente erótico, sem relevo, repugnante, vulgar”. Como se vê, tem em mira questionar o aspecto moral do realismo. Considera que o fundamental do realismo de Eça é explorar “a sensação física” e que a ação artificialmente constituída não provocaria “a dor moral”.

Aos críticos que aconselhavam Eça a expurgar algumas cenas, “para só ficar o pensamento moral e social que o engendrou”, Machado responde não ser possível, porque “o tom é o espetáculo dos ardores, exigências e perversões físicas”. O que Machado, na verdade, não admitia no realismo de Eça era a exposição dos instintos sexuais desnudados dos condicionamentos morais e das idealizações românticas. Percorrendo as três obras fundamentais de Aluísio, deparamos com tais situações narradas e cenas descritas como pinturas. Em suas conexões internas, o leitor depara com as divisões de classe, a exploração do trabalho e as opressões. As manifestações comportamentais não compõem como fim em si mesmas. A verdade é que o erotismo que expõe o instintivo era inconcebível como matéria de romance.

Questionado na sua visão de crítica moral, Machado reafirma o ponto de vista de que não é a crítica literária que fala, mas sim o moralista. Diz que, se “tivesse de julgar o livro pelo lado da influência moral, diria que qualquer que seja o ensinamento, se algum tem, qualquer que seja a extensão da catástrofe, uma e outra coisa são inteiramente destruídas pela viva pintura dos fatos viciosos: essa pintura, esse aroma de alcova, essa descrição minuciosa, quase técnica, das relações adúlteras, eis o mal”. Essa mentalidade, inevitavelmente, se choca com a exposição social da prostituição, do homossexualismo, da poligamia, do adultério, etc., que comparece em *O cortiço*. Mas se se tira a lente da mesquinha moral, se observa que Aluísio enfrenta como escritor tais aspectos da vida não porque são libidinosos, mas porque fazem parte das variadas formas de opressão engendradas na sociedade de classe e que despedaçam tragicamente a vida humana.

Essas observações comprovam a resistência de Machado às pressões da nova literatura realista, que viria subverter por completo o romance brasileiro. Seu conservadorismo se manifesta na defesa da literatura que tenha como principais elementos “a pintura dos costumes, a luta das paixões, os quadros da natureza, alguma vez o estudo dos sentimentos e dos caracteres,

imaginação instintiva do belo, ingênua admiração da natureza, amor às coisas pátrias”.

Com essa visão, agarrada ao passado romântico, não é de surpreender a reação tão negativa de Machado ao realismo de Eça de Queirós e ao naturalismo doutrinário de Zola. Quando Machado expressou essa resistência conservadora, em 1873, Aluísio tinha apenas 16 anos e Machado 34. Sua fase de escritor pré-realista vai de 1870 a 1880, período em que produz *Contos fluminenses* (1870), *Resurreição* (1872), *Histórias da meia-noite* (1873), *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) e, finalmente, *Iaiá Garcia*.

Insistimos em demonstrar as ideias estéticas sobre a questão do realismo elaboradas pelo grande escritor em função do pesado ataque moralista sofrido por Aluísio Azevedo por uma crítica que substitui o estudo concreto de sua obra por considerações morais, que deformam sua natureza e sua historicidade.

Machado de Assis deixou a marca indelével da crítica moralista ao realismo da obra de Eça de Queirós e à escola do romance experimental de Zola. Nessa linha, não haveria como Aluísio escapar dela, não por Machado de Assis que não o criticou, mas pela linhagem daqueles que o seguiram. Tanto se insistiu na explicação de que o naturalismo no Brasil foi uma cópia do europeu, e tanto se repisou a baixez moral dos romances de Zola e Eça, que Aluísio teria de sofrer a vergasta da crítica moral.

A campanha contra os romances de Aluísio foi até a mais completa imbecilidade. Eis o que diz um livro didático:

Casa de Pensão: imoral; - *A Condessa Vésper*: inconveniente, deslavado por vezes; - *Girândola de Amores*: impudico, leitura desenxabida; - *A Mortalha de Alzira*: tem valor literário, mas sua leitura é pernicioso; - *Demônios* (contos): alguns são detestáveis; - *O Cortiço*: imundíssimo; - *O Coruja*: rejeitam-no por inconveniente; - *O Homem*: é inaceitável porque ofende a moral; - *O Livro De Uma Sogra*: inconveniente, torpe; - *O Mulato*: o que se pode conceber de mais pornográfico; - *Pegadas*: rejeitem-no; - *Uma Lágrima de Mulher*: inconveniente, tem passagens francamente imorais.

Em seguida a esse rol classificatório, vem o que se denomina juízos críticos: “A maior parte dos livros deste escritor procura assunto na prostituição, no crime, no escândalo”.

É certo que essa imagem completamente absurda de Aluísio é constituída por adversários clericais, a quem Aluísio confrontou nas páginas do jornal *Pacotilha*, *O Pensador* e no romance *O Mulato*. Ela expressa a primeira e mais veemente condenação de *O Mulato* por um porta-voz da Igreja de São Luís do Maranhão, Euclides Faria, que colocou esse escrito na categoria de falsificação da realidade, imoralidade cínica e “sinônimo de obscenidade”.

Nem sempre a aversão moral comparece de maneira tão direta e transparente, como a anteriormente apresentada. Noções como vulgaridade, vida ordinária, cupidez da carne, pormenores mais grosseiros, vulgarização da arte, etc. são comumente encontrados nas análises das obras aluisianas.

José Veríssimo dá-nos um exemplo da sorradeira crítica moral. “Os seus assuntos prediletos, o seu objeto, os seus temas, os seus processos, a sua estética, tudo nele estava ao alcance de toda a gente, que se deliciava com se dar ares de entender literatura discutindo de livros que traziam todas as vulgaridades da vida ordinária e se lhe compraziam na descrição minudenciosa. Foi também o que fez efêmero o naturalismo, já moribundo em França quando aqui nascia”.

Não faltam as qualificações grosseiras que, como tal, acobertam a crítica moral. Agripino Grieco golpeia Aluísio por ter escrito “uma literatura gorda, planturosa, de ambientes sordidamente pitorescos”. Grieco chega ao ponto de colocar sua crítica na escala da intriga pessoal. Referindo-se “a sua ligação com uma senhora Argentina, mãe de excelente rapaz”, diz que Aluísio teve “o cuidado de ocultar certas páginas frascárias do *O cortiço*, preferindo dar-lhe a ler os seus trabalhos românticos, que qualquer mocinha pode ler e onde há por vezes notas dolentes, de sino, caveira e cova rasa”.

Não só os desafetos ideológicos se escandalizaram com as cenas vivas de erotismo físico e psíquico na obra de Aluísio, também os que o compreenderam e demonstraram o seu valor tiveram momentos de crítica moral. Aderbal de Carvalho fez um dos estudos mais conceituados sobre o naturalismo no Brasil, destacando entre todos os escritores realistas da época, Aluísio Azevedo. Mas acaba estreitando a ótica de sua análise à observação de que no “conjunto de toda obra de Aluísio Azevedo, encontra-se uma nota característica da sua única preocupação artística: - a histeria”. Sem dúvida, o que o levou a essa caricatura foi o julgamento moral. Mostra-se indignado: “Não sei por que sempre que Aluísio tem de escrever uma cena de imoralidade fá-la num estilo nervoso, esfusiando a luxúria carnal, num colorido esmagador de vivacidade e repugnância. Eu não sou dos que condenam em absoluto a pintura picaresca de certos atos libidinosos, pelo contrário acho-a necessária quando ela vem naturalmente, como nos romances de Zola e no *Mulato* do próprio Aluísio Azevedo; detesto-a porém, quando entra no livro, atrouche mouche com o fôto exclusivo de produzir escândalos, controvérsias e contumélias virulentas por parte do pacato público burguês”.

Não resta dúvida de que é necessário fazer uma revisão crítica e historiográfica da obra de Aluísio Azevedo, incluindo nela os estudos que mostraram o seu valor literário e cultural.

Há tentativas nesse sentido. O estudo do francês Jean-Yves Mérian, publicado sob o título *Aluísio Azevedo - Vida e Obra*, é uma das contribuições. Resultou de uma ampla pesquisa - a mais substancial com que deparamos -, demonstrando a real importância do escritor maranhense. Porém, em nosso entender, não chegou a fazer uma revisão crítica. Mérian ampliou os estudos biográficos, produziu mais elementos de análise, corrigiu informações e dimensionou o momento histórico em que se deu a gestação do naturalismo brasileiro. Ao não se colocar o objetivo de questionar as críticas adversárias e entrar no mérito de seus fundamentos, Mérian acaba, de certa maneira, por acobertá-las. Equivoca-se na tese de que Aluísio foi um fiel seguidor do positivismo, a ponto de expressar uma outra religiosidade. Preserva a avaliação de que Aluísio foi um copador do naturalismo forâneo. Ao contrário, *O Mulato*, *Casa de pensão* e *O cortiço* são obras profundamente enraizadas na realidade nacional. As raízes históricas e sociais das personagens, dos conflitos, dos comportamentos, enfim do enredo, não poderiam ser materializadas a não ser por um talento criador. Não se pode confundir as influências da doutrina estética do naturalismo sobre o escritor brasileiro e mesmo a identidade de algumas de suas obras com romances de Zola como se fossem cópias e plágios. Não há escritor, em parte alguma, que não seja influenciado por outros.

As personagens Ana Rosa, Raimundo, Manuel Pescada, Cônego Diogo (*O Mulato*); Amâncio, Campos, Hortência, João Coqueiro, Mme. Brizard e Amelinha (*Casa de pensão*); João Romão, Bertoleza, Miranda, Ester, Isabel, Pombinha, Leão, Rita Baiana, Firmo, Jerônimo e Piedade (*O cortiço*) ganharam vida e se movimentam em um ambiente existencial, concreto. Aluísio as constrói em suas contradições e choques sociais observáveis. Escritores que conviveram com Aluísio Azevedo, como Coelho Neto e Afrânio Peixoto, testemunham que o romancista era obcecado pelo trabalho de coletar informações, que serviriam de matéria-prima para suas narrativas. Tinha o capricho de desenhar ambientes e montar maquetes antes de dar forma verbal aos seus livros. É perceptível a diferença entre a estrutura de *O Mulato* com *Casa de pensão* e *O cortiço*, embora sofresse o mesmo tratamento de observação e pesquisa dos elementos romanescos encontrados na realidade social em que o escritor se achava mergulhado. *Casa de pensão* e *O cortiço* resultaram da vivência de Aluísio com a flamejante urbanização do Rio de Janeiro, em que se manifestavam as novas classes sociais do capitalismo. A província de São Luís do Maranhão, em sua decadência econômica, lhe oferecia a desintegração do escravismo e toda sorte da opressão racial. No romance *Casa de Pensão*, o leitor depara com o estilizado e individualizado microcosmo da pequena-burguesia. No *O cortiço*, uma célula embrionária

que retrata a acumulação primitiva de capital, exploração do trabalho, a ascensão e o antagonismo de classes, a desintegração psicossocial dos miseráveis e as opressões. O universo dramático de *O cortiço* somente se plasmou pela construção do que a crítica denominou personagem coletiva. Essa obra é de uma extraordinária complexidade, sem paralelo entre os romancistas contemporâneos a Aluísio Azevedo.

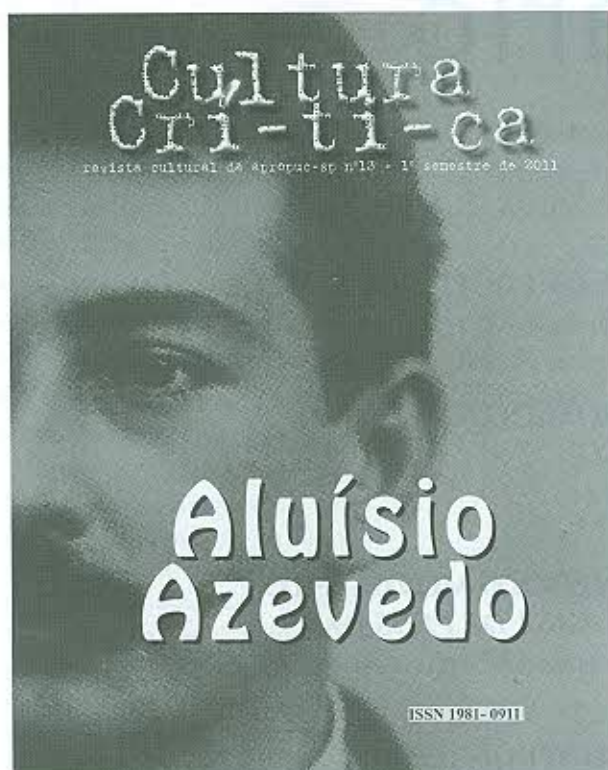
Referências

- ARARIPE, T.A. Junior. *Literatura brasileira - Movimento de 1893*. Rio de Janeiro: Tipografia da Empresa Democrática, 1896.
- ASSIS, Machado de. *Crítica literária*. Rio de Janeiro: W.M. Jackson INC., 1938.
- AZEVEDO, Raul de. *Terras e Homens-ensaio*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1948.
- BEVILAQUA, Clovis. *Épocas e Individualidade*. Rio de Janeiro: H. Garnier, Livreiro, 1888.
- BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro I*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- CARVALHO, Adherbal. *Esboços literários*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1902.
- COELHO, Paulo Netto. *Coelho Netto*. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1942.
- FREITAS, Bezerra. *Forma e Expressão no Romance Brasileiro*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1947.
- GRIECO, Agrippino. *Evolução da Prosa Brasileira*. Rio de Janeiro: Ariel, 1933.
- MAGALHÃES, R. Junior. *Arthur Azevedo e sua época*. São Paulo: Livraria Martins, 1955.
- MARX, Karl & ENGELS., Friedrich. *Sobre Literatura e Arte*. Lisboa: Estampa, 1974.
- MENEZES, Djacir. *Evolução do pensamento literário no Brasil*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1954.
- MÉRIAN, Jean-Yves. *Aluísio Azevedo - Vida e Obra (1857-1913)*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.
- MONTELLO, Josué. *Aluísio Azevedo e a polêmica D' O Mulato*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio/MEC, 1975.
- PEIXOTO, Afrânio. *Poeira da Estrada - Ensaio de Crítica e de História*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1918.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da Literatura Brasileira - Prosa e Ficção*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1950.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1940.
- VERÍSSIMO, José. *Estudos de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1901.



Sumário

- 
- 9** ROMANCISTA DE PROFISSÃO
Patrícia A. C. Corrêa
- 20** A HERANÇA ROMÂNTICA
EM *O CORTIÇO*
Eduino José Orione
- 29** ALUÍSIO AZEVEDO: O MOVIMENTO
CRIATIVO DE *CASA DE PENSÃO*
Marizete Liamar Grando Garcia
- 35** *O MULATO*: CONFRONTOS,
CONTRASTES E CONFLITOS
João Hilton Sayeg-Siqueira
- 42** *DEMÔNIOS*, DE ALUÍSIO AZEVEDO:
VERTENTES ESTÉTICAS EM TENSÃO
Maria Cristina Batalha
- 50** RECURSOS ESTILÍSTICOS
EM ALUÍSIO AZEVEDO
Afrânio da Silva Garcia
- 62** ROMANCE DA HISTERIA
O HOMEM E AS TRANSFORMAÇÕES NA ARTE
E NA PSIQUIATRIA NOS ANOS 1880
André Luiz Barros da Silva
- 68** A PRODUÇÃO INTELECTUAL
E CRÍTICA DE ALUÍSIO AZEVEDO:
CRÔNICAS JORNALÍSTICAS E O ROMANCE *O MULATO*
Luciana Uhren Meira Silva
- 80** ALUÍSIO AZEVEDO E A IMPRENSA
MARANHENSE DO SÉCULO 19
Natália Raposo da Fonsêca • Valéria Romano Uchôa • Bruna
Sampaio de Carvalho • Guida Mendonça Figueiredo Ferreira



Cultura Cri-ti-ca

revista cultural da apropuc-sp

Conselho Editorial

João Batista Teixeira da Silva
Maria Beatriz Costa Abramides
Priscilla Cornalbas
Victoria Chaire Weischtordt

Editoria-Geral

João Batista Teixeira da Silva
Erson Martins de Oliveira

Editor Executivo

Ricardo Melani (MTPS nº 26.740)

Preparação e revisão

Véra Regina Maselli

Projeto Gráfico e Capa

Ricardo Melani

Editoração eletrônica

Mauro Teles

Fotos e ilustrações

Divulgação

Impressão - Polo Printer

Tiragem: 2.000 exemplares

DIRETORIA DA ASSOCIAÇÃO DOS PROFESSORES DA PUC-SP

Presidente

Maria Beatriz Costa Abramides

Vice-presidente

Victoria Claire Weischtordt

1ª Secretária

Priscilla Cornalbas

2º Secretário

Leonardo Massud

1º Tesoureiro

João Batista Teixeira da Silva

2ª Tesoureira

Sandra Gagliardi Sanchez

Suplentes

1º - Wagner Wuol

2ª - Maria Lucia Barroco

APROPUC

Rua Bartira, 407 – Perdizes

CEP 05009-000 – São Paulo – SP

Fone: (11) 3872-2685

apropuc@uol.com.br

<http://www.apropucsp.org.br>



Desenhos de Aluísio Azevedo sobre os combates travados entre republicanos e a monarquia decadente. (*O Mequetrefe*, n. 106, Rio de Janeiro 17/07/1877)

Romancista de profissão

PATRÍCIA A. C. CORRÊA

Foi o crítico Araripe Júnior, em seu artigo “Estilo Tropical; a fórmula do naturalismo brasileiro” (1888), quem primeiro se referiu a Aluísio Azevedo (1857-1913) como o corifeu do naturalismo no Brasil (cf. Araripe Júnior, p. 71). Há quem destaque, entretanto, que não é de autoria do escritor maranhense o primeiro romance naturalista concebido entre nós. Segundo

parte da crítica, esse mérito deveria ser concedido a Inglês de Sousa, cujo romance *O coronel sangrado* foi publicado em 1877 (cf. Montello, 1968, p. 3), quatro anos antes, portanto, da publicação de *O Mulato*. Pioneirismo irrelevante à parte, o fato é que Aluísio foi o principal responsável pela difusão dos princípios estéticos do naturalismo no Brasil, seja pelo volume de sua produção romanesca,

seja pela ampla repercussão alcançada por ela.

Importante salientar que, ao contrário do que propaga a maioria da crítica, Aluísio Azevedo não foi um escritor exclusivamente naturalista. Além das obras que permanecem como marcos do naturalismo literário — *O Mulato* (1881), *Casa de pensão* (1884) e *O cortiço* (1890) — e configuram a vertente canônica de

sua obra, é possível encontrar em sua eclética produção romances-folhetins, que asseguravam sua sobrevivência; narrativas que podem inscrever-se no gênero fantástico, como os contos “Demônios”, “O impenitente” e “O último lance”, bem como o romance *A mortalha de Alzira*; e ainda uma surpreendente novela policial, *Mattos, Malta e Matta?*. Embora a prosa ficcional configure a parcela mais significativa de sua produção artística, Aluísio, dono de talentos diversos, também soube aventurar-se em domínios distintos, como a pintura, a poesia e o teatro.

Como se pode constatar, através de sua eclética produção, sua condição é, sem dúvida, de artista múltiplo, de habilidades e de estilos plurais. Sua vasta e diversa obra literária pode, em parte, ser compreendida a partir de sua trajetória de vida, de suas condições materiais e do perfil do público ao qual se dirigia. O conjunto de sua prosa ficcional parece ser resultado da comunhão de tais fatores. Toda a trajetória literária de Aluísio Azevedo revela-nos um escritor em conflito, dividido entre a necessidade de ganhar dinheiro e o desejo de escrever de acordo com suas próprias convicções. Impossível, portanto, dissociar sua obra romanesca de seus infortúnios de ordem material.

Corifeu do naturalismo

Oriundos de uma das famílias mais cultas de São Luís do Maranhão, Aluísio e os irmãos, entre eles o dramaturgo Artur Azevedo, sempre tiveram contato com a literatura. O pai, o vice-cônsul português David Gonçalves de Azevedo, foi respon-

sável pela criação do Real Gabinete de Leitura do Maranhão, enquanto a mãe, a também portuguesa Amália, era uma mulher escolarizada e culta, verdadeira exceção no meio maranhense. Foi ela quem ministrou aos filhos as primeiras lições de francês e de latim, e despertou neles o gosto pela literatura e pelo teatro. Aluísio e os irmãos dispunham livremente dos livros do Real Gabinete de Leitura, que adquiria obras advindas da Europa com relativa rapidez. Antes mesmo de ocuparem as estantes da bi-

Fez uma tristíssima figura nesse ofício, porque, em vez de aviar os despachos, caricaturava os empregados da alfândega em pedacinhos de papel que corriam a cidade [...]. Um dia, uma náusea mais forte lhe subiu da alma à garganta, e o futuro romancista atirou às urtigas o emprego e entregou-se à arte de corpo e alma, com uma bravura de criança e uma confiança de predestinado. (Bilac, p. 9)

Nessa época, Aluísio foi convidado por seu professor de pintura

...sua condição é... de artista múltiplo, de habilidades e de estilos plurais.

biblioteca pública, as obras já estavam em mãos de Aluísio e seus irmãos.

Apesar de ocupar uma posição de prestígio, David Gonçalves não usufruía de condição financeira confortável o suficiente para arcar com os estudos dos filhos na Universidade. Assim, quando Aluísio completou 17 anos, o pai conseguiu-lhe um emprego como caixeiro num armazém de despachantes da alfândega. Nas horas vagas, Aluísio dedicava-se às caricaturas dos colegas de trabalho.

Num de seus artigos dedicados à biografia de Aluísio Azevedo, Olavo Bilac nos revela que o gosto pelo desenho e pela pintura era a verdadeira motivação do futuro romancista:

Domingos Tribuzzi para ir à Itália aprimorar suas técnicas. Para sua imensa frustração, o convite não pode ser accito, visto que seu pai não dispunha dos recursos necessários para financiar a viagem. Não por acaso, é a Itália, mais precisamente a ilha de Lipari, o cenário de seu ingênuo romance de estreia, *Uma lágrima de mulher*. Nele, o romancista revela seu interesse por aquele país e pela pintura, dominantes em sua vida até então.

Mesmo sem partir para a Europa, Aluísio continuou a dedicar-se à pintura e ao desenho com os mestres Tribuzzi e João da Cunha. Abandonou o ofício de caixeiro e assumiu alguns trabalhos temporários. Foi guarda-livros, além de professor de

gramática e de desenho. A pintura, contudo, continuava a ser a sua prioridade; dedicava-se à arte com afinco, pois sua intenção era poder viver exclusivamente da venda de suas telas.

A fim de aprimorar-se na pintura e procurar novas oportunidades, Aluísio partiu em 1876 para o Rio de Janeiro, onde seu irmão Artur se encontrava há cerca de três anos, e começava a ser conhecido como autor dramático, ofício que iniciara ainda no Maranhão. Na Corte, Artur escrevia suas peças e, paralelamente, trabalhava como jornalista satírico em diferentes jornais.

Ao longo dos dois anos e meio que passou no Rio de Janeiro, antes de retornar ao Maranhão, Aluísio não apenas matriculou-se na Academia de Belas-Artes na condição de ouvinte das aulas de modelo vivo, mas também atuou como professor de desenho e de gramática, retratista e gerente de hotel. Fazia ainda trabalhos como cenógrafo em montagens teatrais produzidas pelo irmão. Os pequenos trabalhos asseguravam-lhe o pão de cada dia e a continuidade de seu aprimoramento na pintura, mas não eram suficientes para garantir-lhe uma vida estável.

A morte de um dos desenhistas do jornal *O Fígaro* conferiu a Aluísio a oportunidade que tanto esperava. Por intermédio de Artur, conseguiu emprego no jornal, onde começou a trabalhar como caricaturista. Em maio de 1876, apresentou-se ao público com um autorretrato e a seguinte frase: “Meus senhores apresento-lhes o novo caricaturista, o senhor Aluísio, irmão do pai da *filha de Maria Angot*; é um rapaz hábil que se

propõe a fazer caricaturas se o público, juiz severo e imparcial, não mandar o contrário” (Azevedo, 1876). A frase prenunciava a intenção de Aluísio de saciar o gosto popular, bem como é reveladora do espírito “publicitário” do futuro romancista, que busca apresentar-se ao público servindo-se do nome do irmão que, naquela ocasião, já dispunha de certa notoriedade com a adaptação em forma de opereta da peça *La fille de Madame Angot*.

Um ano depois, Aluísio já ilustrava *O Mequetrefe*, para, em seguida, contribuir com *A Comédia Popular* sob o pseudônimo de Acropólio. Paralelamente, começou a assinar pequenas crônicas com o nome de Lambertine.

Os pseudônimos tinham sua razão de ser. Tanto os desenhos, quanto as crônicas que começou a publicar em diferentes jornais satíricos da Corte tinham forte conteúdo crítico. Centrados na sátira social, apontavam os males que afligiam o

veículo de expressão artística, mas, sobretudo, como uma forma de engajamento político. Aluísio revelava-se austero defensor da República; seus desenhos humorísticos, bem como suas crônicas, afirmavam-se como instrumentos eficazes de propaganda dos ideais políticos republicanos.

O espírito crítico não lhe adveio ao acaso. Chegando ao Rio de Janeiro, Aluísio frequentou, por influência de Artur, um círculo de jovens intelectuais, romancistas, jornalistas, artistas e políticos que marcaram a vida cultural, social e política da segunda metade do século 19 na Corte. O convívio com esses homens fortaleceu suas convicções abolicionistas, republicanas e anticlericais, previamente despertadas em São Luís do Maranhão, da mesma forma que aprofundou seu conhecimento acerca da filosofia positivista. Suas caricaturas enalteciam Auguste Comte e a ideologia positivista, a única, segundo ele, capaz de salvar o

...começou a trabalhar
como caricaturista.

país, como a escravidão, os cortiços e a febre amarela; ridicularizavam os comerciantes portugueses, que viviam da exploração dos mais humildes; questionavam o casamento e a posição da mulher na sociedade; e, além disso, atacavam o Império. A seca nas províncias do norte também fomentou suas ilustrações e textos críticos. A imprensa satírica configurava-se assim não apenas como um

Brasil do caos e conduzi-lo rumo ao progresso.

Foi a polêmica envolvendo *O primo Basílio* (1878) que despertou a atenção do público leitor e de nosso meio artístico e intelectual para a transposição dos ideais da modernidade à literatura. Naquele momento, indissociáveis esteticamente no Brasil, o realismo e o naturalismo passaram a ocupar o centro das dis-

cussões na imprensa diária, caracterizando a evolução de nossas ideias literárias. Nesse período, o romance-folhetim traduzido do francês ainda era o gênero preferido do público. Com o debate acerca de *O primo Basílio* em 1878 e a publicação de *A taverna* um ano antes, entretanto, o público brasileiro foi apresentado a Zola e ao romance naturalista, até então conhecidos no Brasil apenas por uma minoria de intelectuais e literatos. Era Flaubert a única referência do público de romancista realista. Assim, além de pôr em questão o caráter indecoroso do romance naturalista, contribuindo enormemente para a difusão da nova estética literária entre nós, a polêmica de *O primo Basílio* deu origem ao que se chamou de “basilismo” (cf. Broca, p. 73), e projetou o nome de Zola e de Eça de Queirós junto ao público leitor. Imbuído de ideais capazes de conferir sustentabilidade ideológica à nova fórmula estética do romance, Aluísio participou da polêmica e, por meio de suas caricaturas, defendeu o romance de Eça das acusações de Machado de Assis publicadas em *O Cruzeiro*.¹

Aluísio participou efetivamente do debate literário em torno da introdução do realismo e do naturalismo no Brasil, o que contraria a assertiva de seus biógrafos Raimundo de Menezes e Josué Montello, segundo os quais ele só teria conhecido o romance naturalista depois da publicação de *Uma lágrima de mulher* em 1879, um ano depois, portanto, da polêmica que agitou a Corte (cf. Menezes, p. 84). Aluísio não só conhecia os romances de Eça de Queirós, como também contri-



O livro *Uma lágrima de mulher* foi escrito em 1874 e publicado pela primeira vez em 1879. Acima, publicação de 1939.

buiu na defesa deles. É provável que também conhecesse Émile Zola, embora não se possa afirmar que nessa época já tivesse lido algum de seus romances. A influência de Zola sobre Aluísio no plano romanesco é certo, porém, que se afirmou poucos anos depois. Daí a publicação de *O homem* em 1887, romance dedicado “À imprensa fluminense”, no qual Aluísio se revela já na epígrafe um romancista naturalista: “Quem não amar a verdade na arte e não tiver a respeito do Naturalismo ideias bem seguras, fará, deixando de ler este livro, um grande obséquio a quem o escreveu” (Azevedo, 2005, v. 2, p. 10).

Sua atuação na imprensa e sua participação nas discussões literárias em voga levam-nos igualmente a crer que ele foi leitor atento das crônicas de *As Farpas*, de autoria de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, bem

como das *Cartas Portuguesas*, seção do jornal *Gazeta de Notícias* na qual Ramalho Ortigão noticiava aos leitores fluminenses as últimas novidades literárias advindas da Europa. Não por acaso, ao retornar ao Maranhão, Aluísio foi considerado, pela imprensa local, discípulo de Ramalho Ortigão. À semelhança das crônicas deste último, os textos de Aluísio eram anticlericais, criticavam a ignorância, o dogmatismo e o fanatismo dos padres, considerados perniciosos e, por isso, prejudiciais à preservação da estrutura familiar.

Os biógrafos insistem na tese de que Aluísio só conheceu o romance naturalista depois da publicação de *Uma lágrima de mulher* porque o caráter excessivamente romântico do texto apresenta-se incompatível com a estética literária por ele defendida no mesmo período. Esquecem-se, porém, de que, embora publicado na volta do romancista ao Maranhão, ou seja, em 1879, *Uma lágrima de mulher* fora escrito em 1874, quando Aluísio ainda não entrara em contato direto com os ideais positivistas e não consolidara sua adesão à estética naturalista. Tinha ele consciência de que a publicação do romance entraria em choque com seus recentes artigos. Sabia que seriam inevitáveis os questionamentos suscitados pela obra, num momento em que o naturalismo começava a alcançar certa repercussão em São Luís e, consequentemente, a conquistar adeptos. No entanto, a difícil situação financeira da família o fez publicá-lo.

Ainda em 1878, por ocasião da morte de seu pai, Aluísio foi obrigado a regressar ao Maranhão a fim de auxiliar a mãe e os irmãos mais

novos. De volta a São Luís, depois de trabalhar como caricaturista em diferentes jornais da Corte, Aluísio já era então um homem público.

Aluísio acreditava que seu regresso a São Luís colocaria em risco o espaço que havia conquistado entre os literatos da Corte. O que não poderia antever, no entanto, é que o sacrifício de regressar à terra natal, num momento em que começava a ser conhecido como caricaturista e penetrava no campo teatral na condição de cenógrafo e de dramaturgo, seria estratégico para a sua carreira de ficcionista. Pois a problemática do meio social maranhense compreendida a partir dos ideais positivistas fortalecidos na Corte oferecer-lhe-ia a inspiração e os instrumentos necessários para a elaboração de *O Mulato*, em 1881. No Maranhão, o pintor e o caricaturista cederam então lugar ao cronista e ao romancista Aluísio Azevedo.

Ele tinha consciência de que o romance fomentaria certa polêmica e seria duramente criticado. O naturalismo tinha ainda poucos adeptos entre os literatos da época, e o pequeno público leitor de São Luís era, na sua maioria, amante dos folhetins franceses. Concomitantemente, seus inimigos não perdiam a oportunidade de lembrar a falta de formação científica daquele que ambicionava aclimatar o romance naturalista no Brasil. A publicação de *O Mulato* apresentava-se assim como um verdadeiro desafio ao romancista, que ensaiava os primeiros passos no terreno da ficção.

Foi então que, imbuído do propósito de preparar os leitores para o lançamento de seu roman-

ce, Aluísio serviu-se de diferentes estratégias publicitárias. Distribuiu panfletos, colou cartazes de divulgação pelas ruas da cidade e publicou diversos anúncios de sua autoria sobre o romance, nos quais enfatizava a simetria entre o enredo da obra e a vida social do Maranhão. Os pequenos *outdoors* exerceram excelente papel de divulgação, pois mesmo aqueles que não acompanhavam os artigos e a propaganda publicada nos jornais tomaram ciência do lançamento do romance.

Percebe-se, pois, que Aluísio era um homem eclético, de habilidades múltiplas. Não apenas transitou por diferentes estéticas literárias e por diversas manifestações artísticas, como a pintura, o teatro e a literatura, como também se ocupou da divulgação da própria obra. Sua preo-

ajudou a temperar a campanha publicitária em torno do romance.

A estratégia midiática de autopromoção coordenada pessoalmente por Aluísio fez com que empresários teatrais aproveitassem o clamor popular a favor de posições anticlericais e abolicionistas para montar peças que explorassem tais temas. Em maio de 1881, três peças que abordavam o preconceito racial e a escravidão foram apresentadas ao público. Tal como o processo movido pela Igreja contra o romancista, a montagem dessas peças, embora não tenha agradado a Aluísio do ponto de vista estético, configurou-se como um mecanismo paralelo, porém não menos eficiente, de divulgação do romance.

A intensa propaganda criada pelo autor em torno de seu romance

Sua preocupação não foi apenas escrever, mas também divulgar sua vasta e eclética produção.

cupação não foi apenas escrever, mas também divulgar sua vasta e eclética produção.

O romance *O Mulato* foi posto à venda em abril, quatro meses depois, portanto, de Aluísio ter iniciado forte campanha de divulgação, e três dias depois do início do processo movido pela Igreja contra ele, em razão da publicação de suas crônicas anticlericais. O processo, é claro, só

teve direito até mesmo a *jingle* publicitário. Tratava-se na verdade de uma polca para piano com o título de "O Mulato", composta exclusivamente para promover o lançamento do romance. O jornal *O País* divulgou a nova polca, que logo se tornou muito popular, sendo apresentada em casas de espetáculos da cidade e em saraus domésticos. Afirmava-se, assim, mais um inovador instrumento

de divulgação de uma obra literária.

Cerca de quinze dias depois de ser lançado no Maranhão, *O Mulato* chegou à Corte. Aluísio acompanhava com afincos o que era publicado sobre seu romance no Rio de Janeiro, pois sabia que a consagração de *O Mulato* pela crítica da Corte seria certeza de sucesso no restante do país. Ainda confusos, os críticos o apresentavam ora como realista, ora como naturalista, discípulo de Zola, mas também de Flaubert e de Balzac. Os estudos de Urbano Duarte, Araripe Júnior, Sílvio Romero e Capistrano de Abreu, favoráveis ao romance no momento de sua difusão no Rio de Janeiro, não passaram despercebidos pelo romancista.

A boa acolhida de *O Mulato* na Corte permitiu a Aluísio ali regressar a fim de firmar-se definitivamente no meio de literatos, agora não mais como caricaturista ou ilustrador, mas, sim, como jornalista e ficcionista. Movido por tal propósito, mudou-se mais uma vez para o Rio de Janeiro.

Hibridismo romântico-naturalista: a fórmula intermediária

Depois da publicação de *O Mulato*, o público aguardou com interesse o livro subsequente de Aluísio. A espera, todavia, foi decepcionante. Motivado por dificuldades financeiras, publicou alguns romances-folhetim, antes de retornar definitivamente ao naturalismo em 1884, com *Casa de pensão*. Entre 1883 e 1886, produziu certo número de folhetins para diferentes jornais da Corte, alguns, inclusive, por encomenda. Essa ficção “ao correr da pena”, produzida dia a dia e publica-

da no rodapé de jornais, representou durante grande parte do século 19 a principal forma de circulação da prosa ficcional no Brasil. Ao modo romântico, os folhetins conservavam o gosto pela intriga, pelas aventuras rocambolescas e pelo suspense. Seguem esse modelo as produções desse gênero devidas a Aluísio: *Memórias de um condenado* (1882) – reeditado posteriormente (1901) pela Garnier como *A condessa Vesper* –, *Mistérios da Tijuca* (1883) – reeditado depois (1900) pela mesma Garnier com o título de *Girândola dos amores* – e *Filomena Borges* (1884).

A produção folhetinesca de Aluísio, canonicamente reconhecido como um romancista naturalista, fez com que a maioria dos críticos tivesse sobre a sua obra uma visão binária. Segundo parte da crítica, sua produção estaria dividida entre os folhetins de teor puramente romântico e de caráter comercial, e as produções ditas sérias, que seguem preceitos naturalistas. Nesse segundo grupo estaria a tríade naturalista *O Mulato* (1881), *Casa de pensão* (1884) e *O cortiço* (1890). Com efeito, em 1963, no prefácio da edição de *Filomena Borges*, Antonio Candido comentou o desnível da prosa ficcional de Aluísio Azevedo, caracterizando-a como afetada por um movimento irregular de oscilação ascendente e descendente. Segundo o crítico, o autor atingiria seu ápice na criação dos romances naturalistas, e seu ponto mais baixo seria constituído pela produção de folhetins.

Embora tentadora, a classificação cartesiana proposta por Antonio Candido ao conjunto da obra de Aluísio deve ser relativizada, visto

que as diferentes configurações estéticas da produção ficcional de Aluísio Azevedo, entre elas o folhetim romântico e os romances naturalistas, foram cultivadas simultaneamente, e não como fases sucessivas. Além disso, parece-nos pertinente destacar que, curiosamente, embora essencialmente românticos, os folhetins do autor já buscam apresentar pequenas “doses” de naturalismo ao público leitor.

Com relativa frequência, o caráter romântico do folhetim advém do destino inexorável que o romancista impõe a seus personagens, numa lógica maniqueísta que falsifica a verdade psicológica. Individualmente, no entanto, certos personagens chegam a ser descritos com certo realismo, correspondendo a tipos sociais próprios ao gênero do romance de costumes. Destaca-se ainda o fato de frequentemente as pressões exercidas pelo meio somarem-se aos imperativos das circunstâncias históricas. Ainda que a importância concedida a certos episódios proporcione uma visão fantasiosa do que foi a sociedade brasileira, a referência a acontecimentos históricos diversos confere aos folhetins um ar de realismo. Aluísio fez com que seus personagens de folhetim participassem de ações inspiradas em acontecimentos históricos, ao lado de personagens oriundos da vida real, como jornalistas, aristocratas, ministros, e até mesmo o Imperador.

Episódios folhetinescos consagrados à abordagem das camadas populares nos cortiços, nas casas de cômodos, nas pedreiras, foram redigidos a partir de experiências vividas pelo romancista, segundo suas pró-

prias declarações. Da mesma forma, passagens dedicadas ao cotidiano das redações de jornal foram inspiradas na sua experiência jornalística pessoal. Assim, à semelhança de Zola, Aluísio buscava realizar pesquisas *in loco*, recolhia informações na vida concreta a fim de reunir considerá-

heroicas e misérias degradantes de cuja argamassa se forma a estranha coisa que se chama vida humana. (Azevedo, 1883a)

Assim como nos romances naturalistas, nos folhetins de Aluísio Azevedo os determinismos orientam o destino dos personagens. A teoria

e animado pelos costumes de uma vida feliz, contrariava-se sobremaneira com a ausência do meio superior em que se desenvolvera; mas o corpo, ao contrário, forcejava por saltar fora desses arraiais e precipitar-se aventurosamente nos domínios do desconhecido. (Azevedo, 2005, v. 1, p. 628)

...Aluísio também se serviu de diferentes formas de patologia, como a histeria, o alcoolismo, a loucura, as doenças...

vel número de notas e “documentos humanos”, como denominava o escritor francês o material oriundo de suas pesquisas. Numa de suas cartas abertas aos leitores, publicada no jornal *Folha Nova*, Aluísio comentou seu folhetim *Mistérios da Tijuca*, corroborando seu compromisso com a verdade:

Sabes, e se não sabes fica sabendo, que os fatos que aqui deixamos tão à míngua descritos não são puramente inventados por nós, mas colhidos aqui e ali, da vida real. Cada um dos tipos deste romance tem atrás de si um ou mais indivíduos que encontramos na rua, no teatro, nas repartições públicas ou nalguma reunião de família. Andamos como os trapeiros de saco às costas, a mariscar por aí neste mistifório de paixões boas e más, de bons e maus impulsos, de intenções de toda espécie, nessa mistela de virtudes

da influência do meio, bem como os determinismos relacionados à hereditariedade e à educação romântica que exacerbaria tendências naturais do temperamento, argumentos próprios do naturalismo, também ajudam a compor o quadro de enredo folhetinesco. Ambrosina, Olímpia e Filomena Borges, personagens de diferentes folhetins de Aluísio, tornam-se vítimas da educação que receberam. O romancista busca comprovar a tese de que a educação romântica contribui para o desequilíbrio psicológico de temperamentos mais fragilizados. Assim como Ana Rosa, de *O Mulato*, e Magdá, de *O homem*, Olímpia, de *Mistério da Tijuca*, é conduzida à histeria.

Era bem singular o que sentia Olímpia à vista dos trabalhadores da pedreira. Seu espírito, finamente educado entre carinhos de família

O trecho acima transcrito, do folhetim romântico *Mistérios da Tijuca*, poderia facilmente ser confundido com uma passagem de *O homem*, ou ainda de *A carne*, de Júlio Ribeiro, dois romances naturalistas por excelência. Embora se trate de um texto romântico, o tema da histeria já se faz presente a partir de uma abordagem naturalista. Como ressalta Jean-Yves Mérian, biógrafo e estudioso da obra azevediana, Aluísio também se serviu de diferentes formas de patologia, como a histeria, o alcoolismo, a loucura, as doenças nervosas e os distúrbios sexuais, para explicar o comportamento de seus personagens folhetinescos.

