

Josélia dos Santos Oliveira

*Tintas,
borrões e
caricaturas*

NAS
LETRAS DE
ALUÍSIO
AZEVEDO

EDITORA

Unimontes

Josélia dos Santos Oliveira

*Tintas,
borrões
e caricaturas* | NAS
LETRAS DE
ALUÍSIO
AZEVEDO

2023

©EDITORA UNIMONTES - 2023

Universidade Estadual de Montes Claros

REITOR

Professor Wagner de Paulo Santiago

VICE-REITOR

Professor Dalton Caldeira Rocha

EDITORA GERAL

Maria Clara Maciel de Araújo Ribeiro

REVISÃO LINGÜÍSTICA

Josélia dos Santos Oliveira

CAPA

Luana Pereira Santos

ILUSTRAÇÃO

Josélia dos Santos Oliveira

DIAGRAMAÇÃO

Fabiane Barbosa Pereira

Josué de Amorim Bastos Junior

CONSELHO EDITORIAL

Gustavo Henrique Cepolini

Ivana Ferrante Rebello

Leandro Luciano Silva Ravnjak

Luiz Henrique Carvalho Penido

Maria Clara Maciel de Araújo Ribeiro

Maria da Penha Brandim de Lima

Patrícia Takaki Neves

Tânia Marta Maia Fialho

Vanessa de Andrade

Obra submetida a parecer cego e revisão por pares

DOI:10.46551/978-65-86467-38-3

Dados Internacionais de Catalogação-na-Pública(CIP)

Associação Brasileira das Editoras Universitárias (ABEU)

O48t

Oliveira, Josélia dos Santos.

Tintas, borrões e caricaturas nas letras de Aluísio Azevedo [recurso eletrônico] / Josélia dos Santos Oliveira. – Montes Claros, MG : Editora Unimontes, 2023.

210 p. ; 14 cm. E'book PDF.

Modo de acesso: world wide web

<http://www.editora.unimontes.br/index.php/ebook>

ISBN: 978-65-86467-38-3. (E'book).

1. Literatura brasileira – Escrita. 2. Azevedo, Aluísio, 1857-1913. - O Cortiço - Casa de Pensão - Crítica e interpretação. 3. Caricatura. I. Oliveira, Josélia dos Santos. II. Título.

CDD B869

Elaborado por Biblioteca Central Professor Antônio Jorge / Roseli Damaso – CRB-6/1892

EDITORA UNIMONTES

Campus Universitário Professor Darcy Ribeiro

Montes Claros - Minas Gerais, Brasil

CEP: 39.401-089 - CAIXA POSTAL: 126

www.unimontes.br

editora@unimontes.br

Filiada à



A meu pai, José Pereira de Oliveira (*in memoriam*) e à
minha mãe, Rufina dos Santos Oliveira (*in memoriam*);
Aos meus filhos Adriana, Marcos, e aos meus netos Ítalo, James e
Isabella, bênçãos em meu caminho.

NOTA INICIAL

Este livro é uma versão modificada da Tese de Doutorado em Letras– Literaturas de Língua Portuguesa, defendida em agosto de 2019, no Programa de Pós- Graduação em Letras, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

Agradeço, especialmente, à minha orientadora, Dra. Terezinha Taborda Moreira, pela confiança, ensinamentos, pela leitura atenta, sugestões e, também, pelo prefácio deste livro.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas; à banca examinadora de defesa, formada pelos professores Dr. Alexandre Veloso de Abreu (Posfácio - Mérito/Arguição), Dra. Elzira Divina Perpétua, Dra. Ivete Lara Camargos Walty, Dr. Rogério Barbosa Silva, pela análise minuciosa e relevante contribuição ao meu trabalho que originou este texto.

Também agradeço ao professor Dr. Osmar Pereira Oliva, eterno Mestre, pela amizade, incentivo e constantes ensinamentos;

À professora Felicidade Patrocínio Silveira (Fely), pelo carinho, amizade e sobretudo, pelos ensinamentos na execução do projeto de desenhos caricatos.

Ao Grupo de Motociclistas *Lobos do Cerrado*, meus irmãos de estrada e de vida, pela amizade incondicional e pelo incentivo de sempre.

A Deus.

Meus senhores apresento-lhes o novo caricaturista, o senhor Aluísio, irmão do pai da filha de Maria Angu; é um rapaz hábil que se propõe a fazer caricaturas se o público, juiz severo e imparcial, não mandar o contrário.

(AZEVEDO *apud* MÉRIAN, 1988, p. 106).

SUMÁRIO

PREFÁCIO	9
Prof. Dra. Terezinha Taborda Moreira	
APRESENTAÇÃO	14
1 O INTELLECTUAL ALUÍSIO AZEVEDO	24
1.1 Contradições do século XIX e na literatura brasileira.....	28
1.2 O projeto romântico de nação e o projeto naturalista de Azevedo.....	33
2 ALUÍSIO AZEVEDO E A CARICATURA DA NAÇÃO BRASILEIRA	41
2.1 A arte da caricatura.....	42
2.2 A caricatura da nação brasileira.....	51
2.3 O narrador de <i>Casa de Pensão</i> e as personagens caricatas de Azevedo.....	58
2.4 As caricaturas de Aluísio Azevedo em <i>O Cortiço</i>	71
3 A CIDADE MODERNA DO RIO DE JANEIRO E AS CARICATURAS DO ESPAÇO BRASILEIRO	84
3.1 Hospedaria, hotel, república e casa de pensão.....	87
3.1.1 Casa de Campos	88
3.1.2 Hotel dos Príncipes	90
3.1.3 A casa de pensão.....	91
3.1.4 Degeneração de uma república	93
3.1.5 Uma pensão em formato de um cortiço.....	97
3.2 Dois cortiços, uma pedreira e um casarão	99
3.2.1 Estalagem de São Romão.....	100
3.2.2 O casarão do Miranda.....	104
3.2.3 A pedreira João Romão.....	107
3.2.4 O progresso na Estalagem: Avenida São Romão.....	110
3.2.5 O cortiço Cabeça de Gato.....	114

4 CARICATURAS DA NAÇÃO BRASILEIRA SOB O SELO DO NATURALISMO	119
4.1 O pincel romântico versus a tinta naturalista de Azevedo	122
4.1.1 A literatura romântica em Casa de Pensão	123
4.1.2 Amâncio de Vasconcelos: O enunciado de um anti-herói	127
4.2 Uma casa de pensão caricata sob o selo do naturalismo	131
4.2.1 Amélia dos Camarões, de virgem casadoira a fria golpista ...	136
4.2.2 João Coqueiro, de amigo devoto a algoz	140
5 A NAÇÃO MODERNA NATURALISTA CONTRAPOSTA À NAÇÃO ROMÂNTICA	146
5.1 Bertoleza pelo narrador: a caricatura das caricaturas	154
5.1.1 Bertoleza por João Romão: o demônio da crioula	160
5.1.2 O desfecho da saga: de uma falsa alforria à trágica morte	166
5.2 O naturalismo caricato de <i>O Cortiço</i>	170
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	178
PÓS-FÁCIO.....	184
Prof. Dr. Alexandre Veloso de Abreu	
REFERÊNCIAS.....	187
SOBRE A AUTORA.....	195

PREFÁCIO

“Tintas, borrões e caricaturas nas letras de Aluísio Azevedo”, é uma contribuição singular que Josélia dos Santos Oliveira traz para os estudos de literatura brasileira, em especial no que se refere à obra do escritor maranhense. A proposta apresentada aqui é a da leitura comparada dos romances *Casa de Pensão* e *O Cortiço*, publicados em 1884 e 1890, respectivamente, explorando como as obras propõem imagens que entrecruzam, no espaço da cidade do Rio de Janeiro, a violência e o progresso.

Certamente, a atuação de Josélia Oliveira como Professora de Literaturas de Expressão Portuguesa e de Literaturas de Expressão Inglesa na Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes, que a coloca em contato direto não apenas com obras da literatura brasileira, mas também com a teoria e a crítica literárias, respondem pelo ineditismo do estudo realizado, que encontra-se na maneira como a autora relê, com outras lentes, a produção estética do escritor Aluísio Azevedo, já bastante explorada pela crítica literária brasileira. Apoiada em consistente teoria comparatista, ela revisita duas obras seminais de Aluísio Azevedo explorando a maneira como os narradores constroem, por meio de uma leitura perspicaz das imagens da nação propostas pelo projeto estético do Romantismo, caricaturas da nação brasileira que descortinam os paradoxos de progresso e violência que marcam o Brasil do século XIX.

Em sua leitura, a encenação da violência nas obras de Aluísio Azevedo resulta de uma postura crítica do autor em relação à prática da escrita literária feita pelos escritores românticos, assentada nos pilares da caracterização da identidade nacional a partir dos eixos da língua portuguesa fundamentada numa tradição literária canônica, por um lado, e da originalidade brasileira associada à

linhagem da sucessão familiar, por outro.

Já sabemos que esse comprometimento dos escritores românticos leva a uma percepção da literatura como domínio privilegiado para a manifestação e a defesa do nacional. Ela se efetiva por meio da adoção, tanto pelos escritores quanto pela crítica literária e, também, pelo público leitor, de uma perspectiva estética que associa a literatura ao binômio nacionalismo e família. Poderíamos mesmo dizer que o realismo romântico seria marcadamente nacionalista, fundado no modelo familiar estabelecido pela relação entre a casa grande e a senzala que marca a cultura brasileira. Complementa esse realismo a focalização da natureza exuberante, na qual se desenrolam episódios considerados grandiosos para a história do país, vividos por personagens representativos da elite nacional, os quais contribuem para conformar a visão patriótica que a literatura desejará desenvolver no leitor.

Em função disso, essa produção estética se mostra informada por heranças positivistas e pautada numa perspectiva universalista que se compromete, e muito, com uma ideologia escravagista. Daí a aposta dos escritores do Romantismo em compor imagens da nação brasileira comprometidas com uma orientação política que estreita os laços entre nacionalismo idealista e cânone literário Ocidental.

É inquestionável a importância do Romantismo para a construção do sistema literário brasileiro. Porém, não seria despidendo afirmar que o resultado dessa aposta é a criação de uma imagem de nação literária que expressa um projeto nacional excludente. Para o leitor contemporâneo, no entanto, essa aposta numa literatura universalista, que desconsidera as questões de gênero, etnia e classe desvinculadas de preocupações ligadas aos debates sobre o feminismo, as etnias e os grupos sociais marginalizados, tomando-as a partir de um enquadramento

idealizado, encontraria significado apenas como parte de um projeto de pensar a prática literária, em si mesma, como instrumento para a consecução da literatura brasileira como mais um monumento historiográfico.

É nesse sentido que a perspectiva aberta por Josélia Oliveira para reler a obra de Aluísio Azevedo se mostra original. Ela contraria as análises canônicas da obra do escritor, que frequenta os programas curriculares não apenas dos cursos de graduação da educação superior, mas talvez, principalmente, do ensino médio da educação básica, marcadas, sobretudo, por uma visão conservadora de abordagem da obra de Aluísio Azevedo. Nessa visão o escritor, por meio de suas personagens, elegeria tipos peculiares, tomando-os como produtos de seu ambiente para contar histórias de extrema miséria e degradação humanas. A experiência contida nos romances seria antes cientificista do que estética. Ela causaria a repulsa do leitor pelo tratamento tanto dos aspectos físicos quanto os aspectos morais. Tal visão, ancorada em valores canônicos assumidos institucionalmente, confirmam uma abordagem da escrita azevediana vinculada a uma filosofia positivista, presa às teses do realismo naturalista e por isso mesmo, comprometida com uma visão da literatura que, pelo ponto de vista didático e, até mesmo, pedagógico que assumiria, acabaria reiterando os mesmos valores da ideologia nacionalista romântica.

Nesse sentido, a releitura dos romances de Aluísio Azevedo empreendida por Josélia Oliveira preenche uma lacuna nos estudos críticos da literatura brasileira, na medida em que revê critérios de valor consolidados sobre o que e como ler a obra desse escritor. Ela propõe outra perspectiva para a recepção da escrita azevediana, uma maneira de ler que faz emergir as diferenças em relação a modelos de leitura difundidos pela leitura canônica.

Em sua leitura, Josélia Oliveira mostra como Aluísio Azevedo caricaturiza a ideologia nacionalista realista e a ideia da

brasilidade como resultado de encenações literárias mediadoras entre a realidade nacional e uma genealogia familiar burguesa. Ao fazê-lo, o escritor maranhense ironiza a família burguesa brasileira e os valores da sociedade burguesa em geral, devolvendo-lhe uma imagem caricata da estreita associação que essa sociedade e sua ideologia mantêm com o capitalismo e o racismo.

Nas análises trazidas por Josélia Oliveira, a caricatura aparece como uma estratégia do escritor oitocentista de lidar com a representação num sistema literário ainda emergente. Consciente da impossibilidade de se adequar a modelos idealizados e retóricos de representação, tipicamente ancorados nos romances de formação, Aluísio Azevedo parece eleger a caricatura como alternativa para a construção de uma escrita que recusa modelos representacionais avessos a uma encenação refratária da realidade social, que permita mostra-la desvelando suas contradições, suas aporias.

A violência, tanto em *Casa de Pensão* quanto em *O Cortiço*, se materializa por meio das ações praticadas por personagens cujos valores se afastam muito daqueles tipicamente projetados pelo ideário dos protagonistas heróicos da literatura romântica nacionalista. Em *Casa de Pensão*, por exemplo, são destacados os deslocamentos da personagem Amâncio de Vasconcelos de herói a anti-herói, da personagem Amélia dos Camarões de virgem casadoira a fria golpista, e do personagem João Coqueiro de amigo devoto a algoz. E em *O Cortiço*, a violência inclui o contexto de escravidão. Por isso, o pincel romântico que traceja a família Miranda em luz e cores na narrativa de Azevedo é o mesmo que borra a personagem Bertoleza, desvelando, por meio da exploração física e moral da personagem que observamos em sua relação com o taverneiro João Romão, os meandros das complicadas relações étnico-raciais que contribuem para a formação da nação fora dos moldes do heroísmo romântico idealista. Em ambos os romances, é a raia miúda da população brasileira que assoma na cena literária, em espaços que se conformam como coletivos e públicos, em franca oposição aos espaços privados da narrativa romântica.

Já o progresso é captado nas duas obras pelo processo

evolutivo de espaços urbanos que constituem a cidade moderna do Rio de Janeiro como metáfora do espaço brasileiro. Uma hospedaria, um hotel, uma república, uma casa de pensão, dois cortiços, uma pedreira e um casarão servem de cenário para a encenação de uma república que é flagrada num processo dialético de progresso e degeneração. Urbanizados, esses espaços se conformam como uma caricatura da paisagem bucólica que marca a idealização do espaço nacional romantizado. Para penetrar esses espaços, Josélia Oliveira elege os narradores dos romances como guias que elucidam, para o leitor, as rasuras que o escritor promove na paisagem prototípica nacional. Ao mesmo tempo, mostra como, por meio desses narradores, o pincel romântico é rasurado pela tinta corrosiva e irônica de Aluísio Azevedo.

Na leitura que faz da estética azevediana, Josélia Oliveira ressalta a característica da caricatura de, artisticamente, transitar entre o sagrado e o profano. Explicita que, carregando em suas formas traços estereotipados, exagerados e deformados, as caricaturas são criadas a partir de semelhanças que envolvem aspectos físicos e psicológicos de valores culturais e sociais. A partir dessas considerações, Josélia Oliveira desvela o uso da caricatura, pela escrita azevediana, como recriação e como crítica. Mostra como, por meio da caricatura, o escritor desenha o espaço da cidade do Rio de Janeiro e a sociedade brasileira emoldurados pelo paradoxo da violência e do progresso, lançando mão da ironia como mola propulsora das imagens distorcidas que cria para tecer sua crítica.

Sem dúvida, a obra que se apresenta, ao reler as imagens de nação romântica por meio das caricaturas criadas por Aluísio Azevedo, demonstra como o trabalho crítico pode e deve ampliar as fronteiras do conhecimento da área da literatura brasileira para produzir impactos sobre a própria construção teórica.

Terezinha Taborda Moreira¹

¹Dra. Terezinha Taborda Moreira é professora na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, PUC Minas, BH, e foi a orientadora da autora no curso de Doutorado em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa na referida Universidade, no período de 2015 a 2019.

APRESENTAÇÃO

A análise *Casa de Pensão* (1884) e *O Cortiço* (1890), ambas de Aluísio de Azevedo, explora como as referidas obras propõem caricaturas da nação brasileira para mostrar como se entrecruzam, no espaço da cidade do Rio de Janeiro, a violência e o progresso. Observamos a realidade encenada em *Casa de Pensão* e *O Cortiço* pelas lentes de seus narradores. A violência é mostrada n' *O Cortiço*, principalmente, pelo contexto de escravidão e é evidenciada por toda a obra por meio de expressões de racismo e preconceitos extremos. A violência em *Casa de Pensão* se materializa por meio das ações da personagem antagonista, e tem seu desfecho no assassinato da personagem principal do romance. Já o progresso é captado nas duas obras pelo processo evolutivo dos espaços enquadrados nos romances. *O Cortiço* apresenta uma estalagem construída a partir de três casinhas. Em pouco tempo progrediu para uma estalagem agitada de noventa e cinco casinhas. Afinal, materializou-se em mais de quatrocentos cômodos com pátios transformados em ruas e iluminação estruturada por lâmpões.

A *Casa de Pensão* muda para o bairro de Santa Tereza e logo reformula-se em estrutura e aquisições movidas caprichosamente pelos desejos ambiciosos de seu proprietário. A tese busca evidenciar, na escrita ficcional dessas duas obras, características que moldam um projeto de uma nação realista-naturalista de Azevedo, contrapondo-as à imagem da nação romântica, conformando, dessa maneira, caricaturas da nação brasileira.

O século XIX foi marcado por frustrações e utopias, mas teve o pensamento racional como uma mola propulsora, não só de justiça e moral, mas também de mobilização política. No intuito de reformar a realidade, muitos escritores empenharam-se em lutas sociais, acreditando na ciência como uma base de sustentação de sua

escrita. Com o objetivo de renovar tradições, a corrente realista-naturalista revestiu-se de teorias científicas para explicar e reformular os problemas da sociedade.

Envolvidos com a estética realista-naturalista, os escritores do século XIX elegeram escravos, prostitutas, psicopatas, feirantes, alcoólatras e outros tipos peculiares para contar histórias de extrema miséria e degradação humanas. As tramas realistas-naturalistas, marcadas pela violência extrema, se conformam no espaço da urbe. Pelas palavras de Antonio Candido lemos que, “os romances mais típicos do naturalismo são marcados pela civilização que a burguesia construiu no enquadramento das cidades”. (CANDIDO, 1993, p. 95). Os mesmos trazem planos de um mundo parado e fechado, onde, como explica o estudioso, “as relações sociais viram fatos naturais, onde o vínculo direto como o meio anula a liberdade e ninguém pode praticamente escapar às suas pressões sem se destruir”. (CANDIDO, 1993, p. 102).

O enquadramento desses espaços, explicados pelo autor nos permite fazer uma conexão com o ambiente das casas de habitação comunitária das duas obras em foco, e a conseqüente rede de intrigas e violência geradas pela convivência coletiva nesses espaços.

Aluísio Tancredo Belo Gonçalves de Azevedo nasceu em São Luís, no estado brasileiro do Maranhão, em 14 de abril de 1857. Nasceu filho do português David Gonçalves de Azevedo e de Emília Branco, descendente de família maranhense. Vários biógrafos de Aluísio Azevedo atestam que o pai português representava o protótipo do comerciante português culto. Aluísio Azevedo não teve o privilégio de ter uma família rica, mas a sua família foi uma das mais cultas da capital do estado. Embora os pais de Aluísio Azevedo não possuíssem escravos, o escritor testemunhou bem de perto as condições em que eles viviam, principalmente, no Maranhão. O escritor publicou, primeiramente, *O Mulato*, em 1881. *Casa de Pensão*

foi publicado em 1884 e o *Cortiço* em 1890. As obras foram produzidas em plena campanha abolicionista, o que provocou um escândalo para a crítica da época. Filho de pai português, o autor traz consigo contradições que Candido aponta como “adoração confusa da mão que pune e explora”. (CANDIDO, 1993, p. 143). Como intelectual, Azevedo analisou o mestiço na sociedade de seu tempo e espaço e, à sua maneira, atacou diretamente o preconceito racial. As obras publicadas são um marco da literatura realista-naturalista e trazem uma linguagem vigorosa ao traduzir as vidas miseráveis dos moradores de uma casa de pensão e de um cortiço.

Casa de Pensão (1884) teria sido um romance inspirado em um caso policial acontecido no Rio de Janeiro e que ficou conhecido como “questão Capistrano”. A narrativa conta a história de Amâncio da Silva Bastos e Vasconcelos, rapaz rico da província do Maranhão que se muda para a corte do Rio de Janeiro para estudar e fazer fortuna. Ao chegar à cidade, primeiramente, vai morar na casa do senhor Campos, um amigo de seu pai. Mas logo recebe um convite do também estudante João Coqueiro para morar em uma pensão de sua propriedade. Coqueiro e a esposa, Madame Brizard, tratam-no com devoção e planejam casá-lo com a irmã, Amélia, por puro interesse financeiro. A pensão é um ambiente de promiscuidade generalizada e perversões de desejos, apesar da hipócrita moralidade apregoada por seu proprietário. A trama envolve personagens que estão agrupados na casa ou estão próximos do protagonista.

O romance *O Cortiço* (1890) narra a ascensão do ambicioso taverneiro João Romão. Para acumular fortuna, o português explora sua amante, Bertoleza, escrava que acreditava ter sido alforriada pelo “companheiro”. Este, desonestamente, vai lhe roubando todo o dinheiro obtido com o suor da labuta. Tragicamente a escrava, ao perceber que o amante a enganou e vai devolvê-la a seu dono, se mata. João Romão é o construtor da habitação coletiva que, assim

como a casa de pensão onde mora Amâncio Vasconcelos, é um ambiente que evidencia os desvios morais de seus habitantes. Entendemos que o espaço de ambas as moradias, de *O Cortiço* e de *Casa de Pensão*, impulsiona, motiva e ordena as ações corriqueiras e trágicas que lemos nas narrativas. O espaço é quase uma personagem e é privilegiado pelo autor nos títulos das duas obras.

Interpretamos a personagem Amâncio, protagonista de *Casa de Pensão*, como uma caricatura do jovem do norte que chega à cidade do Rio de Janeiro, em seu melhor terno de casimira. A tinta usada pelo autor evidencia aspectos físicos e psicológicos para reiterar uma visão estereotipada ora conservadora, ora moralista e autoritária, produzida e consolidada na sociedade brasileira em relação ao povo nortista e também aos vizinhos do nordeste.

Já em *O Cortiço* podemos citar, como exemplo, a personagem Bertoleza, “uma crioula trintona” que, no início do romance, é ressaltada, pelo narrador, por sua capacidade incansável de realizar o trabalho árduo. Mas logo suas qualidades são substituídas por assertivas vociferadas pelo seu companheiro do tipo “crioula suja” (AZEVEDO, 2007, p. 146), “desgraçada” (AZEVEDO, 2007, p. 146), “escrava e rasteira” (AZEVEDO, 2007, p. 146), “maldita preta dos diabos” (AZEVEDO, 2007, p. 188), “demônio da crioula” (AZEVEDO, 2007, p. 209). Na maioria das vezes as analogias à Bertoleza têm como parâmetros os animais. Pensamos essa estratégia denominada pelos críticos como animalização das personagens como uma outra forma encontrada por Azevedo para evidenciar a violência contra a escrava. Outras personagens do cortiço também são aproximados aos animais com bastante frequência pelo narrador. Affonso Romano de Sant'Ana, em *Análise estrutural dos romances brasileiros*, enumera os apelidos ressaltados às personagens: Leandra com “ancas de animal do campo”; Neném como “enguia”; Paula com “dente do cão” e “Pombinha”. (SANT'ANA, 1973, p. 100). O autor ainda esclarece

que o nome verdadeiro de Pombinha fica no anonimato. Ainda no movimento de zoomorfização das criaturas, o narrador explicita que Bertoleza e Romão trabalham como “uma junta de bois” (SANT’ANA, 1973, p. 100).

Conforme analisado por quase uma unanimidade de estudiosos da literatura brasileira, Aluísio Azevedo utiliza-se da realidade observada nas habitações coletivas do Rio de Janeiro para acordar uma experiência cientificista, despertando nos leitores repulsa ao ambiente mostrado, tanto nos aspectos físicos como nos aspectos morais. Este conceito de que o ambiente molda o indivíduo é um dos preceitos que rege a estética realista-naturalista. No entanto, pontuamos como a construção caricata das personagens de Azevedo, ao mesmo tempo em que conformam imagens de uma nação brasileira primordialmente naturalista, criticam essa nação. Para fazer sua crítica, Azevedo contrapõe, às imagens da nação romântica projetadas pelo Romantismo, tanto em *Casa de Pensão* como em *O Cortiço*, caricaturas da nação naturalista.