Dessa forma, por exemplo, o caráter ambicioso e sonhador de Ambrosina, protagonista de *A condessa Vésper*, é justificado segundo os princípios da hereditariedade:

Por um fenômeno de atavismo, Ambrosina reproduziu, com as modificações correspondentes às suas circunstâncias individuais, todos os sonhos de ambição e todos os delírios de grandeza que encheram a vida inteira de seu pai. Era o comendador Moscoso que estava ali a sonhar (...). (Azevedo, 2005, v. 1, p. 1.271)

Por fim, a crítica social presente nesses textos indica-nos que eles

não foram escritos como amáveis distrações, com o simples propósito do entretenimento. Não foi absolutamente por acaso que *O Mequetrefe* anunciou *Filomena Borges* como um folhetim de cunho político. Nele, por meio do escárnio burlesco e do ridículo da farsa, Aluísio atacou com veemência não apenas os costumes políticos do Império, como a própria pessoa do Imperador. Ainda que em menor grau, os demais folhetins do autor configuram-se igualmente como sátiras políticas. Na condição

dem espaço aos interesses de ordem material. Se em *Filomena Borges* a protagonista aceita casar-se com João Borges a fim de preservar sua posição social, em *A condessa Vésper* Ambrosina consente em unir-se a Gabriel para escapar da falência de seu pai. Também motivado por questões financeiras é o casamento entre Teresa e o comendador Ferreira, personagens de *Mistérios da Tijuca*. Paralelamente, Aluísio questionou a educação, o conservadorismo, e enfatizou o efeito maléfico da literatura sen-

romancista retrata uma sociedade hipócrita, corrompida pelo valor do dinheiro, onde as leis morais são a todo tempo infringidas.

São, com efeito, folhetins engajados, nos quais o romancista não se limita a denunciar aspectos escandalosos da vida burguesa, mas também desenvolve pequenas teses sociais e políticas, fazendo elogio à filosofia positivista.

Embora não sejam suficientes para abalar o caráter romântico dos folhetins, ainda repletos de cenas irreais e fantásticas, as explicações fisiológicas ou sociais imprimiram nesses textos “doses” de naturalismo, capazes de despertar o interesse do público pela nova estética e contribuir para a instalação do projeto naturalista. Criou-se assim uma fórmula intermediária, que combina intrigas e ações inverossímeis com descrições oriundas de pesquisas e observações, bem como crítica social e argumentos naturalistas. Constata-se, então, que a produção literária de Aluísio, ao contrário do que propõe Antonio Candido, não se constituiu pela lógica simplista da alternância, mas, sim, por certo simultaneísmo que torna tudo mais complexo e interessante. A relação entre os romances de folhetim e os naturalistas é, portanto, de ordem dialética, tendo como objetivo final a aclimação do naturalismo à literatura nacional.

Essa particular característica dos folhetins românticos de Aluísio nos revela que não apenas o romance naturalista, como *O Mulato*, apresenta caracteres românticos² mas também o folhetim romântico contém em si traços naturalistas. O hibridismo romântico-naturalista permeia,

...Aluísio soube evidenciar com precisão e irreverência aspectos negativos da vida burguesa.

de ex-caricaturista de diferentes jornais satíricos da Corte, Aluísio soube evidenciar com precisão e irreverência aspectos negativos da vida burguesa. Nos mesmos folhetins, é possível ainda identificar a crítica ao neocolonialismo dos comerciantes portugueses — que mais tarde voltaria a ser abordado em *O cortiço* —, assim como a denúncia do imperialismo inglês presente em *O coruja*. A crítica aos costumes sociais e políticos, aliás, bem como a sátira antimonarquista, é mais incisiva nos folhetins do que em romances naturalistas, como *O homem* e *O cortiço*, por exemplo.

Consciente do amplo acesso do público feminino aos seus folhetins, Aluísio não hesitou em aproveitar a oportunidade para denunciar o casamento como uma instituição imoral, em que os sentimentos ce-

timental sobre as jovens burguesas. Nesse sentido, o romancista estende sua crítica aos jornais, responsáveis pela divulgação e, consequentemente, pelo estímulo ao gosto por uma literatura frívola e anódina.

Aluísio também teceu críticas implacáveis à desonestidade. Por meio de personagens como Moscoso, Portela e Teobaldo, respectivamente de *A condessa Vésper*, *Mistérios da Tijuca* e *O coruja*, denunciou a falta de escrúpulos diante do propósito de enriquecimento instantâneo. O primeiro, graças às tramoias e às especulações, torna-se um rico comerciante, sendo, inclusive, congratulado com o título de comendador. Os demais, não obstante a mesma falta de princípios e conduta imoral, gozam de um destino bem sucedido economicamente. Assim, no melhor estilo de Balzac, o

assim, parte considerável da produção literária de Aluísio. Se, em *O Mulato*, o dado romântico manifesta-se, entre outros fatores, pelo fato de, em 1881, Aluísio ainda não conhecer em plenitude a teoria naturalista de Zola, nos folhetins o elemento naturalista apresenta-se em virtude da intenção do romancista de promover a adaptação do público à nova estética.

De acordo com Sônia Brayner, o hibridismo romântico-naturalista presente em nossa prosa ficcional oitocentista, sobretudo na obra de Aluísio Azevedo, deve-se ao fato de a ficção romântica de aventuras ter sido transplantada para o Brasil numa fase em que já começava a ser questionada na Europa, ou seja, depois da morte de Balzac em 1850, quando Stendhal e Flaubert já haviam iniciado suas obras. Ao instalar-se tardiamente no Brasil, a estética romântica teria contaminado com seus traços estruturais os já nascentes textos realistas, que, por sua vez, ficaram sujeitos a esse hibridismo. Destaca-se ainda a presença constante do “pequeno realismo costumista” na prosa ficcional brasileira; assim, com certa frequência, o romance nacional aliou traços folhetinescos à descrição de costumes (cf. Brayner, p. 33-34).

Aluísio Azevedo era totalmente consciente do hibridismo de sua produção romanesca, chegando inclusive a assumi-la publicamente. Sabia que seus “folhetins alimentares” (cf. Meyer, 1996, p. 281-318.) e seus romances naturalistas apresentavam dialeticamente duas estéticas literárias. A carência econômica, todavia, o impedia de optar por uma escrita mais moderna. Conhecendo o gosto da maioria dos leitores, acre-

ditava que a passagem dos folhetins para a estética naturalista deveria ser feita aos poucos, sem que o público se chocasse e abandonasse a leitura. Ciente dos limites da maioria do público leitor, tentou conquistá-lo passo a passo para uma nova forma de romance. Assim, serviu-se da estrutura rocambolesca do folhetim como um exercício de transição para a instalação definitiva do romance moderno na literatura brasileira (cf. Levin, p. 29). Com efeito, em um dos capítulos do folhetim *Mistérios da Tijuca*, expôs suas reais intenções:

Diremos logo com franqueza que todo o nosso fim é encaminhar o leitor para o verdadeiro romance moderno. Mas isso já se deixa ver sem que ele o sinta, sem que ele dê pela trama, porque ao contrário ficaremos com a isca intacta. É preciso ir dando a coisa em pequenas doses, paulatinamente. Um pouco de enredo de vez em quando, uma ou outra situação dramática de espaço a espaço para engodar, mas sem nunca esquecer o verdadeiro ponto de partida: a observação e o respeito à verdade. Depois as doses de romantismo irão diminuindo gradualmente, enquanto as de naturalismo irão se desenvolvendo; até que um belo dia, sem que o leitor o sinta, esteja completamente habituado ao romance de pura observação e estudo de caracteres. (...) romances não se escrevem para a crítica, escrevem-se para o público, para o grosso público, que é o que paga. (...) Por conseguinte, entendemos que, em semelhantes contingências, o melhor partido a seguir era conciliar as duas escolas, de modo a agradar ao mesmo tempo ao paladar do público e ao paladar dos críticos; até que se consiga por uma vez o que ainda há pouco dissemos, impor o romance naturalista. Mas enquan-

to não chegamos a esse belo posto, vamos limpando o caminho com as nossas produções híbridas, para que os mais felizes, que porventura venham depois, já o encontrem desobstruído e franco. (Azevedo, 2005, v. 1, p. 29 e p. 124)

Compra-se o pão, mas não a manteiga

As dificuldades de ordem financeira foram uma constante ao longo da vida de Aluísio Azevedo, segundo já assinalamos. Se ainda no Maranhão a necessidade de trabalhar o impossibilitou de prosseguir os estudos, na capital do país a situação pouco mudou. O dinheiro que ganhava como caricaturista e mais tarde como ficcionista mal supria suas necessidades básicas.

Os artigos violentos publicados em *O Pensador*, os ataques ao Imperador feitos em *Filomena Borges*, a sátira contra o nepotismo e a ação antimonarquista no teatro e na imprensa trouxeram-lhe muitos inimigos, impedindo que algum político lhe garantisse a obtenção de um cargo público. A princípio, julgou possível viver apenas das atividades de jornalista, romancista e autor teatral, mas, com as dificuldades tornando-se cada vez maiores, escreveu a um amigo influente, o deputado Afonso Celso de Assis, solicitando um cargo administrativo. A referida carta terminava da seguinte forma: “tudo serve, contanto que eu não tenha de fabricar *Mistérios da Tijuca* e possa escrever *Casas de pensão*” (Azevedo, 1938, p. 158).

Em 1891, chegou a ser nomeado para um cargo público pelo também amigo Francisco Portela.

No entanto, com a saída de Deodoro da Fonseca do governo e a entrada de Floriano Peixoto, alguns empregados da administração pública vítimas de represália política por apoiarem Deodoro foram destituídos de seus postos, entre os quais Aluísio. Anos depois, Graça Aranha, então jovem jurista, aconselhou-o a se preparar para o concurso na Secretaria do Exterior do governo Prudente de Moraes, para a função de cônsul. Em 1895, aprovado com distinção e louvor, foi nomeado vice-cônsul em Vigo, na Espanha, passando a se dedicar quase exclusivamente à carreira diplomática. Dois anos mais tarde, vendeu sua propriedade literária para a casa Garnier pela soma de dez contos de réis, e foi nomeado para o vice-consulado de Yokohama, no Japão. Em seguida, exerceu funções diplomáticas em La Plata, na Argentina; Salto Oriental, no Uruguai; Cardiff, na Grã-Bretanha; Nápoles, na Itália; Assunção, no Paraguai e Buenos Aires, na Argentina, onde veio a falecer em 1913.

Antes de exercer uma função pública que lhe garantisse um meio de existência estável, o sucesso nas letras equivalia, para Aluísio, a uma promoção social. Daí a estreita relação entre a espécie de literatura que produzia, as condições materiais nas quais escrevia e o tipo de público ao qual se dirigia. Com um público fiel, os folhetins românticos publicados nos jornais asseguravam a venda de exemplares, garantindo aos escritores, uma fonte de renda – pequena, porém segura. A dependência econômica tornou, assim, Aluísio sensível aos gostos dominantes da época, e o fez ver nos folhetins o pão de cada dia, o que acabou por in-

fluenciar enormemente sua produção literária no plano estético.

O autor parecia, desse modo, viver um impasse. Sua ficção encontrava-se dividida entre o desejo de acompanhar a evolução da prosa moderna, satisfazendo também a crítica, e a necessidade de agradar aos leitores. É o que podemos conferir na sua resposta publicada em *A Gazetinha*, em 12 de junho de 1882, às duras críticas que recebia de Machado de Assis em razão de sua produção folhetinesca:

Atualmente entre nós, um dos problemas mais difíceis que se pode apresentar a qualquer pessoa é o seguinte: escrever romances brasileiros. E a razão disso está pura e simplesmente na deficiência literária de nosso público, que constitui a grande massa absorvente do romance-folhetim. O romancista tem de lutar com duas forças desencontradas: o desejo de escrever conscientemente e o desejo de agradar ao leitor. De um lado está meia dúzia de jornalistas e literatos, que acompanham a marcha inalterável das letras europeias e desejam que os escritores brasileiros as sigam de perto, do outro está o resto do público que ignora absolutamente em que altura navega o romance moderno, e lê, simplesmente para espairar as fadigas do dia a dia.

Aqueles vivem em 1882 com Émile Zola, Daudet, Huysmans, Paul Alexis; estes em 1830 com Alexandre Dumas (...). E o escritor, entalado entre duas verdades tão opostas, cruza os braços e pergunta à qual das duas deve atender (...). (Azevedo, 1882)

Com efeito, graças, principalmente, à difusão de seus folhetins, Aluísio tornou-se um dos romancistas mais lidos de sua geração, e talvez o único, como lembrou Adolfo Caminha em 1895, lido em todo o Brasil

(cf. Caminha, p. 7). Num país onde, no final do século 19, mais da metade da população era analfabeta, Aluísio conseguiu a proeza de viver à custa da própria pena. Como raros escritores do seu século, Aluísio, ainda em vida, teve o privilégio de desfrutar do prazer da consagração, acompanhando a reedição e a tradução de vários de seus romances. No entanto, durante os quinze anos dedicados à literatura, não deixou de viver com sacrifício, de ter uma vida precária, plena de restrições. Valentim Magalhães comentou a condição financeira pouco favorável do amigo, afirmando: “Aluísio é no Brasil talvez o único escritor que ganha o pão exclusivamente de sua pena. Mas note-se que apenas ganha o pão; as letras no Brasil ainda não dão para a manteiga” (Magalhães, p. 24)³

As dificuldades econômicas, porém, fruto da instável remuneração literária, o estimularam a ingressar na carreira diplomática, em 1895, data, não por acaso, de seu último romance, *Livro de uma sogra*. A carência econômica tornou-o assim sensível à mercantilização do trabalho intelectual, e a necessidade material promoveu a conversão do exercício da escrita em escolha profissional. No caso particular de Aluísio Azevedo, a necessidade parece ter determinado a escolha, tornando-o um romancista de profissão. (cc)

Patrícia A. C. Corrêa é doutora em Literatura Comparada (UERJ) e mestre em Literatura Brasileira (UERJ). É professora de francês no Departamento de Línguas Neolatinas do Colégio Pedro II e membro do Grupo de Pesquisas “Estudos literários: fundamentos conceituais e história” (CNPq). Atualmente, dedica-se ao estudo do naturalismo em perspectiva comparada.

Notas

1. Em 1878, ano da publicação do romance *O primo Basílio*, Machado publicou no jornal *O Cruzeiro* severa crítica a esse romance de Eça de Queirós.

2. É pertinente lembrar que *O Mulato* teve duas edições distintas. A primeira, publicada em 1881, cujo manuscrito se encontra no Museu Histórico de São Luís do Maranhão, e a qual Araripe Júnior chamou de “crisálida realista”, apresenta forte teor romântico. Nela, os personagens são apresentados de forma maniqueísta, e as reviravoltas do enredo estão mais próximas das aventuras rocambolescas do romance-folhetim do que dos determinismos sociais e psicológicos tipicamente naturalistas. A segunda, publicada em 1889, por seu turno, busca afastar-se do lirismo romântico da primeira versão, a fim de apresentar um estudo mais objetivo da sociedade maranhense. Esta última edição, que constitui a que lemos hoje, delata a preocupação do ficcionista em revelar no texto ideias estéticas que defendia na imprensa no mesmo período.

3. A fim de ilustrar a exata importância que as questões de ordem econômica tinham na vida de Aluísio, reproduzimos abaixo curioso diálogo entre ele e Coelho Neto, narrado por Humberto de Campos na crônica “A cigarra morta” (In: *O miolo e o pão*. Organização de Roberto Reis et al. Niterói: EdUFF, 1986, p. 77). Nessa ocasião, Aluísio já iniciara sua carreira na diplomacia.

– Aluísio!

– Neto!

E como não se vissem há alguns anos, entraram na Brahma, onde, matando saudades, tomaram lugar a uma das mesas. De repente, Aluísio interrompeu:

– Mas, que tens feito?

Coelho Neto, sonhador incorrigível, ia explicar-lhe:

– Eu? Publiquei o *Fabulário*, a *Água de*

Juventa, o *Jardim das oliveiras*; tenho pronto o *Rei negro*; estou concluindo o... E não terminou: Aluísio, cortando-lhe a palavra, denunciou-se:

– Não é isso, filho, que eu pergunto; eu quero saber é isto: já tens uma casa para teus filhos? Já fizeste o teu seguro

de vida? Não iniciaste ainda um pecúlio para a família?

Coelho Neto emudeceu. O Brasil, que havia mandado para o estrangeiro a mais boêmia das suas cigarras, recebia, de retorno, a mais previdente das suas formigas!”

Referências

- ARARIPE JÚNIOR, João Tristão de Alencar. *Obra crítica de Araripe Júnior*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1958-1970. 5 v.
- ASSIS, Machado de. A crítica de Machado de Assis ao *Primo Basílio*. *Revista Letras Brasileiras*, Rio de Janeiro, 1: 60-69, agosto de 1943.
- AZEVEDO, Aluísio. *Ficção completa*. Organização de Orna Messer Levin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. 2 v.
- _____. *O Mulato*. São Luís do Maranhão: Tipografia de *O País*, 1881.
- _____. *Touro Negro*. Rio de Janeiro: Briguiet, 1938.
- _____. Aluísio. *O Figaro*, Rio de Janeiro, 13 maio 1876.
- _____. A Giovani [Machado de Assis]. *Gazetinha*, Rio de Janeiro, 12 jun. 1882.
- _____. Mistério da Tijuca. *Folha Nova*, Rio de Janeiro, 25 jan. 1883a.
- BILAC, Olavo. Aluísio Azevedo: biografia. *O Álbum*. Rio de Janeiro, jan. 1895.
- BRAYNER, Sônia. *Labirinto no espaço romanesco; tradição e renovação da literatura brasileira: 1880-1920*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira; Brasília: INL, 1979.
- BROCA, Brito. *Naturalistas, parnasianos e decadentistas; vida literária do Realismo ao Pré-modernismo*. Organização de Luiz Dantas. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.
- CAMINHA, Adolfo. Em defesa própria. In: _____. *Cartas literárias*. Fortaleza: UFC, 1999.
- CAMPOS, Humberto de. A cigarra morta. In: *O miolo e o pão*. Organização de Roberto Reis et al. Niterói: EdUFF, 1986.
- CANDIDO, Antonio. Introdução a Filomena Borges. In: AZEVEDO, Aluísio. *Filomena Borges*. São Paulo: Editora Martins, 1960.
- CARVALHO, Patrícia Alves. *Um certo Aluísio Azevedo; além ou aquém do naturalismo*. 2007. 110 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- LEVIN, Orna Messer. Aluísio Azevedo romancista. In: AZEVEDO, Aluísio. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.
- MAGALHÃES, Valentim. *A literatura brasileira; 1870-1895*. Lisboa: Livraria A. M. Pereira, 1896.
- MAYA, Alcides. *Romantismo e naturalismo através da obra de Aluísio Azevedo*. Porto Alegre: Globo, 1926.
- MENEZES, Raimundo de. *Aluísio Azevedo, uma vida de romance*. São Paulo: Livraria Martins, 1958.
- MÉRIAN, Jean-Yves. *Aluísio Azevedo, vida e obra (1857-1913); o verdadeiro Brasil do século XIX*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.
- MEYER, Marlise. O romance-folhetim atravessa os mares. In: _____. *Folhetim uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MONTELLO, Josué. Prefácio de *O coronel sangrado*. In: SOUSA, Inglês de. *O coronel sangrado*. Pará: Universidade Federal do Pará, 1968.



A herança romântica em *O cortiço*

EDUINO JOSÉ ORIONE

Que o romance *O cortiço* é a expressão máxima do naturalismo brasileiro, todos concordam. Mas talvez alguns se surpreendam com a constatação de que esse romance possui algumas camadas de sentido e de ambiguidade capazes de o afastarem do determinismo que tanto influenciou a geração realista. Para termos uma pequena noção dos significados insuspeitos desse livro tão visitado pela crítica brasileira e canônico na

nossa tradição escolar, tentaremos mostrar, ainda que de modo sucinto, a possibilidade de enxergarmos em algumas de suas passagens uma filiação ao ideário estético e ideológico do romantismo. Faremos isso a partir da análise dos seguintes aspectos: 1) a caracterização de Rita Baiana; 2) o episódio da primeira menstruação de Pombinha; 3) as interfaces de Rita, Pombinha e Iracema; 4) a concepção de História que molda o conjunto da narrativa. Podemos

desde logo adiantar que o primeiro ponto está ligado a uma relação intertextual entre *O cortiço* e *Iracema*, pois, como veremos, a figura de Rita Baiana é uma versão naturalista da personagem alencariana, da mesma forma que o envolvimento de Rita com Jerônimo pode ser lido como uma paródia do amor entre Iracema e Martim. Por seu turno, a passagem em que Pombinha deixa de ser menina para se tornar mulher é romanticamente caracterizada, graças

a algumas metáforas com as quais a escrita poética romântica reatualizou as cantigas de amigo medievais. Por fim, a perspectiva histórica que compreendemos da modificação sofrida pelo cortiço, do começo ao fim do livro, revela a permanência de um substrato filosófico e literário também romântico, cuja matriz é o pensamento de Rousseau. Em síntese: pretendemos mostrar como a herança romântica em *O cortiço* aglutina-se na *representação feminina* e na *visão histórica*.

A herança do romantismo pode, inicialmente, ser detectada em *O cortiço* por meio daquela que talvez seja a personagem feminina mais importante da obra: a mulata Rita Baiana. Para entendermos isso, é conveniente lembrar que a mulher, na literatura ocidental, sempre foi representada de modo idealizado, e basicamente de duas formas: idealização romântica ou idealização erótica. Iracema, apesar de seu inegável erotismo, é um bom exemplo do primeiro caso; Rita Baiana é emblemática do segundo. Nem uma nem outra reproduzem mulheres “reais”; elas são fruto de uma idealização. A maior diferença entre elas reside no fato de Iracema ser uma heroína segundo o molde romântico: é portadora de virtudes morais e espirituais, espelhadas em sua beleza física. Rita Baiana, por sua vez, é uma personagem naturalista, cuja construção destaca seus atributos físicos, e em especial a sua inebriante sensualidade.

Iracema traz consigo uma série de componentes que destacam a sua beleza física, espelho de suas virtudes morais (coragem, abnegação

e piedade). Tal imagem feminina é oriunda das cantigas de amigo trovadorescas, nas quais a mulher expressa um *amor do corpo e da alma*, ao contrário das cantigas de amor que expressam um sentimento sublimado, isto é, um *amor da alma* tal como

Peri por Ceci, em *O guarani*, adota o modelo do amor cortês, tal como presente nas cantigas de amor.

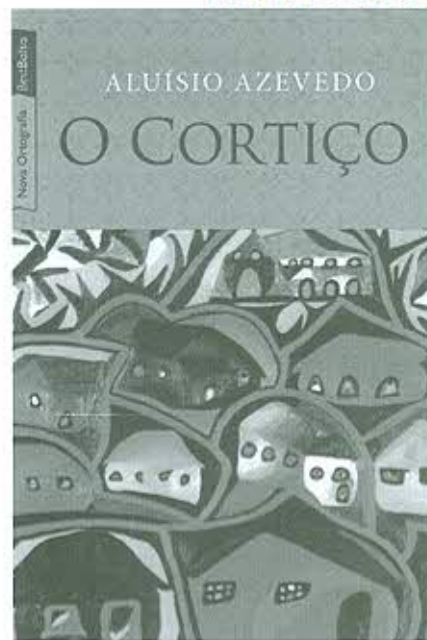
Rita Baiana é um decalque de Iracema por ser composta com os signos alencarianos que desenham uma *mulher natureza*. Percebemos

...pretendemos mostrar como a herança romântica em *O cortiço* aglutina-se na *representação feminina* e na *visão histórica*.

codificado pelo *fin'amors*. É fácil notar que o sentimento de Iracema por Martim segue os moldes da experiência amorosa das cantigas de amigo, da mesma forma que o amor de

isso desde a primeira aparição da personagem, na cena em que ela entra no cortiço, trazendo consigo uma atmosfera de alegria que invade a estalagem. Com Rita chegam a beleza e a fertilidade, simbolizadas no menino que a acompanha, trazendo um samburá carregado de alimentos frescos, no qual “um grande peixe espiava por entre folhas de alface com o seu olhar embaciado e triste, contrastando com as risinhas cores dos rabanetes, das cenouras e das talhadas de abóbora vermelha”¹. A fertilidade é, inclusive, atributo exclusivo do caráter de Rita Baiana, assim como a sua relação direta com a natureza, visível na referência à flora brasileira, com a qual também Iracema é comparada. Ambas são simbioses de uma visão romântica da paisagem brasileira. Com elas, inaugura-se um poderoso estereótipo feminino que marcará fortemente a nossa tradição cultural. Podemos

Capa do livro *O cortiço*, da editora BestBolso.



notar isso pelos atributos físicos de ambas as personagens, pois o autor de *O cortiço* emprestou do autor de *Iracema* os ingredientes da composição de Rita Baiana, que é uma Iracema de sensualidade exacerbada: “No

romântica ter como protagonista um herói que é símbolo idealizado de sua pátria.

Há ainda outro ponto comum entre Iracema e Rita Baiana: além de serem mulheres (tipicamente) brasi-

Rita Baiana...é uma Iracema de sensualidade exacerbada...

seu farto cabelo, crespo e reluzente, puxado sobre a nuca, havia um molho de manjeriço e um pedaço de baunilha espetado por um gancho. E toda ela respirava o asseio das brasileiras e um odor sensual de trevos e plantas aromáticas” (p. 58).

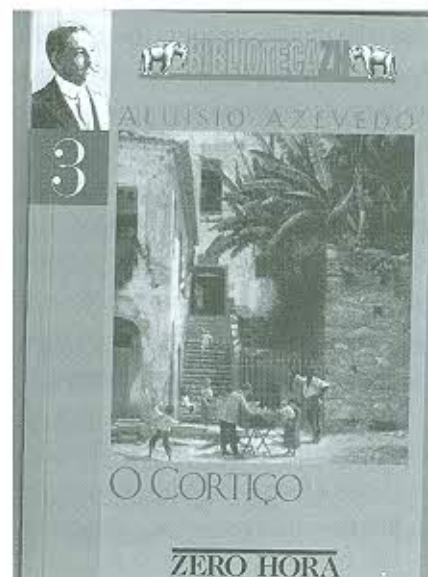
Se a figura de Iracema, arquétipo da *mulher natureza*, foi composta por signos da flora e da fauna brasileiras (cabelos mais negros do que a asa da *gráúna* e mais longos que o talhe da *palmeira*; um hálito mais doce que a *baunilha*; o sorriso mais doce que o *favo da jati*), Rita Baiana, cujos cabelos têm o perfume do *manjeriço* e da *baunilha*, traz consigo esses mesmos signos. Desnecessário chamar a atenção para o epíteto *baiana*, com o qual é referida. Assim como Iracema simboliza a América, dado o anagrama que lhe compõe o nome, Rita é o símbolo inequívoco de uma região brasileira, que, por metonímia, representa o Brasil como um todo. Este aspecto reforça o seu caráter de figura romântica, ainda que pintada com cores naturalistas, visto que, além de ser mais uma *mulher natureza*, Rita é uma metáfora de um contexto socio-cultural. Ora, é distintivo da narrativa

leiras, belas e sensuais, e, mais que isso, estereótipos femininos idealizados, ambas atraem homens estrangeiros – Iracema atrai o português Martim; Rita Baiana, o português Jerônimo. É fácil ver, neste ponto, um componente intertextual, configurado nos seguintes termos: o envolvimento de Rita Baiana com Jerônimo é uma paródia da relação entre Iracema e Martim. O romance de Aluísio Azevedo retoma o de José de Alencar e configura, de modo naturalista, o envolvimento da mulher brasileira com o imigrante português. Assim como Martim se viu envolvido por Iracema, que para ele representa a terra brasileira, da mesma forma Jerônimo cede à sensualidade de Rita Baiana, pois ela encarna a sedução que a paisagem do Brasil, *tal como pintada pelo romantismo*, exerce sobre o estrangeiro. Basta vermos como o narrador descreve o fascínio de Rita sobre Jerônimo: “Naquela mulata estava o grande mistério, a síntese das impressões que ele recebeu chegando aqui” (p. 73). Nesse trecho do capítulo VII abundam os signos que fazem de Rita Baiana, as-

sim como Iracema, uma *simbiose da natureza brasileira*. Em sua descrição encontramos as referências ao clima (“ela era o calor vermelho das sestras da fazenda”), as menções à flora (ela “era o aroma quente dos trevos e das baunilhas, que o atordoava nas matas brasileiras; era a palmeira virginal e esquiva que se não torce a nenhuma outra planta”), menções estas de forte conotação erótica (ela “era o veneno e era o açúcar gostoso; era o sapoti mais doce que o mel e era a castanha do caju, que abre feridas com o seu azeite de fogo”).

Tal configuração, que se vale de recursos linguísticos românticos para compor uma personagem naturalista, lança mão não só das imagens da flora (“veneno”, “açúcar”, “sapoti”, “mel”, “castanha de caju”), mas também dos elementos da fauna brasileira, que reforçam a caracterização de uma típica mulher fatal: “ela era a cobra verde e traiçoeira, a lagarta viscosa, a muriçoca doida, que esvoaçava havia muito em tor-

Capa do livro *O cortiço*, da editora Klick.

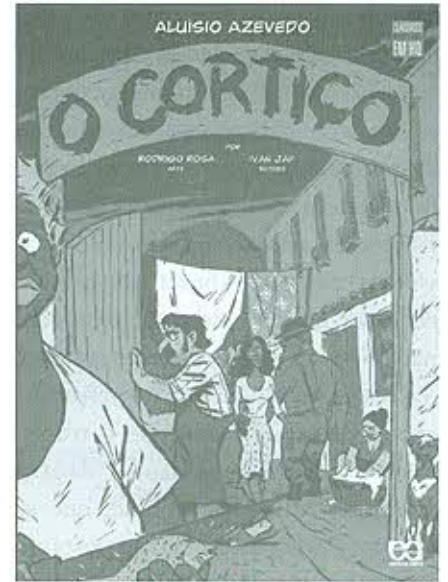


no dele, assanhando-lhe os desejos” (p. 73). Todavia, é conveniente notar que essas referências à fauna (“cobra verde”, “lagarta”, “muriçoca”), ainda que revelem a extrema e perigosa sensualidade de Rita Baiana, não promovem uma zoomorfização da personagem. Aluísio Azevedo não apela para o procedimento tão caro ao naturalismo que é o de animalizar a figura humana, descrevendo o seu comportamento sexual como se fosse uma cópula animal. Basta lembrar da passagem em que, assediando Pombinha, Léonie, “doida de luxúria, irracional, feroz, revolteava, em corcovos de égua, bufando e relinchando” (p. 120). Se Léonie é rebaixada ao ser descrita como uma “égua”, Rita Baiana é exaltada ao igualar-se às plantas e aos bichos. Tal comparação faz dela uma *mulher natureza* ao gosto romântico, ainda que pintada com cores mais quentes. Imagem emblemática da mulher naturalista, ela é tão idealizada quanto Iracema.

Não há como negar que, na composição da personagem feminina central de *O cortiço*, Aluísio Azevedo utiliza algo inusitado no contexto da ficção naturalista: a *linguagem poética romântica, elaborada com metáforas da natureza*. Ora, a narrativa naturalista, em geral muito crua na representação das mazelas sociais e das patologias individuais, ao fazer uso do repertório poético romântico, parece *trair-se*. Podemos, então, levantar a hipótese de a filiação romântica de *O cortiço* verificar-se *malgrado* o projeto estético e ideológico do autor. É possível, inclusive, que ele não tenha tido o propósito claro de fazer de Rita Baiana uma figura de substrato

romântico. Seja como for, ela é uma imagem romântica pintada com cores naturalistas. *Iracema e Rita Baiana são variações de um mesmo tema*. A relação paródica entre os romances de Alencar e de Azevedo é bastante clara, e se faz, portanto, na forma de uma *repetição com diferença*. Entretanto, acreditamos que o que há de mais intrigante no estudo dessa relação intertextual é tentar identificar se, aqui, a paródia reforça a *semelhança* ou a *diferença*. Até que ponto a paródia é, neste caso, uma repetição com diferença crítica, dado que Aluísio Azevedo aparenta estar marcado pela poética romântica?

É evidente que, em muitos momentos da narrativa aluisiana, eclodem signos poéticos românticos (metáforas que remetem ao mundo natural, à fauna e à flora). Neste sen-



Capa do livro *O cortiço*, da editora Ática.

já no título da obra) tão visíveis em *Iracema* e em *Rita Baiana*; fora isso, assim como elas, Gabriela enfeitiça um imigrante estrangeiro. O ideário

*Aluísio Azevedo utiliza...
a linguagem poética
romântica, elaborada com
metáforas da natureza.*

tido, é também digna de menção a permanência daquele estereótipo feminino, tradicional na ficção brasileira, a que nos referimos anteriormente: a *mulher natureza* que atrai um estrangeiro. O marco inaugural desta tradição é *Iracema*, obra da qual *O cortiço* é claramente tributário; o ponto final é *Gabriela, cravo e canela*. Em Jorge Amado, encontramos mais uma *mulher natureza* construída com os signos românticos (enunciados

romântico permanece vivo ao longo desta linha de representação feminina que, do século 20 à Geração de 30, atravessa a literatura brasileira.

O segundo elemento revelador da herança romântica em *O cortiço* é uma passagem cujo modo de construção textual é igualmente pautado por metáforas naturais. Localizada no final do capítulo XI, descreve um fenômeno fisiológico, que, como tudo o que diz respeito à vida

biológica do corpo, era caro aos naturalistas. Estamos falando da primeira menstruação de Pombinha, ocorrida após o violento encontro sexual com Léonie, a que nos referimos antes. A descrição de algo tão cruamente fisiológico não se faz, porém, através de termos denotativos e referenciais; na verdade, esta passagem não chega sequer a ser propriamente descritiva: é alegórica. A menstruação de Pombinha compõe o trecho mais poético do romance, dada a alusão ao sonho da menina, que se imagina “nua, toda nua, exposta ao céu, sob a tépida luz de um sol embriagador, (...) deitada entre pétalas gigantescas, no regaço de uma rosa interminável” (p. 123). A sequência narra alegoricamente um ato sexual entre a menina e o sol, que assume a figura de uma borboleta gigante, isto é, de um agente polinizador que fecunda a mulher-flor (outra *mulher natureza...*). O erotismo progride ao longo desse encontro da jovem com um ser masculino, e culmina na fecundação dela por ele. Essa progressão erótica acentua, por seu turno, a poeticidade da linguagem: “A borboleta pousou; mas, num delírio, convulsa de amor, sacudiu as asas com mais ímpeto e uma nuvem de poeira dourada desprende-se sobre a rosa, fazendo a donzela soltar gemidos e suspiros, tonta de gosto sob aquele eflúvio luminoso e fecundante” (p. 124).

Como dissemos, os naturalistas não tinham pudor algum em referir-se ao sexo e à fisiologia, tanto que alguns de seus textos caem não apenas no grotesco, mas num imperdoável mau gosto. Logo, Aluísio Azevedo falar de menstruação não

causa espanto, pois Adolfo Caminha e o português Abel Botelho chegam a referir-se à masturbação (masculina e feminina) e à ejaculação involuntária. Verdade é que a ficção naturalista toma o homem apenas em sua dimensão corpórea; com isso, ela o rebaixa muito, reduzindo-o a “um estômago e um sexo”, como é dito em *Amarelo manga*, filme de

o amor que move as personagens românticas sofre uma diminuição muito grande no erotismo realista, e acaba por desaparecer completamente na promiscuidade e na tara típicas do naturalismo. Surpreendente não é, portanto, mencionar a menstruação feminina; o que surpreende, sim, é a *linguagem romântica* com que é descrito algo *antirromântico*. As-

...os naturalistas não tinham pudor algum em referir-se ao sexo e à fisiologia...

Chico Assis inspirado em *O cortiço*. A narrativa romântica é protagonizada por um herói de grande envergadura moral. A narrativa naturalista mostra seres sem alma. Da mesma maneira,

Capa do livro *O cortiço*, editora Martin Claret.



sim como nas cantigas de amigo e nos textos românticos, o ambiente natural externo reflete a experiência interna do sujeito feminino. “A natureza sorriu-se comovida”; e o sol lança um dos seus raios “em fio de ouro sobre o ventre da rapariga, anunciando a nova mulher que se formava no mundo” (p. 124). *O cortiço* mescla poesia e fisiologia ao fazer da fecundação da menina-flor pela borboleta-sol uma alegoria da menstruação; com isso, o romance naturalista *se trai* – e confessa a sua filiação romântica.

Este episódio tão importante, que marca o fim da longa (e doentia) puberdade de Pombinha, indica o renascimento da personagem, ou seja, um desabrochar físico e psicológico para uma nova etapa da vida. No mais, é outro exemplo cabal dos recursos poéticos românticos de que se vale a ficção naturalista. Prova disso é que, quando Pombinha sai de casa

e vai sozinha passear na mata que fica atrás do cortiço, recolhendo-se “à sombra dos bambus e das mangueiras” (p. 122), temos configurada uma cena que nos remete às cantigas de amigo, nas quais a ida ao ribeiro para a lavagem das roupas ou dos cabelos acaba proporcionando às meninas uma iniciação sexual. Tal como uma campesina medieval, Pombinha encontra-se sozinha no espaço natural, onde se faz mulher no ritual da polinização, equivalente àquele dos microenredos de Dom Dinis, nos quais a iniciação erótica feminina se dá no contato alegórico entre um elemento masculino e um feminino: ou o cervo que turva a água do rio, ou o vento que leva embora as “camisas”, deixando a alva jovem “en sanha”... Descrever a menstruação de Pombinha como o resultado do amor entre a mulher-flor e a borboleta-sol, vivido na natureza (atrás do cortiço), é mais um sinal de que o romantismo e o naturalismo compartilham de uma mesma visão feminina. Neste ponto, convém voltarmos às figuras de Iracema e de Rita Baiana, ambas fruto de uma idealização.

Seja porque é um decalque das mulheres das cantigas de amigo, seja porque é uma *mulher natureza*, Iracema é plena de erotismo, tanto que se entrega a Martim em uma passagem célebre da narrativa alencariana. A diferença maior entre as duas reside, porém, na união que estabelecem com os amantes, bem como na resolução final desses amores. A ligação de Rita e Jerônimo corrompe o caráter do português, que abandona a esposa e a filha para se entregar à paixão sensual pela mulata, chegando ao

ponto de matar Firmo (amante de Rita). Como geralmente ocorre no naturalismo, as paixões degradam moralmente as personagens; muitas sucumbem à prostituição e ao crime. Enquanto, no romantismo, o amor, em especial quando selado com o casamento, serve para engrandecer o homem, no naturalismo, a paixão sensual fatalmente o degenera e o desvia da moralidade. Jerônimo não só deixa de ser íntegro, trabalhador e preocupado com a família, mas se torna preguiçoso e sensual, voltado para os prazeres do corpo e para os gozos vividos com a amante. Essa degradação se faz, contudo, de modo muito peculiar: Rita Baiana altera o comportamento de Jerônimo submetendo-o a um sugestivo processo de aculturação. Ele deixa de lado os hábitos portugueses e adota aqueles tipicamente ligados à cultura brasileira: substitui a guitarra portuguesa pelo violão

que associada não ao heroísmo e sim à degeneração moral do sujeito masculino. Rita Baiana atrai o português ofertando-lhe comidas e bebidas – e ofertando-se, ela própria, à satisfação e aos apetites masculinos. A atração erótica que une Rita e Jerônimo está próxima da antropofagia sexual tão recorrente nas narrativas realista-naturalistas. Basta ver os termos com os quais o narrador a descreve oferecendo-se ao amante: “deu-lhe do seu comer da Bahia, temperado com fogo azeite de dendê, cor de brasa; deu-lhe das suas muquecas escandescentes, de fazer chorar; habituou-lhe a carne ao cheiro sensual daquele seu corpo de cobra, lavado três vezes ao dia e três vezes perfumado com ervas aromáticas” (p. 175). Esta mulher demoníaca (“corpo de cobra”), não apenas oferece ao português as comidas brasileiras de degustação inebriante; ela *se oferece* a ele como algo a ser devorado nos

...a paixão sensual
fatalmente o degenera e o
desvia da moralidade.

baiano, o vinho pela aguardente de cana, o bacalhau com cebolas pela couve mineira, o caldo verde e a açorda pela muqueca e pelo vatapá – da mesma forma que trocou a esposa portuguesa pela mulata brasileira. “O português abraçou-se para sempre” (p. 175).

Toda essa ênfase posta nos signos da cultura brasileira é, evidentemente, herança romântica, ainda

moldes do canibalismo amoroso, segundo o qual as personagens *comem e se comem*. A excessiva exploração das práticas eróticas, nas quais o corpo anula a alma, resulta na decadência espiritual e moral de Jerônimo. Como acontece com várias outras personagens, ele cai moralmente ao cometer um crime, cumprindo a trajetória descendente do relato naturalista: algumas mulheres do

cortiço morrem no abandono; várias jovens engravidam e são abandonadas pelos amantes; outras se prostituem; todas, em suma, têm um fim triste.