Nas obras em estudo, as histórias são tecidas na instância individual das personagens, no cruzamento de suas histórias e são remetidas para o coletivo, exposto nas obras estudadas em forma de uma pensão e um cortiço. Justamente por se tratar de hospedagens, reconhecemos a complexidade e a dificuldade de se analisar profundamente cada uma dessas histórias e dos respectivos temas ricamente relacionados a elas. Por isso, antecipadamente, nos justificamos por ignorarmos muitas personagens relevantes em cada uma das obras para privilegiar e destacar, em forma de recortes, determinados eixos da tramados dois romances, cuidadosamente escolhidos devido ao exíguo limite de nosso tempo.

As obras de Azevedo, aqui analisadas, evidenciam pistas de espaços que contrapõem a natureza e a cidade, o mundo natural e o mundo civilizado, o velho e o novo, o antigo e o moderno, o desenvolvimento e o subdesenvolvimento. Para entender o espaço

nos romances *Casa de Pensão e O Cortiço* nos embasamos em autores como Milton Santos, com *Metamorfose do espaço habitado* (1988), cujos pressupostos teóricos mostram o espaço como um mosaico de relações, de formas, funções e sentidos. O autor trabalha preocupado em compreender e analisar as transformações sócio espaciais sob o impulso do capitalismo e como elas interferem nas ações humanas. Milton Santos é um conceituado geógrafo e sobre esse olhar a partir do qual a geograficidade se estende à Literatura é importante sublinhar, com os estudiosos Oliveira e Marandola Jr. (2013), que é a partir dela, e não nela, que os significados, o sentido dos lugares, as identidades territoriais, os sentimentos de afeição e rejeição a lugares, o envolvimento com o meio, a percepção da paisagem, tornaram-se foco do estudo geográfico de obras literárias. Nessa perspectiva, salientamos que em nossa análise a paisagem não será tomada como o aspecto mais visível do espaço. Nosso intento é, justamente, contrapor, analisar e discutir os espaços literários dos dois romances como projeções de caricaturas dos espaços brasileiros projetados a partir do ideário nacionalista romântico.

Buscamos rastrear, em *Casa de Pensão e O Cortiço*, mudanças ocorridas no Rio de Janeiro e, mais precisamente, nas duas habitações coletivas em foco, sejam essas mudanças relacionadas à progressão ou à deterioração de seus habitantes, analisando como elas interferem no modo de agir das personagens. Buscamos contrapor, ainda, a visão da natureza mitificada e o oposto dela conformando a noção do progresso do realismo-naturalista.

Os espaços concebidos por Aluísio Azevedo são, também, de relações sociais. Por isso, nossa análise buscou entender como, nos dois romances, o Rio de Janeiro, é encenado por um escritor cujo discurso critica a visão de uma elite social. O autor retrata nas obras, simultaneamente, a violência e o progresso, paradoxos estes que moldam uma caricatura da nação brasileira.

É conhecido que Aluísio Azevedo defendia novos critérios

estéticos. Antes mesmo de se destacar como romancista, Aluísio se dedicou às caricaturas políticas que foram publicadas em jornais do Maranhão e do Rio de Janeiro. Raimundo de Menezes transcreve em biografia de Azevedo a seguinte afirmativa do autor: “Quando escrevo, afirma, pinto mentalmente. Primeiro desenho os meus romances, depois redijo-os”. (AZEVEDO *apud* MENEZES, 1958, s.p). Acreditamos que a sensibilidade artística de Azevedo presenteia a literatura brasileira com uma galeria de tipos que, nas unidades de composição, exemplificados aqui em uma pensão e em um cortiço, representam toda uma realidade sociológica do Rio de Janeiro no final do século XIX. Por isso, ao analisar personagens e passagens das obras *Casa de pensão* e *O cortiço*, interpretamos que o narrador, em cada uma das obras, descreve as personagens como caricaturas de Aluísio Azevedo e é importante para esta tese que se projete as imagens dessa nação imaginada a partir desta abordagem, ou seja, Azevedo transcria seus personagens em caricaturas por meio de seus narradores. A transcrição, segundo Haroldo de Campos (1989), é uma recriação. O tradutor é um recriador. O estudioso se inspirou em conceitos de escritores como Ezra Pound e outros. A teoria haroldiana vê a tradução como recriação e como crítica. As caricaturas, assim, se propõem como uma forma de criticar a sociedade e ao sistema que a envolve.

As caricaturas são criadas a partir de relações de semelhança que envolvem aspectos físicos e psicológicos, de valores culturais e sociais. As *charges* são definidas como caricaturas, mas costumam apresentar um fato completo acontecido. É constituída de uma ou várias caricaturas e outros complementos envolvidos que facilitam a identificação de uma crítica atual, enquanto que a caricatura, em si, mostra-se individual. A palavra *charge* é de origem francesa e significa carga. Desde os primórdios a arte da caricatura é, também, definida como pintura satírica ou burlesca, pois provoca riso, zombaria, por sua extravagância ou ridículo.

Mas, como afirma Francis Grose, estudioso Inglês citado por Herman Lima, em *A história da Caricatura* (1963), é preciso julgar a arte com isenção de méritos, pois a pintura satírica veio vingar a virtude e a dignidade ultrajadas, por isso aponta ao público os culpados, fazendo “tremar à simples ideia de ver suas loucuras, seus vícios, expostos à ponta acerado do ridículo, aqueles mesmos que enfrentariam com desdém censuras atrozes”. (GROSE *apud* LIMA, 1963, p. 5).

Acreditamos que *caracterizar* o indivíduo e o ambiente em que ele vive define melhor o propósito da escrita de Azevedo sob a perspectiva da caricatura.

Concordamos com Lima quando afirma que a caricatura sublima gestos, exalta aspectos inesperados, revela segredos subentendidos e não apenas os deforma ou os exagera para expô-los ao ridículo. Nesse viés, nos atemos aos recortes das narrativas transcritas pelos narradores em cada um dos romances para desvendar uma escrita criteriosa no propósito exclusivo de ironizar a realidade do subúrbio carioca encenando e evidenciando seus multi personagens como parte constituinte da nação brasileira.

Assim, para um melhor detalhamento do presente trabalho, organizou-se este texto em cinco capítulos. O primeiro capítulo, “O intelectual Aluísio Azevedo” trata do escritor Aluísio Azevedo e de algumas questões sobre o intelectual no Brasil do século XIX. Também evidenciamos contradições tanto no referido século como na literatura brasileira. Nesse capítulo contrapomos o projeto romântico de nação e o projeto naturalista de Azevedo.

No segundo capítulo, “Aluísio Azevedo e a caricatura da nação brasileira”, primeiramente, apresentamos um breve estudo da arte da caricatura para melhor entendermos como a ironia, o grotesco e a comicidade são componentes congruentes e de teor caricato nas diversas descrições das personagens. Em seguida, analisamos como Aluísio Azevedo delinea caricaturas da nação

brasileira por meio dos narradores de *Casa de Pensão* e *O Cortiço*. As caricaturas se propõem como uma forma de crítica à sociedade e ao sistema que a sustenta. Para caracterizar personagens de maneira caricata, Aluísio Azevedo aplica na sua escrita a sua habilidade de artista plástico. Dessa maneira, “o hábil tracejador de caricaturas políticas” (BOSI, 1987, p. 210), apresenta uma galeria de tipos hiperbolizados e deformados para representar toda uma realidade sociológica brasileira, em pleno século XIX. As passagens de ambos os romances foram selecionadas para análise em subitens distintos para que, também, se permitisse uma visualização caricata nítida dos aspectos físicos e psíquicos das personagens. Nessa perspectiva de figuração, apresentamos nos intervalos de algumas descrições dos dois romances, seis versões de desenhos, idealizados num vislumbre absolutamente lúdico e amador, como uma forma de apenas materializar, na prática, a escrita de Azevedo, pois nenhum estudo de figurinos ou de expressões de época foi levado em consideração.

O terceiro capítulo, “A cidade moderna do Rio de Janeiro: caricaturas do espaço brasileiro”, analisa a oposição entre a natureza mitificada do Brasil proposta pelo Romantismo e a descrição grotesca do espaço citadino proposta pelo Realismo-naturalismo. Buscamos perceber como as narrativas encenam mudanças ocorridas no Rio de Janeiro e, mais precisamente, nas duas habitações coletivas em foco, sejam essas mudanças relacionadas à progressão ou à deterioração de seus habitantes, analisando como elas interferem no modo de agir das personagens. Simulamos, nessa análise, um roteiro turístico através dos romances *Casa de Pensão* e *O Cortiço*, conduzidos pelos seus narradores para ressaltar a ordem mítica em oposição à desordem e à degeneração dos referidos espaços. O primeiro roteiro inclui uma hospedaria, um hotel, uma república e uma casa de pensão e o segundo é elaborado a partir de dois cortiços, uma pedreira e um casarão. Discutimos como, em cada uma das obras, as caricaturas se emolduram a partir dos espaços das narrativas.

O quarto capítulo, intitulado “Caricaturas da nação brasileira sob o selo do Naturalismo” discute e exemplifica como a escrita naturalista de Azevedo, estrategicamente, rasura o Romantismo da personagem Amâncio de Vasconcelos. O estudo também explica como, numa casa de aparência familiar, as personagens Mme Brizard, Amélia e João Coqueiro idealizam e executam um plano audacioso de sedução do maranhense. O determinismo do Naturalismo justifica, portanto, o desfecho trágico da saga de Amâncio de Vasconcelos, jovem estudante, imigrante, cheio de sonhos e disposto a aventurar-se pela corte carioca na busca por seus prazeres e ideais.

O quinto capítulo, “A nação moderna naturalista contraposta à nação romântica” investiga como o mesmo determinismo que vitimou Amâncio de Vasconcelos em *Casa de Pensão* extermina a escrava Bertoleza em *O Cortiço*. Aqui encontramos a grande crítica que o escritor faz à sociedade quando, ao término do romance, o final de mesma tragicidade confirma, pelo Naturalismo, a superioridade do branco e do sistema.

E, após retomar os aspectos almejados em cada capítulo, apresentamos as nossas considerações finais que consolidam o estudo apontando cada um dos objetivos alcançados.

Evidenciamos que Aluísio Azevedo rasura o projeto de nação romântica propondo uma caricatura da nação brasileira. As imagens do projeto nacionalista romântico, contrapostas às da nação do Naturalismo de Azevedo, resultam num efeito caricato, como demonstrado nas passagens selecionadas para análise.

1

O intelectual
Aluísio
Azevedo

Quando escrevo, pinto mentalmente. Primeiro desenho os meus romances, depois redijo-os (AZEVEDO apud MENEZES, 1958, s.p).

Buscamos entender Aluísio Azevedo não só como o escritor de *Casa de pensão* e *O Cortiço*, mas como um intelectual, posicionado ideologicamente contra os preconceitos e a hipocrisia de uma minoria social dominante no Brasil do século XIX. Aluísio Azevedo defendia a parcialidade das ideologias por meio da literatura para discussão e reflexão de assuntos sérios. Parece-nos que o intelectual escritor via a narrativa naturalista como uma estratégia organizada em função das lições explícitas ou implícitas a serem tiradas dos acontecimentos mostrando, dessa maneira, o ponto de vista didático e pedagógico no qual cremos que a referida estética está inserida. A análise por esse viés nos impulsiona para uma discussão de um contexto relacionado à intelectualidade e suas atribuições no Brasil da época de Azevedo.

O estudioso Adauto Novaes explica o termo intelectual como “aquele que tenta infatigavelmente construir a si mesmo e a todas as coisas através dos atos articulados do espírito.” (NOVAES, 2006, p. 13). Nada mais simples que relacionar o uso da palavra às atividades que dizem respeito ao intelecto, como cultura, artes, música, literatura, etc. O intelectual, portanto, produzirá pensamentos considerados como de inteligência. Dedicar-se-á ao trabalho crítico em busca de verdades, justiça e liberdade.

Ponderamos aqui que os intelectuais se engajam em movimentos para evidenciar os eminentes problemas da sociedade. Agitam ideias, pois a sua matéria prima é a ordem e a desordem das coisas e do mundo. Por levantar questões que, em sua grande parte, dizem respeito aos sujeitos subjugados e desfavorecidos, entendemos os intelectuais como indivíduos inconformados por natureza. São, na verdade, tradutores de tensões.

A estudiosa Maria Zilda Cury, em *Intelectuais e vida pública: migrações e mediações* (2008), resgata a história do intelectual e aponta Jean Paul Sartre como o último intelectual moderno, aquele que se alia às questões de outrem, a fim de contestar as verdades

recebidas. A autora explica que Sartre, “na sua ação intelectual empunhava até um megafone, ia pra frente das universidades discutir com os estudantes, posicionava-se na imprensa contra as guerras colonial e do Vietnã”. (CURY, 2008, p. 21).

À sua maneira, Aluísio Azevedo também empunhava “um megafone” na luta contra a escravidão, o clero e o Império. Abraçou o modelo republicano de governo. Desde jovem, em São Luís do Maranhão, trabalhava em jornais a serviço de movimentos abolicionistas e para combater a hipocrisia do clero. O movimento intelectual positivista ao qual ele pertencia mostrava problemas relacionados à fome, à febre amarela, à aglomeração das pessoas em cortiços, à violência e aos abusos da milícia. Os intelectuais enalteciam a instrução, a ciência, o progresso e a higiene pública.

Faz-se necessário para a sociedade, portanto, essa força de agenciamento, de mediação, porque há um sistema de poder que barra e proíbe o discurso da voz subalterna. A esse respeito, Sandra Regina Goulart Almeida, em seu artigo “Intelectuais cosmopolitas: mulheres, migrações e espaço público”, cita Gayatri C. Spivak para explicar que a fala do subalterno e do colonizado sempre foi intermediada pela voz de outrem e que “a tarefa de intelectuais, escritores e críticos da contemporaneidade deve ser de criar espaços por meio dos quais o sujeito subalterno possa falar para que, quando ele ou ela o fizer, possa ser ouvido” (SPIVAK *apud* ALMEIDA, 2008, p. 47).

Este papel de mediador é, sobremaneira, de grande importância, pois por meio dele, o intelectual pode representar, articular e questionar as tensões resultantes da relação entre o explorado e o explorador, do ponto de vista do explorado. Mas isso não exime o intelectual da relação com o sistema de poder, pois ele também está sujeito às leis da sociedade. Aluísio Azevedo tem, além do “megafone” das crônicas, dos artigos e das caricaturas que desenha, a literatura naturalista como uma estratégia para questionar e refletir

sobre os acontecimentos da sociedade de seu tempo. Dessa maneira, a escrita de Azevedo molda caricaturas da nação brasileira e ao deformar, interpretamos que o escritor aponta defeitos e falhas na nossa sociedade. Em *O Cortiço*, por exemplo, depois de ter sido traída, ludibriada, explorada sexualmente e pela força do seu trabalho, a escrava Bertoleza se suicida. Aluísio Azevedo traduz o acontecido como uma *charge*. Em primeiro plano observa-se a negra se esvaindo em sangue com o ventre rasgado de lado a lado; em segundo plano, ironicamente representado no mesmo quadro, vê-se o português taverneiro recebendo das mãos de uma comissão de abolicionistas o diploma de sócio benemérito da instituição que os representava.

Em *Casa de Pensão* os fatos são diferentes, mas o desfecho trágico e a *charge* faz-se irônica como em *O Cortiço*. Amâncio de Vasconcelos fora assassinado por seu suposto amigo João Coqueiro. A mãe de Amâncio, ao chegar ao Rio de Janeiro, depara-se com o terrível quadro, também traduzido por Azevedo na seguinte *charge*: em primeiro plano, nota-se o retrato do filho de D. Ângela morto numa mesa de necrotério, com o tronco nu e em sangue; em segundo plano o comércio estampa promoções de chapéus, gravatas e bengalas “à Amâncio de Vasconcelos”. (AZEVEDO, 1996, p. 255).

Discrepâncias na narrativa colocam paradoxalmente aspectos do dia a dia junto a atos violentos de morte, dispõem num mesmo plano o retrato de um cadáver com placas de promoções do comércio. Julio Jeha, em *Monstros e monstruosidades na literatura*, quando afirma que: “A literatura da Renascença descreve pecados específicos (ciúme, orgulho, etc) como monstruosos [...] deformidades externas revelam transgressão, pois o indivíduo personifica uma traição da natureza”. (JEHA, 2007, p. 7). O autor ainda completa: “Se filósofos e teólogos falham ao tentar repreender o mal, escritores talvez sejam capazes de tornar o indizível visível. A serviço deles, figuras do discurso, principalmente metáforas, podem dar corpo a

noções abstratas como 'existência negativa'". (JEHA, 2007, p. 19).

Teoricamente, a mediação de intelectuais escritores é necessária para a defesa dos desvalidos explorados pelo sistema dominante em todo o mundo ocidental do século XIX. Na prática, os escritores e intelectuais envolvidos com a estética naturalista, como é o caso de Aluísio Azevedo, produzem reflexões em que as práticas do explorador são recompensadas como percebe-se nos desfechos trágicos de suas obras. Dessa maneira, acreditamos que o discurso de Azevedo se faz notadamente irônico para evidenciar questões prementes à sociedade brasileira. Por meio da escrita dos romances visualizamos, dessa maneira, caricaturas da nação brasileira elaboradas por Azevedo.

1.1 Contradições no século XIX e na literatura brasileira

Compreender o que era o Brasil no século XIX nos remete a analisar em que moldes a nação brasileira foi se construindo. Analisar pressupõe aqui decompor e desconstruir elementos articuladores de desigualdades que concentravam o poder e a riqueza nas mãos de poucos, em um modelo cujo pano de fundo é um Brasil escravista. Na segunda metade do século XIX, a sociedade brasileira sofreu mudanças bastante significativas e fundamentais em sua estrutura política e social.

O preconceito de raça era absoluto no século e fez surgir o chamado racismo científico no século XIX propôs a classificação do ser humano se amparando em teorias raciais debatidas à exaustão por antropólogos, historiadores, sociólogos e intelectuais da época. Fazia-se, inclusive, o uso de taxonomias no trato do tema. Lília Moritz Schwarcz, em *O espetáculo das raças*, descreve que uma das mais estranhas teorias considerava uma suposta esterilidade “de espécies miscigenadas associando a não-fertilidade da mula a uma possível esterilidade do mulato”. (SCHWARCZ, 1993, p. 47). A autora ainda

explica que o termo raça foi apresentado pela primeira vez, na literatura mais especializada, no início do século XIX, por Georges Cuvier, inaugurando assim “a ideia de existência de heranças físicas permanentes entre os vários grupos humanos”. (SCHWARCZ, 1993, p. 47). O próprio sistema escravocrata, como observou Schwarcz, enraizou o racismo no Brasil e instaurou a naturalização da violência extrema contra o negro. Sidney Chalhoub, em *Visões de liberdade: uma história das últimas décadas de escravidão na corte*, explica que

Para o leitor de hoje em dia, a possibilidade de homens e mulheres serem comprados e vendidos como uma outra mercadoria qualquer deve ser algo, no mínimo, difícil de conceber. [...] Com efeito, um pouco de intimidade com os arquivos da escravidão revela de chofre ao pesquisador que ele está lidando com uma realidade social extremamente violenta: são encontros cotidianos com negros espancados e supliciados, com mães que têm seus filhos vendidos a outros senhores, com cativos que são ludibriados em seus constantes esforços para a obtenção da liberdade. (CHALHOUB, 2011, p. 40).

A princípio, a sensação exalada para o leitor nas situações inscritas é de repugnância perante o conhecimento dessa realidade social no Brasil, mas depois de certo tempo, o meio intelectual progrediu para uma denúncia desse passado de crueldades. As histórias de violência são muitas. A ciência das atrocidades cometidas sensibilizam pesquisadores e alimentam as vozes de escritores e pensadores com o objetivo amplo de eliminar a escravidão do mundo, desnaturalizar a violência, e perpetuar apenas as histórias sobre ela, para que o leitor se indigne com os fatos reais acontecidos e adaptados para a ficção com estratégias de verossimilhança.

A ilegitimidade da escravidão, durante anos, foi amparada na política da corte portuguesa e encontrou apoio no sistema brasileiro, ancorado pela conceituação jurídica nacional. As leis que deviam controlar a violência no país facilitavam a reescravização. O regime escravista ocupou todo o território brasileiro e não foi privilégio só dos senhores de engenho, mas, surpreendentemente, foi disseminado entre padres e militares, grupos que, eticamente, e supostamente, deveriam proteger qualquer trabalhador, independente do credo ou raça, da violência e do trabalho forçado. O regime escravocrata definiu, portanto, desigualdades sociais, fez da raça e da cor fundamentais marcadores de diferenças e principalmente, de violência e preconceito. Mas, também, fez surgir na sociedade brasileira intelectuais escritores, indivíduos dispostos a usar o conhecimento científico e a arte de escrever histórias em prol de lutas sociais, no intuito de reformar uma realidade violenta e atroz.

Marcelo Bulhões, em *Leituras do desejo: o erotismo no romance naturalista brasileiro*, analisa o romance naturalista brasileiro no século XIX e aponta muitos romancistas como “abolicionistas, anticlericais, republicanos e reformadores de um saber tradicional, postulando, por exemplo, a necessidade da atuação do conhecimento científico com a função de esclarecimento e superação de preconceitos e superstições”. (BULHÕES, 2003, p. 195).

O crítico literário Domício Proença Filho, em seu artigo “A trajetória do negro na literatura brasileira”, conclama que “a presença do negro na literatura não escapa ao tratamento marginalizador que, desde as instâncias fundadoras, marca a etnia no processo de construção da nossa sociedade”. (PROENÇA FILHO, 2004, p. 161). O autor completa que a visão estereotipada surge mais significativamente a partir do século XIX e prevalece ainda até nossa atualidade. Mesmo que a base da escrita seja, de certa forma,

científica, por termos um intelectual por trás da “pena”, o crítico explica que há estereótipos nessa literatura abolicionista. O autor destaca os estereótipos mais evidentes nas obras:

Começo pelo escravo nobre, que vence por força de seu branqueamento, embora a custo de muito sacrifício e humilhação. É o caso da escrava Isaura, do livro do mesmo nome, escrito por Bernardo Guimarães e publicado em 1872 e de Raimundo, o belíssimo mulato de olhos azuis criado por Aluísio Azevedo em *O Mulato*, lançado em 1881. Essa *nobreza* identifica-se claramente com a aceitação de submissão, apesar da bandeira abolicionista que o primeiro pretende empunhar e da denúncia do preconceito assumida pelo segundo. (PROENÇA FILHO, 2004, p. 162, grifos do autor).

Segundo Proença Filho, “o negro pervertido ganha a cena no excelente romance *O Bom-Crioulo* (1885), de Adolfo Caminha”. (PROENÇA FILHO, 2004, p. 165). As obras citadas pelo referido autor são um marco da literatura realista-naturalista brasileira. A condição escravista também permeia *O Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha. O livro foi publicado em 1895 e tem sido estudado na atualidade, não apenas como uma obra prima do autor, mas também como um importante arquivo da prática de castigos corporais dentro das galés. Embora a obra tenha sido ambientada na escravidão, seu protagonista não vive mais a condição de escravo de fazenda, mas a de um escravo de navios. Ele e seus companheiros usam grilhões, são chicoteados e massacrados por seus superiores, mas mesmo assim encaram as galés como “liberdade”.

Estranhamente, de maneira paradoxal, a escravidão impulsiona o país para um processo civilizatório. São oposições que se mostram nos mesmos espaços ficcionais que encenam a situação dos negros no país, mas que aparecem em tensionamento por

colocar, lado a lado, violência e progresso. Figuramos a encenação desses paradoxos como uma caricatura do século XIX. E este processo é também assunto da nossa pesquisa. Por isso, observamos a cidade do Rio de Janeiro como parâmetro nas duas obras de Aluísio Azevedo, *Casa de Pensão* e *O Cortiço*.

No século XIX, a Lei do Ventre Livre, em 28 de setembro de 1871, trouxe alento e esperanças ao Brasil, mas, também, causou muitas frustrações. Logo a população escravista conseguiu soluções rápidas e efetivas para que se continuasse mantendo a escravidão dentro do país. Como relata o biógrafo Jean-Yves Mérian, em *Aluísio Azevedo- vida e obra (1857-1913): o verdadeiro Brasil do século XIX* (1988), os padres registravam os escravos nascidos após 28 de setembro com data anterior. Outro fato é que o filho do escravo nascido livre (chamado de ingênuo) ainda assim era vendido em praça pública como um escravo. As negociações eram feitas por meio de anúncios e efetivadas até mesmo em hotéis.