Pombinha também cai moralmente. Ela abandona o marido e escolhe a prostituição como fonte de renda e o homossexualismo como fonte de prazer. Essa queda, contudo, não deixa de ser ambígua. Por um lado, a personagem ilustra o quanto as determinantes sócio-ambientais são decisivas na formação do caráter. Apesar dos atributos intelectuais (é uma das poucas pessoas letradas no cortiço), Pombinha é tolhida pela precariedade e pela pobreza de seu meio. A tardia menstruação não é apenas sintoma de sua debilidade física, mas símbolo da insalubridade (material e cultural) do universo em que cresceu. Pombinha é uma flor no charco. Por outro lado, ela é a única mulher que parece escolher o próprio futuro e tomar as rédeas da própria vida, depois de julgar criticamente aquilo a que o casamento a destinava. Neste sentido, ela é o exato oposto de Bertoleza, a escravamante de João Romão, para a qual a sociedade não oferece nenhuma saída. Desse modo, se a queda moral de Pombinha, ao se tornar uma nova Léonie, simboliza a determinação do meio, não deixa de indicar, igualmente, uma libertação diante do meio. A personagem faz uma *escolha* ao recusar conscientemente o papel social que lhe era destinado; ela *pensa e escolhe* outro rumo. Não *cai* na prostituição; *opta* por ela. Se Bertoleza é o exemplo acabado de uma mulher *explorada* pelo homem, Pombinha decide tornar-se uma ex-



Capa do livro *O cortiço*, da editora Moderna.

ploradora de homens. Revela-se aqui uma poderosa ironia ligada ao nome da personagem: como uma mulher fatal pode chamar-se Pombinha?... Mesmo que a transformação da menina anjo em mulher demônio acabe por dar o sentido último do naturalismo, não há como negar que essa personagem é uma mulher-flor que consegue desabrochar no lodo. Se Rita Baiana é a personagem feminina mais célebre de *O cortiço*, Pombinha é a mais ambígua. Essa ambiguidade, por sua vez, é de raiz romântica, dado que as mulheres alencarianas costumam ser angelicais e demoníacas ao mesmo tempo. Em *Lucíola*, a prostituta Lúcia, cujo nome remete a Lúcifer, chama-se, na verdade, Maria da Glória. E é bom lembrar que no romance *Til* encontramos uma mulher que, ao final, escolhe o próprio destino e desiste do casamento. Meninas que se tornam mulheres à custa de não pouco sofrimento, Ber-

ta e Pombinha são flores que anunciam uma liberdade feminina ainda distante do horizonte oitocentista.

Em resumo, até aqui investigamos os seguintes pontos de herança romântica perceptíveis em *O cortiço*: 1) a *mulher natureza* Rita Baiana e o envolvimento dela com Jerônimo (paródia da união entre Iracema e Martim); 2) a representação poética da primeira menstruação de Pombinha; 3) as interfaces das mulheres romântica e naturalista. Devemos, por fim, verificar outro importante elemento que vincula essa obra à tradição romântica. Trata-se de uma determinada concepção da história social que surge, desde logo, na oposição entre os casais Bruno e Leocádia, que são pobres e moram *no* cortiço, e Miranda e Estela, que são mais ricos e moram *ao lado* do cortiço. Ambos os pares protagonizam uma autêntica guerra conjugal. Eles se diferenciam, contudo, pela circunstância de Bruno e Leocádia exporem publicamente as suas desavenças, que, aliás, acabam por ceder à reconciliação. Miranda e Estela vivem uma relação marital doentia: odeiam-se durante o dia — devoram-se sexualmente durante a noite. Existe, portanto, uma diferença entre o casal pobre e o casal burguês: o primeiro é mais sincero e espontâneo em suas atitudes; o segundo, mais hipócrita, ostenta uma felicidade de fachada. Essa oposição se desdobra numa concepção da vida social como um todo, que opõe ricos e pobres e vê estes últimos como moralmente superiores aos primeiros, por serem mais transparentes e menos convencionais que eles. Dicotomia romântica, portanto.

A sugestão final de que *O cortiço*, mesmo pautado pelo positivismo e pelo evolucionismo, possui um forte substrato romântico, pode ser encontrada na concepção rousseauniana de História nele presente. O romance narra um processo de transformação histórico-social de uma pequena comunidade de gente pobre, e que atinge tanto a vida particular de cada morador, como o conjunto da estrutura material e dos costumes de toda a coletividade. No início da narrativa, e em boa parte da vida do cortiço, ele é um espaço pobre e miserável onde vivem indivíduos condenados aos lugares sociais mais desprivilegiados; a maioria compõe-se de trabalhadores braçais e mulheres da vida. Estamos em um lugar de gente humilde, condenada a uma existência pautada pela carência

da estalagem, provocando a sua reconstrução completa.

Como podemos perceber, a história do cortiço é marcada por uma alteração social e material, cujo sentido é, em suma, o de uma *evolução*, ou, no mínimo, de um *progresso*. A estalagem deixa de ser habitada por miseráveis, que cedem lugar a indivíduos um pouco mais bem pagos na vida: estudantes, contínuos de repartições públicas, caixeiros de botequim, artistas de teatro, condutores de bonde e vendedores de bilhete de loteria. Esta alteração substitui os antigos habitantes pobres por novos moradores, “gente mais limpa” (p. 198). Ao fim, a mudança é completa. “O cortiço aristocratizava-se” (p. 198). Mais visível ainda é a alteração material da estalagem, que, após o incêndio (símbolo inequívoco

...a história do cortiço é marcada por uma alteração social e material...

e pela ignorância. A miséria da estalagem é humana e material. Trata-se de um lugar sujo, feio e desprovido de recursos culturais sofisticados. Contrariamente a isso, o cortiço se modifica muito ao longo do relato, tanto que, ao final, ele se torna muito diferente daquilo que era em sua origem: “o cortiço já não era o mesmo; estava muito diferente, mal dava ideia do que fora” (p. 181). O marco histórico dessa alteração é um incêndio provocado por uma moradora mentalmente desequilibrada, que destrói boa parte dos casebres

da destruição de uma antiga ordem para o surgimento de uma nova) passa por uma reforma estética e sanitária. Aquele verdadeiro “ecossistema” insalubre, descrito nas páginas iniciais, cede lugar a uma moradia coletiva mais higiênica e mais limpa; no lugar onde outrora os moradores disputavam o uso dos poucos banheiros, os atuais habitantes têm, a seu dispor, “seis latrinas, seis torneiras de água e três banheiros”, e, o que é melhor, “tudo caiadinho e pintado de fresco; paredes brancas, portas verdes e goteiras encarnadas” (p. 181).

O romance é a história da passagem de um cortiço primeiro a um cortiço segundo, que abandona o primitivismo de seu modo de vida original e adota uma organização civilizada; evolui da miséria natural para a sofisticação cultural. O cortiço primitivo é substituído pelo civilizado. O progresso altera as formas de comportamento e de relacionamento interpessoal. No início, a precariedade das condições de vida dos moradores era compensada por uma solidariedade natural e pela união quase que familiar entre eles. Todos juntos num espaço muito carente, acabavam por se unir na pobreza comum. Formavam um grupo coeso e unido. A identidade entre eles, nascida de uma compartilhada experiência da escassez, era praticamente completa. Em vários momentos, aliás, a união fraternal dos moradores ocasionava algum tipo de celebração. Basta lembrar os almoços de domingo, tal como aquele narrado no capítulo VII, quando todos comiam juntos, nas casas uns dos outros, e festejavam, com música e dança, a chance de descanso e o regozijo da fartura. A felicidade das personagens se faz notar pela sua entrega feliz à comilança e à bebedeira: “sentia-se perfeitamente o prazer que aquela gente punha em comer e beber à farta, com a boca cheia, os beiços envernizados de molho gordo” (p. 64). Apesar da miséria e das dificuldades insuperáveis de suas existências tão embrutecidas, os moradores encontravam momentos de felicidade promovidos pela união e pela identidade que os ligava uns aos outros; podiam entregar-se livremente,

sem qualquer tipo de amarra social convencional e coercitiva, à satisfação dos seus desejos mais primários (comida, bebida, sono, sexo).

No final do livro, porém, a nova constituição social acaba por tornar o cortiço um espaço controlado pela civilidade e pela regulação dos comportamentos. Com isso, os novos moradores não possuem mais a mesma espontaneidade dos antigos. Como são indivíduos mais frios e indiferentes à sorte alheia, inexistente entre eles o laço solidário que unia os habitantes de outra época. A evolução histórica leva o cortiço, de um estágio inicial de pobreza, no qual havia espontaneidade individual e solidariedade coletiva (originada da piedade natural, segundo Rousseau), a um estágio final de franca melhoria, no qual o comportamento individual é condicionado por artificiais regras de conduta. Entretanto, o progresso, cujo preço é a diminuição da solidariedade e a frieza das relações, é relativizado pelo narrador. O cortiço era mais humano e mais feliz, como atestam os festivos almoços de domingo. O passado foi melhor que o presente; havia mais espontaneidade e proximidade entre as pessoas; havia liberdade no comportamento e reciprocidade nas relações de amizade e de vizinhança. O cortiço inicial conhecia uma *solidariedade* que o cortiço final desconhece. A modernidade tecnológica que nele é introduzida graças à melhoria estética e sanitária elimina um mundo no qual as pessoas eram mais naturais e menos artificiais; onde a promiscuidade sexual, a grosseria, os hábitos rudes e a falta de educação, e mesmo os excessos passionais que geravam brigas e crimes, não deixavam de ser

a manifestação sincera dos desejos das pessoas, seres livres de imposições sociais que artificializam a todos e eliminam o modo natural de ser. O cortiço perde a sua alegria e se torna para sempre um lugar triste.

Encontramos, nesta passagem de um *cortiço primitivo* a um *cortiço civilizado*, uma versão poética da evolução histórica que Rousseau apresenta no *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, cuja leitura tocou fundo na sensibilidade romântica. Ainda é viva, nas páginas de *O cortiço*, essa maneira de pensar a história social, pois nelas aflora a filosofia rousseauiana, ainda que pelo registro naturalista que, paradoxalmente, antes a legitima que nega. Retomando um pouco o que dissemos antes, se entendermos paródia como a retomada esvaziadora de um texto por outro, a relação intertextual entre as obras de Rousseau e de Aluísio Azevedo não é paródica. Na verdade, o diálogo paródico segue o diapasão que regula a relação de Azevedo com

Alencar. *O cortiço* parodia *Iracema* reforçando antes a *semelhança* que a *diferença*, porque o solo comum a ambos é o pensamento rousseauiano. Talvez seja temerário afirmar que Aluísio Azevedo leu Rousseau em Alencar; mas, sem dúvida, os dois romancistas compartilham da mesma lente com a qual enxergam o desenrolar da História.

Assim sendo, poucos livros devem tanto ao romantismo quanto *O cortiço*, no qual a *representação feminina* e a *visão histórica* são os dois lados de uma única moeda. A mulher romântica simboliza uma ordem primitiva e mais humana desaparecida na civilização. Iracema morre no contato com o homem civilizado; Rita Baiana é o cortiço que não existe mais. A *mulher natureza* é metáfora de um mundo natural apagado pelo progresso histórico. O escritor naturalista é um romântico travestido. (cc)

Eduino José Orione é doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo e professor de Literatura Portuguesa da Universidade Federal de São Paulo.

Nota

1. AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. 30. ed. São Paulo: Ática, 1997. p. 57. Todas as citações do livro foram retiradas desta edição. Por isso, citaremos apenas as páginas.

Referências

- ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: Moderna, 1984.
 AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. 30. ed. São Paulo: Ática, 1997.
 CORREIA, Natália. *Cantares dos trovadores galego-portugueses*. Lisboa: Estampa, 1978.
 GOMES, Álvaro Cardoso e VECHI, Carlos Alberto. *A estética romântica*. São Paulo: Atlas, 1992.
 HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.
 ORIONE, Eduino José. *Relações dialógicas entre o romantismo e o naturalismo*. Lorena: FATEA, 2000.
 ROUSSEAU, Jean-Jacques. *O contrato social e outros ensaios*. São Paulo: Cultrix, s.d.

Aluísio Azevedo: o movimento criativo de *Casa de pensão*

MARIZETE LIAMAR
GRANDO GARCIA



Desenho de Asmodeu anunciando o lançamento de *Casa de pensão*.
(*O Mequetrefe*, Rio de Janeiro, 20-06-1884)

Casa de pensão reflete a preocupação de Aluísio Azevedo em acompanhar o movimento midiático de sua época. Ao mesmo tempo que se dedicava à produção do romance-serializado para o jornal *Folha Nova*, inspirado em um drama ocorrido sete anos antes, o autor também observava o efeito que a leitura provocava na medida em que cada parte da história era revelada. O sucesso garantido com a publicação parcial o impulsionou a um projeto de circulação maior, a versão em livro. Enquanto Aluísio trabalhava nesse projeto, colegas jornalistas transmitiam aos leitores as novidades sobre a publicação.

Para Aluísio, o naturalismo e a literatura não representavam apenas uma linguagem e uma estética, mas uma atitude diante da sociedade e uma maneira de exercer, em sua função, um combate ideológico. Nesse sentido, o sucesso da ficção significava um sinal de respeito às ideias que nele estavam vinculadas e a garantia de venda de sua produção artística. Suspender a publicação em folhetim e dedicar-se à edição da versão em livro significava que os onze capítulos da primeira versão haviam garantido que o livro também obteria sucesso e venda.

No contexto específico das trocas simbólicas desenvolvidas a partir de uma dialética reiterativa entre *Casa de pensão* (1883-1884) e a *Questão Capistrano* (1876), drama carioca que lhe serviu de inspiração, os tipos de sociedade representados nas variantes aparecem como sujeitos da experiência do espaço, ou seja, sua culminância ocorre de acordo com um corpo social, historicamente determinado, que a realiza. Desde o momento em que os leitores se propõem a desvendar o que há de imaginário em *Casa de pensão*, a sociologia da arte se autentica pelo caráter de representação de conhecimento ligado ao contexto carioca do século 19. Nessa perspectiva, Francastel (1968, p. 1728) ressalta que: “jamais o signo plástico é o duplo ou o equivalente do real, ele é um *relais*. Ele não manifesta um fato ou uma ideia [...], mas uma *causalidade*. É o testemunho de uma *conduta*, não o reflexo de uma *essência*”.

A estrutura artística de *Casa de pensão* pode ser vista pela via dupla, tanto pela linguagem intertextual, que influencia as escolhas linguísticas e a construção de sentido do texto, da mesma forma que guia os leitores e uma sociedade pelo ponto de vista expresso nas entrelinhas do discurso literário. Quando Aluísio opta por inserir, gradativamente, o Naturalismo, respeitando o hábito que o público ainda cultivava pelos romances românticos, utiliza detalhes da morte de Capistrano da Cunha para familiarizar o leitor com o novo gênero em plena atividade na Europa e, assim como o mestre Émile Zola, o representante brasileiro também transformava em matéria ficcio-

nal testemunhos do cotidiano. Por essa razão, é importante frisar que a morte do estudante paranaense e a chegada de Aluísio ao Rio de Janeiro foram em 1876.

Ao escrever uma história fundamentada em fatos da sua época, Azevedo demonstra preocupação com a elaboração da obra literária que representa um sistema dialógico integrado pelo leitor e escritor, por isso cada versão foi pensada de uma forma. Sobre o sistema de comunicação, o estruturalista Lotman destaca que:

A escolha pelo escritor de um gênero, de um estilo ou de uma tendência artística determinados é também a escolha da linguagem na qual ele pensa falar ao leitor [...] A transcodificação de uma linguagem noutra, extremamente produtiva na maioria dos casos e que surge em ligação com os problemas interdisciplinares, descobre num único objeto, tal como parecia antes, os objetos de duas ciências ou leva à elaboração de um novo domínio do conhecimento e de uma nova metalinguagem que lhe é própria. (Lotman, 1978, p. 50-51)

A leitura intratextual do romance *Casa de pensão* pode identificar códigos ligados ao gênero. No entanto, apenas os leitores contemporâneos à publicação do romance-seriado ou aqueles que têm acesso ao conjunto de quarenta sequências e das notícias da *Questão Capistrano* poderão identificar facilmente os códigos extratextuais, que ajudam o leitor a entender a situação comunicativa do discurso ficcional. Quando Aluísio elaborou a nota *Antes de principiar*, utilizou uma linguagem individualizada para dialogar com os leitores da

publicação seriada; já, na versão em livro, que atinge uma dimensão social mais ampla, a nota foi suprimida.

Duas publicações envolvem diferentes estâncias de leitura de mundo, porque nem mesmo os documentos que envolvem o processo de produção das duas versões de *Casa de pensão* e os jornais – que noticiaram detalhadamente a *Questão Capistrano* – desvendam todos os códigos extratextuais do romance ou sua dialogia externa. No entanto, por intermédio do texto artístico, a leitura de um microcosmo da sociedade carioca pode ser feita em diferentes épocas, a partir da compreensão intratextual, limitada ao que o formato em livro conseguiu absorver e cristalizar na linguagem literária.

Por outro lado, pertencente a um universo pouco conhecido para os leitores que somente têm acesso à variante em livro, *Casa de pensão*, no formato de romance-seriado, contém especialidades do processo de criação do discurso ficcional, ligadas ao gênero da publicação, periodicidade quase que diária e cortes sistemáticos. Essas características nos levam à apresentação das principais informações ligadas a cada uma das sequências localizadas, ao mesmo tempo que nos permitem aplicar alguns dos exemplos representativos da metodologia elaborada por Ribeiro (1996; 2000). Com o resultado dessa abordagem, torna-se possível verificar as técnicas composicionais de *Casa de pensão* para o jornal, como forma de interpretar as técnicas utilizadas por Aluísio Azevedo na primeira versão desse romance.

No período que vai do dia 6 de março a 22 de maio de 1883, o

jornal *Folha Nova* (RJ) publica os dez primeiros capítulos e parte do décimo primeiro do romance *Casa de pensão*. No dia 30 desse mesmo mês, Sá Pinho informa aos leitores do jornal *O Mequetrefe* (RJ) que “Aluísio Azevedo tem empregado o máximo esmero na elaboração desta obra, e a *Casa de pensão* vai ser talvez o primeiro estudo sério que se tenha feito entre nós, na esfera do romance”. No mês seguinte, no dia 10 de junho, *O Mequetrefe*, em texto assinado por K. Loiro, anuncia a publicação de um fascículo do romance, no entanto, não tivemos acesso a essa variante, tendo em vista que a versão seguinte localizada é a em livro (popular), lançada em 1884, por Faro & Lino Editores, cuja estrutura apresenta vinte e dois capítulos.

No jornal *Folha Nova*, o romance é introduzido pela nota *Antes de principiar*, publicada no dia 5 de março de 1883, na véspera da publicação do romance-seriado. As quarenta sequências encontradas na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro representam grande parte da publicação em jornal e possibilitam a aplicação do procedimento proposto para a análise dessa variante, a partir de exemplos representativos de todas as sequências. Na análise do romance-seriado, as técnicas da narrativa folhetinesca revelam as estratégias textuais utilizadas por Aluísio para a composição de cada sequência do romance, conforme pode ser observado a seguir.

Uma história para dois públicos

As duas variantes do romance analisado têm como eixo temático a vida em casa de pensão, caracteriza-



Caricatura de Aluísio Azevedo, desenho de Belmiro de Almeida, publicado no jornal *A Semana*, de 20/11/1886.

da pelo comportamento de tipos que representam seus habitantes. Tanto no recorte dos primeiros onze capítulos do romance-seriado, quanto em sua formatação em doze capítulos e a hipertrofia da intriga, que totaliza vinte e dois capítulos na versão em livro, as diferenças estruturais e de repertório semântico representam elementos que nos conduzem à constatação da habilidade que Aluísio possuía para entender a mudança de perspectiva que se vinculava ao gênero de publicação. Se ultrapassarmos os limites do romance-seriado e focarmos a narração do inquérito na versão em livro, constataremos que as analepses centram-se no personagem Amâncio, do mesmo modo que o discurso noticioso centrou-se em Capistrano, que é indiciado por Alexandre Pereira, sob a acusação de abuso sexual.

Enquanto a técnica narrativa do romance-seriado de “condu-

zir para trás” (Ribeiro, 1996, p. 45) pode ser constatada nos primeiros segmentos de *Casa de pensão*, os primeiros capítulos do livro apresentam grandes analepses (Genette, 1995). Nas duas variantes, esse descompasso do ritmo narrativo é guiado pelo fluxo de consciência de Amâncio, por meio do qual são narrados pormenores de acontecimentos que marcaram a infância do personagem. No desenvolvimento narrativo, os recuos temporais desaparecem à medida que as ações de Amâncio se direcionam ao espaço do Rio de Janeiro. No entanto, o cronótopo de *Casa de pensão* preserva os fatores responsáveis pela formação do caráter do maranhense, de suas atitudes hipócritas e dissimuladas, que explicam a propensão que o protagonista tinha para a transgressão às normas sociais.

Embora o narrador seja onisciente nas duas variantes, apenas no romance-seriado ele apresenta, com riqueza de detalhes: os amores que Amâncio teve na adolescência, os quais indicam a inclinação que o protagonista tinha para aventurar-se em amores proibidos; o fato de Coqueiro ter ganhado uma pistolinha do pai na infância aponta para a familiaridade que o antagonista tinha com armas de fogo; a tentativa de Amélia de libertar-se do projeto matrimonial idealizado para ela também pode ser evidenciada no romance-seriado. Nesses dois últimos exemplos, pode ser identificado o cruzamento de vozes das personagens e seus modelos — Coqueiro/Pereira e Amélia/Júlia —, ao passo que o discurso narrativo é conduzido pelo narrador, por intermédio do discurso indireto livre.

As descrições ricas em detalhes e os finais das sequências com gancho instauram unidades de ação a cada segmento narrativo, conferindo suspense e expectativa quanto à continuidade da história. O corte repentino quebra o ritmo narrativo e interrompe as ações. Nesse discurso que sofre mutações e se aprimora na versão em livro, a técnica narrativa com os “lances teatrais” revela dois modos de representação, nos quais os personagens têm suas linhas de ações quebradas e se reformulam por intermédio de diálogos, como marca da oralidade, o que é mais enfático no romance-seriado.

Tanto no romance-seriado quanto no livro, o “didatismo narrativo” retoma episódios interrompidos por outras ações e, assim, os núcleos são desenvolvidos em meio a técnicas comuns às duas versões, porém, apenas no livro, as soluções são reveladas na medida em que a narrativa se encaminha para a intriga.

A narrativa apresenta a casa de pensão personificada, como um monstro, que assusta a população e assiste à doença de Amâncio. Limitados ao espaço fechado, os hóspedes têm suas vidas aprisionadas e a disseminação dos vícios torna-se oportuna. Essa analogia feita à casa de pensão remete à técnica narrativa da “verossimilhança que nunca escorrega para o irracional [...]”, porque a mesma casa de pensão que assustava a população, também ressuscitava o cenário da *Questão Capistrano*. No livro, a dilatação do espaço transfere os personagens para Santa Teresa, onde a saúde de Amâncio é restabelecida. Depois desse acontecimento, o romance de Amélia e Amâncio

concretiza-se, e a irmã de Coqueiro pressiona o maranhense até fazê-lo comprar um chalé, justificando que a disposição dos quartos, com ligações internas, daria mais liberdade para os amasiados em seus encontros noturnos.

A organização estrutural dos segmentos é reformulada e os capítulos sofrem alterações de ordem

por exemplo, vivem no subsolo narrativo e têm suas vidas limitadas às ações dos outros.

A descrição caricata é aprimorada no livro, destacando o emprego da técnica narrativa do romance-seriado, da descrição do vilão com traços grosseiros e satânicos, o que ressalta o diálogo dos gêneros e a intensificação do discurso naturalista.

A narrativa apresenta a casa de pensão personificada, como um monstro...

organizacional. Os onze capítulos do romance-seriado são revisados para a publicação do livro e compreendem os seus doze primeiros capítulos.

Veiculada à poética do escritor, nas duas variantes, a caracterização dos personagens é realizada por intermédio de linguagem plástica. Como se Aluísio visualizasse Amâncio e os personagens a ele relacionados sobre sua escrivaninha; o escritor atribui movimento às ações, ora lançando-os para dentro das aventuras de romances românticos, ora atribuindo-lhes máscaras criadas à atuação em sociedade e obtenção de seus propósitos. Ao lado das peripécias que envolvem os personagens com maior visibilidade, estão aqueles para os quais a voz não é dada, como sinal de preconceito ou símbolo de franqueza, que reduz os seres. O escravo Sabino e Pereira, marido de Lúcia, e a histérica Nini,

Na medida em que o desfecho revela os vencedores e perdedores, a sensação de fracasso estimula o emprego de características zoomorfixantes à descrição de Coqueiro, antagonista do romance.

Nas duas versões, a ficção retrata um microcosmo da sociedade carioca, representado por personagens inspiradas no drama, a fim de mostrar “a mecânica humana em funcionamento”. As duas etapas de publicação caracterizam-se como documentos para a compreensão do processo criativo. Enquanto a primeira versão revela o que impulsionou o escritor a definir os elementos ligados ao romance, na descrição dos personagens, espaço, tempo, enredo e apresentação do tema, a segunda mostra que por trás do texto há um escritor-revisor, preocupado em preparar o livro para atingir ampla circulação.

Na organização textual, o narrador onisciente revela os pensamentos dos personagens e as ações deles resultantes. Amâncio de Vasconcelos é o fio condutor da narrativa e ao mesmo tempo assume o papel de vítima dos próprios erros, evidenciando que em sua voz há muito de Capistrano. A intercessão de linguagens – jornalística e literária –, no romance-seriado e em livro, evidencia uma das características do processo criativo de Aluísio Azevedo que denota sua habilidade de atender às exigências do mercado editorial, ao mesmo tempo que revela sua sensibilidade para entender o impacto que o romance moderno poderia provocar sobre os indivíduos.

Susana Rotker (1991) optou pelo estudo das crônicas de José Martí (1853-95) pelo fato de encontrar, nesse gênero, um modo de entender a escritura do escritor cubano. Assim como cada autor, cada época tem sua linguagem, Martí e os modernistas de seu grupo criaram uma nova prosa na *América hispânica*. Nessa perspectiva, ao definir a representatividade de temas ligados ao texto derivado de notícias, Rotker (1991, p. 252) destaca que: “A crônica, como o jornalismo, não inventa os feitos que retrata; mas sua maneira de reproduzir a realidade é outra”.

Contemporâneo de Martí, Aluísio Azevedo (1857-1913) esteve presente no espaço concreto da cidade do Rio de Janeiro nas últimas décadas do século 19; por essa razão lhe foi possível conferir à narrativa de *Casa de pensão* laços que estabelecem essa relação por intermédio do texto. O lugar ocupado por Aluísio favoreceu essa participação, do

mesmo modo que pode contribuir para o registro dos modos de agir e de pensar da população responsável por algumas das vozes presentes no discurso ficcional, caracterizadas pela presença do aspecto popular na cultura, contribuindo, assim, para a potencialidade do social em *Casa de pensão*. A partir dessa constatação, podemos pressupor que os dois modos de representar e apresentar o romance são formas de acompanhar o movimento midiático, ao mesmo tempo que procura atingir as expectativas dos leitores e críticos.

Atento às transformações decorrentes do efeito da tecnologia sobre os indivíduos, Aluísio Azevedo encontrou, nas notícias da *Questão Capistrano* (1876), uma oportunidade de dialogar com valores e posicionamentos dos leitores, em função

...dialogar com valores e posicionamentos dos leitores...

do efeito que o drama causou sobre aqueles que acompanharam o desenrolar desse episódio, a partir das descrições apresentadas pelo *Jornal do Comércio* e pela *Gazeta de Notícias*. Por um lado, encontramos, no romance-seriado, a nota *Antes de principiar*, na qual Aluísio se dirige ao público contemporâneo a essa publicação, expondo os motivos e objetivos que o levaram à criação desse romance, do mesmo modo em que pede desculpas se os efeitos provocados com a leitura desagradar os que o leem. Por outro lado, a versão em livro

representa a conclusão do projeto que fora descrito na nota, ao mesmo tempo que revela o ponto de vista do escritor naturalista sobre a *Questão Capistrano*, aludida na história do romance.

Como há aspectos culturais apresentados no mecanismo que traduz plasticidade às duas versões de *Casa de pensão*, esses textos compreendem sistemas de signos, como síntese de unidades mínimas de um recorte cultural, cuja organização interna definida preserva seus traços distintivos, embora possam gerar novos significados. Nesse aspecto, “cultura é memória, ela relaciona-se necessariamente com a experiência histórica passada. (...) A própria existência da cultura pressupõe a construção dum sistema de regras para a tra-

dução da experiência imediata em texto” (Lotman; Uspenski, 1981, p. 41).

De acordo com Martín-Barbero:

O folhetim [francês] fala do popular-urbano: sujo e violento, o que geograficamente se estende desde o subúrbio até a penitenciária, passando pelos hospícios e as casas de prostituição. (...) Além de divórcios e adultérios, há incestos e abortos, mães solteiras e operárias seduzidas por patrões, dos quais se vingam


cruel e fatalmente. Existe moralismo, mas também ligação entre a repressão sexual e as condições sociais de vida. O universo operário que aí aparece é o de um proletariado sem consciência de classe – mas quantos romances tinham, antes, tematizado esse universo de miséria, do medo e da luta pela sobrevivência? (Martín-Barbero, 2001, p. 199).

Seguindo a tendência do romance-seriado francês, Aluísio desnuda comportamentos pretensiosos, movidos pelo jogo de interesses que movem os seres humanos. Os vícios arrancam Amâncio do aconchego da mãe e o arremessam para duas arapucas matrimoniais; o sexo é a moeda de troca utilizada por Amélia, enquanto o casamento não se concretiza; por fim, sua virgindade é perdida e Amâncio é assassinado por Coqueiro, que, por ironia do narrador, torna-se herói depois de ter honrado a irmã.

Além de seguir as tendências adotadas pelo mercado editorial de sua época, ora lançando seus romances na seção folhetim de algum jornal, ora adequando o texto para o formato de livro, Aluísio Azevedo é considerado um dos poucos escritores brasileiros a fazer da literatura e do jornalismo duas profissões. No universo artístico de Azevedo, essas duas modalidades estão profundamente associadas, seja no momento de selecionar informações, elaborar os textos, divulgar romances-folhetins ou estruturar um livro. Essa estreita relação contribuiu para que os discursos se fundissem, resultando

em uma nova linguagem, híbrida, entre literatura e jornalismo.

O movimento criativo de *Casa de pensão* revela a habilidade de Aluísio Azevedo de se destacar na prática de uma tendência em voga no século 19. Ao unir jornalismo e literatura para escrever uma es-

pécie de crônica do cotidiano, o escritor revela grande capacidade criativa de conferir plasticidade à linguagem utilizada no romance cotejado neste estudo. 

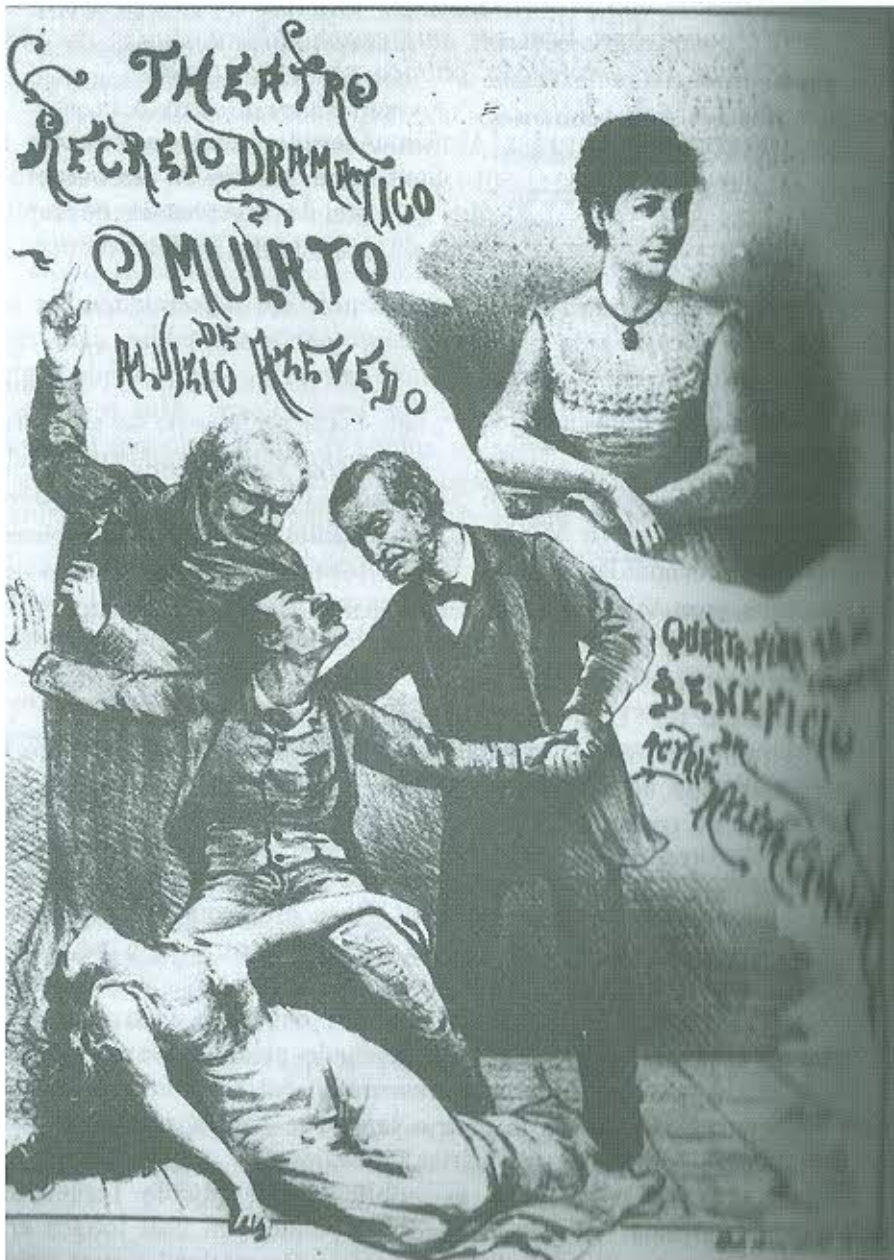
Marizete Liamar Grandó Garcia é doutora em Literatura Brasileira – USP.

Referências

- AZEVEDO, Aluísio. *Casa de pensão*. *Folha Nova*, Rio de Janeiro, 08 mar. 1883 – 22 maio 1883.
- _____. *Casa de pensão* (Ed. Popular). Rio de Janeiro: Faro & Lino, 1884.
- _____. *Casa de pensão*. Rio de Janeiro. São Paulo: Ática, 1977.
- FRANCASTEL, Pierre. 1968. Esthétique et Ethnologie. In: J. Poirier (ed.), *Ethnologie Générale. Encyclopédie de la pléiade* (vol. XXIV). Paris: Gallimard. p. 1706-1729.
- GAZETA DE NOTÍCIAS. Notas à margem: da Casa de pensão. Rio de Janeiro, 3, 5, 12 e 13 jul. 1884, p. 1.
- _____. O acontecimento do dia (Questão Capistrano). Rio de Janeiro, 20 nov. 1876. p. 1.
- _____. *João Capistrano*. Rio de Janeiro, 21 nov. 1876. p. 1.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral. Lisboa: Veja, 1995.
- ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: JAUSS et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Coordenação e tradução Luiz Costa Lima – coleção Literatura e teoria literária. v. 36. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 50.
- JORNAL DO COMÉRCIO. Assassinato. Rio de Janeiro, 20 nov. 1876, p. 1.
- _____. Assassinato Capistrano. Rio de Janeiro, 21 nov. 1876, p. 3.
- _____. Questão Capistrano. Rio de Janeiro, 22 nov. 1876. p. 2.
- LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Editora Estampa, 1978.
- LOTMAN, Iuri e Bóris USPENSKII. Sobre o mecanismo semiótico da cultura. In: *Ensaio de semiótica soviética*. Lisboa: Livros Horizontes, 1981.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.
- MACLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1964.
- O MEQUETREFE. *Casa de pensão*. Sá Pinho. Rio de Janeiro, 30 maio 1883. p. 6.
- _____. *Casa de pensão*. K. Loiro. Rio de Janeiro, 10 jun. 1883. p. 7.
- PINHEIRO, Amalio. *Jornal: cidade e cultura*. In: *Manuscrita 12: Revista de Crítica Genética*. São Paulo: Editora Annablume, 2004.
- RIBEIRO, José Alcides. Ficção brasileira e imprensa: um fenômeno inicial de linguagens em interface. In: *Fragmentos de Cultura*. Goiânia: Editora da Universidade Católica de Goiás, v. 10, n. 1, p. 163-180, jan./fev. 2000.
- _____. *Imprensa e ficção no século XIX*. Edgar Allan Poe e a Narrativa de Arthur Gordon Pym. São Paulo: Editora Unesp, 1996.
- ROTKER, Susana. *Fundación de una escritura*. Las crónicas de José Martí. Cuba: Casa de las Américas, 1991.

O mulato: confrontos, contrastes e conflitos

JOÃO HILTON SAYEG-SIQUEIRA



Desenho de Asmodeu anunciando a encenação de "O mulato", de Aluísio Azevedo. (Jornal *O Mequetrefe*, Rio de Janeiro, 10/10/1884)

O ano de 1881 é um marco na literatura brasileira. Dois grandes romances foram publicados, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, e *O mulato*, de Aluísio Azevedo. O primeiro dá, oficialmente, a largada para o movimento literário realista. Muitos trechos já haviam ocorrido antes, com as figuras femininas de José de Alencar em *Iracema*, *Senhora*, *Lucíola*, e com a irreverência de Manuel Antônio de Almeida em *Memórias de um sargento de milícias*. Já, o segundo, *O mulato*, por sua vez, introduz o naturalismo nas produções literárias do Brasil.

O realismo tem início, em 1857, na França, com *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, como um movimento marcado por implicações sociais no desenrolar da trama narrativa. O subjetivismo do Romantismo perde lugar para o objetivismo impessoal, em busca de uma condição de verdade que construa na e pela narrativa um reflexo da realidade. O grande avanço científico do final do século 19 desenha o panorama favorável para uma abordagem cética, formal e racional da vida e do homem.

O naturalismo surgiu, em 1880, na França, com o ensaio *Romanço experimental*, de Émile Zola,

tendo por base, também, a interação homem e sociedade, mas em uma perspectiva que ressalta o indivíduo como produto do meio em que vive e sobre o qual age. Esse homem traz em sua constituição natural (inata, atávica) as patologias, as taras, as mazelas, os vícios oriundos de sua hereditariedade. É uma nova postura na abordagem literária, mas não inédita na concepção judaico-cristã do Ocidente, pois, na epístola aos efésios, Paulo, o apóstolo, alerta: *nós também, antes, andávamos nos desejos da nossa carne, fazendo a vontade da carne e dos pensamentos; e éramos por natureza filhos da ira, como os outros também* (p. 2-3).

Embora tenham suas peculiaridades, em muito se assemelham. No Brasil os dois movimentos se enlaçam e constroem um percurso em que se respaldam, se complementam e se fundem. Difícilmente fala-se dos dois movi-

mentos separados, é mais comum encontrar-se a designação Realismo-Naturalismo. A simbiose pode ser constatada no romance *O cortiço*, em que Aluísio Azevedo eleva o espaço cênico à categoria de personagem. Esse enlace dá uma peculiar amplitude aos dois movimentos.

Em *O mulato*, a própria cidade de São Luís entra como cenário caracterizador das semelhanças e dos contrastes de seus habitantes, personagens do romance. A descrição, patente dos dois movimentos, delineia uma configuração urbana em que arquitetônico e humano se imbricam para a montagem do palco em que Raimundo será introduzido e brilhará no foco de luz dos olhos extasiados e invejosos da sociedade maranhense.

A descrição da condição em que se encontrava a casa de Manuel Pedro da Silva, Manuel Pescada, no mormaço das duas horas da tarde,

poderia ser assim adaptada, para retratar esse ar de torpor que envolvia ambiente e personagens:

A varanda do sobrado de Manuel Pescada dava para uma bela vista sobre o rio Bacanga. As paredes eram barradas de azulejos portugueses. Um relógio de corrente embalava melancolicamente a sua pêndula e apontava para as duas horas da tarde. Fazia preguiça estar ali. A viração do Bacanga refrescava o ar da varanda e dava ao ambiente um tom morno e aprazível. Havia a quietação dos dias inúteis, uma vontade lassa de fechar os olhos e esticar as pernas. Ainda permanecia sobre a mesa a louça que servira ao almoço. Manuel esticava-se mais na cadeira em que se achava assentado, à cabeceira da mesa. (p. 16-17)

O mesmo acontece com São Luís e seus moradores: são calorentos, modorrentos, barulhentos e mal cheirosos. Para essa análise, parte das citações (retiradas das páginas 15 e 16) foi adaptada, sem alterar os dizeres:

Página dos originais definitivos de *O mulato*, de Aluísio Azevedo.

- Ai! o meu rico Temente! Lamentava-se ela com referencia a morte do marido - que maneiros de homem! que caracção de pousta! Aquillo é que era um marido bom como o que!...
 É a sua voz trilha o sentimentalismo ^{heróico} heroico e renil da rivas inconsoláveis.
 Completava a familia, uma outra sobrinha de Dona Maria do Carmo - era uma criaturinha sumamente magra e nervosa, no rio muito afilado, grande e sempre gelado, mãos ossudas e bico...

1. O calor

SÃO LUÍS

- Era um dia abafadiço e aborrecido.
- Quase que se não podia sair à rua: as pedras escaldavam; as vidraças e os lampiões faiscavam ao sol como enormes diamantes, as paredes tinham reverberações de prata polida;

MORADORES

- Um ou outro branco, levado pela necessidade de sair, atravessava a rua, suando, vermelho, afogueado
- as peixeiras, quase todas negras, muito gordas, o tabuleiro na cabeça, rebolando os grossos quadris trêmulos e as tetas opulentas.
- A Praia Grande e a Rua da Estrela (...) Em todas as direções cruzavam-se homens esbofados e rubros, cruzavam-se os negros no carreto e os caixeiros que estavam em serviço na rua; avultavam os paletós-sacos, de brim pardo, mosqueados nas espáduas e nos sovacos por grandes manchas de suor.
- Viam-se deslizar pela praça os imponentes e monstruosos abdomens dos capitalistas; viam-se cabeças escarlates e descabeladas, gotejando suor por debaixo do chapéu de pelo; risinhos de proteção, bocas sem bigode dilatadas pelo calor, perninhas espertas e suadas na calça de brim de Hamburgo.