Célia Maria Marinho de Azevedo, na obra *Onda Negra Medo Branco* (2004), aponta o preconceito racial até mesmo no meio abolicionista. Assim como Domício Proença Filho (2004), a autora também questiona o fato de o padrão dominante branco prevalecer na literatura abolicionista da época, como nos romances *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, publicado em 1885 e *O Mulato*, de Aluísio Azevedo, publicado em 1881. A estudiosa alega que “ambos os personagens centrais são descendentes de africanos, porém mestiços, de traços fisionômicos próximos aos do branco e por isso [são] considerados belos”. (AZEVEDO, 2004, p. 206). A estudiosa defende, em seu livro, que as obras referidas promovem a associação da cor do negro ao estigma de raça inferior. Nessa perspectiva, descrevendo a escrita de *O Cortiço* como exemplo, Antonio Candido, em *O discurso e a cidade*, explica bem as contradições encontradas no intelectual Aluísio Azevedo:

Ainda aqui encontramos todos os chavões do tempo, marcando a ambiguidade do intelectual brasileiro que aceitava e rejeitava sua terra, dela se orgulhava e se envergonhava, nela confiava e dela desesperava, oscilando entre o otimismo idiota das visões oficiais e o sombrio pessimismo devido à consciência do atraso. (CANDIDO, 1993, p. 139).

Ao analisar esses aspectos tão característicos desse tempo, ressaltamos que, aos olhos de hoje, as contradições do século XIX cotejadas interferem de forma contundente na escrita literária e, também, evidenciam as incongruências presentes no meio intelectual.

1.2 O projeto romântico de nação e o projeto naturalista de Azevedo

Mauro Boianovsky, em “A formação política do Brasil segundo Furtado” (2014), explica que devido ao município brasileiro ser uma divisão territorial arbitrária, a sociedade brasileira escravocrata era definida pelo patriarcalismo colonial. Mesmo após a abolição dos escravos em 1888, a estrutura sociopolítica brasileira ainda constituía-se nesses parâmetros e, conforme explicado pelo estudioso, permanecia como domínio agrícola ligado ao comércio exterior e esse comércio era dominado por comerciantes portugueses e ingleses. O modelo era de uma sociedade patrimonialista. Sobre o patrimonialismo, Raymundo Faoro, em *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro* (1977), ressalta que é uma estrutura importada da Coroa lusitana no século XIX e prega, em sua essência, uma subordinação à autoridade representada pelo Estado, elemento catalizador, edificador das instituições e, principalmente, centralizador. O pensamento patrimonialista não admite autonomia e tem suas origens nos

arquétipos institucionais patriarcais. A sua prática é doutrinária, de dominação plena e encontrou solo fértil no típico brasileiro denominado “homem cordial”, indivíduo este caracterizado pela afabilidade e perfil familiar que, sobretudo, subordina-se, mas para defender seus interesses.

O pesquisador Octávio Ianni esclarece em seu artigo “Tendências do pensamento brasileiro”, que a grande questão colonial contrapõe “sociedade civil e estado, a possibilidade e a impossibilidade de formação do estado-nação, simbolizado no princípio da soberania; democracia e tirania; reforma e revolução; além de outros dilemas.” (IANNI, 2000. p. 56). Sobre a sociedade civil o autor ainda aponta sua debilidade e pouca organização e que compreende tradições patrimoniais, coronelismo, caciquismo e políticas de campanário. Outros componentes, dessa mesma sociedade, são “abertamente evolucionistas, ou mesmo situados na linha do darwinismo social, apelando para o racismo, o arianismo, uma europeização imaginária.” (IANNI, 2000. p. 57). O estudioso ainda cogita que esses outros “em geral tomam escritos europeus como se fossem expressões indiscutíveis da formação das nações européias, modelos definitivos para as outras sociedades. Idealizam o que, em certos casos, os europeus também idealizam.” (IANNI, 2000. p. 56).

Aluísio Azevedo encena, nos dois referidos romances, uma realidade do Brasil com esses indicativos. Nesse viés, entende-se os direcionamentos na sua escrita como um projeto pessoal. Em *Casa de Pensão* o autor cria a personagem Amâncio de Vasconcelos como um burguês típico, que conforma o ideário da nação romântica, ou seja, descendente de uma família de elite rural, estereótipo de uma sociedade patrimonialista. A personagem busca apoio psicológico nos romances estrangeiros e se enquadra no perfil de um indivíduo que exalta a cultura de elite.

Podemos ver, também, outro estereótipo brasileiro que é o

português comerciante ganancioso e atuante no comércio local, o taverneiro João Romão, de *O Cortiço*. A personagem foi também moldada em perfil patrimonialista que subordina, domina e que se notabiliza na disputa e aquisição de títulos mobiliários para comprovar uma ascensão social nos moldes europeus.

A nação ficcional é criada pelo escritor a partir de aspectos primordiais que dizem respeito a uma comunidade imaginada. O autor opta por observar características concernentes a esse povo. O teor das suas observações proporcionam o tom de sua escrita. A lente naturalista mostra quadros vivos dos vícios, promiscuidade, miséria, o cientificismo das doenças, da destruição e toda a sorte de embates sociais e pessoais. O Naturalismo propõe uma realidade metaforicamente crua e se dispõe a enfrentá-la, dissecando-a. Interpreta-se que o Romantismo já traz em si a frustração do poeta que se sente desajustado por não conseguir exprimir o que deseja. Desconfia da palavra antes mesmo de escrevê-la.

O projeto do Romantismo foi construído a partir do amparo e da visão mitificada da natureza. Sobre “a imagem romântica do país”, José Murilo de Carvalho explica que, apesar da discórdia sobre a representação nacional entre republicanos e imperialistas, “um ponto em torno do qual todos pareciam concordar era a exaltação da natureza como motivo de orgulho nacional” e “o uso da natureza como fonte de nacionalismo (...) presente já entre autores coloniais”. (CARVALHO, 1999, p. 245). O estudioso ainda complementa que o índio é considerado o símbolo dessa identidade por unanimidade pela imprensa ilustrada do Rio de Janeiro por ocasião da Guerra do Paraguai. Nessa perspectiva de identidade nacional, o escritor José Martiniano de Alencar foi quem instaurou na literatura o prazer estético da paisagem. O escritor exaltou o romântico, sobretudo, como um contemplador e daí a perspicácia de Candido quando explica que a escrita de Alencar foi “racionalizando alguns aspectos da nossa mestiçagem física e

cultural e contribuindo para consolidar uma consciência nacional tocada pelo sentimento de inferioridade em face dos padrões europeus”. (CANDIDO, 1975, p. 212). O autor ainda exalta Alencar como autor de uma escrita que suscita “a magia de belíssimas combinações plásticas e melódicas.” (CANDIDO, 1975, p. 212).

Porém, a imagem da nação, como representada por José de Alencar, não corresponde a uma realidade genuinamente brasileira, pois sua literatura alterna entre o índio e o homem da cidade: este sendo quase sempre um aristocrata ou burguês, com mulheres e filhas frequentando os salões da corte e falando a língua francesa; e o índio, sendo branco, falante do português, cordial e civilizado espelhado num herói medieval, é quase um europeu. Não há, na escrita de Alencar, leia-se na nação romântica, um herói de perfil popular.

Mesmo um personagem como Amâncio, protagonista de *Casa de Pensão*, de Aluísio Azevedo, está longe de ser um rapaz simples do povo. É um burguês descendente de uma elite patriarcalista, tem o perfil de estudante de direito ou medicina e lê literatura importada como a dos escritores românticos Byron, Musset, etc. Ainda assim, em *O Cortiço* entendemos que a escrita de Azevedo rasura a representação plástica da nação proposta pelo Romantismo. Nele o patrimonialismo orienta a construção do país na imagem que vai se desenvolvendo vertiginosamente. Em relação às mulheres, por exemplo, em Azevedo não encontramos mulheres aristocráticas, construídas na perspectiva do mito de nação espelhado em uma literatura europeia, mas sim a mulher do povo. Essa mulher do povo é como uma sátira da mulher aristocrática. Por muitas vezes, usa o corpo para a própria sobrevivência e sustento da família, tem um filho exclusivamente para ser ama de leite, ou faz da virgindade moeda de troca para ascensão financeira.

O Realismo-naturalismo não provoca, portanto, a identificação prazerosa evidenciada no Romantismo porque a

proposta é, justamente, a de incomodar, gerar desconforto, causar náusea, repúdio e outros sintomas que possam fazer com que o leitor reflita a partir da exposição da personagem ou de um fato em si. Exacerbando essas características, o Realismo-naturalismo gera situações tão repulsivas que o leitor não as assimila prontamente como sua experiência.

Presumidamente, Aluísio Azevedo se inspirou no autor francês Émile Zola para criar sua escrita a partir das suas próprias observações cotidianas. Para ambos, a influência do meio, em um sentido generalizado, era determinante. O Naturalismo tem como uma de suas características mostrar o homem como produto de forças “naturais”, demonstrando que o lado animalesco do indivíduo aflora quando confrontado. Tanto Azevedo como Zola se inspiram no Naturalismo e mergulham num mundo urbano de cortiços e pensões para demonstrar que a boa índole do indivíduo é neutralizada pelo enfrentamento, em detrimento do bom convívio em sociedade. Na passagem, a seguir, que descreve a paisagem urbana de *O Cortiço*, exemplificamos algumas das características supra referidas:

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. (AZEVEDO, 2007, p. 38).

Essa passagem metaforiza a condição do indivíduo habitante do cortiço, com o lado animalesco biologicamente aflorado nas suas forças naturais instintivas a partir do seu habitat natural. A sujeira, a desordem física do espaço e a desordem psicológica das personagens produzem no leitor certa repugnância, decorrente da abordagem de cunho naturalista. Entendemos que a descrição da massa urbana a partir desse “prazer animal” que se

nutre da lama preta rasura a descrição da cidade proposta no projeto de nação romântica, pois cria uma caricatura da nação com a qual ninguém se identifica.

De maneira ampla, as imagens da nação do Naturalismo propostas por Azevedo, contrapostas às imagens do projeto nacionalista romântico, resultam num efeito caricato. No romance *O Cortiço*, como exemplo, evidenciamos as personagens Leocádia, que resolve ter um filho e se tornar ama-de-leite para sobreviver, e Pombinha, que de virgem casadoira se deixa contaminar pelos instintos, transforma-se numa mulher adúltera e, em seguida, ao ser abandonada, opta pela prostituição para sustento próprio e da mãe.

Fazer um levantamento das identidades na nação naturalista presente nas obras de Azevedo, projetadas a partir de estereótipos que ressignificam a imagem de nação imaginada no projeto romântico da literatura brasileira, parece-nos relevante. Essa nação rasurada e caricaturizada apresenta, também, um povo que, se não é totalmente miscigenado, acaba se tornando, como acontece com o casal de portugueses Jerônimo e Piedade, em *O Cortiço*, cujos cônjuges saem do matrimônio para uma fortuita mistura de raças: o cavouqueiro português é totalmente seduzido por Rita Baiana, e a sua esposa, desconsolada, deixa-se levar pelos instintos animalescos dos frequentadores de sua casa.

Devem-se considerar os elementos circunscritos na construção da identidade coletiva projetada nas obras, mesmo que se siga a lógica dolorosa do dominador sobre os dominados. Assim, observa-se o enredo de *O Cortiço*, que apresenta, em desfecho, a vitória e o reconhecimento de gratidão da comunidade carioca a João Romão, ignorando completamente a exploração determinante da escrava Bertoleza pelo taverneiro. No romance *Casa de Pensão*, João Coqueiro é aclamado pela mesma multidão que o condenava

momentos antes do assassinato para suposta defesa da honra.

Ao deslindar a intermediação de Azevedo expondo personagens construídas sob o signo da violência, da subjugação e da pobreza, entendemos que o autor está trabalhando com uma referência excludente para reiterar a máxima de que o predador sempre vence. Ele inova pelo fato de trabalhá-las a partir do humor e da ironia. O autor, por meio da literatura, faz denúncias contra o sistema quando apresenta uma política vigente dominadora, que burla as leis e violenta o outro, como no romance *O Mulato*. Denuncia, por exemplo, o clero, que na contramão da promulgação de leis abolicionistas, se dispõe, sorrateiramente, a manter a escravidão no interior da própria Igreja. Em *Casa de Pensão* e *O Cortiço* a escrita de Azevedo mostra-se, propositalmente, irônica, quando se revela tão preconceituosa quanto o sistema, fadando os protagonistas das obras ao eminente fracasso como um conseqüente resultado das mazelas brasileiras, ambas representadas nos espaços de uma pensão e um cortiço.

Os espaços coletivos, nas referidas obras, apresentam-se como berços de promiscuidade e perversões generalizadas. A pensão e o cortiço são microcosmos da sociedade brasileira e em constante mutação. O desenvolvimento desse centro vivo entrecruza a violência e o progresso. É uma nação híbrida de viciados sob a perspectiva de ordem moral e da ordem financeira. Por exemplo, viciados em sexo, como evidenciado nas personagens de D. Estela, esposa do Miranda, Jerônimo e Rita baiana, em *O Cortiço*. Também como nas personagens Amâncio, protagonista de *Casa de Pensão* e a hóspede casada, Lúcia. Em *O Cortiço*, o taverneiro João Romão é viciado em dinheiro, no poder aquisitivo que o mesmo proporciona, incluindo ascensão social e tudo o que o capitalismo representa. O desfecho das duas narrativas confirma que os vilões das histórias são os grandes vencedores da trama. Bertoleza, de *O Cortiço* representa o ato brutal do próprio Azevedo para premiar o

taverneiro ambicioso e ansioso pelo livramento da escrava. Em *Casa de Pensão*, após o assassinato de Amâncio, a sociedade muda de ideia e passa a apoiar o ato de defesa de honra por parte do também ambicioso João Coqueiro. Ironicamente, como comprovamos nos estudos das obras inscritas nessa tese, os aclamados antagonistas recebem troféus. A postura do autor é de exposição e os desfechos das narrativas confirmam, com acentuada ironia, as mazelas de uma sociedade preconceituosa. Ao nosso ver, moldam-se caricaturas da nação brasileira sob uma perspectiva naturalista.

2

Aluísio Azevedo e a caricatura da nação brasileira

Caricatura é para caracterizar, para sublinhar algum gesto, para notar algum jogo de fisionomia, para unir tão intimamente todos os aspectos inesperados, inéditos, da máquina humana, que o envoltório da carne e dos ossos, revele todos os seus segredos (SIZERANNE apud LIMA, 1963, p. 06 - grifo do autor).

2.1 A arte da caricatura

Em 1963 o estudioso, contista e romancista cearense Herman Lima nos presenteou com uma obra prima totalmente ilustrada mostrando toda a história da caricatura no Brasil em quatro volumes, totalizando 1.797 páginas de profunda pesquisa e análises sobre a caricatura. O estudo abrange a arte caricatural desde a antiguidade aos tempos modernos, no mundo e no Brasil, perpassando pela sua história de maneira analítica e ilustrativa, nas perspectivas sócio-política e cultural. A obra é referência sobre a caricatura e o histórico da imprensa satírica no Rio de Janeiro e no Brasil.

A arte da caricatura e da sátira são muito próximas. O verbo satirizar é definido como escarnecer expondo ao ridículo, ou seja, ridicularizar. Sobre os primórdios da caricatura, Lima cita o autor da primeira obra dedicada ao estudo da caricatura, Capitão Francis Grose (1788) que a definiu como uma arte “geralmente considerada como um dom perigoso, mais próprio a tornar seu possuidor temido do que estimado”. (GROSE *apud* LIMA, 1963, p. 05). O pesquisador também privilegia o autor Robert de La Sizeranne para explicar que a caricatura não se destina exclusivamente a evidenciar o ridículo de um homem, muito menos a deformar o corpo humano:

Caricatura é para *caracterizar*, para sublinhar algum gesto, para notar algum jogo de fisionomia, para unir tão intimamente todos os aspectos inesperados, inéditos, da máquina humana, que o envoltório da carne e dos ossos, revele todos os seus segredos. (SIZERANNE *apud* LIMA, 1963, p. 06 - Grifo do autor).

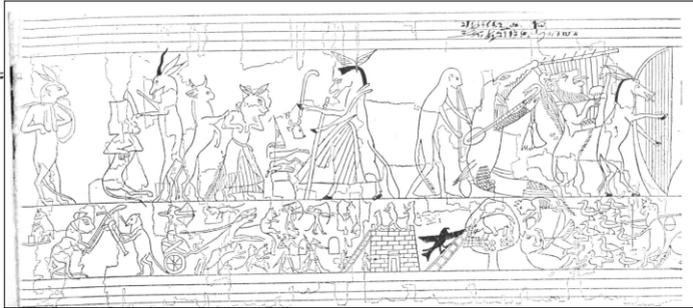
Sobre o arte de caricaturizar, Lima ainda cita uma frase atribuída ao pintor e desenhista francês Jean-Auguste Dominique Ingres: “É preciso caracterizar até a caricatura”. (INGRES *apud* LIMA, 1963, p. 06). Sobre a composição da caricatura, o autor expõe que a caricatura em si não é necessariamente dotada de espírito cômico. O estudioso aponta que,

Os antecedentes da caricatura devem ser procurados nas fantasias imaginativas dos antigos *grotesche*, nos líricos conceitos dos monstros romanescos e nas deformações científicas de Leonardo da Vinci; e quando, no século XVII, o termo “caricatura” apareceu, era associado com *giuoco* (brincadeira), tanto quanto *scerno* (troça) (Balduccini, 1681) com os efeitos *colpificaricati* (satíricos) dos desenhos de Bernini – “como resultado de sua retidão” (Balduccini, 1682) pelo contraste do branco contra a lâmina negra, produzindo “algumas caricaturas indefinivelmente graciosas e uma deliciosa vivacidade” (A. M. Salvini, 1695). Pelo fim do século XVIII, observou-se que o conceito estava se aproximando cada vez mais do de cômico, mas também se reconheceu que o motivo original era o “característico”. (Sulzer, 1777). (LIMA, 1963, p. 07- Grifos do autor).

A caricatura é uma das mais antigas tradições de representação do mundo. Estudiosos afirmam que no século XVIII já se evidenciava o seu grande poder de impacto sobre as pessoas. Esta forma de experimentação estética veio do grotesco e tipificava personalidades populares. Sua maior característica se dá pelo exagero das formas, mas ela também pode envolver fatores psicológicos do indivíduo, valores sociais e culturais. Como supracitado por Lima, a caricatura tem como princípio descobrir o indivíduo e não exclusivamente deformá-lo, como assim o descrevem alguns. Segundo o estudioso a primeira caricatura conhecida no mundo foi um papiro egípcio do Museu de Turim,

a seguir:

Figura 1 - Primeira Caricatura Conhecida: Papiro Egípcio do Museu de Turim. Dimensões 47/12 cm.



Fonte: LIMA, 1963, p. 37. v. 1.

Segundo Lima (1963), essa charge data da décima nona dinastia do reino de Ramsés II. A figura compreende quatro grupos distintos e, em um deles, personalidades como o rei Ramsés se misturam aos povos vizinhos. Todos são representados a partir da figura de animais, e são designados por aspectos que correspondem a esses animais. Ao expor explicitamente figuras políticas ou fatos ligados ao poder associando-os a animais, certamente, o desenho coloca o autor da sátira em perigo pela crítica contumaz. De acordo com o estudioso, o primeiro grupo representado nessa caricatura, por exemplo, é explicado da seguinte forma:

O primeiro grupo compreende quatro personagens, que dão um concerto – um burro tocando harpa, um leão dedilhando uma cítara, um crocodilo tangendo uma tiorba e um macaco soprando numa flauta dupla.[...] a figura do burro seria o rei, Ramsés-Sético. O leão, a Etiópia, ligada ao Egito; o crocodilo seria o Alto Egito, e o Macaco, o Baixo Egito. (LIMA, 1963, p. 36).

O autor salienta que a descrição supracitada é observada da direita para esquerda. A análise pesquisada por Lima é extensa e implica aspectos e significados também históricos. Todo o quadro também pode ser analisado sob viés político. Nossa observação no recorte consiste em demonstrar que desde a primeira caricatura registrada, os animais são usados para evidenciar, a priori, personalidades humanas.

Além de apontar o vínculo evidente com os animais, os estudiosos da arte da caricatura são unânimes em proclamar a relação dos desenhos caricatos com a comicidade, a ironia e o humor. Ao analisar os componentes de uma caricatura, sublinhamos os aportes da teoria bakhtiniana, que descreve o cômico como o princípio que organiza o grotesco:

o princípio do riso sofre uma transformação muito importante. Certamente o riso subsiste, não desaparece nem é excluído como nas obras “sérias”, mas no grotesco romântico o riso se atenua, torna a forma do humor, ironia ou sarcasmo. (BAKHTIN, 1987, p. 33 - Grifos do autor).

Bakhtin discorda, portanto, da definição de tom “lúgubre, terrível e espantoso” do mundo grotesco proposta por Wolfgang Kayser que, em *O Grotesco*, assim define o termo:

o contraste pronunciado entre a forma e a matéria (assunto), a mistura centrífuga do heterogêneo, a força explosiva do paradoxal, que são ridículos e horripilantes ao mesmo tempo. Como na estética do século XVIII, os conceitos de caricatura, mas também os do trágico e do cômico, penetram agora nos enunciados. A caricatura é uma vinculação passiva do ingênuo e do grotesco. O poeta pode empregá-la tanto trágica como comicamente. Se dêssemos outra forma à equação, resultaria que o grotesco é a caricatura sem ingenuidade. (KAYSER, 2003, p. 56-57).

O autor, portanto, evidencia a aparente hibridez “explosiva” do horripilante, do ridículo, como também do trágico e do cômico. Tendo o grotesco como sua base, Kayser equaciona a caricatura como um componente ingênuo resultante do grotesco.

Já Vladimir Propp, em *Comicidade e riso*, categoriza o grotesco como o grau mais elevado e extremo do exagero e explica: “no grotesco o exagero atinge tais dimensões que aquilo que é aumentado já se transforma em monstruoso. Ele extrapola completamente os limites da realidade e penetra no domínio do fantástico. Por isso o grotesco delimita-se com o terrível”. (PROPP, 1992, p. 91). Dessa maneira o autor postula que o grotesco gera o monstruoso que, de tão hiperbólico, ultrapassa o domínio fantasioso para abalizar-se com o aterrador. A caricatura parte de um princípio irônico, cômico e, por vezes, sarcástico, como nos aponta Bakhtin. O exagero extremo desses princípios é dimensionado por Propp como sendo grotesco.

Já o estudioso Henri Bergson, em *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade* (2007), proclama que todo riso precisa do eco do leitor ou seja, é necessário que, no mínimo, o leitor entenda a comicidade para que ela efetivamente exista. Nesse sentido, as manifestações do cômico, como exalta Lima (1963), acompanhadas com interesse pelo público, tendem a nivelar todas as classes sociais, pois este público se constitui de todos os patamares da sociedade. O reconhecimento dos elementos do desenho pelo público é que valida o seu significado. A *charge* é um desenho crítico de um acontecimento e concentra em um só quadro vários elementos e, inclusive, várias caricaturas. Já a caricatura em si é individual e pontual.

A seguir, com o propósito de exemplificar *charges* e tipificar caricaturas contidas nas mesmas, selecionamos alguns exemplos de personalidades representadas nas *charges* que, certamente, exploram fatos históricos conhecidos mundialmente. Os exemplos incluem,

em sua maioria, figuras populares envolvidas em fatos específicos. Espera-se que, pelo reconhecimento do público, a mensagem seja prontamente captada pelos conhecedores dos eventos implicados no desenho.

FIGURA 2 - O Eclipse - Será Total? Charge de K. Lixto. D. Quixote (30-04-1919).



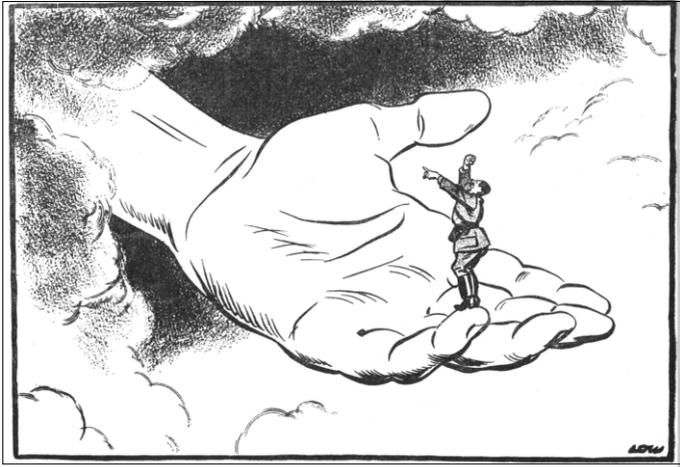
Fonte: LIMA, 1963, p. 4. v. 1.

O eclipse do sol retratado na *charge*, realmente, aconteceu na época de sua publicação, em 1919. Da esquerda para direita, observa-se as personalidades Clemenceau (França), Wilson (E.U.A), Rui Barbosa (Brasil), além de outro não identificado. Ainda na análise do desenho, o eclipse observado retrata “a cabeça de Lenine, chefe da Revolução Russa, projetando-se contra o sol da ordem social”. (LIMA, 1963, p. 4). Na charge acima, Lenin é a face mais próxima da vista do eclipse pelos representantes dos países: França, E.U.A. Brasil e outro. Para estes representantes ele pode representar

um obstáculo à luz da ordem social.

Optamos, a seguir, por outros dois desenhos que retratam o ditador nazista Adolf Hitler:

FIGURA 3 - Hitler - Você pode ter criado o Homem - porém eu, Adolf Hitler, acabarei com ele! David Low Evening Standard, Londres (21-09-1939).