A cidade sofre com o calor: *as pedras escaldam ... as vidraças e os lampiões faiscam ... as paredes reverberam*; os moradores *brancos* afogueiam-se circulando pelas ruas: *esbofados, rubros, obesos e gotejando suor pelas cabeças descabeladas, pelos sovacos e pelas perninhas espertas suados. Os negros* cruzam as e nas ruas com os *brancos*, enquanto as *negras gordas* rebolam e tremulam, sem demonstrar padecimento pelo clima, num movimento ondulante e moroso.

2. A modorra

SÃO LUÍS

- A pobre cidade de São Luís do Maranhão parecia entorpecida pelo calor.
- as folhas das árvores nem se mexiam;
- Em certos pontos não se encontrava viva alma na rua
- A Praça da Alegria apresentava um ar fúnebre.

MORADORES

- uma preta velha apregoava em tom muito arrastado e melancólico: “Fígado, rins e coração!”
- O quitandeiro, assentado sobre o balcão, cochilava a sua preguiça morrinhenta, acariciando o seu imenso e espalmado pé descalço.
- os ricos ociosos, que iam para ali encher o dia, e os caixeiros, que “faziam cera” e até os próprios vadios desempregados,

A cidade encontra-se parada, entorpecida, com *um ar fúnebre*; os moradores estão melancólicos, morrinhentos, cheios de preguiça. A cidade tem um movimento arrastado e os moradores, um proceder de cochilo ocioso, unindo-se em *um quente e grosseiro zunzum de feira* que corre, cortado, vez por outra, em locais dispersos, por ruídos.

3. O barulho

SÃO LUÍS

- as vidraças e os lampiões faiscavam
- as paredes tinham reverberações
- as carroças de água passavam ruidosamente a todo o instante, abalando os prédios;

MORADORES

- uma voz tísica e aflautada, de

mulher, cantar em falsete a “gentil Carolina era bela”,

- As crianças nuas corriam e guinchavam
- para as bandas de São Pantaleão, ouvia-se apregoar: “Arroz de Veneza! Mangas! Macajubas!”
- Da Praia de Santo Antônio enchiam toda a cidade os sons invariáveis e monótonos de uma buzina
- Na Casa da Praça, volumosos comendadores discutiam-se o câmbio, o prego do algodão, a taxa do açúcar, a tarifa dos gêneros nacionais
- Os leiloeiros cantavam em voz alta o preço das mercadorias, com um abrimento afetado de vogais; diziam: “Mal-raís” em vez de mil-réis.
- O leiloeiro gritando, e afinal batia o martelo com grande barulho, arrastando a voz em um tom cantado e estridente

O aquecimento da cidade é descrito por meio de verbos que denotam som: faiscar, reverberar, abalar; circunstanciados pelo advérbio *ruidosamente*. Da mesma forma como a cidade estala em calor, as vozes e as ações de seus moradores estampam em lugares diversos, marcados, principalmente, pelas atividades que desempenham no comércio de secos e molhados.

4. O cheiro

SÃO LUÍS

- do outro lado da praça, uma preta velha, vergada por imenso tabuleiro de madeira, sujo, sebo, cheio de sangue e coberto por uma nuvem de moscas,
- Às esquinas, nas quitandas vazias, fermentava um cheiro acre de sabão da terra e aguardente.
- nas portadas dos armazéns, entre pilhas de caixões de cebolas e batatas portuguesas,

MORADORES

- suando
- paletós-sacos mosqueados nas espáduas e nos sovacos por grandes manchas de suor.
- gotejando suor por debaixo do chapéu de pelo;
- perninhas espertas e suadas na calça de brim

O cheiro de sangue, de fermentação acre, de cebolas e batatas agrega-se ao cheiro de suor dos sovacos, das cabeças, abafadas pelos chapéus de pelo, e das virilhas. O ar abafado é impregnado por um torpor fétido.

A correspondência humana de São Luís está em seu homônimo Luís, o Dias. Este apresenta características bastante semelhantes à cidade e a seus moradores:

Quanto à figura, repugnante: magro, macilento, um tanto baixo, um tanto curvado, pouca barba, testa curta e olhos fundos. O uso constante dos chinelos de trança fizera-lhe os pés monstruosos e chatos; quando ele andava, lançava-os desairosamente para os lados, como o movimento dos palmípedes nadando. Aborrecia-o o charuto, o passeio, o teatro e as reuniões em que fosse necessário despender alguma coisa; quando estava perto da gente sentia-se logo um cheiro azedo de roupas sujas. (...) um homem que não tem coragem de comprar uma escova de dentes! (...) mas em geral tinham-no na conta de moço benfazejo e de conduta exemplar. (p. 36)

O bom moço de conduta exemplar fica, aliás, só na aparência, não física, mas atitudinal, porque, na verdade, ele era dissimulado, como seu aliado, o cônego Diogo Melo.

O Dias, (...), era um tipo fechado, como um ovo, um ovo choco que mal denuncia na casca a podridão interior. Todavia, nas cores biliosas do rosto, no desprezo do próprio corpo, na taciturnidade paciente daquela exagerada economia, adivinhava-se-lhe uma ideia fixa, um alvo, para o qual caminhava o acrobata, sem olhar dos lados, preocupado, nem que se equilibrasse sobre uma corda tesa. Não desdenhava qualquer meio para chegar mais depressa aos fins; aceitava, sem examinar, qualquer caminho, desde que lhe parecesse mais curto; tudo servia, tudo era bom, contanto que o levasse mais rapidamente ao ponto desejado. Lama ou brasa – havia de passar por cima; havia de chegar ao alvo – enriquecer. (p. 36)

As mesmas características tem o cônego Diogo, apresentado como devasso, hipócrita e assassino, uma vez que foi responsável pela morte do pai de Raimundo. Só que sua aparência é bem diferente, bem cuidada, até aristocrática:

Era um velho bonito; teria quando menos sessenta anos, porém estava ainda forte e bem conservado; o olhar vivo, o corpo teso, mas unguido de brandura santarrona. Calçava-se com esmero, de polimento; mandava buscar na Europa, para seu uso, meias e colarinhos especiais, e, quando ria, mostrava dentes limpos, todos chumbados a ouro. Tinha os movimentos distintos; mãos brancas e cabelos alvos que fazia gosto. (p. 26)

O destaque para as mãos alvas do cônego é bastante pertinente se relacionadas às avaliações preconceituosas que ele faz dos negros, o que o leva a se posicionar contra a união

de Ana Rosa com Raimundo:

– Ora o que, homem de Deus! Não diga asneiras! Pois você queria ver sua filha confessada, casada, por um negro? Você queria seu Manuel, que a dona Anica beijasse a mão e um filho de Domingas? Se você viesse a ter netos queria que eles apanhassem palmatoadas de um professor mais negro que esta batina? Ora, seu compadre, você às vezes até parece tolo! (p. 30)

É nesse clima, socialmente preconceituoso, urbanamente quente, abafado, aborrecido, pobre e sujo, que Raimundo é introduzido e apresentado à sociedade maranhense, na casa de Manuel Pescada, situada à rua da Estrela. Raimundo é, em meio a tudo isso, como a rua da Estrela, que contrastava em tudo com a pacata característica corriqueira de São Luís, pois a rua *era aquela hora justamente a de maior movimento comercial*. Raimundo também era diferente; trazia um requinte de frescor, de dinamismo, de aristocracia europeia e de higiene que em tudo contrasta com São Luís e seus moradores. Eram duas estrelas, a rua e Raimundo.

Raimundo tinha vinte e seis anos e seria um tipo acabado de brasileiro, se não foram os grandes olhos azuis que puxara do pai. Cabelos muito pretos, lustrosos e crespos, tez morena e amulatada, mas fina; dentes claros que reluziam sob a negrura do bigode; estatura alta e elegante; pescoço largo, nariz direito e fronte espaçosa. A parte mais característica da sua fisionomia eram os olhos – grandes, ramalhudos, cheios de sombras azuis, pestanas eriçadas e negras, pálpebras de um roxo vaporoso e úmido; as sobrancelhas,

muito desenhadas no rosto, como a nanquim, faziam sobressair a frescura da epiderme que, no lugar da barba raspada, lembrava os tons suaves e transparentes de uma aquarela sob papel de arroz.

Tinha os gestos bem educados, sóbrios, despidos de pretensão, falava em voz baixa, distintamente, sem armar ao efeito; vestia-se com serenidade e bom gosto; amava as artes, as ciências, a literatura e, um pouco menos, a política. (p. 40)

Mesmo assim, Manuel Pescada, por conhecer a origem mestiça de Raimundo, opõe-se ao seu casamento com sua filha Ana Rosa. Tal decisão é reforçada pelas influências de sua sogra, Maria Bárbara e do seu amigo e compadre, cônego Diogo de Melo. Maria Bárbara era de um preconceito atroz e cônego Diogo tinha interesse em casar seu protegido, Dias, com sua afilhada Ana Rosa.

O tom aristocrático que Raimundo traz da Europa se contrapõe acentuadamente aos procedimentos socialmente prestigiados de São Luís. Entende-se, então, o perfil de requinte, que é dado a Raimundo, não de um herói romântico, mas de um indivíduo íntegro que foge dos padrões pérfidos da elite maranhense. Da nata social é feito um retrato em que se ressaltam as patologias, as taras, as mazelas, os vícios, características do naturalismo. Raimundo, não, a ele é dado um *status* forâneo, não só do contexto social, mas também do movimento literário. Ele não é afeito a essas anomalias, é investido de dignidade.

A discrepância destaca-se mais quando as mulheres são expostas com seus preconceitos manifes-

tos, e a maioria delas é apresentada na recepção dada em casa de Manuel Pescada para as boas-vindas a Raimundo. Para se dimensionar o caráter feminino rebuçado no romance, pode-se começar com Maria Bárbara.

D. Maria Bárbara, apesar de muito piedosa; apesar de não sair do quarto sem vir bem penteada, sem lhe faltar nenhum cachinho de seda preta, com que ela emoldurava disparadamente o rosto enrugado e macilento; apesar do seu grande fervor pela igreja e apesar das missas que papava por dia, D. Maria Bárbara, apesar de tudo isso, saíra-lhe “má dona de casa”.

Era uma fúria! Uma víbora! Dava nos escravos por hábito e por gosto; só falava a gritar e, quando se punha a ralar, — Deus nos acuda! — incomodava toda a vizinhança! Insuportável!

Maria Bárbara tinha o verdadeiro tipo das velhas maranhenses criadas na fazenda. Tratava muito dos avós, quase todos portugueses; muito orgulhosa; muito cheia de escrúpulos de sangue. Quando falava nos pretos, dizia “os sujos” e, quando se referia a um mulato, dizia “o cabra”. Sempre fora assim e, como devota, não havia outra: Em Alcântara, tivera uma capela de Santa Bárbara e obrigava a sua escravatura a rezar aí todas as noites, em coro, de braços abertos, às vezes, algemados. Lembrava-se com grandes suspiros do marido “do seu João Hipólito”, um português fino, de olhos azuis e cabelos loiros. (p. 18)

O texto, em seus contrapontos, é altamente irônico. Maria Bárbara era uma mulher *muito orgulhosa; muito cheia de escrúpulos de sangue. Lembrava-se com grandes suspiros do marido “do seu João Hipólito”, um português*

fino, de olhos azuis e cabelos loiros. O orgulho é um pecado capital condenado pelo cristianismo, mas, mesmo orgulhosa, tinha *grande fervor pela igreja; como devota, não havia outra.* Na verdade, sua devoção servia de alimento para seu orgulho, pois se utilizava dela para exaltar-se e humilhar os subalternos que diante da santa, sua homônima, eram obrigados a se prostrar: *Em Alcântara, tivera uma capela de Santa Bárbara e obrigava a sua escravatura a rezar aí todas as noites, em coro, de braços abertos, às vezes, algemados*. Além disso, *Dava nos escravos por hábito e por gosto.* Era uma víbora. Não tem como, pela tradição bíblica, a mulher ser uma víbora, principalmente as devotas, pois ela esmagará a cabeça da serpente: “Então o Senhor Deus disse à serpente: Porei hostilidade entre ti e a mulher, entre tua linhagem e a linhagem dela. Ela te esmagará a cabeça e tu lhe ferirás o calcanhar”. (Ge 3-14,15)

Na esteira de Dias e de cônego Diogo, Maria Bárbara abre o rol das personagens femininas adversativas. Sempre, no início da apresentação da personagem, é destacado um atributo que, logo em seguida, é desconstruído.

Ana Rosa cresceu pois, como se vê, entre os desvelos insuficientes do pai e o mau gênio da avó. Não era estúpida; tinha a intuição perfeita da virtude, um modo bonito, (Na casa do Freitas) Ana Rosa tivera o seu último ataque histérico. (p. 20-60)

Mesmo Ana Rosa, moça com *caprichos românticos e fantasias poéticas, que gostava dos passeios ao luar, das serenatas; de ler poetas e romancistas,*

tinha seus deslizes, talvez em decorrência da vida difícil pela perda da mãe, pelos descasos do pai e pela intolerância da avó, Maria Bárbara: *Bem triste foi essa época, tanto para o viúvo como para a filha, orfanada, coitadinha, justamente quando mais precisava do amparo maternal* (p. 18).

Além da instabilidade psicológica, outros desajustes são exibidos por personagens femininas, como é o caso da desarmonia visual, umas com tanto e outras sem nenhum.

Vieram as Sarmentos com os seus enormes penteados, moças feias mas de grandes cabelos, muito elogiados e conhecidos na província. Fora das Sarmentos não conseguiam termo de comparação para cabelos e elas, cômicas daquela popularidade, ostentavam sempre o objeto de tais admirações em penteados assustadores de tamanhos fantásticos. (p. 57)

A imagem construída das Sarmentos é grotesca. A adversidade não está em serem feias de grandes cabelos, mas pelos elogios que os cabelos recebiam, pela popularidade e admiração que alcançaram, mesmo em penteados assustadores de tamanhos fantásticos. E elas ostentavam os cabelos como um troféu da natureza ou como um júbilo social.

Outro membro da família Sarmento é Etelvina, destacada por sua bizarrice física que em tudo contrasta de Lindoca, da família Freitas.

A outra sobrinha de Dona Maria do Carmo chamava-se Etelvina. Criaturinha sumamente magra,

e tão nervosa como a tia; nariz muito fino, grande e gelado, mãos ossudas e frias, olhos sensuais e dentes podres. (...) Era detestável: os rapazes do comércio chamavam-lhe “lagartixa”. Fazia-se muito romântica; prezava a sua cor horrivelmente pálida. (p. 58)

Lindoca Freitas era uma menina de 16 anos, pequenita, extremamente gorda, quase redonda, bonitinha de feições, curta de ideias, bom coração e temperamento honesto. A Etelvina dissera uma vez que ela estava engordando até os miolos. (...) A repolhuda moça não se conformava com aquela desgraça. Vivía triste. As banhas cresciam-lhe cada vez mais; estava vermelha; cansava por cinco passos, era um desgosto sério, recorria ao vinagre, dava-se a longos exercícios pela varanda; mas qual! — as enxúdias aumentavam sempre; Lindoca cada vez mais redonda, mais boleada; a casa estremecia cada vez mais com o seu peso, os olhos desapareciam-lhe na abundância das bochechas; o seu nariz parecia um lombinho, as suas costas, uma almofada. Bufava. (p. 61)

O mais peculiar que existe nessa comparação é o comentário de Etelvina. Talvez se Lindoca não fosse *curta de ideias*, observaria que Etelvina estivesse emagrecendo e apodrecendo no cérebro.

O paralelismo nas comparações é esdrúxulo, em Etelvina: *olhos sensuais e dentes podres*; em Lindoca: *cansava por cinco passos e dava-se a longos exercícios pela varanda*; entre Etelvina e Lindoca: *criaturinha sumamente magra e tão nervosa como a tia* versus *pequenita, extremamente gorda, quase redonda,*

bom coração e temperamento honesto. A descrição de Lindoca prima pelo exagero que, de tanto, fica jocosamente: repolhuda, redonda, boleada, abundância das bochechas, nariz de lombinho, costas de almofada. Fora isso, os apegos a credences de receitas populares: *recorria ao vinagre*; e os riscos que provocava: *a casa estremecia cada vez mais com o seu peso*.

Somadas às características psicológicas e físicas vêm as comportamentais, como diz Azevedo, próprias das *velhas maranhenses*. São pessoas hipócritas no comportamento, pois pousam de defensoras da moral, da ética e dos bons costumes, para disfarçar as escorregadelas que deram na vida ou para desviar as atenções de procedimentos não muito bem aceitos.

A família Sarmento compunha-se, além desta dona Bibina, de outra rapariga e de uma senhora de cinquenta anos, muito nervosa, tia das duas moças. A velha só falava em moléstias e sabia remédios para tudo. Tinha um grosso livro de receitas que ela, em geral, trazia no bolso (...) Chamava-se Maria do Carmo (...) Viúva (...) Passara a mocidade no recolhimento de Nossa Senhora da Anunciação e Remédios, onde concebera o primeiro filho do homem com quem depois veio a casar — o tenente Espigão, tenente do exército. (p. 58)

Maria do Carmo tivera um envolvimento, não amoroso, mas carnal, na mocidade, com um tenente, dentro do *recolhimento de Nossa Senhora da Anunciação e Remédios*. O nome do local é bem propício para o fato que nele se

deu: uma moça solteira nele engravidou, repetindo, num lugar de preservação sacra, o acontecimento bíblico da anunciação. Sua vitalícia penitência se dá pela missão de levar alívio aos que sofrem de moléstia carnal, carregando um *grosso livro de receitas* no bolso. É a predestinação presente nas peculiaridades da constituição narrativa do Naturalismo. E a saga continua com as outras senhoras da sociedade maranhense.

Sra. D. Amância Souselas, velha de grande memória para citar fatos, datas e nomes; lembrava-se, sempre, do aniversário natalício dos seus inúmeros conhecidos, e, nesse dia, filava-lhes, impreterivelmente, o jantar, estava sempre a falar mal da vida alheia, à sombra da qual, aliás, vivia: quinze dias em casa de uma amiga, outros quinze em casa de um parente; no mês seguinte, em casa de um parente e amigo, e assim por diante; sempre de passeio, lá a qualquer parte, fosse ou não fosse desejada. (...) Mas a especialidade de dona Amância Souselas, o que a tornava adorável para certos rapazes, e detestada por muitos pais de família, que iam de nariz torcido lhe recebendo visitas e obséquios de cortesia, era, sem dúvida, o seu antigo hábito de contar anedotas baixas e grosseiras. Sempre fora muito desbocada. (p. 59)

Todas as velhas senhoras ludovicenses são referidas como Donas, exceção feita a Amância Souselas, reverenciada como Senhora Dona. Esse tipo de tratamento não seria necessário por se tratar de uma mulher solteira, de moradia itinerante e desbocada em

anedotas baixas e grosseiras. Pode ser uma forma debochada de ressaltar os empanamentos da personagem. Já a próxima, embora viúva de um oficial de infantaria, não mereceu a mesma consideração.

Eufraquina, viúva do oficial de infantaria, toda enfeitada de lacinhos de fita roxa, moreninha, apesar da superabundância de pó-de-arroz; as feições desenhadas à superfície do rosto e com um sinal de nitrato de prata ao lado esquerdo da boca, desastrosamente imitado do de uma francesa ex-cantora com quem ela se dava. O sinal era para ficar do tamanho de uma pulga e saiu do tamanho e do feitio de um feijão preto. (...) Saracoteava-se, cheia de novidades, olhava de esguelha para os quartos e para a varanda – dando fé – e voltava a sua cadeira, mirando-se a furto nos espelhos da sala, sempre muito curiosa, irrequieta. (p. 60)

A personagem traz peculiaridades inapropriadas para uma viúva – principalmente viúva de um oficial. Ela também tem uma patente, o exagero, na profusão de enfeites, na superabundância de pó-de-arroz, para disfarçar a morenice, no tamanho e na forma do sinal de nitrato de prata do lado esquerdo da boca. Somada a essas *feições desenhadas à superfície do rosto*, vinha a sua conduta, cheia de esguelhos e furtividades, seja na maneira de saracotear e de bisbilhotar, seja nas amizades: *desastrosamente imitado do de uma francesa ex-cantora com quem ela se dava*. O *desastrosamente* pode se referir tanto ao tamanho e ao feitio do sinal do nitrato de prata, quanto ao relacionamento íntimo com uma fran-

cesa ex-cantora. A França, a partir de meados de 1800, com o surgimento e a propalação do canção, dança libidinosa, iniciada por mulheres do povo, classificada pelos ingleses como escandalosa, imprimiu certo estigma em suas artistas, ainda mais nas com sinal de nitrato de prata próximo ao lábio.

Essas eram as representantes femininas da sociedade maranhense que foram até a casa de Manuel Pescada recepcionar um mulato, filho do português José Pedro da Silva, contrabandista de negros da África, e, sarcasticamente, da escrava negra Domingas. A prepotência e o preconceito passeiam pela casa em passos descontraídos com a desfaçatez e a dissimulação. É um caminhar claudicante, um pé se alteia de orgulho enquanto o outro se arrasta furtivamente. No centro da reles elite, está o aristocrata Raimundo, alvo de admiração e de desdém. (cc)

João Hilton Sayeg-Siqueira é professor doutor titular e coordenador do Programa de Estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa da PUC-SP.

Nota

Colaborou na elaboração deste artigo o Prof. Dr. Emanuel Cardoso-Silva.

Referências

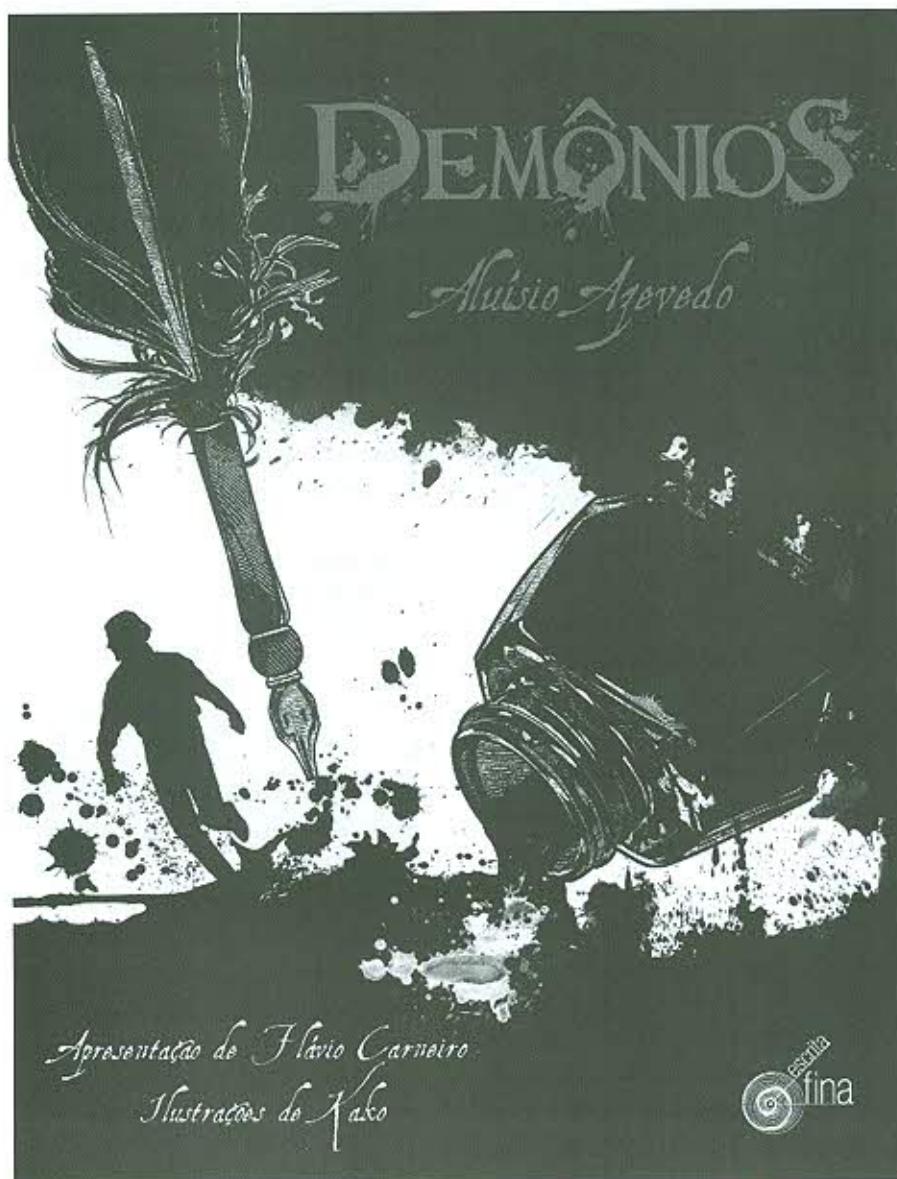
- A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulinas, 1981.
 AZEVEDO, Aluísio. *O mulato*. 11. ed. São Paulo: Ática, 1992.
 PROENÇA Filho, Domício. *Estilos de época na literatura*. 15. ed. São Paulo: Ática, 2002.

Demônios, de Aluísio Azevedo: vertentes estéticas em tensão

MARIA CRISTINA BATALHA

*No imaginário reside o
infinito.
(Jorge Luis Borges)*

O conto “Demônios” (1893),¹ de Aluísio Azevedo, apresenta, como em geral quase todas as manifestações fantásticas de nossa literatura no século 19, uma retórica de gosto duvidoso para o leitor do nosso século. Permeado de clichês, muito próximo dos artifícios românticos folhetinescos, o conto acena, aparentemente, para um ideal romântico. Afinal, ao contrário do que a princípio se poderia imaginar do consagrado “naturalista”, Aluísio teve uma importante produção romântica. Além de seu romance de estreia, *Uma lágrima de mulher* (1880), ele também escreveu açucarados romances-folhetins. Até mesmo a primeira edição de *O Mulato* (1881), obra inaugural do naturalismo no Brasil, é recheada de traços românticos facilmente detectáveis. O discurso romântico foi para Aluísio uma constante e, assim, nada mais natural que a presença desses traços narrativos em várias obras do autor, como é o caso de “Demônios”, que, embora escrito em 1893, depois de Aluísio ter publicado sua



Capa do livro *Demônios*, de Aluísio Azevedo,
editado pela Escrita Fina.

triade naturalista, ainda carrega muitos resquícios dessa estética. Entretanto, a leitura atenta do conto nos surpreende por diversas razões, entre as quais o tratamento irônico e questionador que os procedimentos românticos e realistas/naturalistas recebem nessa ficção de Aluísio Azevedo, notadamente pela ruptura que instaura em determinados padrões de leitura e interpretação. Em “Demônios”, encontramos um modelo de narrativa “em abismo”, na qual dois relatos diferentes, pela técnica do encaixe, compõem o quadro e sua moldura. É a narrativa embutida do conto que podemos caracterizar aqui como fantástica. Contudo, em “Demônios” há, inegavelmente, um hibridismo composto por traços românticos, fantásticos e realistas/naturalistas.

A narrativa de “Demônios”, em primeira pessoa, inicia-se com a descrição do quarto de uma casa de pensão na rua do Riachuelo — ambiente já conhecido e explorado por Aluísio em um dos seus romances mais conhecidos —, onde vive o personagem principal do conto. Esse narrador, de quem não sabemos o nome, apresenta-se como um escritor que contrapõe a banalidade da arte à riqueza e exuberância da realidade: “a arte me parecia mesquinha e banal em confronto com aquela fascinante realidade, tão simples, tão despreziosa, mas tão rica e tão completa” (Azevedo, 2005, p. 961). Percebemos que tal alusão é uma estratégia discursiva que visa a dar credibilidade à narrativa fantástica que, na sequência, será desenvolvida, contribuindo para a hesitação do leitor diante dos fatos narrados. Já

na primeira página do conto, encontramos dois índices que colocam sob suspeita os acontecimentos insólitos que serão narrados: a narrativa em primeira pessoa, que, por apresentar uma visão unilateral dos fatos, predispõe à ambiguidade do texto, e a condição de romancista do narrador, que nos coloca em estado de alerta a respeito do que será relatado.

E, com efeito, a leitura desse

mortos todos os outros hóspedes e empregados da pensão onde morava. Sem entender o que estava acontecendo, saiu à procura de sua amada noiva Laura. “Estaria ela morta também?”, inquietou-se ele. O caminho foi exaustivo, principalmente pelo lodo que cobria completamente o chão e pela escuridão que o forçava a reconhecer os lugares apenas pelo tato. E foi assim que encontrou a

*Sozinhos no mundo onde
todos os demais seres
estavam inexplicavelmente
sem vida...*

conto fantástico nos faz acompanhar a aventura de uma viagem no tenebroso *continuum* do tempo e do espaço, em uma linha infinita que nos leva de volta até o caos e o nada. Em “Demônios”, um rapaz acorda no meio da noite com a sensação de que dormira por muitas horas, embora seu relógio estivesse marcando apenas meia-noite. Resolve então sentar-se para escrever e ajudar a passar o tempo. Depois de ter escrito durante algumas horas, ao olhar novamente para o relógio, percebe que este marca apenas dez horas. “Como pode ser isso?”, pergunta-se, atônito, diante daquele descompassado do tempo. Além disso, tampouco compreendia a escuridão que havia lá fora, pois o completo desaparecimento do sol e o apagamento do brilho das estrelas haviam tomado conta de tudo. Sentiu fome e, ao descer de seu quarto, encontrou

casa de Laura, onde viu que seus pais também estavam mortos, como todos os outros. A moça estava apenas desfalecida e, diante de suas súplicas insistentes, foi aos poucos despertando de seu torpor, sem, contudo, chocar-se com a situação em que se encontravam. Sozinhos no mundo onde todos os demais seres estavam inexplicavelmente sem vida, Laura, como uma Eva ressuscitada, o acompanha, e os dois partem em uma trajetória que, em vez de conduzir ao futuro da humanidade através de um novo recomeço, leva o casal fundador de uma raça até o caos da origem de antes do Verbo, percorrendo um caminho invertido ao do movimento adâmico: “já não era só a palavra falada que nos fugia; era também a palavra concebida” (Azevedo, 2005, p. 159), admite o narrador. O casal primordial que, pouco a pouco, transforma-se em animais selvagens,

metamorfoza a luta entre o espírito e a matéria, fonte da grandeza e da miséria humanas, exibindo um universo pontuado por diversas alusões à podridão, às trevas e à degradação do corpo: “pelas barbas reconheci o pai de Laura. Estava deitado em seu leito; tinha a boca úmida e viscosa” (Azevedo, 2005, p. 155). Assim, pessoas, animais e vegetais se dissolvem no lodo, na lama e na podridão, em um único movimento em direção ao caos informe do início. Os protago-

tatua colossal de uma deusa pagã”, para finalmente transformar-se em “mulher irracional”. Amparada sob o véu do fantástico, biombo para a revelação daquilo sobre o qual a censura impõe o silêncio, surge a força de uma mulher primitiva, Eva, devoradora, encarnação do desejo ilimitado, livre dos interditos e dos limites da moral. Distante do compromisso com certa realidade que a estética realista impõe, a liberdade da imaginação outorgada pelo fantástico leva

para sempre. Porém, durante esse percurso, manifestações “fantásticas” e “maravilhosas” foram acontecendo diante de seus olhos, contaminando por inteiro a paisagem por onde circulavam:

Já não tateávamos o caminho, nem era preciso, porque não havia que recear o menor choque. Por entre a densa vegetação do mofo, nasciam agora da direita e da esquerda, almofadando a nossa passagem, enormes cogumelos e fungões, penugentos e veludados, contra os quais escorregávamos como por sobre arminhos podres. (Azevedo, 2005, p. 158)

...pessoas, animais e vegetais se dissolvem no lodo, na lama e na podridão...

nistas tornam-se criaturas híbridas – homem-animal, homem-planta –, tão caras à imaginação grotesca, em uma alusão à capacidade destrutiva do amor que se degrada até a sexualidade bestial, onde a matéria se sobrepuja ao ideal:

Laura atirava-se contra mim, numa carícia selvagem e pletórica, apanhando-me a boca com os seus lábios fortes de mulher irracional e estreitando-se comigo sensualmente, a morder-me os ombros e os braços. (Azevedo, 2005, p. 160)

De fato, na trajetória empreendida, ao sair progressivamente fora do tempo e do espaço da cidade, Laura vai se desfazendo das contingências da moral e liberando seus impulsos: em uma primeira metamorfose, ao sentir-se despida, ela ainda cobre com os cabelos a sua nudez, depois, aparece como “a es-

os personagens para fora do tempo, “sem memória de outra vida”, ou seja, para fora da História, tempo indeterminado que remete ao mito e aos contos de fada, em direção oposta à do realismo que, ao contrário, os ancoraria justamente em um tempo e um espaço definidos e tranquilizadores. Assim, diz o narrador:

Não conseguia também lembrar-me nitidamente de como fora o mundo antes daquelas trevas e daquelas nossas metamorfoses, e até já não me recordava bem de como tinha sido a minha própria fisionomia primitiva, nem a de Laura. (Azevedo, 2005, p. 162)

Após terem atravessado a massa viscosa que cobria completamente a terra, temendo aquela solidão infinita que os cercava, os dois resolvem suicidar-se, buscando o caminho do mar, para aí mergulharem

Ao mesmo tempo que se modifica o quadro exterior, também os dois personagens sofrem metamorfoses corporais diversas, até andarem como quadrúpedes e criarem pelos, acabando por perderem inteiramente o raciocínio humano e por se brutalizarem por completo. Laura e o narrador, depois de novas metamorfoses em que passam a ser árvores e pedras calcificadas sucessivamente, tornam-se, por fim, “estrelas que foram rodar o mundo”, “casal de estrelas errantes e amorosas, que vão espaço afora em busca de um ideal” (Azevedo, 2005, p. 164).

E sei que as nossas fibras e os nossos tecidos endureceram a ponto de cortar a circulação dos fluidos que nos nutriam; e que o nosso polposo âmago e a nossa medula se foi alcalinando, até de todo se converter de vez em grés silicosa e calcária; e que afinal fomos perdendo gradualmente a natureza de matéria orgânica para assumirmos os caracteres do mineral. (Azevedo, 2005, p. 164)

Produz-se então uma gênese invertida, como o “primeiro matrimônio entre as duas primeiras moléculas” (Azevedo, 2005, p. 164), onde vemos cruzarem-se no texto o maravilhoso cristão e o evolucionismo da ciência. As sucessivas deformações e metamorfoses instituem a poética da anormalidade, provocada pelo distanciamento das realidades representadas de seu contexto habitual, estratégia narrativa característica da estética do grotesco, cuja presença nessa narrativa inscreve o imaginário azevedino num universo predominantemente romântico. Embora deformadas, essas representações mantêm os paradigmas do universo que a lente de aumento tenta revelar. Contudo, a luz projetada sobre elas é tão forte que estas acabam por adquirir um caráter surreal, pois os traços aparecem tão excessivamente deformados que se tornam fantasmagóricos, deixando de lado o ideal para que só a matéria possa surgir em toda a sua força caótica e indomada. Contribuindo para o quadro geral de exacerbação, a hipérbole da linguagem é reduplicada pelo exagero das imagens:

(...) formavam-se e cresciam esses monstros da treva, disformes seres úmidos e moles; tortulhos gigantes, cujas polpas esponjosas, como imensos tubérculos de tísico, nossos braços não podiam abraçar. Era horrível senti-los crescer fantásticamente, inchando ao lado e defronte uns dos outros como se toda a atividade molecular e toda a força agregativa e atômica que povoava a terra, os céus e as águas, viessem concentrar-se neles, para neles resumir a vida inteira. (Azevedo, 2005, p. 159)



Capa do livro *Demônios em quadrinhos*, por Guazelli, da Editora Peirópolis.

Através de uma série alucinante de metamorfoses grotescas que se desenvolvem ao longo da narrativa, a atmosfera de pesadelo contamina e preenche todo o espaço, invade a paisagem e todas as formas de vida, esbarrando nos limites da razão. Ao misturar os elementos e os materiais, o humano e o vegetal, a forma e o conteúdo, o grotesco que transforma o espaço “real” em espaço fantasmático, ilustra o fracasso da simples orientação física do mundo e promove a denúncia de uma concepção antropomórfica, que faz do homem o soberano do universo. As formas grotescas, que compõem o quadro onde se desenvolve a ação, desestabilizam os vetores da percepção, infligindo velhos hábitos de leitura. O recurso desviante atinge a orientação familiar que o olhar impõe na medida em que as imagens criadas pela deformação associam-se facilmente a conjuntos de experiên-

cias que excedem a esfera restrita da contemplação artística, revelando, de forma contundente, a consciência trágica da frágil condição humana. Conforme lembra Kayser (1964), a deformação ocorrida nos elementos promove a mistura simultânea dos campos do sinistro, do belo e do repugnante, universo que expõe o lado noturno da existência e descreve as experiências de fronteira como a da morte e a dos “sonhos em estado desperto”, tal qual ocorre no conto de Aluísio Azevedo. Aqui, a escatologia – reflexão ou doutrina das coisas finais e que se refletem nas origens – participa do modelo grotesco pela sua própria natureza, ou seja, é preciso que haja morte para que ressurja a vida. Daí a importância da presença nesse conto dos elementos materiais e corporais da vida em sua evolução e suas permanentes transformações, levando-nos a um “território em que o julgamento moral fica suspenso”, conforme as palavras de Milan Kundera (1994), e o medo da morte significa menos do que a angústia diante da vida.

Por detrás da deformação que Azevedo imprime ao espaço geográfico que deveria servir de referencial, insinua-se a presença de um impensável e abre-se a possibilidade de criar o mundo, mas, ao mesmo tempo, de dissolvê-lo como realidade objetiva. Na verdade, a contaminação dos diferentes reinos provoca uma sensação do informe que, pela dificuldade de representação, passa a apoiar-se em figuras disformes. Assim, em Azevedo, a evacuação do “natural” fica comprometida pela invasão de um hipernatural ainda mais inquietante e desestruturador dos

parâmetros referenciais. A desintegração dos elementos nos faz pensar no movimento desestruturador e regressivo que entram em ação na sexualidade, na podridão da matéria em decomposição e na morte. Aqui, a anatomia corrompida da mulher que se desnuda contrapõe-se às formas idealizadas da mulher romântica, assim como a morbidez e as metáforas de dissolução desmistificam as temáticas nobres e construtivas do romantismo, pelo tratamento exacerbado que recebem.

Quando pensamos em grotesco, associamo-lo imediatamente a um olhar crítico e deformante sobre a realidade e ao rosto convulsionado dessa mesma realidade. Por isso, a literatura fantástica utiliza-se dele para evidenciar aquilo a que deve sua própria existência, ou seja, a suspensão do sentido: onde todos os sentidos são possíveis, instala-se a sua ausência. Com efeito, a linguagem descritiva predominante em “Demônios” provoca uma impressão de acúmulo de dados e de detalhes que parecem desconcertantes para o leitor. Este passa a enxergar as metamorfoses sucessivas como “contaminações do real”, transformando progressivamente a paisagem e os seres em imagens grotescas, deformadas pela ampliação desmedida de formas familiares. E, aqui, como ocorre na literatura fantástica de um modo geral, o grotesco é uma forma de traduzir aquilo que parece escapar à compreensão, fazendo com que enxerguemos melhor a verdadeira realidade da condição humana.

Em “Demônios”, Azevedo apoia-se no relato de um sonho, ou de um pseudo-sonho, para criar o

efeito de fantástico, construindo um desafio à razão e à verossimilhança, na medida em que o texto tende a apagar a linha de demarcação clara e segura que separa aquilo que provém da observação da realidade empírica e o que tem a ver com o irracional e o sobrenatural. O que “Demô-

*...o grotesco é uma forma
de traduzir aquilo
que parece escapar
à compreensão...*

nios” coloca em jogo é a incapacidade de admitir o impossível e que, no entanto, está aí diante de nós. O conto exhibe a incapacidade da razão para definir — como a da representação para delimitar — dois mundos, vistos como incompatíveis, porém presentes com a mesma evidência: o natural e o sobrenatural, o real e o irreal. Essa dinâmica da narrativa que superpõe os dois universos descritos leva à impossibilidade de uma leitura sem ambiguidade dos acontecimentos encenados no texto, caracterizando a ficção fantástica, que se traduz aqui pela presença de um espaço intermediário, figurado por um universo que se situa entre o sonho, a realidade e o delírio, e cujo contorno delinea-se ambíguo e impreciso.

No plano narrativo, o gênero fantástico coloca em cena uma experiência dos limites que procede daquilo que Jean Bellemin-Noël designou por “retórica do indizível” (1971). Ou seja, o texto fantástico

serve de suporte para uma retórica que, para impor o indizível, opera a subversão da representação de seus quadros e seus suportes tradicionais.

Em “Demônios”, os temas identificados com a estética realista/naturalista não estão ausentes, contudo são articulados de outra maneira,

deslocando para o onírico o conflito entre o verossímil e o impensável, privilegiando a dúvida e o paradoxal. Esse conflito ilustra de certa forma o princípio que rege a lógica dos relatos “realistas” e “naturalistas” ancorados na ideologia positivista, isto é, aquele que dispõe que o que é real é representável ou então não pode existir. A tentativa de redimensionar essa relação e de subverter as fronteiras entre a história e a ficção, a ciência e a literatura, entre o saber e a invenção ficam assim evidentes nessa narrativa de Aluísio Azevedo.