Fonte: LIMA, 1963, p. 22. v. 1.

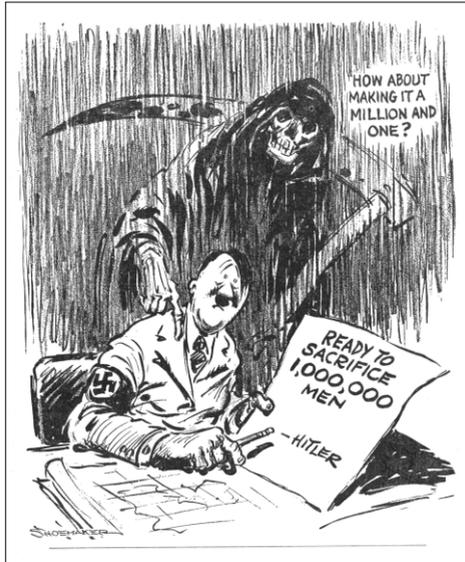
A *charge* acima trata da visão de Hitler e sua empáfia perante Deus e o mundo. Mesmo minúsculo, na mão do Criador, o ditador nazista blasfema sua onipotência. O quadro não é de humor. Muito pelo contrário, o seu sentido é de crítica explícita. Hitler é universalmente conhecido pelo seu envolvimento com o Nazismo e o assassinato de milhares de judeus em campos de extermínio nazistas. Conseqüentemente, é alvo de muitas *charges*.

Em outro desenho publicado em 1940, no Jornal *The Chicago Daily News*, o caricaturista Vaughn Shoemaker expressa toda ironia contida nos fatos históricos quando coloca o Fuehrer sentado à mesa assinando um texto onde lê-se, em inglês: “Ready to sacrifice 1,000,000 men”. Atrás dele vê-se a morte a tocar-lhe no ombro com

a mão esquelética indagando: “How about making it a million and one?” (LIMA, 1963, p. 2. v. 1):

FIGURA 4 - Hitler - Pronto para sacrificar um milhão de homens.

A morte - E que tal, se fosse um milhão e um? Vaughn Shoemaker. The Chicago Daily News (1940).



Fonte: LIMA, 1963, p. 23. v. 1.

A ironia contida na *charge* pode ser analisada sob o ponto de vista dos fatos em si, pois contém a assinatura de Hitler se responsabilizando pelo bárbaro assassinato de, pelo menos, um milhão de judeus. Também contém ironia pelo fato de a Morte, em pessoa, querer exercer o seu mister e sugerir acrescentar mais um a ser levado junto ao um milhão de mortes planejadas. Seria esse o próprio Adolf Hitler?

Com os exemplos, atentamos para o fato de que o reconhecimento de uma realidade irônica e, também, deformada

aproxima o leitor da verdade. Sobre deformação, o pintor e crítico inglês R. H. Willenski traz à luz o seguinte conceito:

Há uma íntima conexão entre a arte romântica original e a caricatura, a distorção em ambos os casos sendo um meio de chamar a atenção para os desvios do normal. O artista romântico original-Rosseti, por exemplo, torna-se emocional pelo comprimento desusado do pescoço de certa mulher e dá uma representação deturpada para acentuar essa peculiaridade que ele acha emotiva. O caricaturista original observa em muitos pontos essa maneira; mas a procura, no seu caso não é de anormalidades romanticamente emotivas, mas de anormalidades que ele possa usar para alguma ideia social ou psicológica ou que o impressionou como substancialmente hilariante. (WILLENSKI *apud* LIMA, 1963, p. 20).

Nessa perspectiva apontada pelo crítico de arte Willenski enxergamos o caricaturista Aluísio Azevedo manipulando a arte da escrita a partir de uma premissa romântica para acentuar o caráter social de suas narrativas com tintas realistas-naturalistas. O desfecho das obras é trágico. Não desencadeia o riso ou a comicidade, mesmo que sutil, como se espera, normalmente, de uma caricatura. É certo, portanto, que nem toda caricatura nos faça rir. Não deve ter sido esse o real propósito do escritor quando retratou os episódios violentos tanto em *Casa de Pensão* como em *O Cortiço*. Segundo o estudioso Lima, há caricaturas tristes, até mesmo, por assim dizer, lúgubres. Por isso, acreditamos que ambas as obras de Azevedo, a partir de sua escrita irônica, delineiam caricaturas que se propõem como uma forma de crítica social, como analisaremos nos recortes dos romances em capítulos específicos desse livro.

2.2 A caricatura da nação brasileira

Aluísio Azevedo foi um desses rebeldes que, imbuído de ideias revolucionárias, buscou atacar o sistema vigente, e por isso logo finalizou o romance *O Mulato*, em 1881, exatamente dez anos após a Lei do Ventre Livre. A postura de Azevedo perante o sistema escravocrata é marcante e o argumento de *O Mulato*, claramente, abre caminho para o naturalismo no Brasil.

O mundo naturalista pode ser explicado pelas forças brutais da natureza e os temas mais comuns do movimento são crimes, adultérios, taras sexuais, miséria, loucura, desejos, instintos, traição, exploração social, etc. Para Aluísio Azevedo, como proclama Jean-Yves Mérian,

o naturalismo, antes de ser uma teoria literária, é uma nova atitude frente à sociedade e com combate ideológico. A narrativa está organizada em função das lições a serem tiradas dos acontecimentos, lições mais ou menos explícitas, mas sempre presentes. (MÉRIAN, 1988, p. 287).

Por esse ponto de vista pontuamos que uma das características da escrita naturalista é o seu aspecto didático, ou seja, há uma preocupação recorrente em moralizar o indivíduo, tanto no âmbito psicológico como no fisiológico perante a sociedade.

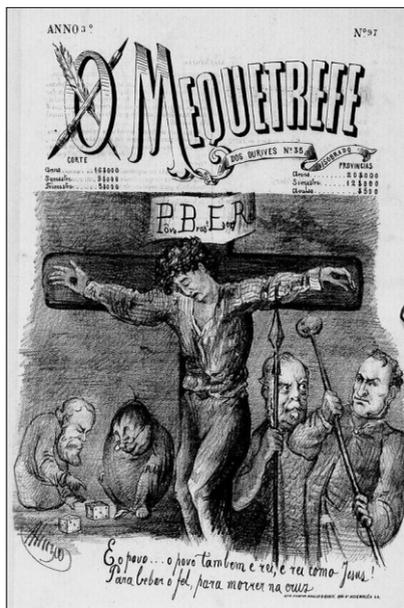
Metaforicamente, estando a postos com o seu “megafone”, Azevedo se propõe a denunciar as adversidades do Brasil, miniaturizadas no espaço do Maranhão e do Rio de Janeiro. De acordo com Mérian (1988), por meio da leitura das crônicas publicadas em *O Pensador* e *Pacotilha*, em 1880 e início de 1881, é possível fazer o percurso intelectual de Aluísio Azevedo e nos inteirar sobre o seu pensamento filosófico, tão em voga na Europa. Aluísio defendia novos critérios estéticos, um método de trabalho e

uma moral a partir de assuntos retirados objetivamente do real, e ainda, a criação do chamado romance útil.

As caricaturas políticas de Aluísio Azevedo, também publicadas em *O Fígaro* (1876) e em *O Mequetrefe* (1877), retratam com humor gráfico e influência positivista as mazelas da monarquia e do clero no final do século XIX. Além dos referidos jornais, o pesquisador Herman Lima enumera outros jornais satíricos, tais como *A Semana Ilustrada*, *O Mosquito*, e *A Revista Ilustrada* como mantenedores da movimentação de ideias, de agitadas campanhas em prol da libertação dos escravos e, também, da vida literária e artística dos desenhistas e escritores desse tempo.

Lima afirma que Aluísio Azevedo usou diversos codinomes como “Lambertini”, “Milorde”, “Acropólio”, e não só retratou denúncias e críticas em seus trabalhos, mas assinou diversos desenhos a propaganda de teatros e de casas comerciais e retratos de personalidades brasileiras, cujo acervo pode, também, servir de documentação histórica sobre a vida no Brasil do século XIX. Sob o ponto de vista político, Aluísio Azevedo, como caricaturista, demonstra evidente hostilidade ao regime Imperial. A seguir propomos-nos examinar alguns de seus trabalhos para elucidar algumas das premissas propostas pelo autor enquanto desenhista:

Figura 5 - “E o povo... o povo também é rei, e rei como Jesus! Para beber o fel, para morrer na cruz”. [18--].



Disponível em: <https://pbs.twimg.com/media/CQfUer8WgAAItNZ.jpg>. Acesso em: 2018.

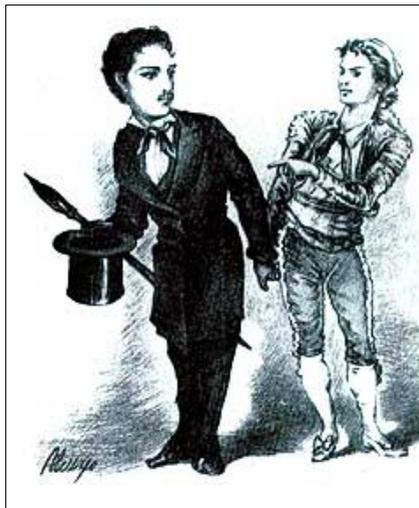
Essa charge de Azevedo, publicada em 1877, desvela a ironia do artista, pois coloca o povo brasileiro como Jesus, morrendo na cruz. Logo abaixo da caricatura, ao lado da assinatura do autor, lemos os dizeres: “E o povo... o povo também é rei, e rei como Jesus! Para beber o fel, para morrer na cruz”. Trata-se de uma evidente crítica ao império que violenta o povo que, ainda que sacrificado na cruz, tem sua sede saciada pelas agruras de um governo impiedoso. Ainda sobre essa caricatura, o biógrafo Mérian (1988) ressalta que, no desenho, o General Caxias, fantasiado de romano, desferiu em Jesus (o povo) um golpe com a lança. Enquanto isso, afastados, o Imperador joga dados com um padre. Observa-se, portanto, uma denúncia simultânea

contra o imperialismo e o clero que, a despeito do sacrifício do povo, divertem-se indiferentes.

Na caricatura seguinte o estudioso destaca a apresentação de Aluísio Azevedo aos leitores do Rio de Janeiro:

Meus senhores! Apresento-lhes um novo caricaturista, o senhor Aluísio de Azevedo, irmão do pai da filha de Maria Angu. É um rapaz hábil que se propõe a fazer caricaturas se o público, juiz severo e imparcial, não mandar o contrário. (MÉRIAN, 1988, p. 106).

Figura 6 - Autocaricatura de Aluísio Azevedo sendo apresentado aos leitores do Rio de Janeiro.[18--].

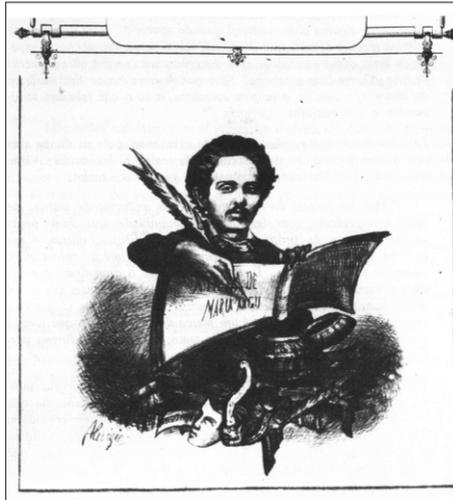


Disponível em: https://educaterra.com/literatura/realnaturalismo_26.htm. Acesso em: 2018.

O “pai da filha de Maria Angu” refere-se ao irmão mais velho de Aluísio Azevedo, famoso autor de comédias no Rio de Janeiro. Segundo Mérian, “a frase em si mostra o quanto Artur

Azevedo, seu irmão, influenciou no lançamento de Aluísio como caricaturista em *O Fígaro*". (MÉRIAN, 1988, p. 106). A seguir, reproduzimos o desenho publicado no jornal que, seguramente, propaga Artur Azevedo e sua peça, em cartaz no Rio de Janeiro.

Figura 7 - O pai da filha de Maria Angu. Caricatura de Aluísio Azevedo retratando seu irmão, Artur Azevedo, em "O Fígaro", Rio de Janeiro, 13-05-1876.



Fonte: MÉRIAN, 1988, p. 354.

O desenho do caricaturista retrata o próprio irmão de Azevedo, por ocasião da representação da adaptação de "La fille de Madame Angot". A *charge* seguinte retrata "de modo irreverente", como explica Mérian, "A Família Imperial". (MÉRIAN, 1988, p. 114).

Figura 8 - A Sagrada Família. Aluísio Azevedo, “O Mequetrefe”, no 99, Rio de Janeiro, 24-04-1877.



Fonte: MÉRIAN, 1988, p. 114.

Logo abaixo da caricatura está escrito: “Paródia de Rubens”. A cena refere-se ao quadro de Rubens, A Sagrada Família. Na paródia observa-se a princesa Isabel, seu marido, o Conde D’Eu, e D. Pedro II. O quadro retrata ainda o General Duque de Caxias, então chefe do governo conservador, como um boi do presépio sagrado. É impossível não notar que o boi está zangado. Bem na parte superior do quadro, o Cônego José Gonçalves Ferreira é a pomba, símbolo do Espírito Santo. Além de usar óculos, a pomba não parece exalar luz sobre os outros famosos personagens e sim, excrementos. A irreverência é evidente e, como afirma Kenneth

Rivers (1991), a potência expressiva da caricatura propõe ao leitor a não ler textos tão passivamente. O autor ainda complementa que “a caricatura é subversiva, na medida em que oferece ao leitor textos 'deformados', que requerem interpretação criativa”. (RIVERS *apud* QUELUZ, 2016, p. 137, grifos do autor). A caricatura faz uso de metáforas e metonímias para liberar a sua essência, principalmente, política. O caricaturista trabalha com imagens clássicas, religiosas ou mitológicas. Muitas vezes usa alegorias do passado para representar a atualidade. A ironia dessacraliza os dogmas da igreja. Mistura o sagrado e o profano, como na relação da caricatura acima com o quadro que representa a família de Jesus Cristo, para severas críticas ao governo vigente. A religião se entrecruza com a história e são contadas (retratadas) pelo avesso. Os fatos, em si mesmos, já caracterizam uma caricatura. Como exemplo das características supra destacadas reproduzimos, a seguir, a *charge* litografada por ele mesmo em preto, mas reproduzida no livro de Herman Lima a cores: A Câmara dos Deputados fala ao Barão de Cotegipe, Ministro da Fazenda – “Passa-lhe a perna, coração, ele rincha mas não morde! (Alheio a cena, O Imperador continua a ler imperturbavelmente.)”(LIMA,1963, p. VII).

Figura 9 - A Câmara dos Deputados ao Barão de Cotegipe, Ministro da Fazenda – Passa-lhe a perna, coração, ele rincha mas não morde! Aluísio Azevedo. O Mequetrefe (28-08-1877).



Fonte: LIMA, 1963, p. vi. v. 4.

2.3 O narrador de Casa de Pensão e as personagens caricatas de Aluísio Azevedo

Nos romances Aluísio Azevedo se apropria das artes plásticas para escrever. O método de trabalho é de todo modo autêntico, pois o romancista trabalha numa oficina de vida. Disfarça-se para penetrar no ambiente, não para escrever, mas para auscultar o fervilhar do que o amigo escritor Coelho Neto, por meio de um conceito de representação do tempo, denomina como “formigueiros d'almas”, com o firme propósito de buscar matéria prima para seus romances. Para um melhor entendimento, Coelho Neto metaforiza o trabalho de Aluísio Azevedo dessa maneira: “o seu livro era a sua época, tendo por páginas os dias, com o texto que eram os episódios e ilustrações da natureza”. (COELHO NETO DANTAS, 1954, p. 36).

O biógrafo Paulo Dantas também cita o depoimento de

Rodrigo Otávio, em *Memórias dos outros*, comentando outra metodologia de trabalho de Azevedo que ressaltamos, e, comprovadamente, está ligada às artes visuais:

Tinha um modo interessante de trabalhar, procurava conviver com as personagens dos episódios que estava escrevendo e ele mesmo completava a idealização de seu novo romance, pintava, a cores sobre papelão, as respectivas figuras, recortava-lhes os contornos, pregava-lhes um pequeno bloco de madeira, de modo que se pudessem ter de pé, e era, rodeado por esses vultos, eretos na sua mesa de trabalho, em torno de sua pasta, representando os figurantes das cenas que estava escrevendo [...] e com esse original sistema, sob a sugestão direta da presença dos próprios personagens de que se ocupava, ele alcançava efeitos admiráveis. (OTÁVIO *apud* DANTAS, 1954, p. 29).

É importante ponderar sobre como Aluísio Azevedo aplica no seu trabalho escrito os seus dons de artista plástico. Os personagens eram pensados e criados pelo autor e também materializados em recortes de papelão, como nos conta Rodrigo Otávio. Materializados porque o escritor, engenhosamente, os retirava do papel plano e os transformava em “bonecos personagens”. Azevedo é, como afirma Afrânio Coutinho (2004), “um dominador de cenas”, “um criador de tipos” e “fixador de ambientes”. O autor domina as cenas pela verossimilhança, as personagens criadas representam tipos de pessoas brasileiras.

Alfredo Bosi, em *História Concisa da Literatura Brasileira*, descreve o autor da seguinte forma:

Aluísio foi expoente de nossa ficção urbana nos moldes do tempo. O hábil tracejador de caricaturas nas folhas políticas do Rio precedeu o autor do *Mulato* e ensinou-lhe a arte da linha grossa que deforma o corpo e o gesto e perfaz a técnica do tipo, inerente à concepção naturalista da personagem. (BOSI, 1987, p. 210).

De acordo com Bosi, a sensibilidade de Azevedo desenvolvida a partir das caricaturas políticas trabalhada anteriormente nos jornais, nos apresenta, em *Casa de Pensão* e *O Cortiço*, uma galeria de tipos caricatos, hiperbolizados, deformados. O escritor, estrategicamente, ao apontar a distorção física, também aponta a distorção da moralidade. Presume-se que a intenção do escritor seja levar o leitor a pensar no prenúncio de denúncia moral. Os espaços de composição dessas personagens são em uma pensão e um cortiço, sendo que eles próprios, também, são caricaturizados por Azevedo, como demonstraremos no capítulo três dessa tese. O ambiente, como um todo, representam uma realidade sociológica do Rio de Janeiro no final do século XIX.

Aluísio Azevedo escolheu, para o romance *Casa de Pensão*, um narrador que fala em terceira pessoa e assume uma prosa presumidamente analítica e quase sempre parcial em relação às ações e reações das personagens. Este narrador assume o enredo da história de Amâncio a partir da chegada do rapaz à tão idealizada e desejada corte do Rio de Janeiro. O autor de *Casa de Pensão*, por meio do narrador, molda estereótipos. Suas personagens são imagens caricatas de uma nação brasileira primordialmente naturalista, as quais se contrapõem às imagens da nação romântica, como vimos afirmando e discutiremos mais especificamente no capítulo quatro dessa tese.

Vejamus como o enredo da narrativa já sugere a forma caricata com que as personagens serão retratadas pelo narrador: Amâncio é nortista, é brasileiro. Acredita-se que, por ter sido

amamentado por uma preta doente de sífilis, teria um grande azar na vida. Seu pai, Senhor Vasconcelos, foi um negociante rico e austero. Sua mãe, Dona Ângela, um anjo em forma de pessoa. Na infância Amâncio foi atormentado pelos castigos dos mestres e do pai, que o transformaram em um dissimulado, incrédulo e vilão. O sangue da ama o teria tornado um hipócrita, um cínico e de temperamento sexual voraz, o que o faz cair na esbórnica no Rio de Janeiro. Mas a sua figura tinha o ar acanhado do nortista recém-chegado na cidade grande, que o tornaria uma vítima fácil para os mais espertos. Foi assassinado pelo irmão de sua amante, Amélia, dono da pensão onde morava. Morreu por não ter aceito um casamento forjado em nome da suposta honra da moça interesseira que queria dar o golpe do baú no nortista deslumbrado com a cidade grande.

O enredo de *Casa de Pensão* parte de uma premissa essencialmente naturalista, quando mostra a chegada de Amâncio à capital federal e o acomoda em uma hospedagem de uma casa de pensão, onde oferece-se o alimento, o pouso para descanso, carinho fraternal, maternal, afagos de amante e, também incluso, até tratamento de enfermidades. Porém, nada é feito pelo apego ou pela bondade. Em cada ato prestativo exige-se prontamente, o pagamento imediato.

O ambiente da pensão é um núcleo domiciliar na corte do Rio de Janeiro que se contrapõe ao ambiente da família de Amâncio, deixada na província. Os dois núcleos se opõem na narrativa. Cada um deles é composto por uma tríade atuante no enredo. O primeiro, da família na província maranhense, se constitui pelo pai, Sr. Vasconcelos, um negociante português próspero e austero; a mãe, Dona Ângela, um anjo em pessoa, e o filho único, Amâncio, um jovem rico seduzido pela corte do Rio de Janeiro. O segundo núcleo, também atuante na trama, reside na pensão na corte da capital federal e é formado por João Coqueiro, estudante secundarista da escola Politécnica; sua esposa Mme. Brizard, e Amélia, irmã de João



Fonte: Oliveira, 2019.

Coqueiro. A mulher de Coqueiro é uma viúva francesa de aproximadamente cinquenta anos, que atende por Madame Brizard. Amélia, sua cunhada, é amante de Amâncio e, juntamente com a família, está disposta a tomar-lhe todo o dinheiro. Essa oposição racional de núcleos pode ser observada a partir da relação “bem contra mal”, a qual se intensifica, na narrativa, pela tendência à perversão que caracteriza a personalidade de Amâncio em decorrência de seu contato com a ama de leite durante a infância.

O capítulo 1 inicia-se com a chegada de Amâncio à cidade do Rio de Janeiro. São onze horas da manhã e quem o recebe é o Sr. Luís Batista de Campos, amigo de seu pai:

- Tenha a bondade de entrar, disse este.

O rapaz aproximou-se das grades de cedro polido, que o separavam do comerciante.

Era de vinte anos tipo do Norte, franzino, amorenado, pescoço estreito, cabelos crespos e olhos vivos e penetrantes, se bem que alterados por um leve estrabismo.

Vestia casimira clara, tinha um alfinete de esmeralda na camisa, um brilhante na mão esquerda e uma grossa cadeia de ouro sobre o ventre. Os pés, coagidos em apertados sapatinhos de verniz, desapareciam-lhe casquilhamente nas amplas bainhas da calça. (AZEVEDO,1996, p. 15).

O narrador apresenta o rapaz dizendo “era de vinte anos, tipo do norte”. Entendemos que associar o tipo de uma pessoa à sua região geográfica é generalizar sua aparência física e psicológica. É atribuir-lhe características que, nem sempre, dizem respeito à sua própria aparência física, mas referem-se a costumes praticados na região, a determinados modos de enquadrar a região, sendo que esse enquadramento pode resultar de uma visão valorativa que pode ser positiva, mas, também, negativa. É dessa maneira que se projetam estereótipos. Os acessórios da personagem denotam uma certa

sofisticação, mas ao mesmo tempo, a corrente grossa de ouro sobre o ventre e o anel brilhante na mão esquerda podem indicar uma certa ostentação.

No capítulo dois do referido romance, o narrador opta por recuar no tempo e, com sua prosa analítica, resgata a infância de Amâncio para justificar os seus procedimentos no tempo presente. Explica que ele era um menino levado da breca; só não chorava enquanto dormia e era muito feio em pequeno:

Um nariz disforme, uma boca sem lábios e dois rasgões no lugar dos olhos. Não tinha um fio de cabelo e estava sempre a fazer caretas. A princípio – muito achacado em feridas, coitadinho! Os pés frios, o ventre duro constantemente. Levou muito tempo para andar e custou-lhe balbuciar as primeiras palavras. (AZEVEDO, 1996, p. 27).

A descrição é como um desenho: “uma boca sem lábios e dois rasgões no lugar dos olhos”. É perceptível, por toda a narrativa, uma profusão de exclamações por parte do narrador. Essas transcendem a descrição e denotam a sua parcialidade em relação ao relato e às personagens, confirmando o determinismo da proposta estética naturalista de explicar o comportamento das personagens vinculando-os ao meio no qual estão inseridas.

Em outro episódio sobre a infância de Amâncio, o narrador vai colocando o leitor a par da educação do menino e continua a tecer os comentários com analogias que, como já anteriormente mencionado, tramam desenhos caricatos:



Fonte: Oliveira, 2019.

Aos sete anos entrou para a escola. Que horror! O mestre, um tal Antônio Pires, homem grosseiro bruto, de cabelo duro e olhos de touro, batia nas crianças por gosto, por um hábito do ofício. Na aula só falava a berrar, como se dirigisse uma boiada. Tinha as mãos grossas, a voz áspera, a catadura selvagem; e quando metia para dentro um pouco mais de vinho, ficava pior. (AZEVEDO, 1996, p. 23).

Pode-se observar que a descrição, na citação supracitada, além de expressar comentários que implicam juízo de valor, também faz uma conexão com a oralidade, ou seja, com o ato de contar histórias, principalmente quando o narrador diz “um tal Antônio Pires”. O narrador, não só compara o professor com um animal, mas sugere que a platéia de estudantes poderia ser uma “boiada”. As mãos espessas caracterizam certa rudez, inclusive, nos gestos, e a voz rouca soa como grunhidos, em acordo com as feições de um animal feroz.

No final do capítulo IV o narrador apresenta mais detalhadamente João Coqueiro, personagem essencial para o desfecho da história de Amâncio. É ele que, para defender a suposta honra da irmã, assassina Amâncio. Pela descrição, já percebemos que o narrador o desenha e o pinta como vilão:

Amâncio hesitou em se devia ir ou não. Coqueiro, com a sua figura de tísico, o seu rosto chupado e quase verde, os seus olhos pequenos e penetrantes, de uma mobilidade de olho de pássaro, com sua boca fria, deslabiada, o seu nariz agudo, o seu todo seco egoísta, desenganado da vida, não era das coisas que mais o atraíssem. (AZEVEDO, 1996, p. 59-60).

É interessante ressaltar a maneira como a personagem João Coqueiro é descrita. Novamente observamos como o narrador enfatiza a descrição fisiológica sobrepondo-a a psicológica. A cor verde da figura não é humana e a relação das descrições com

pássaros, insetos e outros animais é bem típica do narrador de Azevedo, que por meio da animalização de forma, realçando, dessa forma, o caráter caricatural da descrição. Ainda, a figura física é bem magra, quase esquelética porque tísica é o nome popular da tuberculose, enfermidade que quando não mata, define o indivíduo. Outro detalhe diz respeito ao perfil psicológico: a figura “desenganada da vida” inspira temor porque não tem nada mais a perder. Então sublinhamos a afirmação de Henri Bergson quando explica que

seria preciso começar definindo a fealdade e depois procurar o que a comicidade lhe acrescenta: ora, a fealdade não é muito mais fácil de analisar do que a beleza. Mas vamos experimentar um artifício que nos servirá amiúde. Vamos expressar o problema, por assim dizer, engordando o efeito até tornar risível a causa. Agravemos a fealdade, levando-a até a deformidade, e vejamos como se passa do disforme ao ridículo. (BERGSON, 2007, p. 16).

Percebe-se que o narrador traça muito mais uma caricatura de pessoa, destacando-a sob o ponto de vista físico, do que faz a descrição de uma pessoa de índole má. O perfil psicológico apresentado, ou seja, a personagem como “o seu todo seco egoísta” e “desenganada da vida”, apenas complementa a caricatura física do vilão que será João coqueiro. E é nesse viés que Bergson afirma que é muito mais estratégico agravar a fealdade transmutando-a do disforme ao degradante.

No capítulo V, ainda contando a história de João Coqueiro, apelidado pela mãe de Janjão, o narrador recua no tempo e, como o fizera com a descrição de Amâncio quando ainda bebê, nos apresenta outro desenho caricato da referida personagem. Dessa vez João Coqueiro está com menos de cinco anos:

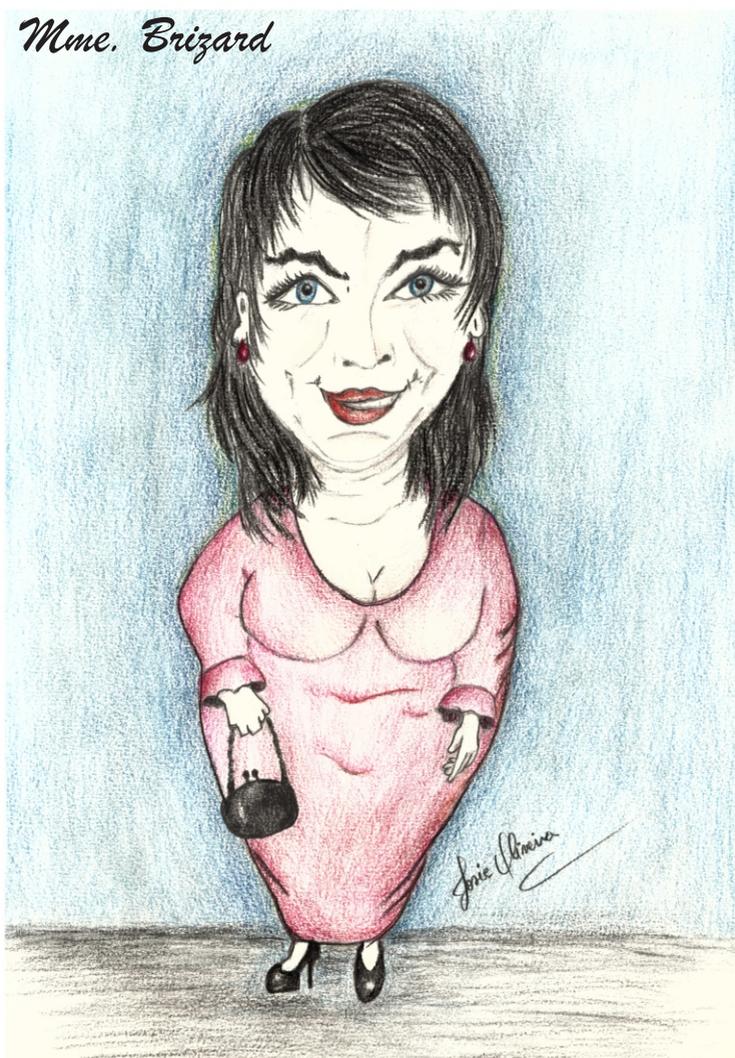
Tiveram o primeiro filho – Janjão. Criancinha feia, dessangrada, cheia de asma. Até os cinco anos parecia idiota; passava os dias a babar-se debaixo da mesa de jantar, ao pé de um moleque encarregado de vigiá-lo. A mãe desfazia-se em mil cuidadosinhos com a criança; era esta o seu enlevo, a sua vida. (AZEVEDO, 1996, p. 61).

O aspecto disforme é acentuado pelo complemento que diz respeito à saúde da criança, que é asmática. O ato de babar hiperboliza o perfil de desassissado da criatura. É um quadro que pode ser visualizado como em uma *charge*. Simultaneamente ao aspecto hediondo da criança observa-se uma mãe caprichosa que se desdobra em desvelo pelo filho. O contraste entre mãe e filho é caricato. Aspectos disformes, em desordem e de transgressão traduzidos em caricaturas pode certamente evocar o riso. Sobre o riso, em Bergson lemos que

Entende-se agora a comicidade da caricatura. Por mais regular que seja uma fisionomia, por mais harmoniosa que suponhamos serem suas linhas, por mais graciosos os seus movimentos, seu equilíbrio nunca é perfeito. Nela sempre se discernirá o indício de um vezo que se anuncia o esboço de um esgar possível, enfim uma deformação preferida na qual se contorceria a natureza. A arte do caricaturista é captar esse movimento às vezes imperceptível para todos os olhos. Faz caretear seus modelos como eles mesmos o fariam se chegassem até o extremo de seu esgar. (BERGSON, 2007, p. 19-20).

Potencializado pelo traço que zomba ou ironiza o outro, este recurso pode ser usado pelo autor para enfraquecer a personagem que, até aquele momento, se mostrava imponente e forte.

Uma outra personagem, Mme. Brizard, foi viúva de um afamado hoteleiro. É uma senhora francesa, descrita no enredo com cinquenta anos e, portanto, bem mais velha que João Coqueiro. Para



Fonte: Oliveira, 2019.

acentuar as diferenças entre a madame e o seu esposo, o narrador assim reporta sobre a personagem:

Estava bem disposta, apesar da idade. Gorda, mas elegante e com uns vestígios assaz pronunciados de antiga formosura. Tinha os olhos azuis e os cabelos pretos, no tipo peculiar ao meio-dia da França. Carne opulenta e quadril vigoroso. Notava-se-lhe a boca, com um desses lábios superiores que formam como duas camadas; o que aliás não obstava a que Mme. Brizard tivesse um sorriso gracioso, e ainda tirasse partido da brancura privilegiada de seus dentes. Mas a sua riqueza e a sua vaidade era o pescoço, um grande pescoço pálido, cheio de ondulações macias e fartas. (AZEVEDO, 1996, p. 65).

A citação supracitada sobre a personagem Mme. Brizard é um bom exemplo de que nem sempre o narrador usa de aspectos analisados como “feios”, como ele mesmo descreve, para construir uma figura grotesca aos olhos do leitor. Para construir uma caricatura da personagem basta que se exagere nos aspectos físicos ou psíquicos. Como exemplo, os olhos azuis em contraste com o cabelo preto, a brancura dos dentes destacados com o nariz e boca. Do pescoço salta-lhe “ondulações macias e farta”, que traduzidos em desenho pode ser interpretada como uma pele bem flácida a sobressair sobre o colo avantajado. Aluísio Azevedo reconhecidamente ilustra suas obras com as palavras.

A seguir, comentaremos o efeito de caricatura apresentado no romance *O Cortiço*, que, publicado seis anos após *Casa de pensão*, mostra um certo amadurecimento na escrita, principalmente na forma de acentuar as características das personagens, tanto do ponto de vista físico quanto do psíquico, facilitando ao leitor a visualização da perspectiva crítica que orienta a construção das personagens. A estratégia de Azevedo é de mostrar a decadência social brasileira e os quadros vivos de miséria e de vícios que conformam também a

identidade nacional. Ao fazê-lo, contrapõe uma imagem naturalista da nação à imagem da identidade nacional proposta pela estética romântica, como pretendemos confirmar em outro momento desta tese.

2.4 As caricaturas de Aluísio Azevedo em *O Cortiço*

Aluísio Azevedo também escolheu, para o romance *O Cortiço*, um narrador que fala em terceira pessoa e apresenta, novamente, prosa analítica. Como a narrativa é sobre uma sociedade fraturada e violenta, o seu narrador demonstra perplexidade ante os acontecimentos e, muitas vezes, faz perguntas que a história em si não responde. Como no romance *Casa de Pensão*, o narrador de *O Cortiço* faz uma crônica visual quando desconfigura ou reconfigura às avessas as personagens. Sua crítica mostra-se mais contundente ao físico do que ao psicológico. Em suas observações nota-se o quanto é sagaz, satírico, desdenhoso e principalmente zombeteiro. As imagens apresentadas de maneira invertida, certamente, provocam estranhamento no leitor, porque, primordialmente, chocam. O efeito é de caricatura, como apresentamos anteriormente sobre o romance *Casa de Pensão*. O que realçamos nesta análise é que a maneira como o narrador caricaturiza as personagens em *O Cortiço* é mais acentuado, evidenciando mais sua condição de estereótipos do que arquétipos. Além das metáforas e metonímias criadas, essas caricaturas são, por muitas vezes, complementadas por frases de efeito hilárias. Outro ponto que vale a pena comentar é que o narrador alterna suas observações com os pensamentos dos próprios personagens, pois é um narrador onisciente, mas que, também, penetra na mente das personagens e transmite as suas certezas, incertezas e até mesmo preconceitos diante dos fatos acontecidos ou prestes a acontecer.

Sobre o narrador de *O Cortiço*, Alfredo Bosi afirma:

“assumindo uma perspectiva do alto, de narrador onisciente, ele fazia a distinção entre a vida dos que já venceram, como João Romão, o senhor da pedreira e do cortiço, e a labuta dos humildes que se exaurem na faina da própria sobrevivência”. (BOSI, 1987, p. 212).

Outro aspecto interessante desse narrador que vale a pena pontuar é que, por diversas vezes, ele age como se tivesse uma câmera filmadora nas mãos: ele abre duas telas para que o seu leitor observe, por um lado, o zumzum dos operários chegando das fábricas para o almoço, as vendas no balcão do Domingos e do Manuel, empregados do taverneiro português; e por outro lado, Dona Estela e a filha Zulmira sentadas placidamente na sala de jantar “e ambas a limarem as unhas” (AZEVEDO, 2007, p. 45). Analisamos que estes efeitos visuais permitem ao leitor acompanhar o trânsito rápido de vários personagens na estalagem e nas vizinhanças, ao mesmo tempo em que desenham a verticalidade característica das oposições que marcam as relações entre esses espaços.

O cortiço Cabeça de Gato era um aglomerado rival localizado bem próximo ao de João Romão. Este costumava receber moradores inadaptados ou expulsos da estalagem pelo comerciante português. O ritmo do Cabeça de Gato era de desordem e de rivalidade.

A cidade do Rio de Janeiro não possuía um Cabeça de Gato, mas, como nos revela o historiador Sidney Chalhoub, em *Cidade Febril: cortiços e epidemias na Corte Imperial* (1996), o nome de um dos mais famosos cortiços da capital federal era Cabeça de Porco. Como o próprio nome indica, possuía uma enorme cabeça de porco como ornamentação em um grande portal, em arcada. Nada mais caricato do que uma estrutura como esta e que pode, certamente, ter inspirado Aluísio Azevedo na composição de um cortiço rival ao Carapicus. Contam os relatos do historiador Chalhoub sobre a capital federal que “a destruição do Cabeça de Porco marcou o início

do fim de uma era, pois dramatizou, como nenhum outro evento, o processo em andamento de erradicação dos cortiços cariocas”. (CHALHOUB, 1996, p. 17). Chalhoub ainda relata que, na Revista *Ilustrada*,

o evento foi saudado com um humor asqueroso: o leitor foi servido de um prato com uma enorme cabeça de porco, de olhos entreabertos e fisionomia lacrimajante, e sobre a qual se achava uma barata devidamente cascuda e repugnante. [...] A reputação do cortiço demolido e a atividade do inseto na cabeça do porco eram descritas em versinhos:

Era de ferro a cabeça,

De tal poder infinito

Que, se bem nos pareça,

Devia ser de granito... (CHALHOUB, 1996, p. 17-18).

O relato de Chalhoub é histórico, mas o desdobramento merece ser comparado às caricaturas produzidas por Aluísio Azevedo. Salientamos que o indivíduo habitante do cortiço foi presumidamente avaliado como possuidor de um instinto animalesco biologicamente aflorado a partir do seu habitat natural, e no romance são inúmeras as associações desses indivíduos a animais e insetos. Embora a sujeira, a desordem física do espaço e a desordem psicológica das personagens produzam no leitor certa repugnância, decorrente de uma abordagem de cunho naturalista, nós as associamos às metáforas e metonímias bem características das caricaturas.

Uma personagem bem caricata e coadjuvante no cortiço nos chama atenção. Trata-se do velho octogenário Libório. O narrador logo explica ao apresentá-lo ao leitor que “jamais ninguém sabia ao certo onde almoçava ou jantava, surgiu do seu buraco, que nem um jabuti quando vê chuva”. (AZEVEDO, 2007, p. 71). Com a técnica usual de animalização o narrador o compara ao animalzinho

jabuti que de vez em quando sai do seu buraco. É nas palavras da lavadeira Rita Baiana que a caricatura do velho Libório se delinea. Mas em seguida, nas falas do narrador, que a criatura surge definitivamente:

- Olha o velho Libório! Como está cada vez mais duro!... Não se entrega por nada o demônio do judeu!

E correu para o lugar, onde estava, aquecendo-se ao belo sol de abril, um octogenário, seco, que parecia mumificado pela idade, a fumar num resto de cachimbo, cujo pipo desaparecia na sua boca já sem lábio. (AZEVEDO, 2007, p. 63).

Bakhtin elucidava que “o pensamento grotesco interpreta a luta da vida contra a morte dentro do corpo do indivíduo como a luta da vida velha recalcitante contra a nova vida nascente, como uma crise de revezamento” (BAKHTIN, 1987, p. 44). Percebe-se essa luta por sobrevivência de um corpo visualmente morto, “mumificado pela idade”. A caricatura do indivíduo esquelético é complementada pelo cachimbo já gasto e penetrado no interior de uma cavidade sem lábios.

As personagens do romance *O Cortiço* são inúmeras e, numa primeira leitura, parece complicado decifrar prontamente cada personagem e sua trajetória. O narrador denomina esses habitantes de raia miúda. E o velho Libório faz parte dessa “gentalha”, como os chama o taverneiro. Em sua maioria é formada por trabalhadores da pedreira, operários das fábricas e lavadeiras. O Albino, por exemplo, era homem, mas já era prontamente conclamado pelo narrador como alguém “que fechava a fila das primeiras lavadeiras” e “um sujeito afeminado, fraco, cor de aspargo cozido e com um cabelinho castanho, deslavado e pobre, que lhe caía numa só linha, até o pescocinho mole e fino. Era lavadeiro e vivia sempre entre as mulheres”. (AZEVEDO, 2007, p. 42). O lavadeiro endossa a grande quantidade de personagens coadjuvantes desse formigueiro de vida



Fonte: Oliveira, 2019.

que era o cortiço. Certamente era mais uma figura a compor outra *charge* do atento caricaturista.

Para exemplificar uma outra caricatura na escrita de Azevedo, por meio de seu narrador, destacamos a de Rita baiana cuja descrição física não mostra a fragilidade da personagem Albino, destacada anteriormente:

Não vinha em traje de domingo; trazia casaquinho branco, uma saia que lhe deixava ver o pé sem meia num chinelo de polimento com enfeites de marroquim de diversas cores. No seu farto cabelo, crespo e reluzente, puxado sobre a nuca, havia um molho de manjerição 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. Irrequieta, saracoteando o atrevido e rijo quadril baiano, respondia para a direita e para a esquerda, pondo à mostra um fio de dentes claros e brilhantes que enriqueciam a sua fisionomia com um realce fascinador. (AZEVEDO, 2007, p. 61).

Observamos que à medida que a personagem tem um papel mais definido na trama de Aluísio Azevedo a sua descrição se faz mais detalhada. Na descrição da Rita Baiana notamos a presença de estereótipos para caracterizar o perfil da mulata brasileira tanto no que tange ao “asseio” como ao balanço dos quadris “rijos e atrevidos”. O desenho também se formata pela vestimenta e pelos acessórios e é complementado pelo tipo de cabelo, “farto, crespo e reluzente e puxado sobre a nuca”. É interessante destacar o apelo sensorial da narrativa na exploração que o narrador faz de efeitos visuais característicos da caricatura, como o cheiro, que ele trata como “um odor sensual de trevos e plantas aromáticas”, e a sensualidade do movimento, que aparece quando ele diz que a personagem saracoteava “para a direita e para a esquerda”. Os elementos exaltados na personagem Rita Baiana, são muito mais de uma identificação positiva do que de uma ridicularização da sua



Fonte: Oliveira, 2019.

pessoa. Sobre descrições Bergson pontua que, se o objeto do poeta é cômico, a melhor maneira de mostrar-nos é expor os vários exemplares diferentes do mesmo tipo. O autor nos explica ainda que “o naturalista não age de maneira diferente quando trata de uma espécie. Enumera e descreve suas principais variedades” (BERGSON, 2007, p. 123-124). Como pontuamos anteriormente, o caricaturista muitas vezes opta por mostrar as características do indivíduo. Como Bergson mesmo explica, enumera-as para tipificá-las e não necessariamente para discriminar os seus defeitos.

Ao apresentar o personagem Firmo, uma voz que atravessa a do narrador já conclama: “paixões da Rita!” “Uma por ano! Não contando as miúdas!” (AZEVEDO, 2007, p. 62). E o narrador assim o apresenta, logo no início do capítulo VII:

Firmo, o atual amante de Rita Baiana, era um mulato pachola, delgado de corpo e ágil como um cabrito; capadócio de marca, pernóstico, só de maçadas, e todo ele se quebrando nos seus movimentos de capoeira. Teria seus trinta e tantos anos, mas não parecia ter mais de vinte e poucos. Pernas e braços finos, pescoço estreito, porém forte; não tinha músculos, tinha nervos. A respeito da barba, nada mais que um bigodinho crespo, petulante, onde reluzia cheirosa a brilhantina do barbeiro; grande cabeleira encaracolada, negra e bem negra, dividida ao meio da cabeça, escondendo parte da testa e estufando em grande gaforina por debaixo da aba do chapéu de palha, que ele punha de banda, derreado sobre a orelha esquerda (AZEVEDO, 2007, p. 66).

A descrição da personagem Firmo é minuciosa. O narrador destaca elementos de composição cruciais para que se vislumbre, de forma caricata, a personagem em toda a sua essência, tanto em caráter como em físico. Além de descrevê-lo como magro e extremamente ágil a sua movimentação já demonstra sua habilidade de capoeirista. O tipo realça cabeleira negra, crespa e bigodinho

insignificante:

Vestia, como de costume, um paletó de lustrina preta já bastante usado, calças apertadas nos joelhos, mas tão largas na bainha que lhe engoliam os pezinhos secos e ligeiros. Não trazia gravata, nem colete, sim uma camisa de chita nova e ao pescoço, resguardando o colarinho, um lenço alvo e perfumado; à boca um enorme charuto de dois vinténs e na mão um grosso porrete de Petrópolis, que nunca sossegava, tantas voltas lhe dava ele a um tempo por entre os dedos magros e nervosos. (AZEVEDO, 2007, p. 66).

Os elementos que compõem o visual da personagem Firmo são descontínuos e desalinhados, mas dialogam na composição de uma figura emblemática e, ao mesmo tempo, extravagante. Bergson aponta que “é preciso uma solução brusca de continuidade, uma ruptura com a moda, para que essa virtude ressurgja. Acredita-se então que essa solução de continuidade dá origem à comicidade, ao passo que ela se limita a nos fazer notá-la. O riso é então explicado pela surpresa, pelo contraste etc” (grifo do autor) (BERGSON, 2007, p. 29). O exagero, tão característico das caricaturas, está presente na “bainha que lhe engoliam os pezinhos secos e ligeiros”. Os pés que são “pequenos e ligeiros” denotam estarem prontos para fugas de “maçadas”, pequenos golpes e trapaças, os quais fazem parte de sua rotina diária. A camisa de chita contrasta com o paletó e o lenço alvo e perfumado. Há um contraste ainda maior entre “o porrete de Petrópolis” que carrega e o uso de “charuto de dois vinténs”. A falta de colete e gravata denunciam o despropósito da composição que, a princípio, é clássica.

Analizamos ainda que, na composição desse personagem, elementos descritos como deformados, exagerados e ligados a golpes, maçadas e porretes podem ser configurados como típicos de uma amostragem naturalista. A imagem de Firmo é irônica quando sugerida por sua apresentação como “namorado” de Rita Baiana. Se



Fonte: Oliveira, 2019.

o narrador o descrevesse como o “homem” da Rita ou até mesmo o seu “macho”, estaria mais condizente com os parâmetros naturalistas apresentados para a personagem.

No enredo do romance montado por Azevedo, a personagem Botelho é um elemento crucial para o desenvolvimento da trama e uma das figuras mais caricatas apresentadas pelo narrador. Trata-se de um velho hóspede do Miranda que acompanha o progresso de João Romão e o orienta em muitos aspectos para que o português alcance a tão almejada condição de aristocrata. Para que os objetivos do taverneiro, finalmente, se concretizem, Botelho é recrutado e compensado financeiramente, para ajudar João Romão a livrar-se definitivamente da escrava Bertoleza. É no capítulo II que o narrador assim o apresenta ao leitor:

Era um pobre diabo caminhando para os setenta anos; antipático, cabelo branco, curto e duro como escova, barba e bigode do mesmo teor; muito macilento, com uns óculos redondos que lhe aumentavam o tamanho da pupila e davam-lhe à cara uma expressão de abutre, perfeitamente de acordo com o seu nariz adunco e com a sua boca sem lábios; viam-se-lhe ainda todos os dentes, mas, tão gastos, que pareciam limados até o meio. Andava sempre de preto, com um guarda-chuva debaixo do braço e um chapéu de Braga enterrado nas orelhas. (AZEVEDO, 2007, p. 32).

Assim como na descrição de Firmo, *chama-nos a atenção* certos detalhes de composição do personagem Botelho. Primeiro, a descrição pelo narrador adianta-nos a idade, por volta dos setenta anos, para em seguida, compartilhar junto ao leitor o seu sentimento de antipatia em relação ao indivíduo. Segundo o narrador, o nariz adunco e a boca sem lábios já lhe sugerem “uma expressão de um abutre”. A roupa preta, o guarda-chuva e o chapéu de Braga que cobrem as orelhas, completam a caricatura do aliado de João Romão. Para a concretização do molde caricato, o desenho, assim, é

complementado:

Fora em seu tempo empregado do comércio, depois corretor de escravos; contava mesmo que estivera mais de uma vez na África, negociando negros por sua conta. Atirou-se muito às especulações; durante a Guerra do Paraguai ainda ganhara forte, chegando a ser bem rico; mas a roda desandou e, de malogro em malogro, foi lhe escapando tudo por entre suas garras de ave de rapina. E agora já velho, comido de desilusões, cheio de hemorróidas, via-se totalmente sem recursos e vegetava à sombra. (AZEVEDO, 2007, p. 32).

Nota-se, neste complemento, que o velho já havia trabalhado por conta própria no comércio de escravos. Portanto, sente-se íntimo ao assunto concernente à Bertoleza e tratado por João Romão. O seu papel no enredo é de suma importância para a consolidação da trama que é o final trágico da escrava Bertoleza.