Apesar do viés irônico e questionador, a retórica romântica não deixa de comparecer nesse relato. Percebe-se, nos trechos que seguem, uma concepção de amor romântica, segundo a qual dois amantes isolados assistiriam à criação do mundo, acima do bem e do mal. Presente no conto, o ideário romântico associa-se à retórica realista/naturalista utilizada na descrição dos corpos mortos.

A conjugação desses dois discursos soma-se ao “efeito de fantástico” (Bellemín-Noël, 1971) construído pelo autor, evidenciando o hibridismo discursivo de “Demônios”.

Meu Deus! E se nós ficássemos os dois sozinhos na Terra, sem mais ninguém, ninguém? ... Se nós víssemos a sós, ela e eu, estreitados um contra o outro, num eterno egoísmo paradisíaco, assistindo recomençar a criação em torno do nosso isolamento? (...) assistindo, ao som dos nossos beijos de amor, formar-se de novo o mundo, brotar de novo a vida, acordando toda a natureza, estrela por estrela, asa por asa, pétala por pétala? (Azevedo, 2005, p. 967)

(...) Penetrei na sala de jantar. À porta tropecei no cadáver de um cão; passei adiante. O criado espumando pela boca e pelas ventas; não fiz caso. Do fundo dos quartos vinha já um bafo enjoativo de putrefação ainda recente. (Azevedo, 2005, p. 968)

As sucessivas mudanças de reinos culminam com o encontro etéreo entre os amantes, ideia que parece pontuar toda a narrativa. Ao final da leitura, observamos que o fantástico é útil ao romantismo de “Demônios”, configurando-se também como artifício romanesco. Refutada pela razão, a ideia romântica de fusão e união eterna dos seres amados é possível somente a partir de uma ótica do sobrenatural.

O discurso romântico presente na descrição da natureza e do retrato da noiva que o escritor mantém na cabeceira de sua cama está presente desde o início do conto e permeia toda a narrativa, entremecendo-se ao fantástico:

(...) o sol, através da atmosfera, tirava, nos seus sonhos dourados, os mais belos efeitos de luz. Os morros, mais perto, mais longe, erguiam-se alegres e verdejantes, ponteados de casinhas brancas, e lá iam desdobrando, a fazer-se cada vez mais azuis e vaporosos, até que se perdiam de todo, muito além, nos segredos do horizonte, confundidos com as nuvens, numa só coloração de tintas ideais e castas. (Azevedo, 2005, p. 961)

Percebe-se aí a presença do pintor que Aluísio gostaria de ter sido, e cuja vocação foi abortada pelas circunstâncias. Em “Demônios”, o escritor compõe “quadros” que lembram a atmosfera das gravuras de Dürer e de Goya. A frustração do pintor vai traduzir-se no caricaturista, pintura corrosiva da sociedade de seu tempo. Nesse sentido, “Demônios”, escrito após sua famosa tríade

*...o escritor compõe
“quadros” que lembram a
atmosfera das gravuras
de Dürer e de Goya.*

naturalista que lhe garantiu sucesso e reconhecimento, pode ser lido como um acerto de contas do autor naturalista/pintor duplamente frustrado, como uma espécie de síntese de sua carreira de artista e um retrospecto crítico das estéticas que orientaram a sua poética.

Com efeito, no terceiro segmento do texto, deparamo-nos com a presença da metalinguagem, na

qual o personagem escritor narra o próprio processo da escritura. Em uma espécie de transe sobrenatural, o romancista perde a consciência e, sem nenhum controle sobre si mesmo, põe-se a escrever, num ritmo vertiginoso. O ato de escrever torna-se, então, um acontecimento fantástico, uma verdadeira luta travada com demônios. Aqui, o título do conto ganha contornos mais definidos, remetendo diretamente ao processo de criação ficcional:

E páginas e páginas se sucederam. E as ideias, que nem um bando de demônios, vinham em borbotão, devorando-as umas às outras, num delírio de chegar primeiro; e as frases e as imagens acudiam-me como relâmpagos, fuzilando, já prontas e armadas da cabeça aos pés. E eu, sem tempo de molhar a pena, nem tempo de desviar os olhos do campo da peleja, ia arremessando para

trás de mim, uma após outra, as tiras escritas, suando, arfando, succumbido nas garras daquele feroz inimigo que se aniquilava. E lutei! E lutei! E lutei!
De repente, acordei desta vertigem (...). (Azevedo, 2005, p. 964)

No último parágrafo do conto, o ponto de partida é retomado e reaparece a narrativa de moldura. O personagem escritor desfaz o

efeito *en abîme* e surpreende o leitor ao apresentar toda a aventura fantástica como sendo os “capítulos” que ele mesmo havia escrito em sua noite de vigília. Com esse procedimento, ele devolve aos seus leitores a segurança dos sólidos referenciais de leitura que a fantasia desenfreada poderia ter abalado, restabelecendo a fronteira entre o real e o irreal. Com efeito, com a chegada da aurora, o mistério se esfumaça, ou pelo menos não se sustenta com a mesma convicção.

Ora aí fica, leitor paciente, nessa dúzia de capítulos desenxabidos, o que eu, naquela noite de insônia, escrevi no meu quarto de rapaz solteiro, esperando que Sua Alteza, o Sol, se dignasse de abrir a sua audiência matutina com os pássaros e com as flores. (Azevedo, 2005, p. 982)

Assim, se a ideia que move o conto é romântica, também reconhecemos aí a retórica do naturalismo na descrição de ambientes insalubres e corpos putrefatos, postos, contudo, a serviço da ficção fantástica, embora seu efeito também seja comprometido, em certa altura da narrativa, pelo exagero ultrarromântico. O desfecho de *Demônios*, quando o autor se coloca diante de uma escolha entre estéticas/estilos, ressalta mais uma vez a coexistência em tensão do fantástico, do romantismo e do realismo no conto. Ao revelar que toda a narrativa não passara de um texto literário, Aluísio descredencia a estética fantástica e a romântica, fazendo a opção pelo realismo em sua conclusão. Não obstante,

é curioso observar também que, como Aluísio tomou por matéria-prima elementos opostos à estética realista, como o devaneio, os sonhos, o vertiginoso mundo das imagens que povoam o imaginário do universo gótico e da fantasia, ele acena, do mesmo modo, para a insustentabilidade da proposta estética do realismo. Em suma, a escolha do fantástico nos parece, então, ser proposital, pois é essa modalidade narrativa que possibilita o deslocamento do conceito de verossimilhança e permite instaurar o espaço da literatura assumida enquanto ficção, em um sentido oposto ao da estratégia discursiva realista.

...a difícil relação que Aluísio Azevedo mantinha com a razão e a ciência...

De fato, em “Demônios”, evidencia-se a difícil relação que Aluísio Azevedo mantinha com a razão e a ciência, cindido entre a realidade material que lhe atraía os sentidos e a beleza sobrenatural que somente a imaginação visionária de poeta poderia alcançar. O crítico Wilson Martins observa, a esse respeito, que:

Os livros *naturalistas* são a exceção, e não a regra, na obra de Aluísio Azevedo; são os livros que ele escreveu por um esforço deliberado de vontade e segundo receitas já comprovadas, enquanto o folhetim melodramático era o

produto espontâneo e fluente do seu talento, o tipo de literatura que realmente lhe instigava a inspiração e as tendências. (Martins, 1968, p. 119)

Da mesma forma, considera Sergio Paulo Rouanet (2003) que, também no romance *O homem*, de 1887, configura-se o conflito entre a moral e o eu instintivo, feroz, incontrolável, como avatar da oposição entre o espírito e a carne. Essa oposição desdobra-se em dois planos: o do sonho e o da vida real. O primeiro é o espaço da liberdade, da luxúria, do sangue e da carne; o segundo, o do pudor, da religião e da moral. O crítico lembra ainda

que a crítica não aceitou a obra e houve um consenso negativo em torno de sua recepção, que classificou o romance como um “livro falso”. Nele, apesar do título, o cientificismo, em uma clara infidelidade à estética naturalista com a qual o autor era identificado, está ausente e a obra, acrescenta Rouanet, “está mais para Nerval e menos para Zola”. Como o verso e o reverso da poética de Aluísio Azevedo, “*O homem* é um pesadelo sonhado, enquanto que *O cortiço* é um pesadelo estudado”, diz ele. Assim, os dois livros formam um espelho duplo e se refletem um no

outro. Ao final do primeiro, os planos da vida onírica e da vida real se fundem: o pai revela-se, ao mesmo tempo, carinhoso e punidor, próximo de Deus e do diabo.

Em “Demônios”, Aluísio Azevedo promove a fotografia em negativo da ficção científica: embora encontremos aí as mesmas disposições mentais, ou seja, a projeção, no campo do imaginário, das possibilidades da ciência levadas até o limite do absurdo, no conto de Azevedo esse potencial perde seu poder de positividade – que prolongaria o discurso progressista das Luzes – e leva à escuridão do caos que preexiste ao homem. Como o avesso do utópico, a trajetória espaçotemporal empreendida ilustra a passagem para o inferno, salto involutivo que vai do humano ao pré-humano. Assim, pela brecha da dúvida, o irracional se imiscui dentro da própria morada da racionalidade, erguida tão solenemente pelo positivismo. No momento em que a ciência se desloca de seu campo específico e invade a literatura, Azevedo constrói a paródia da própria estética que o havia consagrado como escritor. Trata-se, pois, de um conto sobre a impossibilidade de totalização ou completude que, ao invés de celebrar a civilização urbana e os avanços da modernidade, empreende um movimento que não celebra senão o vazio, a ausência, o nada, a perda do gosto pela vida e da fé em si mesmo.

No abandono da escrita vertiginosa movida pelo sonho e pelo fantasmagórico, Azevedo aproxima-se do leitor, deixando antever uma nova imagem de

autor. Imagem esta que também está esboçada em um outro conto fantástico – “Músculos e nervos” –, publicado nas duas coletâneas onde figura o conto “Demônios”, e no qual a tensão entre a descrição naturalista do corpo atlético do jovem acrobata cede o lugar à pura poesia no movimento de queda do rapaz, seguido do olhar misto de fascinação e repulsa expresso pela moça Olímpia², aos pés de quem os “músculos e nervos” vêm se esfacelar.

Afinal, em “Demônios”, Aluísio Azevedo cria uma imagem poética de um mundo apoético, ou seja, a descrição das paisagens de pesadelo são tão precisas quanto as de um relatório científico, mas ele transformou esse mundo sem cor e sem beleza com sua fantasia de poeta, cedendo aos impulsos e à vocação para o exercício da pura imaginação. (cc)

Maria Cristina Batalha é doutora em Literatura Comparada pela UFF e professora do Instituto de Letras da UERJ. (cbatalh@gmail.com)

Notas

1. Este conto foi publicado primeiramente pela editora Teixeira Irmãos, em São Paulo, no volume de contos intitulado *Demônios*; posteriormente pela Editora Garnier, no Rio de Janeiro, na coletânea *Pegadas*, em 1897. No presente artigo, estamos nos remetendo ao conto “Demônios”, publicado na coletânea de Bráulio Tavares (Org.), *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*, p. 145-165.
2. Percebe-se aqui a referência implícita a E.T.A. Hoffmann, autor de “O homem da areia”, conto fantástico no qual existe uma personagem chamada Olímpia.

Referências

- AZEVEDO, Aluísio. *Ficção completa*. Organização de Orna Messer Levin, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. 2 v. [1893] [1897].
- _____. Demônios. In: TAVARES, Bráulio (Org.). *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- BELLEMIN-NOËL, Jean. Des formes fantastiques aux thèmes fantastiques, in *Littérature*, n. 2. Paris: Larousse, mai/1971.
- BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique*. Paris: Larousse, 1974.
- KAYSER, Wolfgang, *Lo grotesco, su configuración en pintura y literatura.*, Trad. Ilse M. de Brugger. Buenos Aires: Nova, 1964.
- KUNDERA, Milan. *Os testamentos traídos*. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca & Maria Luiza Newlands Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. v. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- ROUANET, Sergio Paulo. Conferência proferida na ABL, em 21 out. 2003.

Recursos estilísticos em Aluísio Azevedo

AFRÂNIO DA SILVA GARCIA

O objetivo deste trabalho é fazer um levantamento dos recursos de estilo de que se vale o autor de *O cortiço* na confecção de suas magníficas obras. Por ser Aluísio Azevedo dotado de um estilo soberbo, cheio de preciosismos e feitos estéticos, limitar-nos-emos aqui a discorrer sobre aqueles traços estilísticos mais recorrentes e marcantes, deixando de lado outros, de pouca frequência ou de menor importância.

Baseamo-nos, para a nossa pesquisa, nos seguintes romances: *O cortiço*, *Casa de pensão*, *O Mulato*, *Livro de uma sogra*, *A condessa Vesper* e *Uma lágrima de mulher*. Quanto à base teórica, servimo-nos, quase que exclusivamente, dos conceitos apresentados por Nilce Sant'Anna Martins em sua obra *Introdução à Estilística* e nas definições das *figuras de linguagem* apresentadas nas gramáticas.

No tocante à originalidade, não temos conhecimento de nenhum trabalho similar ao nosso, talvez porque a maioria dos teóricos e estudiosos da literatura tenha um preconceito injustificado contra os autores que retratam a *alma popular*, ou seja, o modo de ser e viver das camadas menos sofisticadas da população, o



Autorretrato de Aluísio Azevedo publicado na *Comédia Popular*, em 15/04/1884, ilustrando aviso de mudança da sede da revista.

que explicaria o fato de não ter sido feito, ainda, um estudo estilístico em profundidade de um autor brasileiro do vulto de Aluísio Azevedo.

Quanto à validade do nosso estudo, consideramos que qualquer tentativa de lançar luz sobre os processos estilísticos subjacentes à literatura de um dos maiores expoentes das letras nacionais é de grande importância, tanto para os especialistas em literatura quanto para o público em geral.

Recursos estilísticos em Aluísio Azevedo

ANTROPÔNIMOS SIGNIFICATIVOS

Affonso Romano de Sant'Anna, em sua obra *Análise estrutural de romances brasileiros*, ressalta a importância dos antropônimos em *O cortiço*, exemplificando seu ponto de vista através dos nomes dos personagens: *Miranda*, aquele que deve ser admirado (gerundivo do verbo *mirar*); *Estrela* e *Zulmira*, respectivamente *estrela* e *excelsa*, reforçando assim o significado de *Miranda*; *Henriquinho*, cunhado a partir do radical *rik*, que significa *rico*, *poderoso*, *príncipe*; e *Botelho*, nome de uma *alga parasita*.

É nosso objetivo, nesta seção, continuar essa linha de investigação da obra de Aluísio Azevedo, visto acreditarmos ser esse um traço estilístico extremamente marcante desse autor, dando um sabor especial à sua prosa. Chegamos mesmo a crer que *nenhum nome* que aparece nos romances de Aluísio Azevedo é *ocasional*. Infelizmente, não pudemos encontrar uma explicação razoável para todos, mas a frequência com que o autor recorre a esse artifício

estilístico nos faz supor ser ele uma constante em sua obra.

Daremos, agora, alguns

...nenhum nome que aparece nos romances de Aluísio Azevedo é ocasional.

exemplos que achamos ser de maior importância, entre os inúmeros com que deparamos:

a) *João Romão* – o sobrenome *Romão*, variante de *romano*, servirá para designar as principais características do protagonista de *O cortiço*, encarado tanto como um *conquistador*, um *vencedor*, que irá ampliando seus domínios sem cessar, quanto como uma pessoa *sem escrúpulos*, que não hesitará em lançar mão de meios *ilícitos* ou *violentos* para conseguir o que quer, à maneira do que ocorreu com o Império Romano.

b) *Pombinha* e *Léonie* – também citados por Affonso Romano de Sant'Anna, trazem à baila toda a gama de significados associados a essas duas *metáforas animais*, caracterizando amplamente as duas personagens (inclusive *ironicamente*, no caso de *Pombinha*, como iremos ver adiante).

c) *Bertoleza* – embora possa haver uma explicação etimológica mais profunda, que nos tenha escapado, o nome *Bertoleza* se nos afigura um grande achado, em termos de *precisão* e *minúcia*, ao descrever não só o *caráter* como a *função*, dentro do romance, da escrava explorada e

tola. Pela junção em uma só palavra dos radicais de *beleza* e *tolice*, Aluísio Azevedo faz uma metáfora cruel,

mas muito eficiente: a escrava pode não ser uma *beleza*, mas é uma *Bertoleza*, ou seja, uma *bela de uma tola* (expressão popular para designar alguém muito tolo, fácil de ser enganado); a esse sentido, sobrepõe-se o de *uma bela tolice*, que é como a relação de João Romão com Bertoleza vai se afigurar no momento em que ele se resolve a casar com Zulmira, uma *tolice* quase sem remédio.

d) *Piedade de Jesus* – a esposa de Jerônimo, que será abandonada pelo marido e, desamparada, acabará *miserável* e *alcoólatra*, sendo tratada sem nenhuma *piedade* nem *espírito cristão* por todos que a rodeiam (veja-se a cena em que ela é abusada sexualmente pelo Pataca, quando em estado de embriaguez).

e) *Rita Baiana* – o sobrenome da mulata sensual remete para um lugar que representa, na mitologia brasileira, um *Eldorado hedonista*, a terra dos prazeres do corpo, no sexo, na dança, na música e na mesa. A chegada da *Baiana* é, muito apropriadamente, a chegada da alegria e da festa, tal qual a *Bahia* é pintada no imaginário popular.

f) *Florinda*, *Ana Rosa* e *Rosalina* – a representação da *virgindade* como

uma flor que não se abriu (que remonta à Idade Média, haja vista o *Roman de la Rose*) é uma constante na obra de Aluísio Azevedo, que sempre escolhe nomes com um radical de flor para as donzelas de seus romances. Assim é que temos *Florinda* (provavelmente, aglutinação de *flor* e *ainda*) em *O cortiço*; *Ana Rosa*, em *O Mulato*; e *Rosalina* (possivelmente, uma corruptela de *rosa linda*), em *Uma lágrima de mulher*. Essa tendência a usar nomes de flores para representar moças virgens aparecerá, ainda, no nome *Violante*, em que ao radical de *violeta* se associam os de *violar* (deflorar) e de *violência*, o que explica o destino trágico dessa personagem do romance *A condessa Vesper*.

g) *Raimundo* – nesse nome, que significa *rei do mundo*, Aluísio Azevedo quis simbolizar a *superioridade*, tanto moral quanto intelectual, deste “mulato”, bem como sua situação de *cidadão do mundo*, em contraste com os seres *mesquinhos* e *provincianos*, cheios de *inveja* e *preconceito*, que caracterizam a população de São Luís do Maranhão.

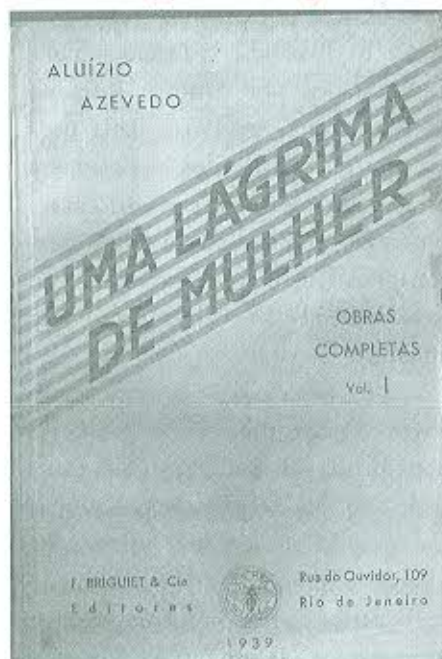
h) *Amâncio* e *Amância* – esses nomes, que querem dizer, respectivamente, *aquele que ama* e *aquela que ama*, servem para definir o personagem principal de *Casa de pensão* e uma das velhas preconceituosas e malvadas de *O Mulato*. Em ambos os casos, estamos defronte de uma *ironia*, já que *Amâncio*, que chega ao Rio de Janeiro em busca do *amor*, encontrará somente pessoas interessadas em *usá-lo* para seus fins materiais e, em consequência disso, a morte, ao passo que *Amância* não é *aquela que ama*, mas antes *aquela que odeia*, como o demonstra sua disponibilidade

de para castigar e torturar os escravos.

i) *Maria Bárbara* e *Quitéria Inocência* de Freitas Santiago – o nome da primeira é mais ou menos transparente: embora ela se apresente como uma mulher muito católica, *mariana*, ela não passa de uma mulher cruel, *bárbara*; já *Inocência* e *Santiago* servem mais para *ironizar*, posto que Dona Inocência é *culpada* dos crimes mais atrozes contra os escravos e sua religiosidade consiste mais em mandar os negros para o *cemitério* do que em ir rezar à *capela*, ambos construídos por ela.

j) *Ambrosina*, a condessa *Vesper* – tanto o nome de batismo quanto o nome adotado pela personagem principal do romance *A condessa Vesper* remetem a outros significados que explicam a tipologia da personagem e o que sucederá com ela. Assim sendo, *Ambrosina* remete para *ambrosia*, o alimento dos deuses, de

Capa do livro *Uma lágrima de mulher*, de Aluísio Azevedo, publicado em 1939, pela F. Briguiet & Cia.



sabor inigualável, que lhes conferia a *imortalidade*, sendo ela mesma uma *iguaria rara*, e *cara*, reservada a uns poucos eleitos, só que, *ironicamente*, sendo causa da *morte* e da *degradação* dos que a possuem. *Vesper*, por sua vez, é o nome da *estrela d'alva* e é usado pelo autor como uma antecipação do destino de *Ambrosina*, destinada a *fulgir* por um breve período, exatamente como a *estrela vespertina*, cujo brilho desaparece com os primeiros raios do sol.

l) *Olympia* – o nome da personagem principal do *Livro de uma sogra* enfatiza o seu caráter *dominador*, que, à maneira dos *deuses do Olimpo*, insiste em determinar o destino dos homens, no caso, o de sua filha e de seu genro.

m) *Machona*, *das Dores*, *Nenen*, *Augusta Carne-Mole*, *Juju*, *Bruxa* e *Senhorinha* – o uso de epítetos ao gosto popular serve para caracterizar bem o ambiente de “*camaradagem*”, de *intimidade galhofeira*, de *O cortiço*.

AS DESCRIÇÕES MAGNÍFICAS

Um dos pontos altos do *estilo* de Aluísio Azevedo são as suas *descrições*, que praticamente jogam o leitor dentro da cena ou da paisagem descrita. Começaremos nosso estudo das *descrições magníficas* de Aluísio Azevedo pela que abre o romance *O Mulato* (os *grifos* são nossos):

Era um dia *abafadiço* e *aborrecido*. A *pobre cidade* de São Luís do Maranhão parecia *entorpecida* pelo calor. Quase que se não podia sair à rua: as pedras escaudavam; as vidraças e os lampiões *faiscavam* ao sol como *enormes diamantes*; as paredes tinham *reverberações* de *prata polida*: as folhas

das árvores nem se mexiam: as carroças d'água passavam ruidosamente a todo instante, abalando os prédios; e os aguadeiros, em mangas de camisa e pernas arregaçadas, invadiam sem cerimônia as casas para encher as banheiras e os potes. Em certos pontos não se encontrava viva alma na rua; tudo estava concentrado, adormecido; só os pretos faziam as compras para o jantar ou andavam no ganho.

A Praça da Alegria apresentava um ar fúnebre. De um casebre miserável, de porta e janela, ouviam-se gemer os armadores enferrujados de uma rede e uma voz tísica e aflautada, de mulher, cantar em falsete a “gentil Carolina era bela”; do outro lado da praça, uma preta velha, vergada por imenso tabuleiro de madeira, sujo, seboso, cheio de sangue e coberto por uma nuvem de moscas, apregoava, em tom muito arrastado e melancólico: “Fígado, rins e coração!” Era uma vendadeira de fatos de boi. As crianças nuas, com as perninhas tortas pelo costume de cavalgar as ilhargas maternas, as cabeças avermelhadas pelo sol, a pele crestada, os ventrezinhos amarelentos e crescidos, corriam e guinchavam, empinando papagaios de papel. Um ou outro branco, levado pela necessidade de sair, atravessava a rua, vermelho, afoqueado, à sombra de um enorme chapéu-de-sol. Os cães, estendidos pelas calçadas, tinham uivos que pareciam gemidos humanos, movimentos irascíveis, mordiam o ar querendo morder os mosquitos. Ao longe, para as bandas de São Pantaleão, ouvia-se apregoar: “Arroz de Veneza! Mangas! Mocajubas!” Às esquinas, nas quitandas vazias, fermentava um cheiro acre de sabão da terra e aguardente. O quitandeiro, assentado sobre o balcão, cochilava a sua preguiça morrinhenta, acariciando o seu imenso e espalmado pé descalço. Da Praia de Santo Antônio enchiam toda a cidade os sons invariáveis e monótonos de uma buzina,

anunciando que os pescadores chegavam do mar; para lá convergiam, apressadas e cheias de interesse, as peixeiras, quase todas negras, muito gordas, o tabuleiro na cabeça, rebolando os grossos quadris trêmulos e as tetas opulentas. (p. 15)

Nessa descrição de um dia de intenso calor em São Luís, o autor se vale tanto dos recursos fônicos quanto dos recursos lexicais e morfológicos. Para uma melhor compreensão por parte do leitor, enfatizamos os recursos fônicos no primeiro parágrafo e os recursos lexicais e morfológicos no segundo.

A descrição abre com uma paronomásia parcial entre *abafadiço*

usados com grande propriedade estilística: *cidade de, viva alma, ruidosamente a todo instante, camisa e casas, rua e rua, fúnebre e casebre* (este, no 2º parágrafo).

A luminosidade de um dia de sol, por sua vez, é enfatizada não só pelo campo semântico das palavras que a descrevem: *vidraças, lampiões, faiscavam, sol, reverberações, prata, etc.*, como também pela profusão de vogais abertas, com sua ideia de clareza: *pedras escaldavam, faiscavam, enormes diamantes, sol, carroças, prédios, etc.*

O segundo parágrafo já tem um outro objetivo, que é o de mostrar como vivem e trabalham as pessoas

A Praça da Alegria apresentava um ar fúnebre.

e aborrecido, como que refletindo o repetir-se monótono das emoções desagradáveis associadas ao calor. As ideias de lentidão e tédio são ressaltadas pela aliteração em bilabiais (*p* e *b*), labiodentais (*f* e *v*) e dentais (*d* e *t*), como que determinando uma parada, no caso de *p*, *b*, *d* e *t*, ou um retardamento, no caso de *f* e *v*. Associe-se a isso a ideia de alongamento, de moleza, decorrentes do uso profuso de vogais nasais ou seguidas de *l*, além da ideia de continuidade, de algo que se arrasta, que se tem pelas aliterações em *s* e *r*, e teremos uma reduplicação fônica muito apropriada do sentimento de desconforto e imobilidade que experimentamos num dia de intenso calor, reforçada ainda mais por alguns ecos

da classe mais pobre. Aí o efeito estilístico se desloca do conteúdo fônico para o lexical, embora aqui e ali se observem um ou outro homeoteleuto (final igual), uma ou outra aliteração. O parágrafo já abre com uma ironia muito interessante: “A Praça da Alegria apresentava um ar fúnebre”. A ela se seguem um pleonismo e uma metonímia, que descrevem bem o estado de penúria em que vive o povo de São Luís: um casebre miserável, de porta e janela; esse sentido de penúria, de desmazelo, é enfatizado pela imundície da vendedora de miúdos (fatos) de boi: tabuleiro sujo, seboso, cheio de sangue e moscas. A própria vendedora é descrita como uma vendadeira, como a querer dizer que

será sempre pobre, posto que um vendedor pode ser *rico* ou *pobre*, mas um *vendeiro* exclui o componente semântico *riqueza*. Essa pobreza também aparece indiretamente na inocente descrição *crianças nuas*, em que *nuas* não tem qualquer conotação de *liberdade* ou mesmo de *sexualidade*, mas sim de *miséria*, de uma miséria tão extrema de quem não tem nem dinheiro para se vestir, o que é confirmado, tragicamente, pelos *ventre-zinhos amarelentos e crescidos* (sintoma de verminose) e pelas *perninhas tortas* (sintoma de raquitismo).

Haveria ainda um processo de

va sua preguiça morrinhenta; e, por último, o sentido da *audição* ou ouvido – os sons invariáveis e monótonos de uma buzina.

Outra descrição de grande valor estilístico é a do *despertar do cortiço*, texto quase que obrigatório em qualquer antologia de Aluísio Azevedo.

Eram cinco horas da manhã e o cortiço acordava, abrindo, não os olhos, mas a sua infinidade de portas e janelas alinhadas.

Um acordar alegre e farto de quem dormiu de uma assentada sete horas de *chumbo*. Como que se sentia

Outra descrição de grande valor estilístico é a do despertar do cortiço...

equalização entre *animais* e *homens*, através da atribuição de características *humanas* aos *animais* e de características *animais* aos *homens*, para dar ênfase ao nível *subumano* em que vivem e trabalham os pobres: *cavalgar as ilhargas* maternas, os *cães* tinham *uivos* que pareciam *gemidos humanos*. Ao lado disso, há uma divisão do parágrafo de acordo com a predominância de um sentido: primeiro, a *visão*, com as cenas sendo descritas como *quadros* – cheio de sangue e coberto por uma nuvem de moscas, as cabeças avermelhadas pelo sol, etc.; em seguida, com predomínio do sentido do *olfato* – um cheiro acre de sabão da terra e aguardente, cochila-

ainda na indolência de *neblina* as *derradeiras* notas da *última guitarra*, dissolvendo-se à *luz louca* e *tenra* da *aurora*, que nem um *suspiro* de *saudade* perdido em terra alheia.

A *roupa lavada*, que ficara de véspera nos *coradouros*, *umedecia* o ar e punha-lhe um *fartum acre* de *sabão ordinário*. As *pedras do chão*, *esbranquiçadas* no lugar de *lavagem* e em alguns pontos *azuladas* pelo *anil*, mostravam uma *palidez grisalha e triste*, feita de *acumulações de espumas secas*.

Entretanto, das portas *surgiam cabeças congestionadas de sono*; ouviam-se amplos *bocejos*, fortes como o *marulhar das ondas*; *pigarreava-se* grosso por toda a parte; começavam as *xícaras a tilintar*; o *cheiro quente do café aquecia*, suplantando todos

os outros; trocavam-se de *janela* para *janela* as *primeiras palavras*, os *bons-dias*; *reatavam-se* *conversas* interrompidas à noite; a *pequenada* cá fora *traquinava* já, e lá de dentro das casas vinham *choros* abafados de crianças que ainda não andam. No confuso *rumor* que se formava, destacavam-se *risos*, sons de *vozes* que *altercavam*, sem se saber onde, *grasnar de marrecos*, *cantar de galos*, *cacarejar de galinhas*. De alguns quartos saíam mulheres que vinham pendurar cá fora, na parede, a gaiola do *papagaio*, e os *louros*, à semelhança dos donos, *cumprimentavam-se ruidosamente*, *espanejando-se* à luz do novo dia.

Daí a pouco, em volta das *bicas* era um *zunzum* crescente; uma aglomeração *tumultuosa* de *machos* e *fêmeas*. Uns, após outros, *lavavam as caras*, incomodamente, debaixo do fio de *água* que escorria da altura de uns cinco palmos. O chão *inundava-se*. As *mulheres* precisavam já prender as *saias* entre as *coxas* para não as *molhar*; via-se a *tostada nudez* dos *braços* e do *pescoço*, que elas *despiam*, suspendendo o *cabelo* todo para o alto do *casco*; os *homens*, *esses* não se preocupavam em não *molhar o pelo*, ao contrário metiam a *cabeca* debaixo da *água* e esfregavam com força as *ventas* e a *barba*, *fossando* e *fungando* contra as palmas da *mão*. As *portas das latrinas* não *descansavam*, era um *abrir e fechar* de cada instante, um *entrar e sair* sem *tréguas*. Não se demoravam lá dentro e vinham ainda amarrando as *calças* ou as *saias*; as crianças não se davam ao trabalho de lá ir, *despachavam-se* ali mesmo, no *capinzal* dos fundos, por detrás da *estalagem* ou no recanto das *hortas*.

O *rumor* crescia, *condensando-se*; o *zunzum* de todos os dias *acentuava-se*; já se não *destacavam* *vozes* dispersas, mas um só *ruído compacto* que enchia todo o cortiço. Começavam a fazer *compras* na venda; *ensarilhavam-se*

discussões e rezingas; ouviam-se gargalhadas e pragas; já se não falava, gritava-se. Sentia-se naquela fermentação sanguínea, naquela gula viçosa de plantas rasteiras que mergulham os pés vigorosos na lama preta e nutriente da vida, o prazer animal de existir, a triunfante satisfação de respirar sobre a terra. (p. 28 e 29)

Aqui a descrição abre com uma *prosopopeia*, em que o cortiço é assemelhado a uma *criatura viva*, abrindo seus “olhos”, ou seja, suas portas e janelas, ao acordar. Em seguida, o autor retoca a expressão popular *sono de chumbo* transformando-a em *horas de chumbo*, para enfatizar o sono ininterrupto e profundo dos trabalhadores. Segue-se a essa imagem outra, em que a *aurora* é *antropomorfizada*, com sua luz *loura e tenra* (expediente já usado por Homero, com sua “Aurora de dedos róseos”), ao mesmo tempo que as emoções da noite são lembradas nas *derradeiras notas da última guitarra*, como um *suspiro de saudade*.

Logo após esse *passeio sentimental* e dolente entre a *aurora* e a *noite*, o autor apresenta-nos um quadro *vívido* da vida de trabalhos e canseiras do cortiço. Primeiro, pelas *marcas* do trabalho do dia anterior e dos que lhe precederam: a *roupa lavada umedecia o ar, fartum acre de sabão ordinário, pedras esbranquiçadas pela lavagem ou azuladas pelo anil, espumas secas*, numa *referência metonímica* em que a *causa* é substituída pelo *efeito*. A passagem do estado de *sono* para o de *vigília* é expressa por meio de *expressões fragmentárias e sensoriais*, *imagens sonoras, visuais, olfativas e táteis*, essas últimas combinadas no que se chama *sinestesia* (confluência de impressões

sensoriais de sentidos diversos), de tremendo efeito estilístico: *surgiam cabeças congestionadas de sono, ouviam-se bocejos, pigarreava-se grosso, xícaras a tilintar, o cheiro quente do café aquecia, as primeiras palavras, os bons dias* (note-se que maneira interessante de se expressar, indiretamente, o surgimento de um novo dia).

Após isso, Aluísio Azevedo retoma a sua *imagem* já citada, em que *homens e animais* são tornados como que uma mesma substância, através de uma série de relações *hipônimo-hiperônimo* ou *parte-todo*, em que o que é próprio do homem é atribuído ou associado ao animal e vice-versa: *risos, sons de vozes, grasnar de marrecos, cantar de galos, cacarejar de galinhas; os louros* (papagaios) *cumprimentavam-se ruidosamente* (personificação); uma aglomeração de *machos e fêmeas*; suspendendo o *cabelo* para o alto do *casco*; molhar o *pelo*; esfregavam com força as *ventas* e a *barba, fossando e fungando*.

O *amor pelo detalhe* em Aluísio Azevedo faz com que ele não despreze nem o fato de os habitantes do cortiço terem de se servir das mesmas *bicas* e dos mesmos *banheiros* como traço expressivo, refletindo neste mister a azáfama que toma conta da estalagem mal chega a manhã, numa *festa comunal de limpeza e alívio das necessidades fisiológicas*: *lavavam as caras, metiam a cabeça debaixo da água, esfregavam com força as ventas e a barba; as portas das latrinas não descansavam* (note-se o efeito conseguido com a *prosopopeia* referente a *latrinas*); *abrir e fechar* de cada instante, *entrar e sair* sem tréguas (sinta-se a impressão de *movimento ininterrupto* obtida pelo par de antíteses segui-

das); *vinham amarrando as calças e as saias* (de novo, uma impressão de *diligência* perfeitamente construída por essa simples imagem prosaica); *despachavam-se* ali mesmo no *capinzal* (veja-se como esse *eufemismo* serve para reforçar a simplicidade das crianças, para as quais nada significam as peias sociais).

A descrição termina com um retorno às *imagens sonoras*, agora tornadas, pelo acúmulo, um só *ruido compacto*, indicando que o cortiço já se encontra inteiramente desperto, ao mesmo tempo que retoma o *amálgama* entre o *humano* e o *animal*, ampliando-o de modo a conter também o *vegetal* e, por fim, constituir-se numa *metonímia* da própria *vida*: *fermentação sanguínea; gula viçosa de plantas rasteiras que mergulham os pés; lama preta e nutriente da vida; prazer animal de existir; satisfação de respirar*.

Outra descrição esplêndida é aquela que aparece em *Livro de uma sogra*, sobre os *males da convivência* no casamento:

Hoje um *flato* mal *disfarçado*, amanhã um ligeiro *transbordamento* de *humor bilioso*, em seguida uma *cólica desmoralizadora*, e em breve o marido *já se não esforça por esconder* os seus *calos* e a sua *dispepsia*, nem a esposa tem o *cuidado* de *caracterizar-se* de mulher *bonita*: *já não mete* os cabelos em *papelotes* para os trazer *crispos* sobre a testa, *já não aperta* com *sacrifício* a *cintura* e os *pés*, *já não arma* aqueles *divinos sorrisos* *provocadores* que *parecia* fazerem parte integrante de sua *fisionomia*, e *já não arranja* aqueles *fascinantes olhares voluptuosos*, que foram talvez o que mais decisivamente *determinou* a *conquista* do homem que agora é seu marido.

E as *pequenas e apoquentadoras misérias do gênio e do caráter*, que se vão revelando dia a dia? E os *egoísmos feminis*? E os *deseleixos do corpo*, que não chegam a ser *desasseio*, mas que já não são, decerto, o *sedutor perfume* que ambos sentiam um do outro, durante o período de *namoro*, e sob cuja *influência se amaram, e se desejaram, e se tiveram*?

O *cheiro*! Que importante papel representa ele no *amor conjugal*, nos *destinos da família*!... (p. 40)

O autor faz uma lista dos pequenos distúrbios físicos que tanto desagradam ao circunstante: *flato*, *humor bilioso*, *cólica*, *calos* e *dispepsia*. A partir daí, ele levanta a tese de que o que há de *bonito* e *sedutor* numa mulher, e, em menor escala, num homem, é *artificial*, fruto de *intenção* e *artifício*, o que fica bem patente pela série de verbos em torno do campo semântico da aparência: *esconder* os calos, meter *papelotes* para tornar os cabelos *crepos*, *apertar* a cintura com *sacrifício*, *armar* sorrisos, *arranjar* olhares, *revelar* misérias de gênio, *deseleixos* do corpo.

Para enfatizar a diferença entre o período anterior, de *namoro*, em que tanto o homem como a mulher apresentavam uma falsa imagem de *perfeição*, encantadora, e o período do *amor conjugal*, em que todos os *defeitos se mostram*, o autor se vale da *anáfora*, com a expressão de tempo, passado e irreversível, *já não*: *já se não* esforça por esconder os seus calos e a sua dispepsia; *já não* mete os cabelos em papelotes; *já não* arma aqueles divinos sorrisos provocadores; *já não* arranja aqueles fascinantes olhares voluptuosos; *já não* são o sedutor perfume. Note-se, ainda,



Capa do livro *O livro de uma sogra*, de Aluísio Azevedo, publicado pela Livraria Garnier.

o efeito estilístico da *inserção* de um substantivo entre dois adjetivos, em que aquele que é anteposto é mais ou menos *neutro*, criando um efeito de *suspense*, enquanto o que é posposto é carregado de *sensualidade*, como se o segundo especificasse a qualidade expressa pelo primeiro, completando-a e intensificando-a: *divinos* sorrisos *provocadores*; *fascinantes* olhares *voluptuosos*.

Por último, veja-se o uso feliz da *sinonímia* entre *perfume* e *cheiro*. O *sedutor perfume* (repare-se como a expressão é valorizada pela *inversão* da ordem substantivo-adjetivo), sob cuja influência eles se *amaram, e se desejaram, e se tiveram* (atente-se para o efeito intensificador obtido pelo polissíndeto) é agora o *cheiro* que se para, reproduzindo, como num círculo, a *metonímia* inicial do *flato*.

Outra descrição soberba é aquela que retrata o sentimento de *derrota* e *ódio* que sobrevém ao personagem Coqueiro, em *Casa de pensão*, quando vê desmoronarem-se seus planos, com a absolvição de Amâncio.

Entretanto, a essas horas, Coqueiro se dirigia *tristemente* para casa. As *mãos cruzadas atrás*, a *cabeça baixa*, as *sobrancelhas franzidas*, com o ar *trágico* de um herói *vencido*.

Vira e ouvira tudo!

Oculto num botequim, vira passar o *bando fogoso* dos *colegas* que *festejavam* o *amante* de sua irmã; *ouvira* os “*morras ao locandeiro! ao pirata!*”; *ouvira* as *galhofas* e os *risos de escárnio*, que lhe atiravam como a um *inimigo de guerra*. E uma *raiva negra*, um *desepero surdo* e *profundo* *entravam-lhe* no corpo, que nem um *bando de corvos*, para lhe *comer a carniça do coração*. Um *duro desgosto* pela *vida* o levava a pensar na *morte*, revoltado contra o *mundo*, contra a *sociedade*, contra sua *família*, contra a *hora* em que *nascera*.

— Maldito fosse tudo isso! Malditos seus *pais*! sua *pátria*! suas *convicções*! Malditas as *leis* que regiam aquela *miserável existência*!