O narrador de *O Cortiço* é o apresentador oficial das caricaturas moldadas, desenhadas e pintadas por Aluísio Azevedo. Por isso acreditamos que ele alterna suas próprias observações com o leitor, muitas vezes, colocando-o dentro da mente das personagens, participando de seus questionamentos, de suas incertezas, de seus sonhos e até mesmo de seus desvios de caráter. O narrador nos coloca atentos aos fatos e, transcendendo a narrativa, nos permite visualizar caricaturas de Azevedo performadas pelas letras, e não pelos pincéis e tintas do autor.

No próximo capítulo discutiremos em *Casa de Pensão* e *O Cortiço*, a natureza mitificada em oposição à noção grotesca do Realismo-naturalismo como caricaturas do espaço brasileiro. Faremos um contraponto entre natureza e cidade observando o mundo natural mitificado do romântico em oposição ao progresso do realista naturalista na cidade moderna do Rio de Janeiro. Buscamos rastrear como as mudanças ocorridas no espaço das duas

habitações coletivas interferem no modo de agir das personagens dos dois romances.

3

A cidade moderna do Rio de Janeiro e as caricaturas do espaço brasileiro

Dentro desta cidade em que estamos, há outras pequenas cidades que ninguém vê, a não ser os seus moradores. No meio de uma quadra de casas, há um pequeno portão, com um longo corredor, e no fim uma população. É aí o cortiço. Fechado por todos os lados, só penetra dentro dele o ar que nenhuma brisa altera nem agita, o ar preso ao solo pelos miasmas que dele sobem (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1876, Saúde pública e limpeza da cidade apud MÉRIAN, 1988, p. 98).

Não há dúvidas de que a obra *O Cortiço* trata de uma realidade sociológica ambientada no espaço do Rio de Janeiro do final do século XIX. A concentração de muitas pessoas em um único lugar preocupava, certamente, representantes da saúde pública no estado. Estes aglomerados eram considerados como um problema sério, pois a umidade, o calor e a sujeira eram agentes facilitadores de doenças transmissíveis. Foram estas as razões principais que levaram o estado do Rio de Janeiro a proibir definitivamente a construção de casas coletivas de habitação no centro da cidade.

Impressionado pela essência naturalista contida nessas habitações, Azevedo planeja personagens que não são levadas em conta individualmente. Foram criadas em um contexto de coletividade que exalta um cortiço e uma casa de pensão, títulos dos dois livros, como personagens principais. Mas, dentro da coletividade, há identidade de cada uma das personagens com um processo de violência que está por trás de suas histórias. A essência do cortiço é de uma nação de indivíduos que têm em comum a pobreza e a exploração do outro. Há, segundo Antonio Candido (1993), uma coexistência íntima entre explorado e explorador dentro dos espaços.

As personagens criadas por Azevedo primam por representar tipos de pessoas bem brasileiras. O escritor encena microcosmos que são decifráveis por meio de sua obra. Observamos que o Rio de Janeiro já era capital do Estado do Brasil desde 1763. De acordo com as historiadoras Lilia Moritz Schwarcz e Heloisa M. Starling, em *Brasil: uma biografia*, “Era no Rio de Janeiro que se sentiam mais perto as mudanças resultantes do fim do tráfico. Na verdade, toda a urbanização da cidade passara por uma revolução. O modelo era a Paris burguesa...”.(SCHWARCZ & STARLING, 2015, p. 276). O tráfico ao qual as autoras se referem é o negreiro. As pesquisadoras destacam, na biografia do Brasil, melhorias que o Rio de Janeiro alcançou tendo, como espelho, o mundo urbano moderno

da Europa, e assim relacionam-nas: “arborização (a partir de 1820), calçamento com paralelepípedo (1853), iluminação a gás (1854), bondes puxados a burro (1868), rede de esgoto (1862) e abastecimento domiciliar de água (1874)”. (SCHWARCZ & STARLING, 2015, p. 277).

De acordo com as autoras, as pesquisas notabilizam, apenas, um progresso aparente da corte do Rio de Janeiro, supostamente livre da escravidão, mas mostrando ainda, no seu espaço urbano, escravos lado a lado com seus senhores bem-vestidos, e escravas amas de leite no anonimato de sua condição. Portanto, nesse contínuo desenvolvimento, a corte carioca se mostra contraditória, pois mistura um comércio elegante de estabelecimentos de moda a pequenos armazéns de secos e molhados. Nesse sentido, a degradação do espaço se mostra maior que o seu desenvolvimento. Schwarcz e Starling afirmam que “o acanhado das ruas, o odor de esgoto, o serviço urbano dos escravos, o cheiro de maresia, tudo contribuía para a contínua decrepitude do local”. (SCHWARCZ & STARLING, 2015, p. 277).

Pontuamos que a escravidão, por si só, já significa uma das maiores violências imputadas ao ser humano e associá-la ao progresso é, certamente, contraditório. Mas, estranhamente, de maneira paradoxal, no Brasil a escravidão e o desenvolvimento nacional andam lado a lado. São oposições que estão juntas e se tensionam nas obras de Azevedo, mas o efeito estético gerado por esse tensionamento, porém, é desagradável e deformado, como o de uma caricatura. A caricatura contém um paradoxo e o paradoxo gera e fundamenta a ironia. D.C. Muecke, em *Ironia e irônico*, afirma que a ironia “é a formação de um paradoxo e paradoxo é a *conditio sine qua non* da ironia, sua alma, sua fonte, e seu princípio”. (MUECKE, 1995, p. 40).

Os espaços concebidos por Aluísio Azevedo são, também, de relações sociais. Para entender o espaço nos romances *Casa de*

Pensão e *O Cortiço* nos embasamos em autores como Milton Santos, cujos pressupostos teóricos em *Metamorfose do espaço habitado* (1988), buscam analisar as transformações sócio espaciais sob o prisma do capitalismo. Por isso procuramos analisar não só as personagens, mas também, os espaços encenados na cidade do Rio de Janeiro como caricaturas.

Os espaços concebidos por Aluísio Azevedo são, também, de relações sociais. Para entender o espaço nos romances *Casa de Pensão* e *O Cortiço* nos embasamos em autores como Milton Santos, cujos pressupostos teóricos em *Metamorfose do espaço habitado* (1988), buscam analisar as transformações sócio espaciais sob o prisma do capitalismo. Por isso procuramos analisar não só as personagens, mas também, os espaços encenados na cidade do Rio de Janeiro como caricaturas.

3.1 Uma hospedaria, um hotel, uma república e uma casa de pensão

Simularemos nessa análise um roteiro turístico através do romance *Casa de Pensão*. Buscaremos ressaltar a ordem mítica em oposição à desordem e à degeneração dos espaços. É o narrador que nos conduz à casa de Campos, primeiro espaço coletivo que é o ponto de partida para o enredo de *Casa de Pensão*. Logo no início, a personagem Amâncio, já instalada na casa do amigo de seu pai, ainda tem dúvidas quanto a sua permanência ali. Campos, o proprietário, é “um bom moço, muito expedito e trabalhador.” (AZEVEDO, 1996, p. 19). Amigo de Vasconcelos, o pai de Amâncio, esse próspero português foi a primeira referência carioca para a estadia do jovem migrante na corte.

3.1.1 Casa de Campos

É a primeira hospedagem de Amâncio de Vasconcelos no Rio de Janeiro. O lugar é um casarão em velho estilo, símbolo de resistência ao processo de modernização do espaço carioca e uma das primeiras representações do comércio português na Corte carioca:

A casa de Luís Campos era na Rua Direita. Um desses casarões do tempo antigo, quadradas e sem gosto, cujo ar severo e recolhido está a dizer no seu silêncio os rigores do velho comércio português.

Compunha-se do vasto armazém ao rés-do-chão, e mais dois andares; no primeiro dos quais estava o escritório e à noite aboletavam-se os caixeiros, e no segundo morava o negociante com a mulher – D. Maria Hortência, e uma cunhada – D. Carlotinha.

A mesa era no andar de cima. Faziam-se duas: uma para o dono da casa, a família, o guarda livros e hóspedes, se os havia, o que era freqüente; e a outra só para caixeiros, que subiam ao número de cinco ou seis. (AZEVEDO, 1996, p. 17).

Como a passagem nos mostra, a casa de Campos também é um armazém e sua estrutura física se divide em mais dois andares:

O segundo andar vivia, pois, num brinco; nem um escarro seco no chão. Os móveis luziam, como se tivessem chegado na véspera da casa do marceneiro; as roupas da cama eram de uma brancura fresca e cheirosa; não havia teias de aranha nos tetos ou nos candeeiros e os globos de vidro não apresentavam sequer nódoa de uma mosca. E Campos sentia-se bem no meio dessa ordem, desse método. (AZEVEDO, 1996, p. 19).

O papel do narrador nas apresentações dos espaços é de, como Muecke denomina, um guia em “um roteiro turístico através de um romance, um roteiro altamente inusual, onde as palavras do guia têm valor igual ao que ele está mostrando”. (MUECKE, 1995, p.

113). Não há como não acreditar na ordem, na limpeza e no conforto da casa de Campos pela maneira como o narrador a descreve. O aspecto de muito alinhado e harmonia do lugar é ressaltado por expressões como “móveis luziam”, “brancura fresca e cheirosa”, que refletem o perfil ordeiro e bem metódico de seu proprietário, Luís Campos, quanto à manutenção do casarão:

Procurava todos os dias enriquecer os trens de sua casa, já comprando umas jardineiras, que lhe chamavam atenção em tal rua; já trazendo uma estatueta, um quadro, uma nova máquina de fazer sorvetes ou um sistema aperfeiçoado para esta ou aquela utilidade doméstica. Gostava que sua casa houvesse um pouco de tudo. Não aparecia por aí qualquer novidade, qualquer novo aparelho de bater ovos, gelar vinho, regar plantas, que o Campos não fosse um dos primeiros a experimentar. (AZEVEDO, 1996, p. 19).

O geógrafo Milton Santos, que se destacou pelos seus estudos de urbanização, define o espaço como “resultado da ação dos homens sobre o próprio espaço, intermediados pelos objetos, naturais e artificiais.” (SANTOS, 1988, p. 71). O intelectual defende, portanto, que a paisagem que cerca o indivíduo correlaciona objetos naturais com os objetos fabricados por ele mesmo. A personagem Luís Campos, na passagem supracitada, é um exímio colecionador de utilidades domésticas. Como explica Santos, cerca-se de artifícios para compor o seu conforto e o da família.

A casa de Campos atendia prontamente às necessidades de Amâncio, recém chegado do norte e matriculado no curso de medicina, mas que, com muitas saudades da mãe, mostra-se um eterno descontente e entediado com o lugar. Sente-se isolado e aborrecido, apesar da família do negociante tratá-lo com atenção. No auge de sua insatisfação, Amâncio, numa certa ocasião, encontra o Paiva Rocha, seu “comprovinciano e condiscípulo” pertencente à mesma turma de exames na sua cidade natal. Para mostrar certo ar de

de superioridade ao amigo provinciano, Paiva faz-se grande conhecedor da corte e, como cicerone, mostra profundo conhecimento por certos lugares. Logo o amigo convida Amâncio para almoçar em lugar muito apropriado, o Hotel dos Príncipes.

3.1.2 Hotel dos Príncipes

É o espaço idealizado da corte carioca. No caminho deste hotel Amâncio conhece os amigos de Paiva, João Coqueiro e Salustino Simões e, juntos, seguem para o almoço no referido hotel. A seguir, a descrição do lugar, segundo o narrador:

Amâncio estava maravilhado. O aspecto daquelas salas afestoadas, cheias de espelhos, de cortinas e douraduras, no gênero pretensioso dos hotéis, o ar parisiense dos criados, vestidos de preto e avental branco; a cor estridente do gabinete; o perfume das flores que guarneciam as jarras de proporções luxuosas; o alvoroço palavroso e alegre dos que faziam a sobremesa; o crepitar do riso das mulheres, cujos penteadores branquejavam sobre o escuro dos tapetes; a reverberação dos cristais; a expectativa de um bom almoço, que seria devorado com apetite, e finalmente a circunstância de que Amâncio, havia muito, não gozava uma pândega; tudo isso lhe refrescava o humor e o fazia feliz naquele momento. (AZEVEDO, 1996, p. 44).

Finalmente um lugar digno e à altura dos anseios do jovem provinciano. O hotel era pura opulência e liberdade. O “crepitar” dos risos denota grande movimentação e alegria no ambiente. Os tapetes e os cristais implicam luxo e ostentação. O entusiasmo de Amâncio é visível, e, conseqüentemente, atrai o faro ambicioso do recém amigo João Coqueiro. E ainda no almoço, no intuito de atrair a completa atenção de Amâncio, Coqueiro reata a conversa com o estudante e faz a melhor propaganda possível da casa de pensão de

sua propriedade e da esposa, Mme. Brizard. É um espaço mítico na perspectiva de João Coqueiro. O novo amigo de Amâncio tem fortes interesses para que o rapaz se mude definitivamente para a referida propriedade.

3.1.3 A casa de pensão

- É como lhe digo, recapitulava este. – Aquilo não é um hotel, é uma casa de família! Não temos hóspedes, temos amigos! Minha mulher é quem toma conta de tudo!... E dando à voz um tom grave: - Ela é muito asseada, muito exigente em questões de comida! Você não imagina!...Ao almoço três pratos, a escolher, leite, chá ou café, e vinho; pelo almoço pode calcular o que não será o jantar! E depois é preciso observar a qualidade dos gêneros”...enfim, só mesmo você indo ver! Amâncio reprometia. (AZEVEDO, 1996, p. 48).

João Coqueiro tenta, a todo custo, convencer Amâncio de que a pensão é a melhor opção de moradia para o jovem estudante de medicina na capital federal. Convence o jovem de que o lugar não é uma república ou um hotel, mas um ambiente familiar, formado por ele, a mulher, a enteada, o filho e a irmã. Observamos que João Coqueiro mostra a sua casa de pensão para Amâncio como um espaço que tem, na visão proposta pelo proprietário, características que indicam respeito à individualidade, sentimento de confiança e, supostamente, transmitem bondade entre os proprietários e os hóspedes, os quais, na fala de Coqueiro, são considerados amigos. O novo amigo de Amâncio ainda completa suas considerações:

A vida em hotel ou a vida em república é o diabo: estraga-se tudo, - o estômago, o caráter, a bolsa; ao passo que ali você tem o seu banho frio pela manhã, torradas à noite e, se cair doente (o que lhe não desejo), há quem o trate, quem lhe prepare um remédio, um caldo, um suadouro, um escaldapés...(AZEVEDO, 1996, p. 48).

A família (pai, mãe e filhos) é o núcleo central da estética romântica e, nessa perspectiva, João Coqueiro mostra-se excepcionalmente familiar e de caráter confiável. Para atrair o ingênuo Amâncio ao aluguel do quarto de sua casa, Coqueiro desacredita todas as outras opções de moradia prontamente. Cogita, como em uma propaganda, até mesmo, a companhia e a dedicação de alguém que o trate dos males ocasionais, caso o jovem adoeca.

Ressaltamos que o narrador, momentos antes de apresentar o pretense novo amigo, cheio de “boas intenções” para com o nortista, o desabona prontamente com adjetivos físico-psicológicos, comparando-o até mesmo a uma ave predadora. Como citado anteriormente, o narrador comenta ainda como, astuciosamente, Coqueiro se preparava para uma abordagem incisiva de propaganda da propriedade de sua família.

Ao descrever João Coqueiro de uma maneira tão vil e ao mesmo tempo destacar a família Coqueiro como íntegra e extremamente íntima aos hóspedes, o narrador já prepara o leitor para as mazelas que se encontram por trás deste núcleo familiar tão prestativo. A irmã de João Coqueiro, componente importante deste núcleo, atrairá Amâncio para um casamento por interesse para garantir a estabilidade financeira e um provável enriquecimento dos Coqueiros.

Amâncio o escuta atentamente e promete visita. No íntimo, ele já se encontra muito entediado e contrariado na hospedaria de Campos. Logo após o almoço, depois de muita bebedeira e alguns incidentes no ambiente do hotel, Amâncio, aborrecido, paga a conta

e segue para a república onde o amigo Paiva se hospeda. Chega lá bem indisposto, passa mal e até vomita. Toma algumas gotas de amoníaco, conforme ensinado por Paiva, e dorme profundamente. Só acorda, como conta o narrador, no dia seguinte.

3.1.4 Degeneração de uma república

A república de estudantes é uma caricatura de espaço pelo viés naturalista como observa-se, a seguir:

O quarto respirava todo um ar triste de desmazelo e boémia. Fazia má impressão estar ali: o vômito de Amâncio secava-se no chão, azedando o ambiente; a louça, que servira o último jantar, ainda coberta de gordura coalhada, aparecia dentro de uma lata abominável, cheia de contusões e comida de ferrugem. Uma banquinha, encostada à parede dizia com o seu frio aspecto desarranjado que alguém estivera aí a trabalhar durante a noite, até que se extinguiu a vela, cujas últimas gotas de estearina se derramavam melancolicamente pelas bordas de um frasco vazio de xarope Larose, que lhe fizera as vezes de castiçal. Num dos cantos amontoavam-se roupa suja; em outro repousava uma máquina de fazer café, ao lado de uma garrafa de espírito de vinho. Nas cabeceiras das três camas e ao comprido das paredes, sobre jornais velhos e desbotados, dependuravam-se calças e fraques de casimira; em uma das ombreiras da janela havia umas lunetas de ouro, cuidadosamente suspensas de um prego. Por aqui e por ali pontas esmagadas de cigarro e cuspalhadas ressequidas. No meio do assoalho, com o gargalo decepado, luzia uma garrafa. (AZEVEDO, 1996, p. 54).

Esse excerto segue à risca a técnica realista-naturalista por exibir pormenores descritivo-narrativos. O descritivismo é elemento essencial em quaisquer narrativas que tenham como proposta dialogar com a realidade. A técnica da descrição traz verossimilhança ao texto, seja nos cenários ou sobre as personagens como um todo.

Pode apresentar coerência fluida por meio de uma relação lógica e harmônica entre caracterizações pormenorizadas. Por meio do descritivismo o ambiente é particularizado.

Na passagem acima visualizamos o espaço como se o narrador caminhasse lentamente pelo quarto adentro e apontasse ali cada detalhe que denunciasse toda a movimentação anterior das personagens. O ambiente já se mostra triste e descuidado e o vômito de Amâncio só piora a apresentação do lugar. O narrador, então, enumera uma composição grotesca acentuando muito mais o aspecto degradante daquele quarto de república.

Avaliando o caráter grotesco, Kayser explica que “a caricatura é uma vinculação passiva do ingênuo e do grotesco”. (KAYSER, 2003, p. 56). Nessa perspectiva, a escrita de Azevedo conforma uma caricatura quando conecta elementos que causam nojo e repulsa como vômito, gordura coalhada e cuspalhadas com instrumentos que possam inspirar prazer de sentidos, como uma máquina de fazer café e uma garrafa de vinho, por exemplo.

Considerando os aspectos gerais, a descrição do interior do quarto suscita pessimismo e uma certa crítica à decadência. Nesse ponto de vista Kayser complementa o pensamento elucidando a forma grotesca como “a deformação nos elementos, a mistura dos domínios, a simultaneidade do belo, do bizarro, do horroroso e do nauseabundo, sua fusão num todo turbulento”. O estudioso ainda conclama que “este mundo acha-se preparado para erupção”. (KAYSER, 2003, p. 76).

Após descrever minuciosamente a república dos estudantes, o narrador mostra, logo em seguida, os arredores por onde se estendia a moradia de três andares. Pelo relato é possível entender a movimentação urbana e o desenvolvimento do comércio local:

A república era muito no alto, sobre três andares, dominando uma grande extensão. Viam-se em cima as casas acavaladas uma pelas outras, formando ruas, contornando praças. As chaminés principiavam a fumar; deslizavam as carrocinhas multicores dos padeiros; as vacas de leite caminhavam como seu passo vagaroso, parando à porta dos fregueses, tilintando o chocalho; os quiosques vendiam café a homens de jaqueta e chapéu desabado, cruzavam-se na rua os libertinos retardios com os operários que se levantavam para a obrigação; ouvia-se o ruído estalado dos carros d'água, o rodar monótono dos bondes. (AZEVEDO, 1996, p. 54).

Como anteriormente mencionado, as historiadoras Lília M. Schwarcz e Heloisa M. Starling (2015) destacam, em livro sobre o Brasil e, especificamente, o Rio de Janeiro, um progresso urbano e aparente em pleno século XIX e em um período de interstício entre escravidão e liberdade. Como se pode observar na passagem supracitada, é possível enumerar avanços de fabricação, comércio e trânsito urbano nos subúrbios da capital federal. O aumento da população é visível pelo acúmulo de casas, que, por conseguinte, originam novas ruas e praças. A fumaça nas chaminés de fogão doméstico transparece atividade de fabriquetas em pleno funcionamento. Os bondes são o prenúncio da modernidade. O conjunto dos ruídos gera uma cadência entediante nas redondezas.

O aspecto analisado nos chama a atenção para os pressupostos conceituais de Milton Santos, que postula que “o espaço é, também e sempre, formado de fixos e fluxos.” (SANTOS, 1988, p. 77). O espaço contém tanto o elemento imóvel como o que se encontra em movimento. São constituintes, portanto, da paisagem. Consoante ao conceito de Santos, o também geógrafo Antonio Cordeiro Feitosa, em seu artigo “O conhecimento e a experiência como condição fundamental para a percepção da paisagem”, cita Georges Bertrand e Claude Bertrand (2007) para explicar que

A paisagem não envolve apenas os elementos geográficos dispostos no espaço, pois, numa determinada porção do espaço, não há um só conjunto de elementos que lhe dão forma, mas o resultado da combinação dinâmica de elementos físicos, biológicos e humanos, interagindo dialeticamente numa paisagem única e indissociável, em perpétua evolução. (BERTRAND e BERTRAND *apud* FEITOSA, 2013, p. 36).

Por isso paisagem e espaço formam um par dialético. No mesmo espaço onde mostra a pensão, surpreendentemente interligada a essa paisagem de mobilidade urbana, o narrador estende um pouco a vista e surpreende o leitor com uma visão panorâmica de cores vibrantes e um cenário mítico:

Mais para além pressentiam-se os arrabaldes pelo verdejar das árvores; ao fundo encadeavam-se cordilheiras, graduando planos esfumados de neblina. O horizonte rasgava-se à luz do sol, num deslumbramento de cores siderais. E lá muito ao longe, quase a perder de vista, reverberava a baía, laminando as águas na praia. (AZEVEDO, 1996, p. 54).

Essa visão contrasta com o quadro grotesco do quarto de república observado momentos antes pelo leitor, traçado sob a lente naturalista. A recuperação da visão romântica nos é apresentada pelo narrador em ínfimos instantes, mas é o suficiente para nos fazer perceber como o romântico idealiza uma fuga da realidade para a natureza na busca de um mundo de perfeição e sonho, de paisagens bucólicas e incomuns.

Entendemos que o Romantismo aparece nas duas obras de Azevedo para ser desbancado, vencido, criticado e ridicularizado, evidenciando, dessa maneira, o contraste entre o ideal e o real. O autor rasura o projeto de nação romântica propondo uma caricatura, inclusive dos espaços dos dois romances. As imagens do projeto

nacionalista romântico, contrapostas às da nação do Naturalismo de Azevedo, resultam num efeito caricato, como nos propomos a demonstrar.

3.1.5 Uma pensão em formato de cortiço

Os pressupostos teóricos de Santos se alicerçam no conceito de que “o espaço construído é suscetível a mudanças irregulares ao longo do tempo e é um conjunto de formas heterogêneas, de idades diferentes, pedaços de tempos históricos representativos das diversas maneiras de produzir as coisas”. (SANTOS, 1988, p. 68). Analisando as duas passagens que descrevem em sequência minuciosa a casa de pensão visualizamos um espaço constituído da diversidade das formas e de tempos históricos de que fala Santos:

A casa tinha dois andares e uma boa chácara no fundo. O salão de visitas era o primeiro. – Móvel antiga, um tanto mesclada; ao centro grande lustre de cristal, coberto de filó amarelo; três largas janelas de sacada, guarnecidas de cortinas brancas dava para a rua; do lado oposto, um enorme espelho de moldura dourada e gasta inclinava-se pomposamente sobre um sofá de molas; em uma das paredes laterais, um retrato a óleo de Mme. Brizard, vinte anos mais moça [...] (AZEVEDO, 1996, p. 70).

Ainda havia um corredor, a despensa, a cozinha, uma escada que conduzia à chácara, outra ao segundo andar, e mais três alcovas para hóspedes, todas do mesmo tamanho e numeradas. A numeração dos quartos principiava aí esses três para continuar em cima. Em cima é que estava o grande recurso da casa, porque Mme. Brizard dividira todo o segundo pavimento em oito cubículos iguais; ficando quatro de cada lado e o corredor no centro. Os da frente davam janelas para a rua e os do fundo para a chácara. As paredes divisórias eram madeiras e forradas de papel nacional. (AZEVEDO, 1996, p. 71).