Chegou *lívido, sombrio*, com os *lábios a tremer* na sua *comoção mortífera*. Um *silêncio fúnebre* *enchia* a casa; *dir-se-ia* que acabava de sair dali um *enterro*. Amélia *chorava fechada* no quarto e Mme. Brizard, estendida na *preguiçosa*, tinha a *cabeça entre as mãos* e *meditava soturnamente*. Sobre a mesa o *almoço há que horas esfriava, esquecido às moscas*. (p. 183)

O efeito dessa descrição provém, principalmente, de dois recursos estilísticos: a *sinonímia* e a *antítese*. A *sinonímia* nunca é *total*, mas formada por palavras do *campo semântico* de *tristeza* e *morte*, os quais parecem

se somar um ao outro par um único grande efeito: *tristemente, trágico, "morras", desgosto, guerra, sombrio, mortífera, comoção, fúnebre, enterro, chorava, soturnamente*. A elas, juntam-se as *antíteses*, algumas *simples*, como *vida e morte, festejar e chorar*, mas as mais *significativas* são justamente as mais *complexas*, como a oposição altamente feliz entre *bando de colegas* e *bando de corvos*, em que o primeiro representa a *alegria do vencedor* e o segundo, a *tristeza do derrotado*. Essa distinção entre os sentimentos de um e de outro é ainda mais realçada pela *antítese* sugerida entre a *solidão* do Coqueiro, que só ouvira *galhofas* e risos de escárnio, como um *inimigo*, ao voltar *sozinho* (não está dito, mas se depreende do contexto) para casa, o *silêncio fúnebre* de sua casa, e a *solidariedade* com que o *bando fogo* de *colegas* de Amâncio *festejava* sua absolvição, sua *vitória*.

O sentimento de *desilusão* do Coqueiro é completado por uma *metáfora* (ou série de metáforas) e duas *metonímias*. A *metáfora* do *monstro destruidor e faminto*, tradicionalmente associada a estados de *desespero* e *melancolia*, é atualizada sob a forma de *bando de corvos* (aves carniceiras da Europa) que vão comer a *carniça* de seu *coração* (simbolizando o que restou de um coração sem esperanças), num processo de tornar *concretos* sentimentos *abstratos*, que já aparecera em *raiva negra* e *desespero surdo*. As duas *metonímias* são de *efeito* pela *causa* (ou de *realidade externa* como reflexo da *realidade interna*): no primeiro caso, temos a representação da *tristeza* que vai na alma do Coqueiro pelos *sinais externos*, visíveis, dessa mesma tristeza: *mãos cruzadas atrás,*

cabeça baixa, sobranceira franzida; no segundo caso, temos a representação do estado de *depressão* que grassava na casa do Coqueiro pela imagem do *almoço que esfriava há que horas, esquecido às moscas*, indicando que todos estiveram por demais envolvidos com suas *mágoas* para sequer pensar em comer. Note-se nessa imagem, ainda, o uso de *há que horas*, muito menos corriqueira que *há quantas horas* e, por isso mesmo, com uma car-

mulher feito a um *homem*. A *mulher casada* vê no "seu" *marido* uma *propriedade* sua; e *para manter a felicidade* burguesa do seu *lar* e *para não perturbar* a suposta *tranquilidade* da sua *vida conjugal*, *quer que ele*, ao entrar *casado* na *câmara nupcial*, *despeje* para sempre o *coração* de todos os seus *sonhos de glória*; *quer que ele abdique*, em proveito do seu novo estado, de todas as suas *ambições brilhantes*, de todo o seu *ideal* de *conquistas na vida pública*. E desse dia em diante, tudo que nele for de *pessoal* e de *alcance*

O casamento é o sacrifício de um homem em proveito da sociedade...

ga emotiva muito maior, bem como a *revitalização* que o autor faz da expressão popular *às moscas* (significando abandonado, vazio) ao usá-la em seu *sentido literal*.

PARALELISMOS PRECIOSOS

A maneira pela qual Aluísio Azevedo faz uso dos *paralelismos*, ou seja, da disposição das ideias de uma forma mais ou menos *simétrica*, é também primorosa. Observe-se o preciosismo dos *paralelismos* que aparecem nas descrições das *vantagens* e *desvantagens* do *casamento* e do *concubinato* para o *homem* e a *mulher*, presente no *Livro de uma sogra*.

No *casamento* o *escravizado* é o *marido*; no outro caso a *escravizada* é a *mulher*. O *casamento* é o *sacrifício* de um *homem* em proveito da *sociedade*; o *concubinato* é o *sacrifício* de uma

exterior encontrará nela um *inimigo terrível*. No *trunfo individual* dele ela verá uma *perene ameaça* aos seus *direitos de proprietária conjugal*. A *felicidade particular* dele, posto que de *caráter moral*, será por ela considerada um *roubo*, um *atentado* cometido contra a *felicidade* do *casal*. Que ele seja um "*Bom marido*" é o *essencial*, é *quanto basta*; é tudo que se *exige* dele e é só o que se *consente* que ele *ambicione*. (p. 23)

Pode-se quase dividir o texto em dois, tal o seu *paralelismo*: no casamento o *escravizado* é o *homem* / no outro caso a *escravizada* é a *mulher*; é tudo que ela exige dele / tudo que ela consente que ele *ambicione*, etc. Some-se a isso as constantes *anáforas* e *repetições*, como podemos ver nos seguintes exemplos: *quer que ele despeje* para sempre o *coração* de *todos* os seus *sonhos de glória* / *quer que ele abdique* de *tudo* o

seu *ideal de conquistas; casamento* (4 vezes), *marido* (3 vezes), *felicidade* (3 vezes), *mulher* (4 vezes), *homem* (4 vezes), *conjugal* (2 vezes), etc.

Outro exemplo muito expressivo do *paralelismo* é o que ocorre na descrição do *abrasileiramento* de Jerônimo em *O cortiço*, em que se dá uma série de *paralelismos* entre *metonímias*, principalmente de caráter *alimentar*, com um efeito realmente *encantatório*.

E assim, pouco a pouco, se foram reformando todos os seus hábitos singelos de aldeão português: e Jerônimo *abrasileirou-se*. A sua casa perdeu aquele ar *sombrio e concentrado* que a *entristecia*; já apareciam por lá alguns *companheiros* de estalagem, para dar *dois dedos de palestra* nas horas de descanso, e aos domingos reunia-se *gente* para o *jantar*. A *revolução* afinal foi completa: a *aguardente de cana* substituiu o *vinho*; a *farinha de mandioca* sucedeu a *broa*; a *carne-seca* e o *feijão preto* ao *bacalhau com batatas e cebolas cozidas*; a *pimenta-malagueta* e a *pimenta-de-cheiro* *invadiram* vitoriosamente a sua mesa; o *caldo verde*, a *açorda* e o *caldo de unto* foram repelidos pelos ruivos e gostosos *quitutes baianos*, pela *muqueca*, pelo *vatapá* e pelo *caruru*; a *couve à mineira* destronou a *couve à portuguesa*; o *pirão de subá* ao *pão de rala*, e desde que o *café* encheu a casa com seu *aroma quente*, Jerônimo passou a achar graça no *cheiro de fumo* e não tardou a *fumar* também com os *amigos*. (p. 67)

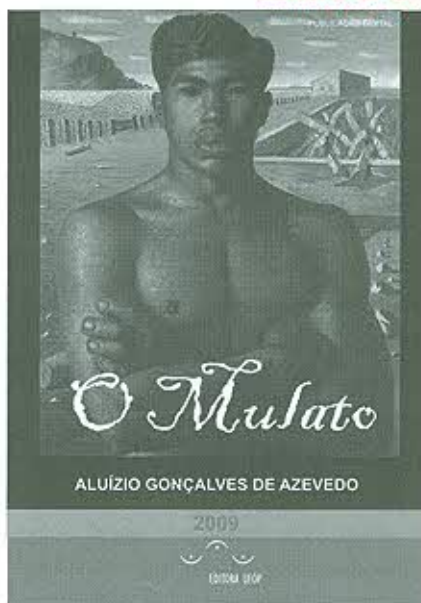
A oposição entre *brasileiro* e *português* é representada, *metonimicamente*, pelos *pratos e bebidas* típicos do Brasil e de Portugal, com especial ênfase na *cozinha baiana*, terra de origem da *Rita Baiana*, por quem o português Jerônimo irá se

apaixonar e que causará toda essa modificação, essa *revolução*, no seu modo de ser. Talvez haja nesse *paralelismo* um *duplo sentido* maroto, já que Jerônimo desiste das *iguarias típicas de Portugal*, como o *bacalhau e a couve à portuguesa*, o *caldo verde*, a *açorda* e o *caldo de unto*, referências simbólicas à esposa Piedade, para entregar-se aos ruivos e gostosos *quitutes baianos*, à *muqueca*, ao *vatapá* e ao *caruru*, referências simbólicas aos atributos da mulata baiana. Essa aproximação entre *sedução* e *culinária* é enfatizada pela presença de vários verbos e palavras associados ao *campo semântico de conquista*: *invadiram vitoriosamente*, foram *repelidos*, *destronou*.

ERUDITISMOS, ESTRANGEIRISMOS E LATINISMOS

O uso de palavras eruditas por Aluísio Azevedo é sempre de

Capa do livro *O Mulato*, de Aluísio Azevedo, publicado pela Editora UFOP.



grande valor estilístico. Citemos alguns exemplos:

a) Em *O Mulato* (p. 51), o autor usa o termo *enxúndias* para descrever as gorduras da personagem Lindoca. O uso desse termo, que significa *gordura de porco ou outros animais*, em associação ao sufixo pejorativo *oca*, dá uma ideia exata da *exuberância adiposa* da personagem, reforçada ainda pela presença da vogal *u* e das *vogais nasais*, bem como pelo *ditongo crescente final*, dando ideia de algo que se *espalha*, que se *derrama*.

b) No mesmo livro (p. 23), Ana Rosa qualifica o Dias de *somítico*, que significa *avaro*. Esse adjetivo, todo em *vogais de pouca abertura*, dá ideia de *pequenez*, de *coisa mesquinha*, que é exatamente o que o Dias é para Anica.

c) Em *A condessa Vesper* (p. 203), o narrador usa a palavra *plenivênio*, que não é conhecida nem do professor Aurélio, para descrever o *ponto máximo de glória* da personagem-título, para enfatizar a *transitoriedade* do seu *apogeu*, que, como *vem*, vai embora, para nunca mais voltar.

d) Em *Livro de uma sogra* (p. 100), o autor usa a palavra *tólamo*, que significa *leito conjugal*, para manter a *gravidade* e a *imponência* do texto, que trata especificamente dos *sentimentos amorosos dessexualizados*, como a *fraternidade*, o *amor filial*, etc., em meio ao qual palavras como *leito* ou *cama*, com seu forte conteúdo *conotativo* de *sexualidade*, soariam deslocadas.

Os *estrangeirismos* são raramente usados; merece destaque especial, no entanto, a *dedicatória*

em francês que uma dançarina tinha escrito no verso de um cartão: “*A mon brésilien bien-aimé, Raymond*” (cf. *O Mulato*, p. 74), a qual é re-

pulação do Maranhão, que aprecia como *inteligentes* as pessoas que falam *difícil*, de maneira *ininteligível*. Daremos agora dois exemplos que

muitas vezes, desrespeitoso de falar, tão comum nas camadas menos favorecidas da população, como podemos ver nos exemplos abaixo:

...aprecia como
inteligentes as pessoas
que falam difícil, de
maneira ininteligível.

petida, como: “*Raymond, mon bien-aimé*” (op. cit., p. 75), no verso de uma fotografia em que aparecem juntos, de braços dados, significando cada dedicatória, respectivamente, “*A meu brasileiro querido, Raimundo*” e “*Raimundo, meu querido*”. Essas dedicatórias servem a um duplo propósito estilístico; primeiro, tornam o *mundanismo* de Raimundo um fato palpável, oferecendo testemunhos irrefutáveis dele; segundo, intensificam a aura *romântica* do personagem, a quem nenhuma mulher, mesmo as *dançarinas francesas*, (sinta-se a conotação *sensual* que sempre esteve ligada a essa expressão), podia resistir.

Os *latinismos* são empregados como uma maneira de pontear o discurso do Cônego Diogo, em *O Mulato*, configurando uma dupla *ironia*: com a pose de *santarrão* do cônego, cheio de *falações religiosas* e *máximas em latim*, que servem para esconder sua verdadeira personalidade, de *criminoso* e *libertino*; e com a *ignorância* de grande parte da população do Brasil, representada metonimicamente pela po-

ilustram bem os pontos acima:

a) À página 100, o cônego Diogo diz: “*Davus sum non Aedipus*”, querendo com isso dizer que ele era (ou se assemelhava mais a) *Davo*, um *humilde escravo*, e não a *Édipo*, um *rei poderoso*. Ora, o próprio modo de viver do cônego, *comendo e bebendo do bom e do melhor*, que “*mandava buscar meias e colarinhos especiais na Europa*” (p. 24), contradiz sobremaneira sua afirmação acima, provocando um efeito *irônico*.

b) À página 27, ele se diverte em *ofender* seu protetor, Manoel Pescada, chamando-o de *estúpido* em latim: “*Stultorum honor inglorius!*” (A honra dos estúpidos é *inglória!*)

REGIONALISMOS E FALA POPULAR

Aluísio Azevedo usará profusamente os regionalismos e a fala popular como recursos estilísticos nos romances *O Mulato* e *O cortiço*, para marcar bem o falar da *população maranhense* e dos *habitantes do cortiço*, com seu jeito irreverente e,

– Olhe, seu Casusa! Gritou a velha, quase sem fôlego, você não me perca o respeito, seu *pica-fumo*! Quando tomar suas *monas*, meta-se em casa com os diabos! Credo! Que *cachaceiro acabado*! Vá tomar liberdades com quem lhas dá! *Diabo do sem brios!*

O coque foi arrancado das garras de Joli e restituído à dona.

– Vejam! Vejam em que bonito gosto me puseram o meu coque de *pita*! ... Parece uma rodinha de limpar panelas! Diabo de brincadeira estúpida! Também, em vez de criar *xiribambos*, seria melhor que cada um cuidasse de sua vida, que teria muito do que cuidar! (*O Mulato*, p. 85)

– É! não há dúvida! Por isto é que a *perua* ultimamente me anda *de vento mudado*! (...)

– Veja mais um *martelo* de *parati*! gritou para o portuguêsinho da espelunca. E acrescentou, batendo com toda a força o seu *petrópolis* no chão: – E não passa de hoje mesmo!

Com o chapéu a ré, a *gaforina* mais assanhada do que de costume, os olhos vermelhos, a boca espumando pelos cantos, todo ele respirava uma febre de vingança e ódio. (*O cortiço*, p. 109)

UMA INVERSÃO PECULIARÍSSIMA

Aluísio Azevedo usa com bastante frequência, com o verbo na *negativa*, o *pronome oblíquo átomo* em posição *proclítica* não ao verbo, mas ao advérbio de negação *não*. Como muitas vezes ele usa o pronome em sua *colocação padrão*,

é de supor que exemplos como os que seguem tenham uma explicação estilística:

... o marido já se não esforça por esconder seus calos e sua dispepsia, ...
(*Livro de uma sogra*, p. 40)

... a sua consciência lhe não perdoará semelhante injustiça.
(op. cit., p. 79)

Quase que se não podia ir à rua;
...
(*O Mulato*, p. 15)

... , fazendo o rapaz supor que o não querias? ...
(op. cit., p. 72)

Parece-nos que o autor pretendia, com essa anteposição do pronome ao advérbio de negação, integrar verbo e advérbio em um todo único de significação. Assim sendo, teríamos as seguintes correspondências nos exemplos acima: já se não esforça / já se “desesforça”; lhe não perdoará / lhe “imperdoará”; se não podia / se “impodia”; o não querias / o desquerias. Embora apenas a última substituição tenha soado aceitável, a ideia geral do processo de anteposição se nos afigura como sendo a de incluir a negação dentro da atividade ou processo descrito pelo verbo, à maneira dos prefixos *des* e *im* ou do verbo auxiliar *deixar de*.

IRONIA

O uso da ironia em Aluísio Azevedo chega às raias da genialidade. Além dos exemplos que já citamos, são dignos de especial atenção os seguintes:

a) Em *Livro de uma sogra* o autor faz uma ironia devastadora aos negociantes com base na expressão *honrado trabalhador*, muita usada em louvações e homenagens.

Honrado trabalhador! Mas trabalho quer dizer técnica e quer di-

que já existiu: logo após mandar Bertoleza de volta para o cativeiro, acarretando seu suicídio, João Romão recebe o diploma de sócio benemérito de uma comissão de abolicionistas.

– Está aqui com efeito... disse afinal o negociante. Pensei que

...o fecho da estória é feito por meio de uma das ironias mais cruéis e expressivas que já existiu...

zer produção; e o negociante não produz e só tem uma ciência – a de enganar o incauto consumidor, para apanhar-lhe, como as cocotes, o dinheiro que puder. E eu, cá por mim, nesta questão de exploração e gatunagem, prefiro, com franqueza, e acho menos nocivo e mais sincero, o gatuno que rouba o relógio ao transeunte ou arrebatava um queijo da porta do sício, porque esse é castigado pelo seu próprio aviltamento e arrisca a liberdade quando furta; ao passo que o outro a nada se expõe e, em vez do castigo correcional, recebe em prêmio de sua próspera ganância todas as honras e todas as considerações da nossa melhor sociedade. (p. 69 e 70)

Note-se ainda, no exemplo acima, a abundância e a precisão no uso da sinonímia, da antítese e do paralelismo.

b) Em *O cortiço*, o fecho da estória é feito por meio de uma das ironias mais cruéis e expressivas

fosse livre...

– É minha escrava, afirmou o outro. Quer entregar-ma? ...

– Mas imediatamente.

– Onde está ela?

– Deve estar lá dentro. Tenha a bondade de entrar.

(...)

Os policiais, vendo que ela não se despachava, desembainharam os sabres. Bertoleza então, erguendo-se com ímpeto de anta bravia, recuou de um salto, e antes que alguém conseguisse alcançá-la, já de um só golpe e fundo rasgara o ventre de lado a lado.

E depois emborcou para a frente, rugindo e esfocinhando numa lameira de sangue.

João Romão fugira até o canto mais escuro do armazém, tapando o rosto com as mãos.

Nesse momento parava à porta da rua uma carruagem. Era uma comissão de abolicionistas que vinha, de casaca, trazer-lhe respeitosamente o diploma de sócio benemérito.

Ele mandou que os conduzissem para a sala de visitas. (p. 159)



Foto de Aluísio Azevedo retirada do livro *Aluísio Azevedo e a polêmica d'O Mulato*, de Josué Montello.

Repare-se na animalização de Bertoleza: ímpeto de *anta bravia*, recuou de um salto, rugindo e esfocinhando; a qual contrasta com os modos externamente civilizados de João Romão e da comissão de abolicionistas: — *Mas imediatamente*, — *Tenha a bondade* de entrar, de *casaca*, *respeitosamente*, sala de *visitas*; configurando uma segunda *ironia*, a partir dos conceitos de *essência* e *aparência*.

Conclusão

Muito embora a literatura de Aluísio Azevedo tenha um cunho eminentemente popular, pode-se dizer que seu estilo é extremamente elaborado, sem que haja uma *metáfora*, uma *metonímia*, uma *antítese*, uma *sinonímia* ou qualquer outro recurso estilístico que apareça

em suas obras que não tenha sido minuciosamente estudado para obter o melhor *efeito expressivo*.

Observamos, entretanto, que sua *imagística* é tanto mais bem-sucedida quanto menos *óbvia*. Poderíamos mesmo dizer, à imitação da nomenclatura corrente nas artes plásticas, que suas *imagens* que partem de *associações "conceituais"*, ou seja, de associações entre os *conceitos* a que as coisas remetem, mais do que associações entre as *coisas* propriamente ditas, são muito mais *eficazes*, *expressivas* e *belas* do que as imagens derivadas de associações entre duas coisas ou ideias.

Também observamos que o

autor tende muito a uma *representação sensorial* daquilo que ele quer dizer, mesmo quando o que ele quer dizer são *ideias abstratas*, recorrendo com frequência a *sinestésias* e *prosopopeias* para alcançar seu intento.

Poderíamos, portanto, definir o estilo de Aluísio Azevedo como *sensorial-conceitual*, visto serem essas duas linhas as mais produtivas em sua prosa. (cc)

Afrânio da Silva Garcia é doutor em letras pela UFRJ; é professor-adjunto da UERJ; e coordenador da Especialização em Língua Portuguesa da Faculdade de Formação de Professores da UERJ. afraniogarcia@gmail.com

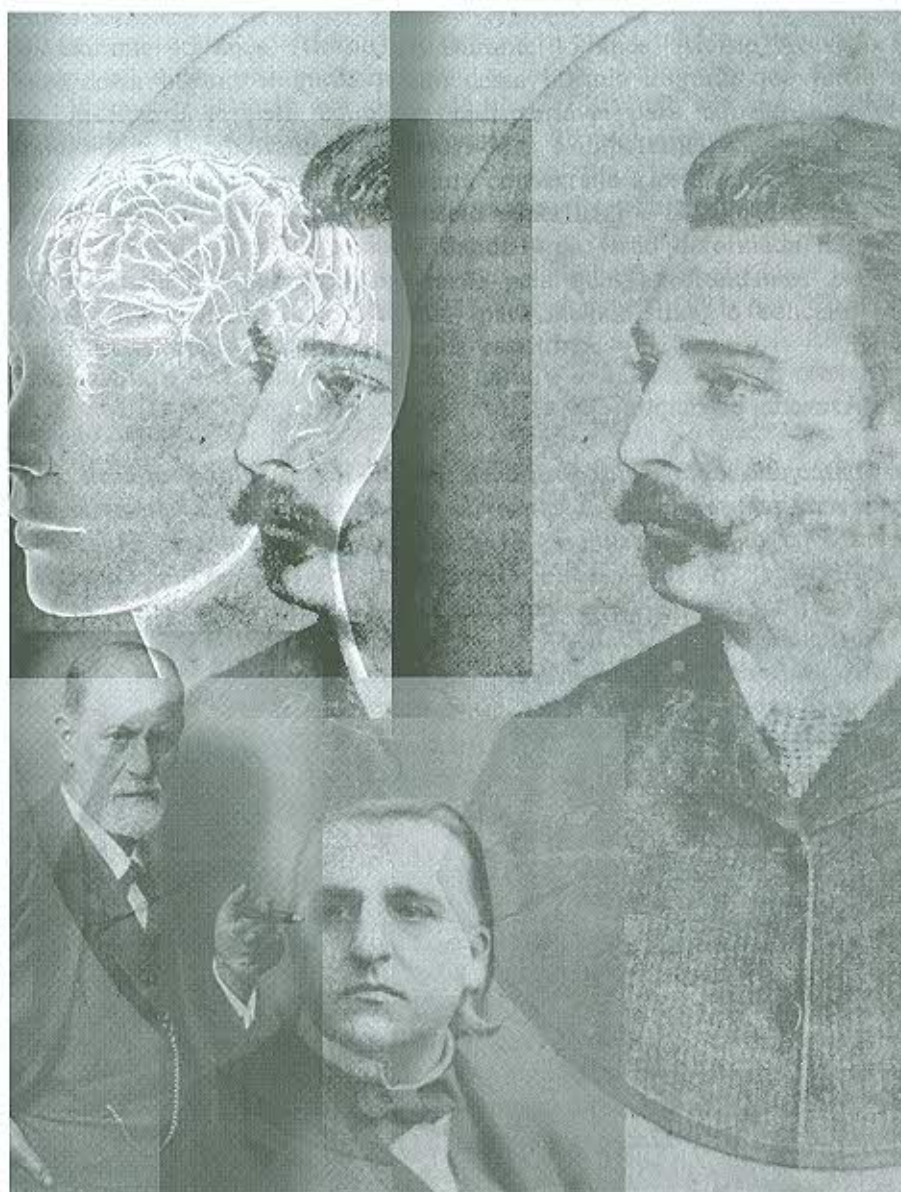
Referências

- ALONSO, Amado. *Materia y forma en poesia*. Madrid: Gredos, 1969. p. 95-132.
- AZEVEDO, Aluísio. *A condessa Vésper*. Rio de Janeiro: Tecnoprint. s.d. 217 p.
- _____. *Casa de pensão*. São Paulo: Ática, 1989. 192 p.
- _____. *Livro de uma sogra*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d. 103 p.
- _____. *O cortiço*. São Paulo: Ática, 1990. 159 p.
- _____. *O Mulato*. São Paulo: Ática, 1988. 190 p.
- _____. *Uma lágrima de mulher*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d. 87 p.
- CÂMARA JÚNIOR, J. Mattoso. *Contribuição à estilística portuguesa*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978. 80 p.
- CEGALLA, D. P. *Novíssima gramática da língua portuguesa*. São Paulo: Nacional, 1993. p. 543-563.
- CUNHA, Celso & CINTRA, Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 602-616.
- LAPA, M. Rodrigues. *Estilística da língua portuguesa*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. 214 p.
- LIMA, C. H. da Rocha. *Gramática normativa da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 476-520.
- NICOLA, J. de & INFANTE, U. *Gramática contemporânea da língua portuguesa*. São Paulo: Scipione, 1989. p. 420-448.
- SANT'ANNA, Affonso R. de. O cortiço. In: _____. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1989. p. 99-117.
- SPITZER, Leo. *Linguística y historia literaria*. Madrid: Gredos, 1968. p. 7-53.
- TERRA, Ernani. *Curso prático de gramática*. São Paulo: Scipione, 1991. p. 319-328.

Romance da histeria

O homem e as transformações na arte e na psiquiatria nos anos 1880

ANDRÉ LUIZ BARROS DA SILVA



O ano de lançamento do romance *O homem*, 1887, explica, em algum grau, sua importância como nota dissonante em meio à obra de Aluísio Azevedo, célebre por seu realismo-naturalismo. Na verdade, prenúncio da complexidade que une esse naturalismo ao psicologismo em *O cortiço* (1890), *O homem* centra sua trama na questão da histeria, eixo da discussão e das transformações no âmbito das “ciências do psiquismo” (psicologia e psiquiatria) que, junto à biologia, à etnografia (pautada pela tese de superioridade racial eurocentrada) e à fisiologia, integrava uma espécie de pano de fundo científico que, a um só tempo, legitimava e assombrava o naturalismo, à época. Nossa análise pretende, primeiro, situar a obra em meio a mudanças estéticas dos anos 1880; em seguida, perceber como o debate Charcot–Freud surge figurado no romance; e, por último, vê-lo como reflexo do debate científico no seio da psiquiatria, rumo à psicanálise.

***O homem* e a transformação do naturalismo**

O auge do sucesso e da polêmica em torno do “método de Zola” havia

se localizado entre o lançamento de *Thérèse Raquin*, onde surge o termo *naturalisme* e se transpõe à literatura o debate surgido no seio das artes plásticas, e o lançamento de *Le roman expérimental*, autodefesa teórico-crítica do próprio Zola, em 1880. A imensa repercussão mundial da saga dos Rougon-Macquart chega a uma espécie de pico de sucesso com *Germinal*, em 1885. Mas no ano anterior *À rebours*, de Huysman, havia afrontado, de dentro – já que pelas mãos de um amigo próximo tornado ex-discípulo e, logo, oponente estético – a pretendida hegemonia cultural naturalista. Como se sabe, desde os anos 1850 o campo lírico se afastava dessa diatribe, estabelecendo seu próprio domínio, a partir de Baudelaire. Já em 1864, Mallarmé, em seus *Poèmes en prose*, construía certo *ethos* ultramelancólico e solipsista a partir da aproximação de sua época à decadência do Império Romano:

...la littérature à laquelle mon esprit demande une volupté sera la poésie agonisante des derniers moments de Rome, tant, cependant, qu'elle ne respire aucunement l'approche rajeunissante des Barbares et ne bégaie point le latin enfantin des premières proses chrétiennes.¹

Essa literatura de uma decadência romana liricamente plasmada logo será batizada de decadentismo, sendo a nova Roma toda a Europa e mesmo a cultura ocidental em conjunto. Esse *locus* intervalar – entre a grande Roma, os bárbaros e os novos cristãos – deflagará, a partir do sucesso de duas traduções do alemão para o francês, *Le monde comme volon-*

té et représentation, de Schopenhauer (1876) e *Philosophie de l'inconscient*, de Edouard von Hartmann (1877), todo um novo *zeitgeist* em que o pessimismo reelabora, de uma forma inédita, o negativismo subjetivo e absolutizador do romantismo, a um só tempo sentido agora como negação do mundo e como princípio de possível autonomização do domínio estético. Esse esteticismo é mais radical que o subjetivismo romântico já que, na prática literária, esse movimento não se havia afastado da ideia de sujeito “formado” pela e na cultura, sujeito que supostamente teria poder de, por seu turno, reformar a ela, cultura.

Há várias formas de perceber e descrever tal mudança cultural. A análise de *O homem*, romance que tem sido revalorizado criticamente nos últimos anos,² pareceu-nos importante para relacionar o contexto brasileiro com o internacional a partir de um ponto sensível e crucial: a virada na figuração do sujeito por meio das ciências do psiquismo. Sendo a protagonista do romance uma histérica que se afunda em sua doença apesar da intervenção médica, ele permite uma reflexão sobre tal virada a partir da visão de uma Europa que, desde os anos 1820, era incapaz de enfrentar um nó epistemológico na psiquiatria, como demonstra Michel Foucault.³ O nó era tão somente a impotência de estabelecer cientificamente quando as histéricas simulavam ou não seus sintomas (voltaremos ao tema). O ponto nos permitirá incluir Aluísio Azevedo no âmbito dos debates sobre as transformações estéticas no século 19 ocidental a partir de *O homem*.

A protagonista deste, Magdá, é uma jovem acometida da histéria tal como se a entendia nos anos 1880. Um rápido resumo da trama basta para se perceber não apenas alguns vetores de uma noção de histéria que hoje pode parecer ingênua (apesar de já apontar, à época, para desdobramentos freudianos por vir de 1895 em diante), mas também a fina intuição de Aluísio Azevedo quanto à questão da violência institucional, em especial, psiquiátrica.

A primeira crise nervosa de Magdá ocorre quando Fernando, seu amor de infância, que prometera casar-se com ela, primeiro trata-a friamente e, em seguida, diz que partirá para a Europa sem previsão de retorno. A essa altura, o leitor já sabe que o pai de Magdá, o Conselheiro Pinto Marques, contara a Fernando que ele era irmão de Magdá, fruto de relação adúltera do Conselheiro com mulher já falecida. A princípio, nada é contado a Magdá, o que parece indicar a relação da doença com o “não-dito” – ou seja, a repressão ou o recalque de verdades atuantes nas ações dos circundantes. Mas a pista é um tanto falsa, pois o pai logo se vê obrigado a contar a verdade – mas a filha adocece do mesmo jeito. Surge o dr. Lobão, retrato – um tanto caricato – da truculência institucional. Defende, enfático (e grosseiro, aos olhos de Magdá e das mulheres da casa), que o “remédio” para Magdá é casar-se.

Ela suporta bem a viagem de Fernando mas, nas semanas seguintes, emagrece demais, treme diante de simples insetos, não atura barulho, entre outros sintomas em série. Eis que chega a notícia da morte de

Fernando e seus terríveis pesadelos começam. Além disso, diante de um sapo, tem uma crise convulsiva. Dessa vez o dr. Lobão é direto: a moça precisa de homem, ou seja, de “coito”. Estamos diante não só da tal truculência, mas da protese freudiana da libido, limitada a seu núcleo mais bruto e quase paródico, embora também sintonizado com os experimentos de Jean-Martin Charcot (1825-1893) com a histeria na escola de Salpêtrière, em Paris. Este último relacionava a histeria a estados hipnóides, antessala dos delírios em plena vigília, base dos ataques hísticos. Tais estudos tinham tido imensa repercussão no mundo todo, mas a relação que Charcot fazia com a sexualidade era tênue e quase biológica: a doença neurológica seria resultado de um trauma ligado diretamente aos órgãos sexuais.

Freud, Charcot e Aluísio Azevedo: como os debates sobre a histeria se cruzam no romance

Freud partirá dessa estrutura – e da crença na possibilidade de cura –, mas identificará o trauma especificamente na sedução sofrida por uma criança. A histeria seria uma resposta na lida com essa cena originária de terror (o trauma), só mencionável verbalmente e enfrentada pelo paciente com extrema dificuldade – daí a hipnose para dar acesso à tal cena traumática, indizível, por ora. A teoria propriamente psicanalítica surgirá – a partir de 1895 – da tentativa de passar da hipnose, processo visto como uma espécie de charlatanismo pela medicina da



Quadro de Pierre-André Brouillet Charroux, 1887. Tema: uma aula sobre histeria ministrada pelo Dr. Charcot no Hospital Salpêtrière.

época, para a simples fala, liberadora da energia ou do afeto (junto com o conteúdo ou o significado, no entanto secundários, em relação aos primeiros) que o trauma tinha retido, represado, sendo essa a casa da doença. Nos desdobramentos futuros, como se sabe, Freud se libertará da tese da sedução à criança como condição da neurose (a histeria sendo classificada como tal, por ele). E se aproximaria de uma filosofia da cultura (ou da “anticultura”, patente no tardio *O mal-estar na civilização*), pela qual é o próprio processo de formação cultural, desde a infância, com a repressão e/ou o recalque continuado da libido e das fantasias individuais que exilariam patologicamente para o inconsciente significados ligados a gradientes libidinais ou sexuais, impedindo-os de ter livre curso e, assim, de ser objetivados. A análise seria o trabalho de

trazer à tona a latência reprimida ou recalçada, de modo a integrar consciente e inconsciente.

Por esse resumo rápido se vê que um eixo da teoria psicanalítica propõe-se a responder à mesma crise de pessimismo cultural amplo – que tem um dos apoios filosóficos na obra de Schopenhauer – por meio não do combate, mas do agravamento de tal pessimismo, ao relacioná-lo a um materialismo afetivo-psíquico. “Materialismo” porque, obviamente, as “energias” ligadas ao desejo sexual (Freud as renomeará de “pulsões”) só podem mesmo ancorar-se no corpo. No caso do romance, o naturalismo do autor o leva ao esforço de descrever os ataques de Magdá no mesmo diapasão do cientificismo do próprio Charcot, herdado pelo “primeiro Freud”, dos *Estudos sobre histeria* (1895). Ali, Freud escreve, na trilha do mestre francês:

Charcot (...) deu-nos uma descrição esquemática do “grande” ataque histerico, segundo a qual se podem distinguir quatro fases dum ataque completo: (1) a fase epileptoide, (2) a fase dos movimentos amplos, (3) a fase das “*attitudes passionnelles*” (fase alucinatória) e (4) a fase do delírio terminal. (...) Quando esta [a fase das *attitudes passionnelles*] se acha presente (...), apresenta a (...) lembrança de um grande trauma isolado (...) ou de uma série de traumas parciais interligados.⁴

A descrição dos ataques vistos objetivamente surgem na escrita de Aluísio Azevedo como esforço de tornar verossímil (naturalisticamente) a expressão corporal e comportamental das energias latentes, sub-reptícias, incontroláveis, já que inconscientes. Cite-se trecho longo, porém esclarecedor, da primeira crise:

Magdá sentiu um calafrio percorrer-lhe o corpo, um punho de ferro tomar-lhe a boca do estômago e subir-lhe até a garganta, sufocando-a. (...) não pode dizer mais nada, virou-lhe as costas e afastou-se de carreira, como se levasse consigo uma bomba acesa e não quisesse vê-la rebentar ali mesmo. (...) Ela havia alcançado já o quarto; atirou-se à cama. 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. (...) Terminada a crise dos soluços, Magdá sentiu uma estranha energia apoderar-se dela; uma necessidade de reação; andar, correr, fazer muito exercício; mas ao mesmo tempo não se achava com ânimo de largar a cama. Era uma vontade que se lhe não comunicava aos membros do corpo. Ergueu-se,

afinal, mandou chamar o pai, e este não se fez esperar.⁵

Ainda na senda de Charcot, Freud tenta extrair razões intrínsecas do movimentar-se objetivo, observável:

Os fenômenos motores dos ataques histericos podem ser parcialmente interpretados como formas universais de reação apropriadas ao afeto que acompanha a lembrança (tais como espernear e agitar os braços e pernas, o que até mesmo os bebês de tenra idade fazem).⁶

É interessante notar como, no romance, o “trauma” deflagrador se relaciona a um tema caro ao romantismo: um amor contrariado pela lei (Freud diria, pela castração), no caso, uma lei bastante primordial, a da interdição do incesto, a princípio fora do reio da consciência de Magdá, pois a informação lhe é negada. Mas, ironicamente, a dinâmica seria verossímil mesmo frente à teoria

Foto de 1907 do médico austríaco fundador da psicanálise Sigmund Freud (1856-1839)



Divulgação

psicanalítica mais elaborada⁷; nesse caso, tratar-se-ia de impulso objetal surgido em idade tenra a encontrar alguma dificuldade em deslocar-se para outro objeto. A trilha de cura (antirromântica, necessariamente...) é o deslocamento do impulso, a partir da ideia de que ele não tem nem conteúdo (não é “amor” ou “verdade”, mas pulsão), nem exclusividade (pode substituir o objeto).

O romance na frente contra o “poder de verdade”

Já se apontou, aqui e em outros lugares, como *O homem* antecipa as descobertas de Freud⁸. Poder-se-ia avançar e ver como o romance que, sem afrontá-lo, mina o realismo-naturalismo ao debruçar-se sobre o novo tema do psiquismo humano para além da psicologia (já que esta se limitava à análise comportamental, e a psicanálise proporá um nexos sub-reptício a motivar, inconscientemente, os sintomas visíveis, objetivos), permite até mesmo uma reflexão sobre o embate entre os poderes institucionalizados de sua época. (Nesse caso, apoiaremos-nos na visão de Michel Foucault sobre a psiquiatria como instituição e como poder, e não apenas como ciência.) Tratar-se-á de perceber a relação desde sempre tensa e, para o leitor, reveladora não apenas do sofrimento de Magdá, a tornar-se sintomatologia, mas também das atitudes do dr. Lobão em sua empáfia. A rejeição também se liga à fama institucional do médico:

achava-o sistematicamente grosseiro, rude, abusando da sua grande nomeada de primeiro cirurgião do Brasil, maltratando os seus doentes,



Divulgação

O historiador e filósofo francês Michel Foucault (1926-1984).

coibrando-lhes um despropósito pelas visitas, a ponto de fazer supor que metia na conta as descomposturas que lhes passava.

Uma forma de analisar a tensão entre pai e filha, de um lado, e o psiquiatra, de outro, é lembrar, rapidamente, como Foucault viu na querela da simulação das histéricas, causa de uma verdadeira crise da psiquiatria entre os anos 1820 e 1880 (quando Charcot resolve a questão), uma reação inusitada de pacientes e subalternos dos manicômios ao “poder de verdade” da psiquiatria da época. É como se a ciência (a psiquiatria) enunciasse: “com você, que é louco, não coloquei o problema da verdade, pois eu mesma a possuo em função de meu saber, a partir de minhas categorias”.? É essa postura que, segundo Foucault, está no centro da crise que abrirá caminho para uma despsiquiatrização e, portanto, para um novo saber sobre o psiquismo, a psicanálise. Ele mostra como a dificuldade de saber se as pacientes

simulam ou não seus sintomas – no que são ajudadas, espontânea ou involuntariamente, por enfermeiros e por todo o pessoal de apoio de hospitais como o famoso Salpêtrière¹⁰ – expôs, de forma cabal e na prática, o limite do poder daquela ciência. Diante de um “poder de verdade” sem brechas para contestação, Foucault vê na simulação (ou seja, na posse do “poder de mentira”...) a única forma de lidar com o jogo e o jugo proposto pela parte mais poderosa: “A mentira da simulação, a loucura que simula loucura, foi o antipoder dos loucos frente ao poder psiquiátrico”,¹¹ e a época de Charcot, um neurologista que adentrou o domínio dos psiquiatras (e, portanto, tinha ainda mais “poder de verdade” que aqueles na tarefa, então premente, de salvar a credibilidade do poder psiquiátrico), foi o momento-chave de virada do embate teórico.


Voltando a *O homem*, ressaltamos que o dr. Lobão, que, em algum grau, serve de lastro ao cientificismo do romance,¹² é também sua figura mais caricata.¹³ Em todo caso, sua tese sobre a histeria se aproxima do que Freud chamará de *id*, a instância intrapsíquica que comanda o *ego* (ou “eu”) por impulsos incontroláveis. “É perigoso brincar com a fera que principia a despertar... O monstro já deu sinal de si”, diz, ao descrever o risco diante do que parece se impor a Magdá apesar da própria Magdá. Mas, a seguir, o leitor flagra uma discordância do Conselheiro, pai de Magdá, indicando que a rejeição ao médico não se resume a sua grosseria de modos, mas também ao que se poderia cha-

mar de “grosseria epistemológica”. Ou seja, a prepotência da ciência é figurada, num romance de inspiração naturalista, na caricatura de um psiquiatra que é prepotente tanto no trato com os pacientes e com seus próximos, quanto na imposição da “verdade” científica que julga possuir. O debate entre o médico e o Conselheiro começa com o primeiro dizendo: “O útero, conforme Platão, é uma besta que quer a todo custo conceber no momento oportuno; se lho não permitem – dana!”. No que o pai de Magdá retruca: “Visto isso, o histerismo não é mais do que a hidrofobia do útero?...”. E o outro:

Não! Alto lá! isso não! A histeria pode ter várias causas, nem sempre é produzida pela abstinência; seria asneira sustentar o contrário. Convenho mesmo com alguns médicos modernos em que ela nada mais seja do que uma nevrose do encéfalo e não estabeleça a sua sede nos órgãos genitais, como queriam os antigos; mas isso que tem a ver com o nosso caso? Aqui não se trata de curar uma histerica, trata-se de evitar a histeria.¹⁴

Como se vê, apesar de bruto no trato, o doutor parece ser moderno na forma de ver a histeria. Mas, de todo modo, sob essa capa de ponderação teórica e metodológica não estaria o inescapável poder da última palavra, dado à ciência mesmo diante de doenças ainda controversas, como a histeria?