A disposição dos objetos no ambiente mostra um certo grau de mau gosto, mas, muito da decoração tosca e até mesmo rudimentar deve-se à representação histórica, de tempo e, até mesmo, mudanças conseqüentes do poder aquisitivo da proprietária. Na segunda citação o narrador detalha a disposição dos cômodos da casa e denomina os oito quartos de aluguel do segundo pavimento como cubículos. O narrador ainda especifica o material das divisórias como sendo de madeira forrada de papel nacional. Observamos que a numeração e a simetria dos quartos aproximam o formato da casa de pensão a um cortiço.

Um outro detalhe da descrição que nos chama a atenção é o fato de haver uma chácara nos fundos da pensão. Analisamos que esta seria, possivelmente, uma representação de um espaço mítico da casa. A chácara é anunciada pelo proprietário como um lugar muito aconchegante, que poderia até inspirar um hóspede, constrangido pela movimentação urbana, a uma fuga de uma realidade premente e opressiva:

Principiaram pela Chácara.

– Olha. Isto aqui é como vês!... dizia o proprietário.

– Boa sombra, caramanchões de maracujá, flores, sossego!... Bom lugar para estudo! E vai até o fundo. Vem ver!

Amâncio obedecia calado.

Parece que se está na roça!... acrescentou o outro. – De manhã é um chilrear de passarinhos, que até aborrece! Quando aqui não houver fresco, não o encontrarás também em parte alguma! Cá está o terraço – sobel!(AZEVEDO, 1996, p. 79-80).

O suposto amigo de Amâncio incentiva sobremaneira a satisfação do hóspede pelo simples contato com a natureza. Sobre o espaço vinculado à natureza, o estudioso Feitosa nos explica que “quando o produto observado é uma obra da natureza, cuja estética impressiona positivamente os sentidos de um determinado sujeito, a

reação expressa manifestações de atributos inatos deste, como afetividade e emoção”. (FEITOSA, 2013, p. 39). Entendemos que Coqueiro quer impressionar Amâncio com o objetivo de conseguir convencê-lo a alugar um quarto de sua pensão. Assim, acreditamos que Azevedo ironiza quando transparece uma natureza mítica nas suas palavras. A discrepância entre seu discurso e seu caráter é de efeito caricato. Sobre esse tipo de perfil da personagem, Muecke explica que “nos romances é comum este tipo de ironia, onde a falsa imagem que uma personagem formou de si mesma conflita com a imagem que a obra induz o leitor a formar”. (MUECKE, 1995, p. 109). A princípio, não há nada que contradiga o caráter de João Coqueiro. Ele, inclusive, é um estudante como os outros amigos de Amâncio. Mas o narrador, aos poucos, vai dando pistas de seu caráter diabólico, idealizando ações premeditadas para garantir o suporte financeiro de sua família. Nada é mais irônico do que fazer esse personagem vestir uma máscara romântica e apresentar a casa de pensão como um espaço mítico, quando, na realidade, a sua estratégia é uma armadilha pronta para capturar o ingênuo imigrante nortista.

3.2 Dois cortiços, uma pedreira e um casarão

Neste momento também seguimos um roteiro pelos espaços apresentados na obra *O Cortiço* idealizados pelo seu narrador. Nesse romance de Azevedo buscamos contrapor o progresso e a degeneração desses mesmos espaços. Também, rastreamos o “licor” romântico que, como afirma Sodré (2006), escorre pelos espaços naturalistas construídos por Azevedo. Embasados, ainda, pelos pressupostos teóricos de Milton Santos, também investigamos como a sobreposição das relações sociais interferem nas ações das personagens e reformulam novos espaços. Citamos, como exemplo, o cortiço vizinho ao de João Romão, O Cabeça de Gato o qual

analisaremos mais especificamente no último sub item desse mesmo capítulo como uma transformação sócio espacial da estalagem de João Romão. O Cabeça de Gato também pode ser analisado como o resultado de uma espécie de higienização do cortiço feita pelo português no intuito de tornar a sua estalagem mais sofisticada perante a sociedade.

3.2.1 Estalagem de São Romão

Este é o início do *tour* para o narrador de *O Cortiço* colocar sua máscara de guia turístico e adentrar-se, e a nós, leitores, pelo romance no subúrbio carioca:

Três casinhas, tão engenhosamente construídas, foram ponto de partida do grande cortiço de São Romão. Hoje quatro braças de terra, amanhã seis, depois mais outras, ia o vendeiro conquistando todo o terreno que se estendia pelos fundos da bodega; e, à proporção que o conquistava, reproduziam-se os quartos e o número dos moradores. (AZEVEDO, 2007, p. 18).

A Estalagem de São Romão era composta por noventa e cinco casinhas, alugadas mensalmente. Era uma imensa estalagem e a partir desse agrupamento, como apresenta o narrador, constituiu-se numa grande lavanderia:

Agitada e barulhenta, com as suas cercas de varas, as suas hortaliças verdejantes e os seus jardinzinhos de três e quatro palmos, que apareciam como manchas alegres por entre a negrura das limosas tinas transbordantes e o revérbero das claras barracas de algodão cru, armadas sobre os lustrosos bancos de lavar. E os gotejantes jiraus, cobertos de roupa molhada, cintilavam ao sol, que nem lagos de metal branco. (AZEVEDO, 2007, p. 27).

Trata-se do primeiro espaço apresentado pelo narrador guia em perspectiva mitificada. O som da lavanderia “agitada e barulhenta” é puro realismo, mas destoa da paisagem de “suas hortaliças verdejantes e de “seus jardinzinhos”. A prosa poética do narrador descreve os “gotejantes jiraus” cintilando ao sol como “lagos de metal branco”. A estratégia é de efeito calmante. As palavras desse guia têm o mesmo valor do que ele está mostrando, como nos explica Muecke (1995). Em seguida este mesmo narrador impacta o leitor com uma passagem muito comentada pelos críticos literários como sendo uma das mais representativas e exemplificativas do viés naturalista da obra *O Cortiço*:

E naquela terra encharcada e fumegante, naquela umidade quente e lodosa, começou a minhocar, a esfervilhar, a crescer, um mundo, uma coisa viva, uma geração, que parecia brotar espontânea, ali mesmo daquele lameiro, e multiplicar-se como larvas no esterco. (AZEVEDO, 2007, p. 27).

Aluísio Azevedo, por trás de seu narrador, busca deslindar os segredos que se escondem por trás das paisagens naturais. Para isso cria elementos que se sobrepõem ao cenário mítico, deformando-o. Azevedo, claramente, se coloca a serviço da estética naturalista. A sua experimentação, propositalmente, contrapõe, como mostrado nas passagens ressaltadas, nuances românticas à degeneração circundante. O efeito é surpreendente para o leitor. O cientificismo apresentado pelo autor tem, *a priori*, o propósito de dissecar uma realidade aparente. E para isso é absolutamente necessário que o viés romântico seja explicitado para, posteriormente, os valores cientificistas se lhes sobreporem. O narrador de Azevedo transpõe, para a obra, características estéticas do Romantismo e do Realismo-naturalismo.

O Naturalismo tem como uma de suas principais características o determinismo, tese que defende que o meio é que

que determina as ações das personagens. Os indivíduos são apresentados como seres biológicos e, como tais, lidam com seus instintos, primordialmente, primitivos. Então, nesse aspecto, é percebido facilmente a animalização de comportamentos (zoomorfização). Na passagem supracitada, por exemplo, os verbos “minhocar”, “esfervilhar”, “crescer” e “multiplicar” estão dispostos propositalmente para explicar a presença dos habitantes no espaço como “uma coisa viva” que brota espontaneamente na lama lodosa do cortiço. Os indivíduos, sejam homens, mulheres ou crianças, são apresentados como larvas, como “coisas” vivas. Caricaturas de bichos que não pensam e que agem por instinto. Não planejam, simplesmente acasalam-se e multiplicam-se. Dessa maneira o narrador encerra o capítulo I. Nos capítulos II e III alguns poucos anos se passaram desde a criação da habitação coletiva. O narrador, como um mentor turístico, nos apresenta uma estalagem bem mais estruturada, mas que, na visão do vizinho do cortiço, o Miranda, não passa de um antro de “animais cansados” e de “bestas no coito” (AZEVEDO, 2007, p. 28):

O zunzum de todos os dias acentuava -se; já se não destacavam vozes dispersas, mas um só ruído compacto que enchia o cortiço. Começavam a fazer compras na venda; ensarilhavam-se discussões e rezingas; ouviam-se gargalhadas e pragas, já se não falava, gritava-se. (AZEVEDO, 2007, p. 38).

Nesse pouco tempo de existência há, como dissemos anteriormente, uma evidente transformação no meio ambiente da hospedagem. Essa gente “fervilhante” consome víveres, mascateia seus alimentos, movimenta um comércio, até então básico, mas de expressivo valor para a sobrevivência do estabelecimento. As passagens seguintes exemplificam a notável transformação social da estalagem:

O zunzum chegava ao seu apogeu. A fábrica de massas italianas, ali mesmo da vizinhança, começou a trabalhar, engrossando o barulho com o seu arfar monótono de máquina a vapor. As corridas até a venda reproduziam-se, transformando-se num verminar constante de formigueiro assanhado. Agora, no lugar das bicas apinhavam-se latas de todos os feitios, sobressaindo as de querosene com um braço de madeira em cima; sentia-se o trapejar da água caindo na folha. (AZEVEDO, 2007, p. 38).

Essa passagem é do capítulo III, ou seja, ainda no início do romance. Nela, percebe-se, claramente, como a aglomeração de pessoas no subúrbio carioca atrai todo tipo de comércio. Surge, inclusive, uma fábrica de massas italianas. Sobre a visível movimentação, o narrador, com seu modo bem peculiar de descrição, compara as pessoas da comunidade aos bichos rasteiros, como num “verminar” “assanhado”. A estratégia usada é para demonstrar a crescente e constante agitação dos indivíduos, como se fossem formigas. Ainda, observa-se a variedade de produtos que, automaticamente, vão surgindo para atender às necessidades do local. A seguir, no próximo excerto, destacamos a diversidade de negociantes que surgem na estalagem e, também, dos tipos de produtos comercializados:

E, durante muito tempo, fez-se um vaivém de mercadores. Apareceram os tabuleiros de carne fresca e outras tripas e fatos de boi; só não vinham hortaliças, porque havia muitas hortas no cortiço. Vieram ruidosos mascates, com suas latas de quinquilharia, com as suas caixas de candeeiros e objetos de vidro e com o seu fornecimento de caçarolas e chocolateiras de folha-de-flandres. Cada vendedor tinha o seu modo especial de apregoar, destacando-se o homem das sardinhas, com as cestas do peixe dependuradas, à moda da balança, de um pau que ele trazia no ombro. Nada mais foi preciso do que o seu primeiro guincho estridente e gutural para surgirem logo, como por encanto, uma enorme variedade de gatos, que vieram acercar-se dele com grande familiaridade, roçando-se-lhe nas pernas arregaçadas e miando suplicantemente. (AZEVEDO, 2007, p. 39).

Milton Santos pontua que “quanto mais evoluem os sistemas, mais coisas se produzem em menos tempo, o consumo se faz mais imediatamente e a circulação é facilitada. Altera-se, portanto, a relação capital-trabalho, isto é a equação dos empregos”. (SANTOS, 1988, p. 81). Pelo excerto é possível visualizar uma *charge* de Azevedo. Nela o comércio ambulante deixa entrever desde “a carne fresca” aos “fatos do boi”. Ainda no quadro os felinos, pelo faro, perseguem o vendedor de peixe na certeza de que haverá comida suficiente para saciá-los. A cena é grotesca e, de acordo com Propp (1992), o grotesco é cômico.

3.2.2 O casarão do Miranda

O Miranda era também um negociante e seu estabelecimento era de tecidos, situado na Rua do Hospício. Tinha inveja da prosperidade de João Romão, apesar de condenar veementemente o modo de vida do vendeiro. O sobrado onde morava com a família ficava à direita da venda de João Romão. Moravam no casarão D. Estela, descrita pelo narrador como uma

“mulherzinha levada da breca”, que foi pilhada pelo Miranda, certa vez, “em flagrante delito de adultério”, e era “senhora pretensiosa e com fumaças de nobreza”, “como também a sua menina, a Zulmirinha” (AZEVEDO, 2007, p. 19). Devido à infidelidade da esposa, o negociante procurou afastar-se do movimento dos caixeiros viajantes que frequentavam o seu estabelecimento. Por isso comprou o prédio vizinho a João Romão.

O narrador descreve o casarão como uma casa boa, cujo único defeito estava na escassez de quintal. Daí a insistência do Miranda em adquirir, de João Romão, pelo menos umas dez braças de fundo e mais dez ou quinze palmos do lado da venda do português. Mas a proposta foi prontamente negada pelo vendeiro e, então, principiou-se “uma luta renhida surda entre o português negociante de fazendas por atacado e o português negociante de secos e molhados”. (AZEVEDO, 2007, p. 23).

É interessante ressaltar que o casarão do Miranda não é descrito em prioridade pelo narrador. O leitor, na verdade, capta alguns detalhes que escapam da narrativa a partir das comparações feitas com o cortiço de João Romão ou, até mesmo, das reações de pesar do negociante rival ao se sentir altamente prejudicado pelo avanço do cortiço, como observa-senas seguintes passagens:

O Miranda rebentava de raiva.

– Um cortiço! – exclamava ele, possesso – Um cortiço!

Maldito seja aquele vendeiro de todos os diabos! Fazer-me um cortiço debaixo das janelas!...Estragou-me a casa, o malvado!

E vomitava pragas, jurando que havia de vingar-se, e protestando aos berros contra o pó que lhe invadia em ondas as salas...(AZEVEDO, 2007, p. 26).

E durante dois anos o cortiço prosperou de dia para dia ganhando forças, socando-se de gente. E ao lado o Miranda assustava-se inquieto com aquela exuberância brutal da vida, aterrado defronte daquela floresta implacável que lhe crescia junto da casa, por debaixo das janelas, e raízes, piores e mais grossas do que serpentes, minavam por toda a parte, ameaçando rebentar o chão em torno dela, rachando o solo e abalando tudo.

Posto que lá na Rua do hospício os seus negócios não corresse mal, custava-lhe a sofrer a escandalosa fortuna do vendeiro “aquele tipo! um miserável, um sujo, que não pusera nunca um paletó, e que vivia de cama e mesa com uma negra!” (AZEVEDO, 2007, p. 28).

Por diversas vezes, ao apresentar o relacionamento conturbado de João Romão com o vizinho, o narrador, se apropriando do discurso direto livre, reveza sua voz com a do próprio Miranda. Assim, estrategicamente, é permitido ao leitor perpassar diretamente pela mente do negociante português e partilhar de seus pensamentos de inveja, revolta e de pura ambição. Sempre tendo como parâmetro a prosperidade rápida e resoluta de seu vizinho, João Romão. A inveja e o ódio de Miranda por João Romão é recíproca. Este, por sua vez, só tem uma meta principal na vida: aumentar suas posses e desbancar o vizinho.

Possuído pela febre capitalista, o vendeiro sortiu o seu estabelecimento com gêneros vindos até mesmo da Europa.

Aproveitou espaços para ampliar o armazém e, conseqüentemente, as vendas. Nas palavras do narrador, a sua estalagem se transformou em um “monstro, sem exemplo, destinada a matar toda aquela miuçalha de cortiços que alastravam por Botafogo”. (AZEVEDO, 2007, p. 24). Se traduzida em desenho seria possível visualizar uma edificação monstruosa a comportar diversas outras menores. Além da estalagem gigante João Romão adquiriu uma pedreira que analisaremos a seguir.

3.2.3 A pedreira de João Romão

Eis que o narrador apresenta ao leitor a luminosa pedreira do português. A charge de Azevedo é em cores e a caricatura de pedra reverbera o sol:

Meio dia em ponto. O sol estava a pino; tudo reverberava à luz irreconciliável de dezembro, num dia sem nuvens. A pedreira, que ela batia de chapa em cima; cegava olhada de frente. Era preciso martirizar a vista para descobrir as nuances da pedra; nada mais que um grande mancha branca e luminosa, terminando pela parte debaixo no chão coberto de cascalho miúdo, que ao longe produzia o efeito de um betume cinzento, e pela parte de cima na espessura compacta do arvoredado, onde se não distinguíam outros tons mais do que nódoas negras, bem negras, sobre o verde-escuro. (AZEVEDO, 2007, p. 50).

De acordo com Theodor Adorno, “na medida em que a arte encarna os desprazeres do naturalismo e contrasta com uma certa contemplação da leveza e lenticidão românticas, o resultado é caricato e revelador do ser humano que é contraditório em si”. (ADORNO, 2003, p. 61). O cenário, na passagem supracitada, apresenta, primeiramente, o sol brilhante de dezembro em um céu limpo, sem nuvens. A lenticidão da descrição da paisagem, da qual nos fala

Adorno, transmite a sensação de um cenário que se apresenta em câmara lenta, quase como uma fotografia. A próxima passagem, a seguir, mostra o gigante de granito passivo aos golpes incessantes dos indomáveis cavouqueiros a montar-lhe “o dorso”:

Aqueles homens gotejantes de suor, bêbados de calor, desvairados de insolação, a quebrarem, a espicaçarem, a torturarem a pedra, pareciam um punhado de demônios revoltados na sua impotência contra o impassível gigante que os contemplava com desprezo, imperturbável a todos os golpes e a todos os tiros que lhes desfechavam no dorso, deixando um gemido que lhe abrissem a entranha de granito. (AZEVEDO, 2007, p. 51).

O cenário apresentado na passagem selecionada não se resume a elementos fixos, mas também é preenchido pelo que Milton Santos denomina de fluxos (movimentos). Pelo conceito apresentado por Santos anteriormente, quando analisamos a movimentação urbana e o desenvolvimento do comércio local em torno da república de estudantes, concordamos que o espaço não se constitui apenas de um cenário paralisado, mas é, também, formado por todo um conjunto que inclui os movimentos de seus personagens em ação. E, como Santos faz questão de ressaltar, há uma interação entre o cenário parado e o cenário de movimentos, sendo que tanto um como o outro podem ser modificados por eles mesmos a qualquer momento. Pode-se, por exemplo, haver uma inversão de movimentos e a pedreira, do modo passivo, pode reagir e engolir “os demônios” em sua entranha.

Percebe-se que o único elemento fixo da paisagem apresentada é a pedreira, “entranha de granito”. Lendo a narrativa de Azevedo compreendemos a perspicácia do geógrafo baiano ao afirmar que “o espaço contém o movimento”. (SANTOS, 1988, p. 72). Também notamos que, no excerto, o narrador compara os

homens da pedreira a “um punhado de demônios”.

A cultura ocidental acostumou-se à perspectiva maniqueísta, pintando o universo como uma grande guerra do bem contra o mal, e apresenta o Diabo como a representação máxima do mal. As criaturas malignas estão a serviço desse ser satânico e são chamadas de demônios. São seres revoltados, nefastos e que servem incansavelmente ao seu mestre e senhor. Daí a relevância da analogia feita pelo narrador e inferimos que, nesse caso, João Romão poderia ser comparado a esse grande senhor diabólico a quem a pedreira pertence. O Diabo exige de seus servos o árduo trabalho de quebrar, espicaçar e torturar a pedra, para extrair o produto valioso de sua mina.

Deslindando ainda o espaço de movimentos, assim explicado por Santos (1988), os verbos quebrar, espicaçar, torturar e dar golpes explicitam as ações dos homens alucinados pelo calor e esforço físico sobre a “entranha de granito”. Os golpes nervosos e insistentes sobre a pedra marcam os movimentos que configuram o espaço da exploração da natureza e do homem. Em seguida, a escrita de Azevedo descortina a pedreira em toda a sua brutalidade:

A pedreira mostrava nesse ponto de vista o seu lado mais imponente. Descomposta, com o escalavrado flanco exposto ao sol, erguia-se altaneira e desassombrada, afrontando o céu, muito íngreme, lisa escaldante e cheia de cordas que mesquinamente lhe escorriam pela ciclópica nudez com efeito de teias de aranha. Em certos lugares, muito alto do chão, lhe haviam espetado alfinetes de ferro, amparando, sobre um precipício, miseráveis tábuas que, vistas cá debaixo pareciam palitos, mas em cima das quais uns atrevidos pigmeus de forma humana equilibravam-se, desfechando golpes de picareta contra o gigante. (AZEVEDO, 2007, p. 51).

A passagem apresenta a monumental pedreira no cenário carioca. Nela é possível vislumbrar, quase que instantaneamente, uma caricatura de pedra. O narrador a descreve como “altaneira e desassombrada”. Os homens se equilibram sobre um abismo enquanto desferem golpes no monstro. O narrador os chama de “pigmeus” devido à discrepância de seus tamanhos em relação à enorme pedra que golpeiam com suas picaretas e do ponto de vista de quem observa os trabalhadores cá embaixo, na parte inferior da pedra. O efeito visual é bizarro e até mesmo cômico, como o são as caricaturas, com suas formas de traços exagerados e deformados.

Henri Bergson nos esclarece que “na realidade, a exageração, assim como a degradação, não passa de certa forma de comicidade”. (BERGSON, 2007, p. 94). Já Vladímír Propp (1992) pontua, como mencionamos anteriormente, que o grau extremo do exagero é a forma grotesca, explicando que a dimensão aumentada, ao extrapolar os limites do real, atinge o domínio do fantástico. E a descrição de uma pedreira de nudez “ciclópica”, com um amontoado de “pigmeus” a golpear-lhe o “flanco exposto ao sol”, nos transmite a sensação de surreal ou seja, de efeito incomum.

3.2.4 O progresso na Estalagem: Avenida São Romão

Na passagem a seguir, lemos que assim como o progresso chegara ao Rio de Janeiro, claros sinais de desenvolvimento eram observados na Vila São Romão:

Mas o cortiço já não era o mesmo; estava muito diferente; mal dava a ideia do que fora. O pátio, como João Romão havia prometido estreitara-se com edificações novas agora parecia uma rua, toda calçada por igual iluminado por três lampiões grandes simetricamente dispostos [...]

Desapareceram as pequenas hortas, os jardins de quatro a oito palmos e os imensos depósitos de garrafas vazias. À esquerda, até onde acabava o prédio do Miranda, estendia-se um novo correr de casinhas de porta e janela [...]

De cento e tantos, a numeração dos cômodos elevou-se a mais de quatrocentos; e tudo caiadinho e pintado de fresco; paredes brancas, portas verdes e goteiras encarnadas. Havia poucos lugares desocupados. Alguns moradores puseram plantas à porta e à janela, em meias tinas serradas ou em vaso de barro. (AZEVEDO, 2007, p. 197-198).

Fora-se a pitoresca lanterna de vidros vermelhos; foram-se as iscas de fígado e as sardinhas preparadas alí mesmo à porta da venda sobre as brasas; e na tabuleta nova, muito maior que a primitiva, em vez de Estalagem de São Romão” lia-se em letras caprichosas: “Avenida São Romão” (AZEVEDO, 2007, p. 200).

Como pode-se constatar, o desenvolvimento no cortiço era admirável. O pátio transformado em rua era iluminado por lampiões. Nos fins do século XIX o Rio de Janeiro já se espelhava na Europa e claros sinais de pleno desenvolvimento eram observados. Como exemplos, lemos que “a rede de esgoto” foi instalada pela primeira vez na capital federal em 1862 e o primeiro “abastecimento domiciliar de água” aconteceu em 1874. (SCHWARCZ & STARLING, 2015, p. 277). Os lampiões surgiram, de acordo com pesquisa iconográfica realizada por Milton M. Teixeira (2011)², em fins do século XVIII. Na ocasião, os candeeiros eram abastecidos com óleo de baleia. Só no século XIX, mais precisamente, no ano de 1854, iniciou-se a iluminação a gás.

² www.seaerj.org.br/pdf/Historiadalluminacao.pdf

Ana Lúcia Duarte Lanna, no livro *Cidade, povo e nação: gênese do urbanismo moderno*, explica que “esta expansão de cidades e de uma vida urbana marcadas pela ascensão do mundo burguês tem, também, como característica uma aglomeração de trabalhadores.” (LANNA, 1996, p. 313). Como se pode constatar pela fala do narrador na passagem acima, o número de casinhas ultrapassa quatrocentos. Se calcularmos três indivíduos para cada casinha, já somamos, portanto, uma comunidade que ultrapassa mil e duzentas pessoas.

Sidney Chalhoub pesquisou, nas edições 27 e 28 do *Gazeta de Notícias*, e nos relata, que o cortiço Cabeça de Porco, situado na cidade do Rio de Janeiro, era uma estalagem também chamada de “valhacouto de desordeiros”. Segundo a edição do *Gazeta de Notícias* datada de 26 de janeiro de 1893, foi demolido neste dia, em toda a sua extensão. Contam os relatos do historiador que o Cabeça de Porco possuía cerca de quatro mil habitantes anteriormente, mas fora interdito pela Inspetoria Geral de Higiene e, no momento da demolição, calcularam que cerca de duas mil pessoas ainda habitavam o lugar. Nesse viés, salientamos que o progresso é garantido à cidade pela higienização dos ambientes e a interdição dos cortiços cariocas aconteceu a partir de um planejamento e execução de cunho político.