Ressalte-se que o debate sobre os limites da psiquiatria já havia sido figurado, em um tom que poderíamos chamar de fábula cética (um *conte philosophique?*), no conto

O alienista, lançado no volume *Papéis avulsos*, de Machado de Assis, cinco anos antes de *O homem*. Ao apontar nova possibilidade de leitura deste último, pretendemos apenas ajudar a resgatar a obra, que é daquelas que gozam de uma celebridade às avessas, ao ter sido avaliada negativamente pela crítica ao longo de várias décadas¹⁵. cremos, no entanto, que seu ostracismo é imerecido, dado seu tema e o tratamento que o autor consegue lhe conferir. Centrar um romance em uma histérica que termina em delírios, depois de uma vida paralela de sonhos que se encadeiam numa trama narrativa antinaturalista – como sói acontecer com sonhos¹⁶ – difere muito, por exemplo, de um romance como *A carne*, de Júlio Ribeiro, surgido em 1888. Neste, em vez de abstração onírica, tem-se o imperativo da atração sexual concreta (figurada naturalisticamente) entre Lenita e Manuel Barbosa, numa espécie de embate entre mente e corpo que não inclui as sutilezas do delírio e da antítese ao discurso científico. Nesse sentido, Aluísio Azevedo parece ter logrado incluir os limites do realismo-naturalismo no interior de um romance do mesmo gênero. E foi além, apontando para um momento de superação da própria ciência do psiquismo à época (a psiquiatria), centrando seu romance-tese na figura da histérica Magdá, uma espécie de mártir daquele “poder de verdade” que estava prestes a ser destronado. 

André Luiz Barros é professor doutor do Departamento de Letras da UNIFESP.

Notas

1. “...a literatura à qual meu espírito pede volupsiosidade será a poesia agonizante dos últimos momentos de Roma, contudo, enquanto absolutamente não respirar a aproximação rejuvenescedora dos Bárbaros e não balbuciar o latim fácil das primeiras prosas cristãs”. (Apud: MORETTO, Fulvia M.L. *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989, p. 39.)
2. Em especial por M. Bulhões e S.P. Rouanet, que serão citados a seguir.
3. Adiante nos valeremos do estudo de Foucault sobre a querela da simulação das histéricas em Salpêtrière e outros hospitais, que se acha em seu livro *O poder psiquiátrico* (São Paulo: Martins Fontes, 2006; ou Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007).
4. Sigmund Freud. *Estudos sobre histeria*.
5. Aluísio Azevedo. *O homem*. p. 20.
6. Sigmund Freud, idem ibidem, p. 51.
7. Um momento citado como virada e início da maturidade da psicanálise é o surgimento de *A interpretação dos sonhos*, em 1899-1900.
8. Sérgio Paulo Rouanet. A construção da histeria feminina em Aluísio Azevedo. p. 425-445.
9. Michel Foucault. *El poder psiquiátrico* – Curso en el Collège de France (1973-1974), p. 161. (A tradução de trechos dessa obra é nossa.)
10. Cf. Foucault, idem, p. 163.
11. Idem, p. 162.
12. Como se lê em Marcelo Bulhões, *Leituras do desejo* – O erotismo no romance naturalista brasileiro, p. 85 e s.
13. Como lembra Rouanet, op. cit., p. 432.
14. Aluísio Azevedo, op. cit., p. 59.
15. Quanto a essa fortuna crítica, cf. Sérgio Paulo Rouanet, op. cit., p. 431-435.
16. Trecho de M. Bulhões explicita (e valoriza) a passagem do distanciamento naturalista à abstração onírica no nível do próprio narrar: “...a queda da personagem se dá pela incapacidade de realização sexual que a conduz irremediavelmente (...) ao mundo da alucinação. Nesse processo, (...) o próprio discurso do narrador não sai imune; se no início, a voz do narrador é a de quem analisa à distância as manifestações da histeria-ninfomania, aos poucos essa voz vai se envolvendo com a perspectiva delirante de Magdá, e vai se impregnando de uma expressão também delirante (...). A leitura do romance torna-se a percepção da passagem de uma focalização distanciada, por meio do discurso de estilo científico-sintomatológico, para uma aproximação do narrador do ponto de vista delirante da personagem, em que o discurso assume uma linguagem que se lança à transfiguração da realidade. Mas essa passagem não se dá bruscamente; ao contrário, é lenta, gradual”. (BULHÕES, M., op. cit., p. 86)

Referências

- AZEVEDO, Aluísio. *O homem*. São Paulo: Martins, 1970.
- BULHÕES, Marcelo. *Leituras do desejo* – O erotismo no romance naturalista brasileiro. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *El poder psiquiátrico* – Curso en el Collège de France (1973-1974). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico, 2007 (2003).
- FREUD, Sigmund. *Estudos sobre histeria*. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- MORETTO, Fulvia M. L. *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989.
- ROUANET, Sérgio Paulo. A construção da histeria feminina em Aluísio Azevedo. In: *Escolas literárias no Brasil* – Tomo I. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004.

A produção intelectual e crítica de Aluísio Azevedo: crônicas jornalísticas e o romance *O Mulato*

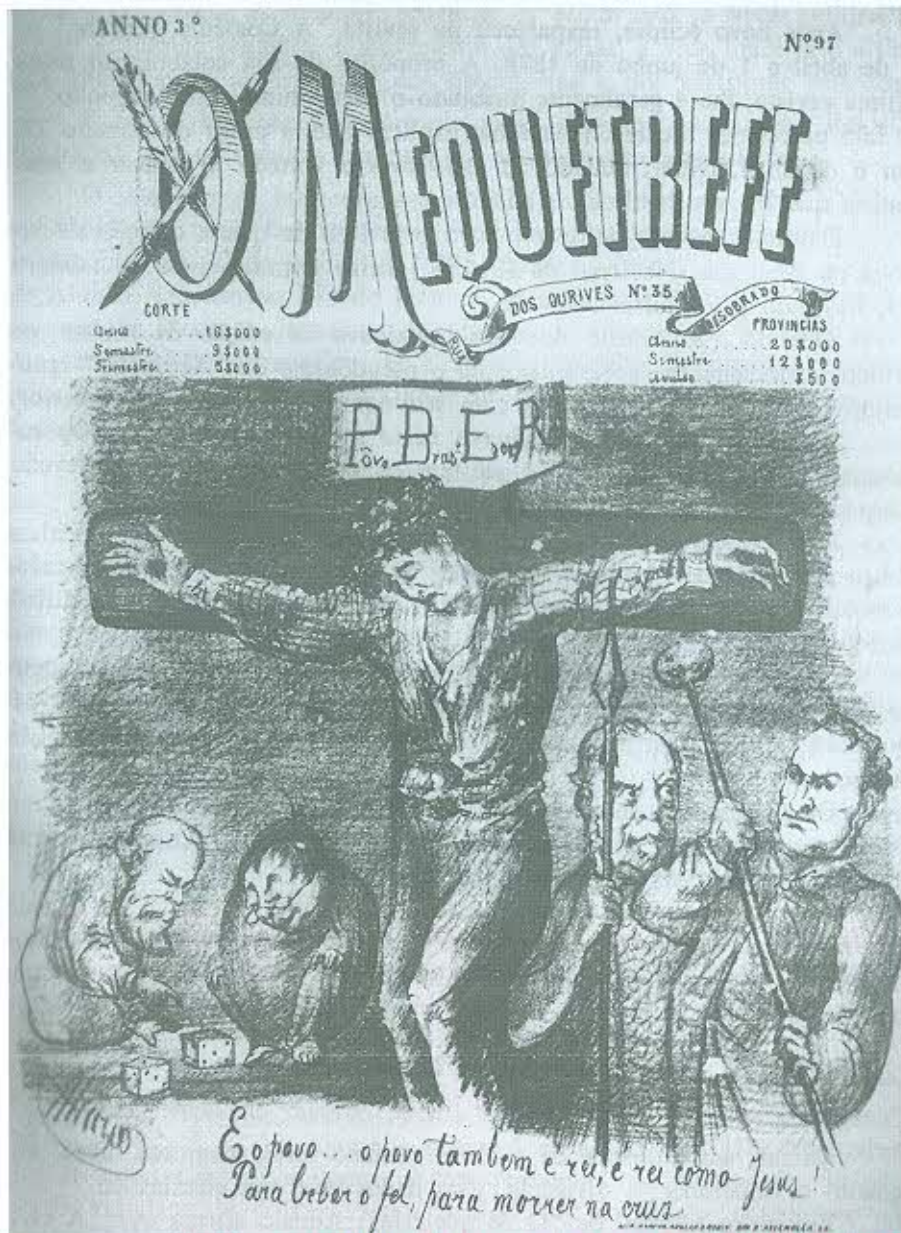
LUCIANA UHREN
MEIRA SILVA

Aluísio Azevedo, considerado o iniciador do movimento naturalista no Brasil, deixou em sua obra não só romances, peças de teatro e contos. Além de se dedicar à literatura, Azevedo possui uma vasta produção de caricaturas e crônicas jornalísticas.

Nessa produção, o autor maranhense, através de comentários sobre apresentações teatrais e fatos do cotidiano, deixou registrado seu modo de pensar sobre a realidade social de seu tempo e, indo pouco mais além, apontou as soluções que acreditava serem necessárias para o desenvolvimento da sociedade.

As disputas com a Igreja, a polêmica que se estabeleceu por ocasião do lançamento do romance *O Mulato*, a divulgação dos ideais positivistas e naturalistas também encontraram espaço na prosa jornalística de Azevedo.

Como intelectual, ele usou o jornal como meio de divulgar suas ideias e expor aquilo que considerava ser o mal social. Após deixar clara sua maneira de pensar, foi possível construir uma obra de arte que, apoiada na observação do real,



Desenho de Aluísio Azevedo, jornal *O Mequetrefe*, nº 97, Rio de Janeiro, 10/04/1877.

tratava dos vícios sociais e mostrava como a educação positivista poderia impactar beneficentemente a sociedade.

Dessa forma, Aluísio demonstrou ser um observador atento das realidades e que expressava sua intelectualidade por meio tanto dos textos jornalísticos como do romance naturalista.

Diversos foram os críticos que apontaram a falta de formação acadêmica do escritor maranhense como motivo de uma obra falha do ponto de vista da aplicação dos métodos naturalistas e, por isso, de menor valor em relação a outros escritores brasileiros. Porém, a trajetória de vida de Aluísio aponta para um autor que não só conhecia como defendia os fundamentos filosóficos positivistas e naturalistas.

Uma observação atenta dos escritos deixados por ele revela como um homem do século 19, produtor intelectual e artístico, que sofreu as influências de seu tempo, foi capaz de estender à produção romanesca seu ideário intelectual participativo nas causas sociais.

O escritor, fruto da realidade social em que vive, é capaz de inserir-se no universo intelectual a partir do momento em que se dispõe a refletir sobre o mundo que o cerca. Como se dá essa inserção?

Sartre, na primeira conferência realizada no Japão em 1965, “O que é um intelectual”, define o intelectual com uma imagem criada a partir do cientista idealizador da bomba atômica. Aquele que apenas a cria e dá cabo ao seu projeto científico não pode ser comparado ao intelectual. Por outro lado, o cientista que reflete sobre os possíveis efeitos



Desenho de Aluísio Azevedo no jornal *O Mequetrefe*, que representa o combate à Igreja, a vitória do positivismo e a glória de Comte.

que sua criação trará para a sociedade pode ser considerado intelectual.

Para citar suas palavras,

... o intelectual é alguém que se mete no que não é da sua conta e que pretende contestar o conjunto das verdades recebidas, e das condutas que nelas se inspiram, em nome de uma concepção global do homem e da sociedade. (Sartre, 1994, p.14)

Dessa forma, aquele que questiona as verdades estabelecidas e as condutas por elas inspiradas pode ser considerado intelectual. Como é uma pessoa que “se mete no que não é da sua conta”, esse questionador pode ocupar qualquer papel dentro da sociedade, inclusive o de escritor.

Como escritor, portanto, o intelectual demonstrará a força de seu argumento contra o sistema vigente através do discurso dentro da

obra de arte. A produção, através dos recursos estéticos empregados, trará consigo uma carga de denúncia.

Dessa forma, o papel do escritor intelectual na sociedade seria o de derrotar o silêncio imposto pelo poder vigente. Ele não trabalharia em prol do pensamento da classe dominante. Antes, sua produção artística caminhará em direção à expressão da liberdade de demonstrar as contradições existentes no meio social.

Como não atende aos interesses da classe dominante, Edward Saïd classifica o intelectual como um ser em isolamento, um náufrago exilado e marginal. Em “Humanismo e crítica democrática” (2007), ele diz que

O principal dever do intelectual é a busca de uma relativa independência em face de tais pressões (sociais). Daí minhas características do

intelectual como um exilado e marginal, como amador e autor de uma linguagem que tenta falar a verdade ao poder. (Said, p. 15)

Para que o intelectual seja capaz de refletir sobre a sociedade e apontar aquilo que não está de acordo com sua visão humanista, não é necessário que ele seja um técnico especialista, que em geral defende o ponto de vista da classe dominante. Segundo Said, os intelectuais amadores são personalidades preocupadas com o processo de destruição moral, ética e humana, que assola o mundo e, por isso, isolam-se dos demais.

Essa visão também é defendida por Sartre. Segundo o crítico francês, o intelectual, a princípio, é o especialista do saber prático saído da burguesia, ou da classe dominante. Somente é possível que esse especialista se torne um verdadeiro intelectual na medida em que reconhece as contradições existentes na sociedade da qual faz parte. Sendo assim, o intelectual deve afastar-se do seu ponto de vista e ocupar o lugar das classes menos favorecidas. Só então terá uma visão realmente clara e humanista da condição em que se encontram as classes inferiores.

Nesse sentido, complementando essa posição, Said comenta que o intelectual é o pensador que se isola, pois está aberto para olhar o mundo à sua volta sob uma nova perspectiva.

Os dois teóricos apresentam pontos de vista semelhantes no tocante à condição do intelectual. Eles o definem como aquele que testemunha os fatos cotidianos. Para Said,

Testemunhar um estado lamentável de coisas quando não se está no poder não é, de jeito nenhum, uma



Félix Nadar/Divulgação

O escritor francês Émile Zola (1840-1902), criador e representante mais destacado da escola literária naturalista.

atividade monótona e monocromática, envolve o que Foucault certa vez chamou de “erudição implacável”, rastrear fontes alternativas, exumar documentos enterrados, reviver histórias esquecidas ou abandonadas. (Said, 2005, p.17)

Sartre comenta que “produto das sociedades despedaçadas, o intelectual é sua testemunha porque interiorizou seu despedaçamento. É, portanto, um produto histórico” (p. 30).

Na condição de testemunha, o intelectual não só observa a realidade que se apresenta, mas denuncia – com sua obra de arte – tudo aquilo que oprime e silencia a voz dos que sofrem sob o comando das classes dirigentes.

Assim, o objetivo da atividade intelectual é promover a liberdade humana e o conhecimento sem o comprometimento com as insti-

tuições estabelecidas ou interesses pessoais.

Muitos artistas transformaram as experiências históricas de seu povo em obras de arte. De acordo com Said, esse gesto universaliza as experiências com o fim de associar a sua dor, ou o seu descontentamento, com o do outro, para que aquilo que é considerado desumano não seja repetido em outros lugares ou épocas.

Mesmo com esse aspecto de denúncia, a literatura não pode ser considerada elemento de salvação do mundo ou detentora da verdade, pois não apresenta respostas e, sim, questionamentos.

Posicionamento semelhante frente às realidades sociais apresentava Émile Zola. A partir do positivismo – o homem encarado como produto de forças determinantes como raça, meio e momento histórico – o escritor fundador do naturalismo defendia que autor fosse um observador do meio social.

A observação ajudaria ao artista conhecer os determinismos que causavam os males sociais. Porém, assim como aponta Said, Zola acreditava que a literatura não deve apresentar respostas, apenas mostrar o que havia de errado nos vícios sociais. Caberia, então, às autoridades constituídas trabalharem em prol da saúde social, como um médico apresenta a cura para os males físicos do paciente.

Embora influenciado pela visão de mundo do século 19 e pelo crescente cientificismo, Zola acreditava ser essencial para o escritor a capacidade de manejar os conhecimentos da época – ciências naturais e sociais – para melhor estudar

os fenômenos sociais. Só assim seria possível apontar aquilo que feria o bem estar da sociedade.

A concepção naturalista de Zola sobre o escritor influenciou a obra de Aluísio Azevedo, autor declaradamente positivista. Como um intelectual amador – pois não possuía especialização técnica – Azevedo lançou mão de sua arte para demonstrar e criticar os males sociais do provinciano Maranhão do final do século 19.

Isolou-se do poder vigente quando escreveu um romance que retratava um elemento social desprestigiado aos olhos da decadente aristocracia rural maranhense – o mulato –, além de relatar os abusos cometidos pela classe clerical.

Essa atitude de denúncia, que se destacou na produção das crônicas jornalísticas de Azevedo, fez com o que o autor fosse violentamente criticado pelo poder estabelecido da Igreja.

Tomou conhecimento das ideias vigentes na época e usou, além de sua produção jornalística, a produção literária como forma de expor suas ideias acerca do que atrasava o desenvolvimento da província. A formação de Aluísio como intelectual iniciou-se ainda na infância e se estendeu ao longo de sua atuação como escritor e produtor cultural.

Aluísio Tancredo Gonçalves de Azevedo era o segundo filho de David Gonçalves de Azevedo e Emília Amália Pinto de Magalhães. Entre seus irmãos, destaca-se Artur Azevedo, importante jornalista e dramaturgo.

Seu pai, comerciante português muito respeitado na sociedade

maranhense, foi um dos fundadores do “Gabinete Português de Leitura” que contava com um acervo de cerca de 4.890 volumes – segundo estudo apresentado por Jean-Yves Mérian (p. 41) sobre a vida e obra de Aluísio Azevedo. Entre os volumes, havia obras europeias recentes, apenas com a diferença, em ordem cronológica, ao lançamento, dos dias da viagem pelo mar.

Em casa, Aluísio adquiriu os primeiros rudimentos da língua francesa e é bem possível que sua mãe lhe tenha ensinado latim. O conhecimento de línguas proporcionava-lhe a oportunidade de conhecer diversas obras no original.

Logo cedo, sua família o colocou em contato com o teatro, como importante fonte de educação. Tal foi a relevância desse período que Aluísio fez diversos cenários para peças teatrais bem como manifestou a importância do teatro em sua educação nos ensaios escritos em anos posteriores.

Frequentou a escola primária e o colégio até os treze anos. Dos estudos no “Liceu Maranhense, o que mais aproveitou foram as aulas de desenho e pintura com o mestre, vindo de Roma, Domingos Tribuzzi.

Devido aos poucos recursos que o trabalho de seu pai oferecia, não foi possível a Aluísio continuar seus estudos. Em 1876, aos dezenove anos, partiu para a Corte, onde vivia já por dois anos seu irmão Artur. Seu objetivo era cursar a Imperial Academia de Belas-Artes e dedicar-se à pintura.

Durante os dois anos em que permaneceu no Rio de Janeiro, Aluísio ficou conhecido pelas caricaturas

que passaram a povoar os jornais da Corte. Publicou suas primeiras caricaturas em *O Figaro*. Nada passava despercebido ao olhar crítico de jornalista que, mais tarde, serviria como fonte de inspiração e de temática para a construção de seu romance *O cortiço*.

Nesse período, também frequentou um grupo de jovens intelectuais dos quais três talvez tenham exercido grande influência na sua formação intelectual: Teixeira Mendes – positivista que lutava em prol do estabelecimento da república –, Lopes Trovão – futuro deputado republicano –, e José do Patrocínio – jornalista abolicionista. Segundo Mérian: “Pensamos que no convívio com esses homens, ele aprofundou seu conhecimento da filosofia positivista e fortaleceu suas convicções abolicionistas e republicanas” (p. 96).

Em 1880, após retornar ao Maranhão, passou a ser um dos redatores do jornal anticlerical *O Pensador* e, no mesmo ano, fundou *Pacotilha*, o primeiro jornal de circulação diária de São Luís. Nesse mesmo período, aconteceu um importante embate contra os clérigos da província. *Pacotilha* e *O Pensador* foram alvos dos mais severos ataques do clero feitos também por meio de um jornal cujo objetivo era propagar os ensinamentos moralistas e defender os interesses da Igreja – *A Civilização*. A questão tornou-se ainda mais intensa com a publicação, em 1881, de *O Mulato*.

Movido pela formação Positivista, Aluísio, como colaborador dos periódicos maranhenses, apontava a Igreja Católica como a principal responsável pelo atraso intelectual, social e econômico do Maranhão.

Seu olhar de artista plástico e

caricaturista, aliado ao senso do real que pode desenvolver no período em que estivera na Corte brasileira, foi fundamental no desenvolvimento da crítica que teceu contra a classe dominante da província.

As crônicas que Aluísio Azevedo deixou registradas em *O Pensador* fornecem uma amostra de seu pensamento filosófico sobre a sociedade, sua visão anticlerical e seu ponto de vista sobre a literatura. A despeito da pouca instrução proveniente de academias ou faculdades, esses escritos demonstram que Aluísio Azevedo, como autodidata e intelectual amador, tomou o rumo da filosofia positivista que ia ao encontro de suas ideias pessoais contra a escravidão e o direito à liberdade.

Sendo assim, é de vital importância considerar aquilo que deixou registrado nas páginas de *O Pensador* em forma de ataque ao clero, advertências aos maranhenses, crítica de teatro, entre outros. O estudo proposto por Josué Montello e a coleta dos escritos por ele realizada são a base para a composição deste trabalho.

Podem-se pensar os escritos de Aluísio no jornal divididos em três grandes temas principais: sociedade, religião e formas de expressão artística. A instituição por ele mais atacada foi o clero maranhense. Várias crônicas expõem não só os ensinamentos da Igreja, que considera retrógrados, como várias ações suspeitas de padres e do bispo da cidade.

Ataca o interesse monetário do clero e revela, na edição de 20 de setembro de 1880, que é esse interesse que move as ações dos eclesiásticos em relação à colônia

Cópia de uma página de *O Pensador*, jornal anticlerical que contou com a redação e a colaboração de Aluísio Azevedo.



portuguesa de São Luís. Por várias vezes, declara atitudes dos padres apenas em benefício próprio e episódios em que moças engravidavam de seus confessores. Aluísio também apresentava os ministros da Igreja como pessoas vingativas, encolerizadas, verdadeiras “máquinas perigosas de realizar coisas do arco-da-velha” (Azevedo, 1880, apud Montello, p. 111) e disseminadores do fanatismo que atrasava a sociedade maranhense. As descrições físicas apoiavam a condição emocional e moral: tinham cor amarelada, hálito sem frescura, pescoço de frango e língua esverdeada. A cura dos males sacerdotais estaria no trabalho e nos exercícios físicos, que trariam novos humores para os padres. Além disso, o casamento e a constituição familiar fariam com que deixassem seus atos vingativos de lado.

Se os ensinamentos e a postura da Igreja atrasavam a sociedade, a ciência seria o meio de alcançar o progresso. Abordando este segundo tema, Aluísio demonstra os requisitos para a evolução social: respeito mútuo de ideias e crenças, reciprocidade dos direitos dos homens, equilíbrio das camadas sociais e culto à ciência. Considera passado o tempo em que as explicações para os fenômenos naturais eram de ordem divina. Laplace, Franklin, Galileu, Lavoisier, entre outros, vieram explicar o que era indecifrável aos olhos da religião.

O progresso, tão necessário em uma sociedade estagnada como a maranhense e, por extensão, a brasileira, também seria alcançado através da educação com promoção de bibliotecas públicas, construção de



Página do jornal *Pacotilha*, fundado por Aluísio Azevedo.

liceus e escolas noturnas e um ensino livre das superstições místicas dos padres. A indústria, o comércio, a lavoura, as experimentações científicas e as artes seriam responsáveis pelo verdadeiro progresso e pela civilização.

Ciência, educação e trabalho, na visão de Aluísio, representavam o

Ciência, educação e trabalho... representavam o tripé da evolução e do progresso.

tripé da evolução e do progresso. Segundo ele: “por meio do trabalho recebemos, em forma de riquezas, todas as honras, todos os regalos e todo o prestígio que se costumam dispensar aos homens superiores” (Azevedo,

1881, apud Montello, p. 146). O tempo do ócio dos aristocratas havia sido substituído pela geração de homens enobrecidos e que mostram sua genialidade através do trabalho. Porém, a população encontrava-se marcada por maus hábitos: crianças faltavam às aulas e fumavam, as famílias estavam desorganizadas, muitos eram ociosos e tais males se espalhavam por toda a sociedade. Aluísio aponta uma das causas desses males: a formação das mulheres:

... o homem seja o que ele for, ...nunca é mais do que o desenvolvimento fiel de uma criança, e uma criança... é obra exclusiva de quem a educou — as mães, e só elas são as grandes criadoras do bem e do mal, conforme o bom ou o mau estado de seus órgãos e de sua inteligência. (idem, p. 127)

Ele relata que muitas delas despendiam tempo excessivo nas igrejas e deixavam de cuidar de sua obrigação principal: a educação dos filhos e a organização familiar. Mulheres supersticiosas e ignorantes ge-

ravam crianças que levariam seu mau comportamento ao longo de toda a vida, marcando a sociedade com as feridas de uma má criação.

A cura deste mal social começaria com uma educação sólida e

moderna para as mulheres. Educação positivista baseada nas ciências naturais tendo por alvo a felicidade comum dos povos. Dessa forma, a mulher se tornaria mãe consciente de seus deveres como cidadã, não abandonando seu trabalho e seus filhos para dedicar seu tempo a fanatismos.

A mentalidade positivista, portanto, deveria estar presente na formação das mulheres, nas escolas e na sociedade de forma geral. A ciência, o trabalho e a procura do bem comum deveriam estar na ordem do dia da nação que almeja seu desenvolvimento e progresso.

Nesse ponto de sua atividade

e desenhava os cenários para as peças – ocupação real anos mais tarde quando esteve no Rio de Janeiro. Também no teatro aprendeu a formar suas próprias opiniões e a expor suas ideias sem medo do público.

Segundo o autor, embora o teatro fosse tão severamente criticado pelo clero, esse era o melhor meio de exercitar a memória e os pulmões, educar o gosto artístico e desenvolver a inteligência.

Não seria qualquer representação que deveria ocupar lugar nos palcos; apenas aquelas que discutissem questões científicas e sociológicas, em que a sociedade fossa anatômica e os costumes dissecados.

Literatura nacional de qualidade... estava ligada a uma sociedade de qualidade...

como autor, Azevedo afastou-se da própria classe a que pertencia – uma família de comerciante português – para voltar sua atenção aos males que assolavam sua origem, apontando as contradições existentes na sociedade.

Por fim, podem-se considerar as ideias de Aluísio sobre as manifestações culturais: teatro, literatura e pintura. Relata, na folha do dia 20 de fevereiro de 1881, que o teatro foi o responsável por ele ter se interessado por pintura e artes plásticas. Quando criança, brincava de encenar com seu irmão Artur Azevedo

Peças onde “se defende uma tese, combate um preconceito... pulveriza um vício” (Azevedo, 1880, apud Montello, p. 130). Dessa forma, o teatro serviria para educar não só os seus atores, mas também os espectadores, pois estariam atentos a todo tipo de acontecimento social.

Nas artes plásticas, destaca que o artista moderno deve recolher os fatos da vida real e transportá-los para a tela ou para a escultura na sua inteireza, sem aperfeiçoamentos ou a tentativa de melhorar aquilo que serve de modelo. A pintura moderna

“é a pintura da multidão, do cidadão, do homem de trabalho, do primeiro que aparecer” (p. 94).

Sobre a literatura, dizia Aluísio:

A palavra escrita... serve hoje para demonstrar um fato, desenvolver uma tese, discutir um fenômeno. O escritor... já não escreve para mostrar seu estilo e sim para expor seu modo de pensar sobre qualquer objeto, sobre qualquer questão, sobre qualquer indivíduo. (apud Mérian, p. 189)

Portanto, o escritor – assim como o escultor ou pintor – devia estar interessado em retratar a sociedade sem a preocupação com o estilo pessoal. A escolha individual marcaria a obra apenas como um perfume, um detalhe. A realidade social ditaria as normas do romance.

Algo mais estava envolvido na construção de uma literatura verdadeiramente brasileira, que demonstrasse o caráter nacional:

Só depois de possuímos boa constituição política, bom governo, boa família, boa sociedade, boa ciência, boa indústria, bons costumes e bom caráter, é que teremos boa literatura, porque a literatura de qualquer país nunca foi outra coisa senão a consequência de tudo isso. (Azevedo, 1880, apud Montello, p. 96)

Literatura nacional de qualidade, portanto, estava ligada a uma sociedade de qualidade, estabelecida nos conceitos positivistas de progresso e bem-estar social. Educação e cultura, bem como desenvolvimento econômico e social, seriam os pilares da sociedade e, por extensão, da literatura produzida no país.



Desenho "A Sagrada Família", de Aluísio Azevedo, publicado no *Mequetrefe* - paródia do quadro de Rubens, satirizando a família real.

Depois de analisar tais passagens e a maneira de pensar os aspectos formais de uma sociedade, é possível afirmar que Aluísio conhecia e dominava os ideais filosóficos e positivistas de sua época. Admirava

Auguste Comte, como afirmou na folha de 10 de novembro de 1880, referindo-se ao filósofo como sendo a "individualidade mais acentuada de nosso século" e o "maior gênio do século".

Seus pensamentos sobre arte e literatura estão em total concordância com os pensamentos de Zola na maneira de retratar a sociedade fielmente como ela é, sem afetação e sem a busca de um estilo próprio do artista (apenas com um "perfume", ou toque pessoal do escritor). A literatura serviria à sociedade como a sociedade serviria à literatura.

Como intelectual amador, livre da defesa de interesses particulares ou das classes dominantes, Aluísio defendia a justiça social a partir do modelo positivista. Segundo seu ponto de vista, a fraternidade humana envolvia trabalhar em prol dos interesses coletivos para a melhoria da condição da sociedade como um todo. Praticar a ciência com vistas ao progresso da nação era o maior ato de caridade que um cidadão poderia praticar.

Se o autor usou o espaço jornalístico para desenvolver suas teses sociais e defender seu ponto de vista positivista, o romance foi o espaço encontrado por ele para a demonstração de tais teses e a experimentação com as personagens. Que o romance *O Mulato* é uma obra de crítica social fica evidente no tratamento que o romancista dá às personagens e às relações que elas engendram. A crítica é construída a partir dos elementos que formam a sociedade maranhense.

Logo no início da narrativa, é a observação social que trará as primeiras informações a respeito da aparência de Raimundo. A chegada de Raimundo é um momento de agitação social:

A novidade foi logo comentada. Os portugueses vinham... os bar-

raqueiros espiavam por cima dos óculos... os pretos cangueiros paravam para “mirar o cara-nova”... Manuel apresentou o sobrinho a vários grupos. — É o filho de um mano do Pescada... diziam depois. Conhecemos-lhe muito a vida!... Discutiam-lhe a roupa, o modo de andar, a cor e os cabelos. O Luisinho Língua de Prata afirmava que ele “tinha casta”. (Azevedo, p. 39)

Após terem certeza da identidade do recém-chegado, os observadores revelam um dado importante: conhecem muito bem a sua vida, ou a sua história passada. Tal conhecimento, que Raimundo ignora, vai ser decisivo para a personagem que desperta a atenção daquele meio social. No primeiro contato, já discutem a respeito da cor do mulato. Ou seja, o primeiro julgamento baseia-se na aparência: Raimundo parece ter “casta” pela sua maneira de se vestir, porém o dado social que está na sua cor supera a elegância e as boas maneiras.

Novamente os observadores se agitam quando Raimundo, seu tio e o cônego saem para visitar algumas propriedades.

Por onde seguiam, Raimundo ia levantando a atenção de todos. As negrinhas corriam ao interior das casas, chamando aos gritos a sinhá-moça para ver passar “um moço bonito!”. Na rua, os linguarudos paravam com ar estúpido, para examiná-lo bem; os olhares mediam-no grosseiramente da cabeça aos pés. (idem, p. 84)

Os comentários sobre o objetivo da estada de Raimundo surgem e, rapidamente, ele passa a ser considerado um intruso na ordem social

estabelecida. Um daqueles que o observa passando pela rua, comenta com espanto e tom de “denúncia de crime”, que Raimundo é mulato.

Alvo de tantos comentários e conjecturas, Raimundo passa a ser isolado pela sociedade. Por mais que tente cultivar as amizades que fez na casa de seu tio, não consegue estabelecer qualquer relacionamento. Mas um fato intrigava Raimundo. Embora ele fosse repellido e antipatizado por toda a província e os chefes de família lhe fechassem a casa,

as moças não lhe fechavam o coração; em sociedade o repeliam todas, isso é exato, mas em particular o chamavam para a alcova. Raimundo via-se provocado por várias damas, solteiras, casadas e viúvas, cuja leviandade chegava ao ponto de mandarem-lhe flores e recados... (idem, p. 85)

A atitude das mulheres mostra a hipocrisia que molda as relações sociais. Embora repellido em público, Raimundo é objeto do desejo secreto daquelas que viviam sob a autoridade patriarcal. Os donos de casa repeliam-no, mas ele causava interesse sexual na classe feminina.

Se a simples presença de Raimundo causava agitação, qualquer ato de sua parte não passava despercebido. Foi assim quando o mulato resolveu publicar alguns escritos no jornal local. O isolamento fez com que ele se sentisse aborrecido com aquela província que lhe parecia feia, acanhada e tola. Para espantar seu cansaço, Raimundo:

escreveu e publicou alguns folhetins; não agradaram — falavam

muito a sério; passou então a dar contos, em prosa e verso; eram observações do real, trabalhadas com estilo, pintaram espiritualmente os costumes e os tipos ridículos do Maranhão... Houve um alvoroço! Gritaram que Raimundo atacava a moralidade pública e satirizava as pessoas mais respeitáveis da província. (idem, p. 100)

O próprio Aluísio conhecia bem essa situação. Aproximando a experiência pessoal do autor com a da personagem intelectualizada que criou, o autor tinha argumentos suficientes para defender que a província receberia mal os escritos à moda do naturalismo. Autor e personagem obtiveram o mesmo tipo de reação da sociedade em que estavam inseridos.

Apesar da grandeza de caráter, Raimundo é o elemento mais fraco de uma sociedade que se une para expelir a ameaça aos seus valores. O mulato representa um perigo à pureza da raça; a organização da família — uma vez que tenta se casar com a prima que já está prometida ao primeiro caixeiro do pai —; aos valores políticos — pois possui um pensamento liberal —; à religião — pelo “culto à natureza” —; e à ordem social — pois os mulatos deveriam “saber qual era seu lugar” na sociedade.

O preconceito era expresso por indivíduos, mas também coletivamente. Cada classe que se sentia de algum modo afetada pela presença de Raimundo impunha suas forças para diminuir a influência do mulato.

As personagens, sob essa perspectiva, não representam apenas indivíduos, mas, esferas sociais. Não

só na questão do preconceito o autor explora tais esferas: ele demonstra a condição decadente de diferentes setores daquela sociedade.

Aluisio Azevedo aborda, dessa maneira, quatro elementos fundamentais da sociedade em que ele viveu, observou e colocou nas páginas de seu romance: a condição da mulher, o modo de vida do clero, o preconceito vivido pelos escravos e mestiços, e os vícios dos representantes mais ilustres da sociedade.

De início, a condição de Ana Rosa é a representação da situação em que se encontram as mulheres, presas à vontade de seu pai, de seu marido ou do padre. Não podem agir por iniciativa própria e são criadas para casar e cuidar dos interesses domésticos.

Nas crônicas que escreveu em *O Pensador*, Aluisio discorreu sobre o papel fundamental das mulheres na sociedade e de que maneiras elas deveriam desempenhar esse papel. Segundo o autor maranhense, a extrema devoção das mulheres às coisas da Igreja causava desordem na família e na sociedade. Enquanto despendiam tempo em missas e rezas, os filhos eram deixados à própria sorte e, com o passar do tempo, virariam feridas na sociedade. Isso porque, na folha de 10 de dezembro de 1880, Aluisio afirma que “do procedimento da mulher... depende o equilíbrio social... o equilíbrio político... todo o estado patológico e todo o desenvolvimento intelectual da humanidade” (apud Montello, p. 126).

Sendo assim, para livrar a sociedade da degradação causada por mulheres devotas, supersticiosas e ignorantes, o melhor seria que elas re-

cebesssem uma “educação positivista que se baseia nas ciências naturais e tem por alvo a felicidade comum dos povos” (p. 127). Com tal educação, a mulher contribuiria, inclusive com seu trabalho – relegado apenas aos homens – para a formação de bons cidadãos, participativos e atuantes de modo positivo.

A elaboração da personagem Ana Rosa, analisada sob esse ponto de vista, não tem como objetivo desqualificar ou menosprezar a mulher. Ao

serve para Aluisio expor suas teses sobre os dirigentes da Igreja e alertar a população maranhense de seus maus modos. Por vezes, em *O Pensador*, Aluisio declara seu descontentamento com a influência que os padres exercem nas famílias. Acusados de não trabalharem – “o padre... sempre que não se aplica a qualquer serviço além do religioso, é simplesmente um vadio” (apud Montello, p. 69); e de serem invejosos e vingativos – “enquanto ele não tiver tudo a

...educação positivista que se baseia nas ciências naturais e tem por alvo a felicidade comum dos povos.

contrário, com o intuito de mostrar o erro para consertá-lo, Ana Rosa representa um tipo de educação e mulher que não mais poderia ter lugar numa sociedade que busca o progresso.

A crítica social mais contundente, porém, Aluisio Azevedo reservou para o clero maranhense representado pela figura do cônego Diogo. Segundo as palavras de Mérian, “Diogo é uma função, um símbolo mais do que um indivíduo; são todos os maus padres que são visados através do cônego, e além da Igreja, a liturgia, a religião e o próprio dogma são questionados” (p. 292).

Dessa forma, Diogo representa todos os vícios de uma classe, é a concentração do negativo. Ele

que todo homem tem direito (família, esposa e filhos)... há de ser mau, sombrio, rancoroso, cheio de inveja e sentindo um ódio surdo” (p. 79).

Todas essas más qualidades são claramente observadas nas atitudes de Diogo, pois tem preconceitos contra negros e mestiços, dissemina superstições por meio de missas semelhantes a espetáculos teatrais, torna-se amante de uma mulher casada, promove assassinatos, dissimula suas reais intenções com palavras e gestos contidos, e arquiteta planos em benefício próprio. Portanto, segundo Mérian, “o clero é apresentado como o freio mais sólido ao estabelecimento de uma democracia (racial) no Brasil” (p. 293).

Em oposição a essa personificação de vícios a que representa o padre, encontra-se Raimundo. Ele é um indivíduo, mas, sobretudo “uma função, o suporte de uma demonstração de uma tese social e política” (p. 309).

Raimundo representa o homem culto do final do século 19. Tem cultura proveniente de educação liberal e progressista que visa o bem comum dos homens. Somente tal educação, segundo a visão de Aluísio, é capaz de propiciar os instrumentos necessários ao avanço da nação. Tantos são seus predicados que, diferentemente do que ocorre com as personagens secundárias, traços da personalidade de Raimundo são apresentados ao longo de todo o romance. Em oposição a Diogo, Raimundo representa o progresso.

Por meio de Raimundo, Aluísio defende a ascensão do homem mestiço, bem instruído, na sociedade. E a personagem consegue tal ascensão, mas somente longe de suas origens, onde seu passado é incógnito e sua condição de ex-escravo não revelada. Quando depara com o quadro social da província, porém, sente o peso que seu passado impõe e não consegue quebrar as barreiras sociais que enfrenta.

Narrativa romanesca e crônica jornalística se complementam na construção do modo de pensar do autor. No jornal, Aluísio expunha diretamente seu ponto de vista a partir de um acontecimento real e cotidiano. No romance, por outro lado, ele usa a vida e as atitudes das personagens para defender uma tese, uma ideia, a sua forma

de ver o mundo moldada pelos preceitos naturalistas.

Toda essa exposição, sem dúvida, foi o motivo de críticas ácidas por parte da folha religiosa *Civilização*. Euclides Faria, cronista

...o caráter pedagógico da obra naturalista.

que fazia oposição a Aluísio, observou que o romancista maranhense atacou não só o clero como também as mulheres e os tipos mais respeitadas da sociedade. Porém, a exposição de tais torpezas sociais não era gratuita.

Para Aluísio, a literatura tem um caráter pedagógico no sentido de expor o erro a fim de consertá-lo. “A palavra escrita serve hoje para demonstrar um fato, desenvolver uma tese, discutir um fenômeno” (apud Montello, p. 88), afirma o autor. Essa posição de Aluísio compara-se ao que deixou registrado em *Romance experimental* Émile Zola. Segundo o autor francês, o romance naturalista deve ter uma utilidade prática: conhecer como uma paixão se comporta no meio social, deter seus mecanismos e torná-la o mais inofensiva possível.

Usando a objetividade do cientista, o escritor deve observar o real e se deter em todo aspecto seja positivo ou negativo. Contudo, quando sua atenção está voltada para os males sociais, é possível que ele descubra seus mecanismos e, dessa forma, trabalhe para o enriquecimento e progresso daquela sociedade.

Zola considera que, como ser social, o homem não vive isolado; está inserido num meio que exerce e sofre influências. Diz ele que para os romancistas “este meio social modifica constantemente os fenômenos.

Aliás, nosso grande estudo reside nisso, no trabalho recíproco da sociedade sobre o indivíduo e do indivíduo sobre a sociedade” (p. 43).

Embora tenha prevalecido o determinismo social, e de raça no caso de Raimundo, os protagonistas não se renderam facilmente a tais mecanismos. Não foram simples títeres manipulados pela ordem social. É o que explica Zola quando demonstra a diferença entre os determinismos e o fatalismo. Para ele, determinismo é a causa de um fenômeno, o fatalismo, ao contrário, pressupõe a manifestação de um fenômeno independentemente de sua causa ou de suas condições.

Portanto, o naturalismo leva em conta que o homem é capaz de agir sobre o determinismo dos fenômenos e mudar os meios. Sendo assim, seus romances não são fatalistas. Citando as palavras de Zola: “desde que podemos agir, e desde que agimos realmente sobre o determinismo dos fenômenos, modificando os meios, não somos fatalistas” (p. 52).

Daí o caráter pedagógico da obra naturalista. Caberá ao autor

procurar o determinismo dos fenômenos sociais, deixando para os

legisladores... o cuidado de dirigir mais cedo ou mais tarde estes fenômenos, de modo a desenvolver os bons e reduzir os maus, sob o ponto de vista da utilidade humana. (p. 53)

Então, para o naturalismo, o romance vai além de apontar a influência dos determinismos sobre os fenômenos. Os desvios, as feridas sociais ficam expostas na medida em que o autor leva seus personagens a vasculharem os meandros sociais. Esclarecidos os vícios e as virtudes, restará à própria sociedade trabalhar em seu benefício. A arte, dessa maneira, serviria para o bem comum da humanidade.

O pensamento desenvolvido por Aluísio Azevedo em suas crônicas e no romance *O Mulato* deixou claro seu posicionamento diante das contradições da sociedade brasileira do final do século 19.

Com diferentes realidades sociais coexistindo num país agrário que buscava aumentar sua força econômica abrindo mão da utilização do trabalho escravo, o Brasil e, especialmente, as províncias, era o lugar por excelência da contradição.

Mesmo pertencendo a um grupo que dominava o comércio, Azevedo foi capaz de afastar-se de sua própria classe e apontar as condições negativas que ela produzia: a educação destinada às mulheres, a exploração dos escravos, o lucro a todo custo e o atraso cultural não deixaram de ser apontados nas comunidades de comerciantes portugueses.

Além disso, não deixou de expor os males causados pela submissão aos costumes e dogmas da Igreja.

Por isso, foi perseguido e contrariado através do mesmo meio que utilizou para propagar suas ideias: o jornal.

A atividade intensa de Azevedo como escritor mostra a sua face de intelectual amador a favor não de uma causa particular, mas do interesse de todos. Denunciou a corrupção dos clérigos, defendeu os fracos – no que diz respeito à condição do mulato – e desafiou a autoridade da Igreja. Dessa forma, posicionou-se firmemente em defesa dos ideais em que acreditava.

Deu vida a personagens e criou um enredo cujos participantes, também através do discurso, reproduziam os males sociais em contradição à elevação do caráter do intelectual, representado pelo mulato Raimundo.

Personagem e criador, dessa forma, ocupavam a mesma posição isolada em relação aos demais componentes sociais que não reconheciam a grandeza de caráter de ambos. Eles se mostravam dotados

de uma personalidade poderosa que estavam num permanente estado de oposição ao poder instituído.

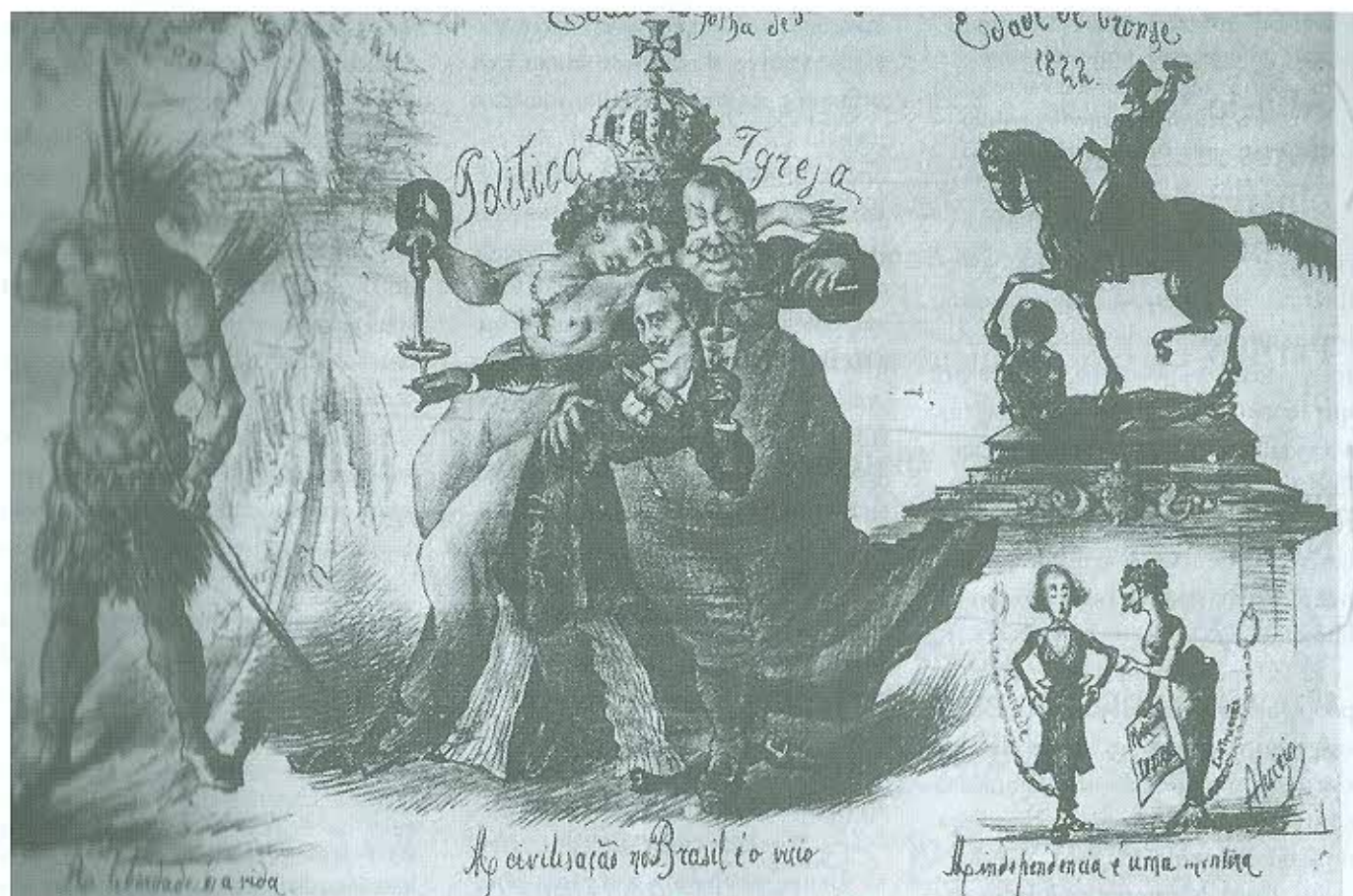
A obra do autor maranhense deixa claro seu papel como indivíduo com um papel público na sociedade. Articulou sua opinião através de direta intervenção social – com seus textos jornalísticos – e da construção da obra de arte – o romance *O Mulato*.

Dessa forma, com sua intervenção social e artística, Aluísio Azevedo causou embaraço e remexeu a ordem estabelecida. Representou sua opinião para o público, apesar de todo tipo de barreira. Mostrou o objetivo de seu fazer intelectual quando tentou promover o conhecimento e a liberdade humana. (cc)

Luciana Uhren Meira Silva é professora de Ensino Médio e mestranda do Programa de Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, desenvolvendo pesquisa sobre a relação entre as crônicas jornalísticas de Aluísio Azevedo e a construção do romance "O Mulato". Contato: luciana_uhren@yahoo.com.br

Referências

- AZEVEDO, Aluísio. *O Mulato*. São Paulo: Ática, 1994.
- MÉRIAN, Jean-Yves. *Aluísio Azevedo, vida e obra (1857-1913): o verdadeiro Brasil do século XIX*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.
- MONTELLO, Josué. *Aluísio Azevedo e a polêmica de "O Mulato"*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- SAID, Edward W. *Humanismo e crítica democrática*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SANTOS, Luciana Alves dos. *Mito e utopia em "A Caverna", de José Saramago: o despertar da consciência*. Dissertação de Mestrado PUC-SP, 2010.
- SARTRE, Jean-Paul. *Em defesa dos intelectuais*. Trad. Sergio Góes de Paula. São Paulo: Ática, 1994.
- ZOLA, Émile. *O romance experimental*. Introdução, tradução e notas de Ítalo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1982.



Desenho de Aluísio Azevedo, em *O Mequetrefe*, nº 94, Rio de Janeiro, 19/03/1877.

Aluísio Azevedo e a imprensa maranhense do século 19

• NATÁLIA RAPOSO DA FONSÊCA • VALÉRIA ROMANO UCHÔA
• BRUNA SAMPAIO DE CARVALHO • GUIDA MENDONÇA FIGUEIREDO FERREIRA

Aluísio Azevedo é no Brasil talvez o único escritor que ganha pão exclusivamente a custa de sua pena, mas note-se que apenas ganha o pão: as letras no Brasil ainda não dão para a manteiga (Magalhães, 1896, apud Martins, 2002).

Em 1876, o escritor maranhense Aluísio Azevedo, à época com dezenove anos, partiu do Maranhão para o Rio de Janeiro. Ele queria cursar a Academia Brasileira de Belas-Artes, tinha pla-

nos de seguir a carreira de desenhista e pintor. E foi movido por esse sonho que, posteriormente, se tornou um excelente caricaturista. Por meio das caricaturas teve seu primeiro contato com os jornais, pois os periódicos

ilustrados recebiam contribuições de caricaturistas.

Dois anos mais tarde, em agosto de 1878, Aluísio retornou ao Maranhão por motivo do falecimento de seu pai. Foi quando escreveu

seu primeiro romance: *Uma lágrima de mulher*.

A literatura incentivou a participação de Aluísio nos jornais maranhenses, onde desenvolveu um jornalismo opinativo e de combate, assumindo uma postura claramente parcial e “anticlericalista”. Com um texto marcado por muita subjetividade e adjetivação, o escritor abordava os problemas vividos no Maranhão de fins do século 19, possibilitando, em sua obra, a identificação de tipos marginais da sociedade. Esses tipos são nitidamente percebidos no livro *O cortiço*, por exemplo.

O momento sócio-histórico do final do século 19 permitiu que o jornalismo fosse desenvolvido paralelamente à literatura; o objetivo era levantar, alimentar e estimular os debates públicos acerca das questões sociais em que se acreditava naquela época.

Século 19: um breve histórico

Para se que se entenda a produção de Aluísio Azevedo, bem como sua contribuição ao jornalismo e à literatura, deve-se considerar o contexto histórico em que esse autor viveu e desenvolveu sua obra:

um contexto de grandes mudanças em todos os âmbitos: no mundo, no Brasil e no Maranhão. Tais mudanças na realidade econômica, política e cultural já vinham sendo desencadeadas desde o século 18 com a Revolução Francesa, que implicou o surgimento de uma nova classe: a burguesia.

Posteriormente, a Revolução Industrial modificou ainda mais os contornos da sociedade do século

19, devido às grandes transformações geradas pela automação da produção de bens de consumo e pelo surgimento da classe proletária.

Esse segmento da sociedade sofreu um “inchaço” em razão do êxodo rural provocado pela Revolução Industrial. A mão de obra de servos e colonos foi substituída por mão de obra assalariada, obrigando o excedente de trabalhadores a migrar para os núcleos urbanos, buscando emprego nas fábricas, que se multiplicavam nesse período.

Em pouco tempo, os proletários adquiriram poder de compra, mas ainda não tinham instrução e estudo suficientes para consumir a chamada literatura clássica, de maior complexidade intelectual, com con-

teúdo e linguagem mais densos e rebuscados.

Essa nova configuração social implicou modificações no tipo de jornalismo que era feito na época, voltado somente para o público mais erudito. O crescimento da classe proletária obrigou a produção jornalística e literária a encontrar formas de atender a esse novo público com características próprias, um público que dividia seu tempo em jornada de trabalho e tempo de lazer; por isso, o jornalismo deveria ter função informativa e de entretenimento. A questão era como tornar os jornais mais populares e mais interessantes à grande massa, de forma a aumentar as vendas e abranger um público mais amplo.

À esquerda, David Gonçalves de Azevedo, pai de Aluísio; no centro, o bacharel José Correia Loureiro, cônsul de Portugal em São Luís do Maranhão. (Foto de 1865)



Dessa questão surgiu o folhetim, uma forma de narrativa literária que, segundo Cristina Costa, em sua obra *A milésima segunda noite*, originou-se da narrativa árabe “As mil e uma noites”, cuja versão mais antiga data do século 10, exatamente por se tratar de uma narrativa ficcional e apresentada de forma fragmentada, deixando

“ganchos” que instigassem a curiosidade na continuação da história. Gancho, aquele recurso narrativo que procura, através da suspensão temporária da resposta, intensificar e solucionar a espécie de angústia que assalta o leitor (telespectador) diante de um fato desconhecido (...) uma forma narrativa, popular e produzida pela indústria cultural. (Costa, p. 10)

Devido a esse caráter seriado do folhetim é que sua inserção no jornalismo diário foi tão importante, pois graças ao sucesso desse tipo de narrativa o público leitor comprava diariamente o jornal e acabava, assim, tendo acesso também às notícias que nele circulavam e sendo influenciado diretamente por essas notícias. Nessa época, os jornais eram declaradamente parciais e traziam de forma clara a visão política e ideológica do grupo a que pertenciam.

O folhetim, que surge na França, já em fins do século 19, é considerado uma obra aberta, pois assim como as telenovelas atuais, descendentes diretas dos folhetins, possuíam roteiros passíveis de mudanças de acordo com a aceitação popular. A temática explorada nos folhetins variava em cada lugar onde fossem produzidos, mesmo porque a realidade europeia divergia bas-

tante do momento vivido no Brasil, e, por isso, foi importante a atuação de Aluísio Azevedo como escritor de folhetins. Suas narrativas, assim como suas obras, retratavam com riqueza de detalhes as peculiaridades da sociedade brasileira, sobretudo a maranhense.

...o Brasil vivia um momento de movimentos abolicionistas...

No século 19, o Brasil vivia um momento de movimentos abolicionistas, que culminou com o fim da escravidão, em 1888, e com a consequente chegada dos imigrantes ao país para suprir a escassez de mão de obra ocasionada pela abolição. Além disso, houve também forte impulso no movimento republicano, que contava com o apoio de diversos escritores famosos, entre os quais estava Aluísio Azevedo.

Por fim, as transformações ocorridas desde o século 18 e ao longo do século 19 repercutiram no Maranhão, sobretudo em questões referentes à briga pelo poder entre Igreja e Estado. O Maranhão, por ter sido o último estado a aderir à independência, ainda se encontrava muito arraigado a Portugal e muito dominado pelo poder eclesiástico. Dessa forma, os pensamentos positivistas, bastante disseminados pela Europa e já chegados ao Brasil, enfrentaram duras resistências da Igreja que não admitia a mudança do eixo do poder.

Aluísio Azevedo no contexto histórico do século 19

As transformações que ocorriam no mundo, no Brasil e no Maranhão repercutiam diretamente na produção literária e jornalística de Aluísio Azevedo, já que este, na

qualidade de autor realista/naturalista, devia fidelidade à realidade. D’Onófrio destaca essa característica do Realismo:

No âmbito literário, o Realismo surge em oposição à alienação dos ultrarromânticos, propondo uma nova estética, que apregoa a descrição exata da realidade física e humana, através da anotação dos pormenores e com a máxima verossimilhança, sem a distorção do subjetivismo, do sentimentalismo e das visões fantasiosas e alucinatórias dos românticos. (D’Onófrio, p. 380)

A produção de Aluísio Azevedo retrata exatamente o período em que ele vivia. Pode-se perceber isso através dos traços declaradamente anticlericais dos jornais que contavam com a sua contribuição e também através das características de seus personagens, que retratavam, por vezes, pessoas reais da sociedade maranhense; o caráter abolicionista também é presença constante em suas obras.

O século 19 presenciou mudanças tão significativas que se estendem até os dias atuais. E Aluísio Azevedo sofreu influência dessas mudanças, assim como também foi agente delas no que tange ao jornalismo maranhense, onde contribuiu valiosamente, apesar de ser mais conhecido por sua produção literária, sobretudo os livros *O Mulato* (1881) e *O cortiço* (1890), ambos romances polêmicos que o projetaram nacionalmente.

Iniciando sua vivência no meio jornalístico, Azevedo começa como caricaturista em jornais cariocas. Registram algumas fontes que ele compunha seus personagens por meio das caricaturas publicadas nos jornais *O Figaro* e *O Mequetrefe*.

Já em São Luís, começa a escrever para três jornais: *A Flecha*, *O Pensador* e *A Pacotilha*, nos quais expressa seu posicionamento político e ideológico, atacando frontalmente a Igreja e algumas vezes utilizando pseudônimos. Não só através dos jornais se dava esse enfrentamento público, seus romances também cumpriam esse papel, como no caso de *O Mulato*, publicado durante o curto período em que permaneceu em sua terra natal.

De volta ao Rio de Janeiro, Azevedo deu início à produção de folhetins, seguindo uma tendência mundial. No entanto, seus folhetins não se igualavam aos produzidos na Europa, pois possuíam traços tipicamente brasileiros, muito presentes em sua obra, tais como: um clima tropical, retratando o comportamento da mulher e trazendo, quase sempre, a figura de um padre que vem destacar a visão que Azevedo



Desenho de Aluísio Azevedo, em *O Mequetrefe*, nº 94.
(Rio de Janeiro, 19/03/1877)

possuía da Igreja, entre outros elementos igualmente importantes.

Prática profissional de Aluísio Azevedo: jornalismo e literatura

Na busca por analisar a vida de Aluísio Azevedo como escritor e jornalista, dividimos sua atuação profissional em dois momentos: no Maranhão e no Rio de Janeiro, des-

tacando características marcantes de cada momento, respectivamente.

“Filho” da terra maranhense, o escritor de traços peculiares foi buscar, desde muito cedo, um lugar de destaque nas Artes na capital fluminense, como destaca Pinheiro:

Aluísio fazia jornalismo opinativo, nada preocupado com os ansiosos de imparcialidade. Era, declaradamente, anticlerical. Essa característica

é muito evidente em seus registros deixados, seja na literatura, seja no jornalismo. Esse é um aspecto muito presente, desde o início de sua carreira, como caricaturista no Rio de Janeiro. (Pinheiro, p. 3)

A carreira de Aluísio começa, então, aos 19 anos, quando ele embarca para o Rio de Janeiro, com o fim de matricular-se na Imperial Academia de Artes. Ele tinha o sonho de se tornar desenhista, o que o pôs em contato com o jornalismo, através das caricaturas. Seu primeiro emprego foi como caricaturista nas redações de jornais políticos e humorísticos. Com a morte de seu pai, ele volta ao Maranhão, em 1878, e na capital maranhense, aos vinte e dois anos, lança seu livro *Uma lágrima de mulher*. Aluísio, que pretendia ficar no Maranhão por três meses, acaba ficando por três anos, e durante esse período deu uma contribuição marcante para a imprensa maranhense.

NO MARANHÃO

Aluísio Azevedo teve sua produção jornalística divulgada em três jornais anticlericais, nos quais contribuiu como colunista de crônicas e charges, como enfatiza o pesquisador Ferreira Junior, em entrevista:

Aqui em São Luís ele escreve *O Mulato*, quando se depara com questão grave que era a influência da Igreja, de uma igreja muito conservadora, e ele era um homem liberal, republicano, abolicionista e maçom e era, sobretudo, anticlerical.

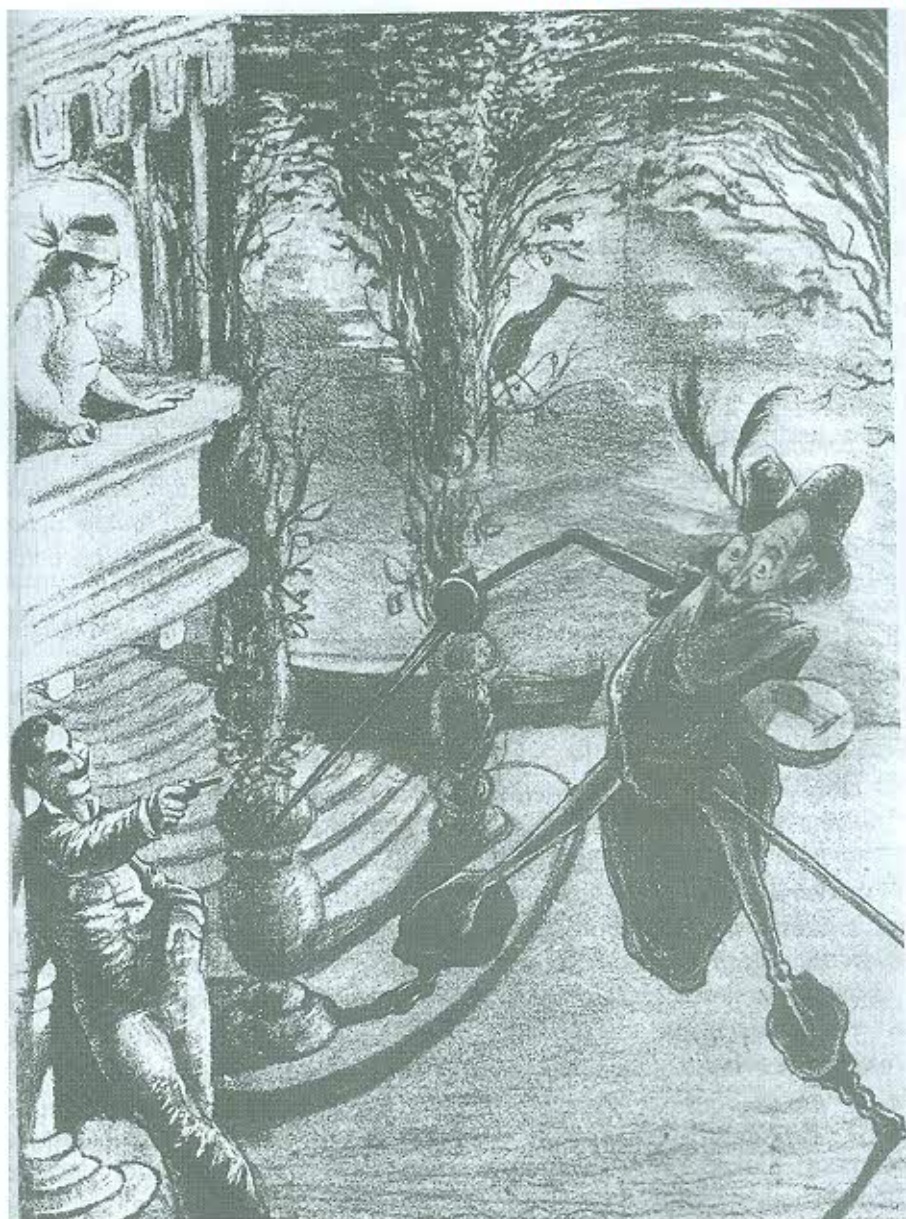
Aqui no Maranhão ele colabora na fundação de três jornais. No primeiro jornal mais expressivo de caricaturas do Maranhão, que foi o

jornal anticlerical *A Flecha*, ele tinha uma coluna chamada Piticaia e assinava com o pseudônimo Pitrybi. Também ajudou a fundar o jornal *O Pensador* e o jornal *A Pacotilha*, que foi o primeiro jornal diário do Maranhão. (Ferreira Júnior, 2006, p. 2)

No Maranhão, Aluísio colaborou de forma intensa nos jornais

locais, tendo uma atividade ativa de protestos contra as atitudes da igreja, que possuía na época um jornal chamado *Civilização*, para demonstrar os ideais clericais. Esse jornal estava vinculado aos padres do Seminário Santo Antônio. Dessa forma, a disputa entre a Igreja e os movimentos sociais também ocorria via imprensa

Desenho de Aluísio Azevedo publicado em *A Comédia Popular*.
(Rio de Janeiro, 5/04/1878)



sa, além do clima de completa disputa instaurado nas ruas de São Luís, conforme enfatiza Ferreira Júnior (2006, p. 2): “o embate na época era muito forte, era quase que de luta corporal, na Praia Grande”.

Vale ressaltar que quando Aluísio Azevedo regressa ao Maranhão por motivos pessoais não há por parte dele interesse em instalar-se na cidade e dar prosseguimento a sua carreira profissional, mas, ainda assim, ele escreve *Uma lágrima de mulher*, após pintar o quadro a óleo *Depois de uma banicada*. Nos anos que permanece em sua terra natal, também publica *O Mulato*, ajuda na fundação do jornal *O Pensador* e se estabelece como colunista do jornal *A Pacotilha*, para onde escreve até as vésperas de sua viagem de volta ao Rio de Janeiro. Nesse último periódico, Azevedo publica uma carta de despedida (ver anexo), na ocasião de sua partida.

O livro *Uma lágrima de mulher* não alcançou boa repercussão nacional, ficando restrito apenas ao Maranhão, como afirma Fanini:

Mas o livro não prenuncia, de forma alguma, o romancista de pulso que dois anos mais tarde, ainda em São Luís, publicava *O Mulato*. Mesmo assim, o romance desperta certo interesse no público da terra. O idealismo romântico, dentro de cujos princípios fora concebida a narrativa, ainda provoca enternecimentos e paixões nos serões de leitura da sociedade imperial. E o livro, por isso mesmo, é aceito e discutido. (Fanini, p. 287)

NO RIO DE JANEIRO

Aluísio retorna ao Rio de Janeiro em 1882. Na capital fluminense, começa a escrever um romance-folhetim

chamado *Mistério da Tijuca*, que, posteriormente, deu origem ao livro *Girândola de Amores*. Os folhetins de Azevedo eram editados pelo jornal *Folha Nova*, no Rio de Janeiro (1882-1883).

Ressalta-se que essa edição folhetinesca foi alvo de diversas críticas, devido ao fato de Aluísio ter escrito uma carta a um amigo, na qual pedia um cargo público, já que considerava *Mistério da Tijuca* uma produção meramente fabril, apenas uma fonte de renda. O que ele realmente queria era escrever *Casa de pensão*, como diz Fanini:

Certamente, Aluísio terá sentido sempre algum remorso de *Mistério da Tijuca*, que reapareceu mais tarde com o título *Girândola dos Amores*, como se a mudança de nome pudesse tornar essa narrativa menos soporífera. (Fanini, p. 292)

O escritor torna os romances-folhetins um verdadeiro laboratório de experimentação para a produção da obra *Casa de pensão*, e, assim, consegue mesclar as duas escolas: Romântica e Realista-Naturalista. Sobre isso, Jean-Yves Mérian, o mais minucioso pesquisador da obra de Aluísio Azevedo, escreveu:

Seus folhetins são romances em tese, mas o autor desenvolve neles teses sociais e políticas claras ao mesmo tempo em que, por outro lado, faz descrições de cenas irreais e fantásticas. (Mérian, apud Ferreira Junior, 2005, p. 2)

Além de escrever *Girândola de Amores*, também escreveu *A condessa Vesper*, no jornal *Gazetinha*. Após sua passagem pela imprensa carioca, em 1891, Aluísio troca a carreira de lite-

rato e jornalista pela diplomacia. Foi nomeado oficial-maior da secretária do Governo do Estado do Rio e, logo em seguida se torna cônsul de carreira ao ser nomeado Vice-Cônsul em Vigo.

Suas principais obras são os romances: *Uma lágrima de mulher* (1879), *O Mulato* (1881), *Memórias de um condenado* (1882), *Mistério da Tijuca* (1882), *Casa de pensão* (1884), *Filomena Borges* (1884), *O coruja* (1885), *O homem* (1887), *O cortiço* (1890), *A mortalha de Alzira* (1894) e *Livro de uma sogra* (1895). Também escreveu contos, como: “Demônios” (1893) e “Pegadas” (1897); textos adaptados para o teatro, como: *A flor de Lis* (1882), *Fretzmac* (1888), *Casa de Orates* (1956) e *Fluxo e refluxo* (1905).

Além dessas obras, Aluísio também escreveu “O touro negro”, uma crônica e epistolário, de 1954. Grande parte de sua obra teatral, embora levada à cena, não foi editada, como, por exemplo, *O Mulato*, *Filomena Borges*, *A República* e *Um caso de adultério*. Outras peças, como *As minas de Salomão*, *A mulher* e *Alma de prego* não foram publicadas, nem representadas.

Aluísio Azevedo deixou inconcluso um livro de impressões de viagens, que se chamaria *Japonesas e norte-americanas*, do qual um excerto foi publicado em 1904, pelo *Almanaque Garnier*.

Jornais maranhenses no século 19

A contribuição de Aluísio Azevedo foi de grande importância para o jornalismo maranhense, podendo-se falar, inclusive, em imprensa maranhense antes e depois de Aluísio, um verdadeiro divisor de águas. Para

que se entenda melhor essa divisão, há de se caracterizar os principais jornais maranhenses da época que contaram com a participação ativa desse autor.

a) *A Flecha*

Fundado em 1879, foi o primeiro jornal caricatural no Maranhão, utilizado por Aluísio Azevedo para atacar o clero maranhense. Surgiu no século 19, em um período de grandes debates, momento em que estavam em foco as questões da abolição da escravatura e da proclamação da República. No primeiro número, na seção “Flechadas”, se lê:

A irmandade dos Passos, deu um passo na senda do progresso
E deu um exemplo também
E fez uma economia
E acabou uma ostentação
E matou uma mamata
E merece um amigável aperto de mão
— Ponto de interrogação do leitor...
Ora esta! Não fez procição.

O jornal *A Flecha* era caracterizado por ser abolicionista, determinista, contraespírita, liberalista, anticlericalista, positivista e naturalista, características próprias da obra de Aluísio Azevedo.

Nesse período, ele escrevia uma coluna chamada “Piticaias”, onde assinava com o pseudônimo de Pitrybi. Utilizava o anonimato para aquecer o enfrentamento com o clero maranhense, já que era a favor da abolição e da proclamação da República, indo de encontro a todos os preceitos católicos, seguidos e valorizados pela sociedade maranhense

que até então se encontrava submetida aos desmandos do clero.

b) *O Pensador*

Este jornal teve sua primeira edição publicada no dia 10 de setembro de 1880, em oposição ao jornal *Civilização*, periódico clerical que surgiu quando a Igreja Católica reagiu diante da expansão positivista que chegava ao Maranhão. Os textos publicados em *O Pensador* preocupavam os sacerdotes e seus seguidores.

No longo editorial da primeira edição do jornal, escrito, segundo acredita-se, por Manuel de Bethencourt, há trechos onde se lê:

O Cristianismo fora vencido
Vencido? Completamente não. Já ao longo começa a erguer-se o vulto majestoso da Reforma. Ouve-se o troar de um canhão, é Lutero que fala. Vem retemperar o cristianismo vem fazer brotar as fontes da liberdade. A voz da Reforma o clero treme. Parece então que o mundo lhe vai escapar... Cristo pelega contra ele pela voz daqueles que apregoam a doutrina. O Papa recorre aos grandes meios: inventa uma Máquina infernal — o jesuíta.

Em meio deste século de ciência ele inventou a maior das monstruosidades — a infalibilidade papal, essa mutilação enorme da razão. E não ficou aqui. Corrompeu o ensino, alte-

rou a história, deturpou a moral, perverteu as consciências e fez o Silabus.

Finalizando dizia assim o editorial:

Tal é o programa do PENSADOR: pensar e só pensar. Pensar rasgar os horizontes do porvir.

Aluísio aproveita-se dos deslizes dos representantes da Igreja Católica para atingi-la, uma vez que esta possuía respeito e credibilidade e exercia grande poder sobre a sociedade maranhense.

Devido às severas críticas que fazia ao clero e à Igreja Católica, o jornal *Civilização* apontava Aluísio como um indivíduo que tinha pacto com satanás. A rivalidade era tão grande que *O Pensador* foi processado judicialmente, acusado de escrever injúrias contra o clero, principalmente contra o padre Francisco José Batista.

Após tantos conflitos, Aluísio e seus parceiros perceberam que apenas três edições mensais de *O Pensador* não respondiam à situação criada pela rivalidade entre grupos clericais e seus opositores. A partir daí nasceu a ideia de publicar um jornal diário, concretizada com o jornal *A Pacotilha*, lançado em outubro de 1880.

c) *A Pacotilha*

O jornal *A Pacotilha* foi fundado em 1880 por Victor Lobato e dirigido durante muitos anos por Agostinho Reis. Surgiu com o objetivo de intensificar ainda mais os embates com o jornal *Civilização*, fortalecendo o já provocativo periódico *O Pensador*.

Em *A Pacotilha*, Aluísio publicava textos de outros autores que compartilhavam dos mesmos objetivos que os seus, como uma forma de se firmar e legitimar sua obra junto aos setores da sociedade. Também escreveu muitos artigos, e como era característica sua e de outros jornalistas dessa época, assinava seus artigos com uma infinidade de pseudônimos. Os codinomes dificultavam a ação da Igreja contra aqueles que a combatiam. Entre os muitos pseudônimos usados por Aluísio no jornal *A Pacotilha*, estão Giroflê e Semicúpio dos Lampiões.

A Pacotilha foi o último jornal maranhense para o qual Aluísio escreveu antes de sua partida para o Rio de Janeiro. Nele, publicou sua carta de despedida, onde se despede da sociedade e narra resumidamente sua passagem pelo Maranhão.

Considerações finais

Aluísio Azevedo ficou mais conhecido por sua obra ficcional. Fundou a cadeira número quatro da Academia Brasileira de Letras, com relevante acervo literário. A análise de sua obra tornou-se importante por trazer consigo um pouco da consolidação da imprensa no Brasil do século 19.

O fazer jornalístico de Aluísio era envolvido pela sua inspiração literária, sem deixar de lado funções importantes do jornalismo: informar, interpretar, orientar e entreter.

Outro aspecto interessante da obra de Aluísio é que a forma como ele atuou na imprensa ma-

ranhense lançou peculiaridades ainda hoje encontradas nos jornais locais. Apesar de mais conhecido como romancista, o autor foi antes jornalista, produzindo uma obra

de ficção e realidade fundidas de tal maneira, que, buscando uma definição, fica difícil escolher entre jornalismo literário e literatura jornalística. (cc)

Natália Raposo da Fonsêca é graduada em Comunicação Social, habilitação Jornalismo, pela Universidade Federal do Maranhão, e pós-graduanda em Docência do Ensino Superior, no Centro Universitário do Maranhão.

Valéria Romano Uchôa é graduada em Comunicação Social, habilitação Relações Públicas, e pós-graduanda em Assessoria de Comunicação pela Faculdade São Luís.

Bruna Sampaio de Carvalho é graduada em Comunicação Social, habilitação Relações Públicas, com MBA em Marketing pela Excellence Educação Executiva.

Guida Mendonça Figueiredo Ferreira é graduada em Direito, pela Universidade de Ensino Superior Dom Bosco.

Referências

- AZEVEDO, Aluísio Tancredo Belo Gonçalves. *A Flecha*, São Luís, 1979. p. 47. Coluna Piticaia.
- COSTA, Cristina. *A milésima segunda noite: da narrativa mítica à telenovela. Análise estética e sociológica*. São Paulo: Annablume, 2000.
- D'ONÓFRIO, Salvatore. *Literatura ocidental: autores e obras fundamentais*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2000.
- FANINI, Ângela Maria Rubel. *Os romances-folhetins de Aluísio Azevedo: aventuras periféricas*. Florianópolis: Tese apresentada para obtenção do título de Doutor – UFSC, 2003.
- FERREIRA, Déborah M. M. *Jornalismo e Literatura em Aluísio Azevedo: contribuições do escritor para os jornais maranhenses e folhetins, no período de 1879 a 1883*. São Luís: Trabalho de Conclusão de Curso – UFMA, 2002.
- _____. *Palcos de uma causa: jornalismo e literatura em Aluísio Azevedo*. São Luís: Artigo Científico apresentado para obtenção do título de especialista – UFMA, 2004.
- FERREIRA JÚNIOR, José. *Entrevista sobre Aluísio Azevedo e a imprensa maranhense do séc. XIX*. São Luís, 18 mar 2006.
- _____. *Aluísio Azevedo: o jornalista, o crítico literário e o romancista*. *Jornal da Rede Alcar*. São Paulo, v. 5, n. 59, 1 nov. 2005. Disponível em: <http://www2.metodista.br/unesco/rede_alcar/rede_59/rede_alcar-serie-aluisio-59.htm>. Acesso em: 10 mar. 2006.
- JORGE, Sebastião Barros. *Os primeiros passos da imprensa no Maranhão*. São Luís: EDUFMA, 1987. (Coleção Ciências Sociais; Série Comunicação).
- MÉRIAN, Jean-Yves. *Aluísio Azevedo: vida e obra (1857-1913)*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo/ Banco Sudameris-Brasil:INL, 1988.
- PINHEIRO, Roseane. *Sob pena do jornalismo e do romance*. Associação Maranhense de Imprensa. São Luís, dez. 2003. Disponível em: <<http://www.amima.com.br/index.php?catID=59&blID=7&ID=331>>. Acesso em: 10 mar. 2006.

ANEXO

Carta de despedida de Aluísio Azevedo
 Pacotilha, São Luís, 06 set. 1881

DESPEDIDA

Ao lerem estas palavras estará o autor delas sendo conduzido a vapor para o Rio de Janeiro e sendo conduzido pela saudade para o mundo nebuloso das meditações e das tédias ideias.

Nessa ocasião ele ao menos sentirá o prazer íntimo de calcular que não desapareceu ainda da memória de seus comprovincianos e deixará embalar-se pela esperança de um dia prestar bons serviços à sua pátria e a seus amigos.

A estes sejam, entretanto, dedicadas estas palavras singelas e sem elegância cujo único mérito está exclusivamente na sinceridade que as dita.

Seria imperdoável ingratidão partir sem patetear publicamente o muito penhorado que vou do Maranhão pelos inestimáveis obséquios que me foram dispensados nesta cidade desde que vim do Rio de Janeiro.

Estava bem longe de merecer tanto – vou, por conseguinte, com o coração arejado por uma boa ideia de reconhecimento e com a consciência satisfeita pela convicção de não ter jamais procedido mal – não me arrependo de coisa alguma que fiz.

Arrastado ao Maranhão pela lastimável morte de meu pai, cujo inventário reclamava à presença de um de seus filhos, tencionava demorar-me aqui apenas três meses – demorei-me quase três anos.

Durante esse espaço tive ocasião de avivar velhas amizades da infância e de entabular novas relações, que me puseram em contato com alguns caracteres e alguns corações de primeira agoa.

Já é grande consolação não descreer dos homens – já o que me sucedeu.

Para aproveitar os lazeres escrevi aqui o meu primeiro romance – *Uma lágrima de mulher*; pintei um quadro a óleo – *Depois de uma banicada*; publiquei meu último trabalho literário – *O Mulato*; fundei com alguns amigos distintos e talentosos *O Pensador*, do qual só me despedi na ocasião de retirar-me, e finalmente chamado à redação da *Pacotilha* aqui demorei-me até a véspera de minha viagem.

Todos esses trabalhos que enumerei pouco com nada valerão, se não lhes valer o único mérito que possuem – a boa intenção com que foram praticados.

Essa, afianço que foi a melhor, se nem sempre os recursos intelectuais, do autor responderam a sua vontade, não o devemos responsabilizar por isso. Ao contrário, seria resolução firme de aperfeiçoar-se. É uma boa resolução e se ela depende somente do esforço e do trabalho, devemos animá-lo para que ele trabalhe e no futuro produza coisa mais aproveitável.

A intenção possuo-a eu, muito feliz serei se dela colher bons e sazonados frutos.

A todas as pessoas que contribuíram por conseguinte para a realização dos trabalhos que empreendi nesta cidade; assim como o público que as acolheu com protetora condescendência os meus mais sinceros protestos de gratidão e estima – em quanto viver guardarei no coração a ideia desses favores.

Agora, que meu irmão Américo veio substituir-me ao lado de minha família, nada mais tenho a fazer aqui e como a plantar minha atividade e minha perseverança em um terreno mais amplo e produtivo.

Sei que audácia dos padres de Santo Antônio aumentará na razão inversa do meu afastamento, porém isso pouco me abala – a lama que me fizeram atirar há de voltar as suas pias de água benta; além disso, tenho bastante confiança no seguinte provérbio – cão que ladra não morde!

Por mais que dissessem eles a meu respeito nunca daria eu por mal empregados os serviços que prestei à sociedade maranhense colaborando abertamente n' *O Pensador* – muitas famílias tenho consciência de ter arrancado às garras do fanatismo para restituir às sublimes obrigações do lar doméstico.

Digam embora os padres que sou ignorante e atrevido, porém nunca poderão dizer que sou um homem mal intencionado.

O leitor que me desculpe esse esbanjamento de palavras com semelhante assunto, porém depois que tanto se escreveu a meu respeito nesta província, não será muito que também eu acrescente alguma coisa.

Muito me escreveu e, seja dito em verdade, a maior parte das vezes desfavoravelmente.

E, como de tudo conservo as melhores recordações, peço licença ao leitor para terminar as minhas despedidas, transcrevendo a seguinte engraçada poesia do Sr. Rocha Santos, que foi o primeiro assento das descomposturas que levei.

(...)



Associação dos Professores da PUC-SP

Rua Barão, 407 - Perdizes - CEP 05009-000 - São Paulo