Se não tivesse sido destruído, provavelmente o Cabeça de Porco teria alcançado patamares elevados no aumento de sua população e suas instalações, naquela época, já demonstravam a precariedade e a miséria aceleradas no processo de sua urbanização. Quanto à estalagem de João Romão, a sua higienização se deu às custas de uma migração de “enxotados” da Avenida São Romão, avaliados pelo proprietário como indivíduos arruaceiros e de bagunça. O crescimento populacional na estalagem se fazia evidente e o progresso econômico era, notadamente, impulsionado pelo comércio interno do cortiço, como se pode verificar na passagem a

seguir:

Durante o dia paravam agora em frente do armazém carroças e carroças com fardos e caixas, trazidas da alfândega, em que se liam as iniciais de João; e rodavam-se pipas e mais pipas de vinho e de vinagre; e grandes partidas de barricas de cerveja e de barris de manteiga e de sacos de pimenta. E o armazém, com suas portas escancaradas sobre o público engolia tudo de um trago, para depois ir deixando sair de novo, aos poucos com um lucro lindíssimo, que no fim do ano causava assombros. João Romão fizera-se o fornecedor de todas as tabernas e armarinhos de Botafogo; o pequeno comércio sortia-se lá para vender a retalho. (AZEVEDO, 2007, p. 215).

Com o consumo intenso das mercadorias trazidas por meio das importações, João Romão enriquecera visivelmente. O vendeiro era reconhecidamente fornecedor exclusivo de toda sorte de mercadorias. Além da compra de produtos de primeira necessidade, nas palavras do narrador-guia pela “Avenida São Romão”, o cortiço, também, “aristocratizava-se”. Não eram apenas negociantes, mercadores e caixeiros, mas outros tipos de profissionais já, prontamente, atendiam à habitação coletiva. A comunidade possuía alfaiates e costureiras próprios. Havia, também, barbeiros, relojoeiros e toda espécie de autônomos que movimentavam o atendimento da comunidade:

Havia um alfaiate logo à entrada, homem sério, de suíças brancas, que cosia na sua máquina entre oficiais, ajudado pela mulher, uma lisboeta cor de nabo gorda, velhusca, com um princípio de bigode e cavaignac, mas extremamente circunspecta; em seguida um relojoeiro calvo, de óculos, que parecia mumificado atrás da vidraça em que ele, sem mudar de posição, trabalhava de manhã até a tarde... (AZEVEDO, 2007, p. 216).

Por meio da crônica visual do narrador, é impossível não observar que, nas minúcias da descrição acima, delinham-se outras caricaturas de Azevedo. Ao lado da “velhusca” “cor de nabo”, ou seja, bem branca e extremamente “circunspecta” em sua gordura, encontra-se um relojoeiro careca, de óculos e que se assemelha a uma múmia a trabalhar exaustivamente por trás da vidraça do lugar.

3.2.5 O cortiço Cabeça de Gato

Um outro fenômeno de espacialização, por assim dizer, nos chama a atenção na obra de Azevedo: o cortiço Cabeça de Gato é o cortiço do cortiço. Ele surgiu a partir de uma reordenação de espaço da estalagem de João Romão. Como conclama Milton Santos (2008), o capitalismo interfere diretamente nas ações humanas. O cortiço Cabeça de Gato se estruturou praticamente a partir das transformações da estalagem de João Romão. Ana Lúcia Duarte Lanna pontua que o aparecimento dos vários cortiços em bairros populares foi um mostrador de diferenças sociais visível. A arquiteta urbana explica que em fins do século XIX:

O crescimento urbano foi caracterizado pela edificação de belas casas e palacetes, pela negação do sobrado colonial e das formas de vida nele estabelecidas, pela construção de novos espaços e formas de lazer, pelo aparecimento de lojas, cafés, restaurantes, teatros e parques. Mas foi, ao mesmo tempo, caracterizado pelo aparecimento dos cortiços, de bairros populares, de trabalhadores “arruaceiros”, “incivilizados”, “vagabundos” que, com sua presença e movimento, também marcavam as novas cidades. As diferenças sociais visíveis e expressas em homens teoricamente livres e iguais traduziram-se numa necessária reordenação dos espaços. (LANNA, 1996, p. 313 - 314 - Grifos da autora).

Como explica a professora de arquitetura, foram diferenças sociais que culminaram no surgimento dos cortiços cariocas. E dentro dos próprios cortiços havia trabalhadores com perfis violentos, de arruaça e de bagunça. O cortiço de João Romão havia prosperado muito nos últimos tempos e, como o narrador claramente expõe:

Já lá se não admitia assim qualquer pé-rapado, para entrar era preciso carta de fiança e uma recomendação especial. O preços dos cômodos subiam, e muitos dos antigos hóspedes, italianos principalmente, iam, por economia, desertando para o Cabeça de Gato e sendo substituídos por gente mais limpa. (AZEVEDO, 2007, p. 215).

Sobre a reordenação no próprio cortiço, em Lanna lemos que

os critérios de ordem e racionalidade adotados tentaram resolver os impasses dessa convivência necessária entre iguais tão socialmente diferentes, separando funções de trabalho, moradia e lazer e promovendo com isso uma intensa segregação social. (LANNA, 1996, p. 314).

A arquiteta ainda explicita que “tratava-se de afastar dos olhos aquelas pessoas diferentes com quem, inevitavelmente, dadas as condições de produção e reprodução do capitalismo, este espaço urbano tinha que ser compartilhado.” (LANNA, 1996, p. 314). Houve no Cortiço de João Romão o que a autora aqui pontua como segregação social. O Cabeça de Gato, portanto, surgiu de uma inadaptação de indivíduos considerados mais pobres que os outros pobres. E a eles foi tirado o direito, por assim dizer, de ser enxergados pela comunidade da estalagem em melhor condição de desenvolvimento.

Daí se explica a conformidade de adaptação tanto no

ambiente do cortiço de João Romão como no outro cortiço, que se sente satisfeito “do lixo” e “da salsugem que o outro rejeitava”. (AZEVEDO, 2007, p. 219). O cortiço Cabeça de Gato era um aglomerado rival localizado bem próximo ao de João Romão. O Cabeça de Gato, praticamente, só recebia moradores desajustados ou expulsos da estalagem pelo comerciante português.

O ritmo do Cabeça de Gato era de desordem e de rivalidade. Figurava como seu dono um também português vendeiro, mas, na verdade, o legítimo dono era um rico conselheiro que não poderia aparecer como proprietário de semelhante local. O cortiço de João Romão atendia pelo nome de Carapicus devido ao nome do peixe que Bertoleza, mulher do português, comercializava na estalagem. As contendas entre o Cabeça de Gato e o Carapicus eram frequentes.

No capítulo XX lê-se que os cabeça-de-gato conformam-se com a suposta derrota para os carapicus e mantêm o espaço e a vida desregrada que têm. Alguns conseguem estar à altura das novas exigências de João Romão e se mudam, na primeira oportunidade, para o Carapicus. Mas, na verdade, o que acontecia, com frequência, era o contrário, o indivíduo era “enxotado” da “Avenida São Romão e então, humilhado, buscava abrigo no Cabeça de Gato,

que, à proporção que o São Romão se engrandecia, mais e mais ia-se rebaixando acanhado, fazendo-se cada vez mais torpe, mais abjeto, mais cortiço, vivendo satisfeito do lixo e da salsugem que o outro rejeitava, como se todo o seu ideal fosse considerar inalterável, para sempre, o verdadeiro tipo da estalagem fluminense, a legítima, a legendária; aquela em que há um samba e um rolo por noite; aquela em que se matam homens sem a polícia descobrir os assassinos; viveiro de larvas sensuais em que irmãos dormem misturados com as irmãs na mesma lama; paraíso de vermes; brejo de lodo quente e fumegante, de onde brota a vida brutalmente, como de uma podridão. (AZEVEDO, 2007, p. 219).

Segundo a exposição do narrador no excerto citado, nos chama a atenção a satisfação dos cabeça-de-gato com a vida “no lixo”, no lodo, literalmente interligados nos aspectos físico-moral. Tanto a ludicidade, nesse caso o samba, como assassinatos, acontecem nesse cortiço todas as noites e os crimes permanecem impunes. Na descrição do narrador, é um “viveiro de larvas sensuais em que irmãos dormem misturados com as irmãs na mesma lama”. Entendemos que esses termos abrigam uma alusão direta à base da cultura. Ou seja, valores da instituição familiar, também, não são partilhados nessa “podridão” “de lodo quente”.

Evidenciamos a escrita de Azevedo como contundente ao expor problemas que a decadência e a degeneração social fazem aportar nos cortiços. Como Nelson Werneck Sodré elucida, perfeitamente, em seu livro sobre o *Naturalismo no Brasil*, o naturalista, “acomodando-se à ciência, põe luvas de borrachas e não hesita em chafurdar as mãos nas pústulas sociais e analisá-las com rigorismo técnico, mais de quem faz ciência do que literatura”. (SODRÉ, 1992, p. 58). A assertiva de Sodré explica muito bem a diferença semântica entre Realismo e Naturalismo. O gênero realista não vacila em expor a interação do indivíduo ao seu meio social, seja ela qual for, enquanto o Naturalismo aprofunda mais a análise quando “põe luvas de borracha” e examina esse mesmo indivíduo como produto do meio. E, de acordo com os preceitos naturalistas, o meio em que o indivíduo vive é que determina o seu comportamento patológico e animalesco em sociedade.

Nesse capítulo buscamos analisar e discutir os espaços apresentados em *Casa de Pensão* e *O Cortiço* como caricaturas produzidas por Azevedo nos dois romances. A seguir, visualizaremos caricaturas da nação brasileira sob o selo do Naturalismo por meio da história de Amâncio de Vasconcelos, protagonista de *Casa de Pensão*. Rastreamos nessa obra naturalista nuances românticas instauradas estrategicamente por Aluizio

Azevedo para criticar, caricaturalmente, as imagens de nação propostas pelo Romantismo.

4

Caricatura da nação brasileira sob o selo do naturalismo

Tudo isso lhe sorria por um prisma voluptuoso e romanesco. As vezes entrava em casa ao amanhecer (AZEVEDO, 1996, p. 31).

Em *Casa de Pensão*, Aluísio Azevedo, desde o princípio, dá pistas de que a personagem Amâncio de Vasconcelos tem uma visão romantizada do universo ao seu redor. Nossa investigação pressupõe que o autor está, na verdade, caricaturizando a personagem como ingênuo e, em uma composição final, numa cena que se constrói como uma *charge*, a personagem sonhadora será enganada facilmente por outras personagens. É a construção desse indivíduo como um romântico que gerará a sua caricatura naturalista.

A estética romântica, a seu modo, como explica Antonio Candido, em uma reflexão especialmente dedicada ao Romantismo, traz escritores que

operando uma revisão de valores, não apenas vêem coisas diferentes no mundo e no espírito, como desejam imprimir à sua visão um selo próprio e de certo modo único, desde que a literatura consiste, para eles, na manifestação de um ponto de vista, um ângulo pessoal. (CANDIDO, 1975, p. 29).

O ângulo pessoal de que fala Candido implica um posicionamento do espírito e da sensibilidade. Como há muito mais questionamentos existenciais do que respostas imediatas a eles, tem-se a frustração, o pessimismo, o sentimento de negação e revolta contra os valores sociais. Consequentemente, o comportamento contraditório e desmedido fundamenta o desespero, a melancolia e o escapismo dos românticos.

Já o naturalista, por sua vez, adota automaticamente, desde a sua fundamentação, uma postura inversa ao romântico no sentido amplo de controlar a sua sensibilidade e acomodar-se à ciência. Acha o Romantismo insuficiente para a abordagem precisa dos novos temas. Instala-se em base, *a priori*, de crítica contundente às raízes românticas. Apesar de anteriormente ter escrito romances de características românticas, tais como *Girândola de Amores* (1882). *A*

Mortalha de Alzira (1884), Aluísio de Azevedo representa uma classe de escritores do século do XIX que se opõe a estética marcada pelo subjetivismo. A postura de uma crítica contumaz ao Romantismo não é exclusiva por parte de Azevedo. Outros escritores, como Machado de Assis, por exemplo, já teriam se posicionado a favor de uma escrita diferente do aspecto individualista.

Em “Instinto de nacionalidade”, ensaio escrito em 1.873, Machado de Assis esclarece as suas expectativas no que diz respeito à nacionalidade que se manifesta nas obras nos últimos tempos. O autor não concorda com os excessos da nacionalidade brasileira idealizada na perspectiva indianista, como conclama José de Alencar: “É certo que a civilização brasileira não está ligada ao elemento indiano, nem dele recebeu influxo algum; e isto basta para não ir buscar entre as tribos vencidas os títulos da nossa personalidade literária.” (ASSIS, 1873, p. 2).

A estudiosa Flora Süssekind, em *Tal Brasil, Qual romance*, discute amplamente sobre a estética Naturalista e suas transformações. A autora explica que,

tentando dar conta fotograficamente de um país, ele mesmo envolvido num projeto de aproximação de modelos (culturais ou não) estrangeiros, a literatura fica ainda mais longe de seu desejo mimético. Em busca de um modelo que, por sua vez, também tenta reduplicar outro, mais parece tratar-se de uma casa de espelhos, onde todos querem refletir uma imagem que, de sua parte, é igualmente o reflexo de outra. E a estética naturalista acaba se convertendo em fantasmagoria, perseguição a uma realidade que não percebe ser também um simulacro. (SÜSSEKIND, 1984, p. 39).

A nossa intenção não é entrar no mérito da questão de preferir uma estética ou outra, ou até mesmo discutir qual representa autenticamente a realidade ou a identidade brasileira. A nossa proposta leva em consideração que Aluísio Azevedo, escritor de seu tempo, nas obras que estamos analisando, apossa-se primeiramente de imagens forjadas a partir do modelo de representação da realidade do Romantismo.

Para criar uma nação ficcional, o autor se embasa em aspectos primordiais que dizem respeito a uma comunidade imaginada, que inclui um povo, uma língua, uma cultura e uma sociedade. No aspecto cultural, observam-se os usos, costumes, festas, vestimentas e, até mesmo, a literatura (leituras) das personagens, dentre outras expressões, estratégias das quais o autor pode lançar mão para consolidar a imagem de nação por ele imaginada. Compreendemos que Azevedo, tendo as imagens da nação romântica como parâmetro, com índios civilizados, europeizados, mulheres idealizadas, que lêem literatura importada e falam francês, cria contrapontos desse paradigma romântico ao imaginar personagens do povo para, provavelmente, desconstruir e rasurar essas imagens. Analisamos a abordagem do escritor como irônica e, conseqüentemente, gera caricaturas dos indivíduos constitutivos desse espaço espelhado na nação brasileira proposta pela estética romântica.

4.1 O pincel romântico versus a tinta naturalista de Azevedo

Rastreamos na obra naturalista *Casa de Pensão* nuances românticas instauradas estrategicamente por Aluísio Azevedo. Para uma melhor compreensão, analisamos características percebidas das duas propostas estéticas, a romântica e a naturalista. De acordo com Nelson Werneck Sodré, “O Romantismo se infiltrou no Naturalismo

brasileiro deixando-o como um xarope misto sem características próprias, sem a substância por vezes agressiva do modelo externo.” (SODRÉ, 1992, p. 257). Pelo pensamento de Sodré pode-se até pensar que “o xarope misto” é involuntário na escrita de Azevedo. Mas a nossa tese se propôs a argumentar que o viés romântico foi usado por Azevedo, intencionalmente, em uma postura crítica ao subjetivismo. O autor conhece muito bem a estética romântica pois chegou a escrever algumas obras analisadas com tais características e ideais românticos. Mas, de posse dessa nova perspectiva naturalista, o autor se propõe a desbancar o Romantismo enquanto estética evidenciando por meio de um projeto naturalista o contraste entre o mundo idealizado e o real.

O autor, como um homem de seu tempo, aposta na modernidade e redireciona a sua escrita. Embasa-se no positivismo e se posiciona com maior veemência em causas de combate ao racismo e violência, nas quais acredita e se propõe evidenciar por meio de narrativas ficcionais. O conceito de que o ambiente molda o indivíduo é um dos preceitos que rege a estética realista-naturalista defendida por Azevedo e mostra, principalmente, o ponto de vista didático e pedagógico no qual a referida estética está inserida para dissecar e dar visibilidade às aporias prementes numa perspectiva que corrobora crítica de valores que sustentam as diferenças sociais.

4.1.1 A literatura romântica em Casa de Pensão

As leituras de Amâncio, destacadas pelo narrador, emolduram o perfil do protagonista enquanto personagem. Imagens da nação romântica são visualizadas pela literatura que o jovem nortista aprecia, como comprovamos a seguir:

Não podia dormir logo; vinha excitado, sacudido pelas impressões e pela bebedeira da noite. Atirava-se à rede, com vertigem impotente de conceber poesias byronianas, escrever coisas do gênero de Álvares de Azevedo, cantar orgias, extravagâncias, delírios. (AZEVEDO, 1996, p. 31).

O escritor inglês Byron e o brasileiro Álvares de Azevedo, ambos citados pelo narrador, não só representam a corrente do byronismo, mas, também, o comportamento transgressor identificado nas inquietações e no comportamento do jovem Amâncio *bonvivant*. Ler Byron e Azevedo significava extravagância e insatisfação exacerbada para com as normas contingentes. As literaturas dos autores abordavam temas recorrentes que incomodavam a sociedade de princípios moralistas. Tratavam de adultério, homossexualismo, suicídio, satanismo, incesto e toda a sorte de crimes como fratricídio, parricídio e até mesmo barbáries como o canibalismo. Apontamos, a seguir, outros indicadores da presença da literatura romântica influenciando a construção da personalidade da personagem Amâncio na obra de Azevedo:

E afinal adormecia, lendo *Mademoiselle de Maupin*, *Olympia de Clèves* ou *Confession d'un enfant Du siècle*.

Não penetrava bem na intenção desse último livro, mas tinha-o em grande conta e, visto conhecer a biografia de Musset, embriagava-se com essa leitura, ficava a sonhar fantasias estranhas, amores céticos, viagens misteriosas e paixões indefinidas. (AZEVEDO, 1996, p. 31).

Por esse tempo leu *Graziella* e o *Raphael* de Lamartine. Ficou possuído de uma grande tristeza; as lágrimas saltaram-lhe sobre as páginas do livro. Sentiu necessidade de amar por aquele processo, mergulhar na poesia, esquecer-se de tudo que o cercava... (AZEVEDO, 1996, p. 31).

O poeta, romancista e dramaturgo francês Musset é expoente importante do Romantismo. É relevante observar que, ao mencionar Lamartine logo no segundo capítulo da obra, o escritor faz um resgate da história do Romantismo enquanto gênero por citar um de seus precursores. No entanto, acreditamos que, ao evidenciar o autor francês e as obras ressaltadas, o seu posicionamento é ainda uma estratégia para elaborar o perfil da personagem para criticá-la, e não exaltar a cultura romântica. *Graziella* e *Raphael* são romances do poeta lírico e político francês Alphonse Marie Louis de Prat de Lamartine, nascido em 1790 e falecido em 1869. Foi um dos precursores do Romantismo em seu país. De acordo com Maria de Fátima Outeirinho (1988)³, *Graziella* foi um romance que, primeiramente, originou-se do livro *Confidências* de Lamartine (*Les Confidences*), publicado em 1849 e depois surgiu em edição independente, em 1852. A estudiosa de Lamartine explica que a história é baseada em fatos reais, fruto das experiências do escritor francês que foi enviado à Itália pelos pais aos 21 anos incompletos, para esquecer um caso de amor. No romance, a personagem conheceu uma jovem italiana de nome Graziella, filha de pescadores pobres e por quem o narrador, fidalgo e aspirante a poeta, se apaixonou. A outra obra também citada, *Raphael* (1849), trata-se de uma prosa poética que é, reconhecidamente, autobiográfica. Foi baseada no relacionamento de Alphonse Lamartine e Julie Charles, falecida precocemente.

Em *Casa de Pensão*, inundado pela tristeza e por saudades de casa, Amâncio lê as duas obras do autor francês e chora. Se já não bastasse a referência às obras de Lamartine, a autocomiseração da personagem também alude ao tema romântico. A inquietação e o emocionalismo patético explicam o individualismo e a subjetividade pretendida pelo autor para complementação. Pela passagem evidenciada, observa-se que as obras de Byron, Álvares de Azevedo,

³ <https://repositorio-aberto.ip.pt/botstream/10216/18122/2/FLM09301P000079363.pdf>.

Lamartine e Musset são usadas estrategicamente para tingir a personagem Amâncio de suposta angústia e melancolia, típica dos poetas românticos.

Sobre Musset, Antonio Candido, em *Formação da Literatura Brasileira*, nos conta que o poeta “afirmou em verso famoso que os poemas mais belos eram os desesperados, os que chegavam ao extremo de despojar-se da consciência estética para surgirem como pura expressão psicológica”. (CANDIDO, 1975, p. 24). Alfredo Bosi corrobora as afirmações de Candido quando aponta os sentimentos mimetizados por meio da literatura romântica: “a correspondência faz-se íntima na poesia dos estudantes boêmios, que se entregam ao *spleen* de Byron e do *mal du siècle* de Musset”. O autor ainda explica as consequências desse modo romântico de se comportar “vivendo na província uma existência doentia e artificial desgarrada de qualquer projeto histórico e perdida no próprio narcisismo.” (BOSI, 1987, p. 101).

Como um exemplo de romance histórico, também citado pelo narrador de *Casa de Pensão*, lemos no excerto, a seguir:

A tarde precipitava-se no crepúsculo e enchia a natureza de tons plangentes e doloridos. A um canto da rua um italiano tocava uma peça no seu realejo. Era a Marselhesa.

Amâncio conhecia algumas passagens da revolução de França: lera *os Girondinos* de Lamartine. (AZEVEDO, 1996, p. 32).

Falando do Brasil, na passagem ressaltada o narrador explica que a natureza já inspirava tristeza e dor ao cair da tarde. A personagem, ao ouvir o hino francês, a Marselhesa, associa a música do realejo às passagens lidas do romance histórico de Lamartine, *Os Girondinos*. O historicismo é valorizado e proporciona ao romântico um retorno ao passado, a épocas bem antigas, de aventuras e de um nacionalismo exacerbado.

4.1.2 Amâncio de Vasconcelos: O enunciado de um anti-herói

No enredo os sentimentos de saudosismo e de melancolia são resultantes da saudade e da dor da ausência que a personagem sente em decorrência da distância de sua mãe. A narrativa aqui transparece um jovem provinciano e ingênuo:

[...] para viver mentalmente nas praias de Nápoles, ou nas ilhas adoráveis da Sicília, cujos nomes sonoros e musicais lhe chegavam ao coração como efeito de uma saudade, amarga e doce, de uma nostalgia inefável, profunda, sem contornos, que o atraía para um outro mundo desconhecido, para uma existência, que lhe acenava de longe, a puxá-lo como todos os tentáculos do seu mistério e da sua irresistível melancolia.

Uma ocasião, deitado ao pé na janela de seu quarto, pensava em “Graziella”. (AZEVEDO, 1996, p. 31-32).

Amâncio de Vasconcelos é egocêntrico e Mikhail Bakhtin explica-nos que: “o egoísta age como se seus atos emanassem do amor que tem por si mesmo, ora, é claro que ele não vive nada que se assemelhe ao amor ou à ternura para consigo mesmo pelo próprio fato de não conhecer esses sentimentos”. (BAKHTIN, 2000, p. 66). Como ressalta o estudioso, o escopo emotivo-volitivo ultrapassa qualquer sentimento altruísta e, ao invés da benevolência, transparece um perfil individualista, duro e frio, sem qualquer traço de caridade ou misericórdia. Nesses momentos, o instinto de preservação se sobrepõe. Daí ser interessante expor outra reflexão de Bakhtin sobre o provável pensamento desse tipo de personagem: “Assim como posso tender, de maneira imediata, à minha preservação, ao meu bem estar, defender minha vida a qualquer preço, até mesmo aspirar ao poder e à submissão dos outros”. (BAKHTIN, 2000, p. 67). O perfil de Amâncio se delinea exatamente como o crítico pondera. Desde o início do romance, a

personagem se mostra extremamente preocupada consigo mesma. Mas como afirma Sodré, é um marionete do destino inexorável.

O crítico Sodré define a personagem em conformidade com o perfil naturalista e ainda critica o modo de ser do brasileiro:

Amâncio, um vilãozinho fruto do meio e de suas mazelas, segundo o romancista, guardando deficiências insanáveis, fatais, que lhe moldam o destino. Tem este ou aquele defeito “por ser nortista” ou um outro “por ser brasileiro”; o fato de ter sido amamentado por uma preta doente vai refletir-se muitos anos depois; o episódio escolar em que é castigado faz dele um dissimulado, pessimista e vilão. (SODRÉ, 1992, p. 215, grifos do autor).

As assertivas de Sodré se justificam porque o narrador, à medida que apresenta Amâncio, evidencia o mau caráter da personagem, principalmente, pelos comentários racistas, estereotipados e preconceituosos que marcam seu discurso elitista:

– Já em pequeno, diziam – era muito sabido, muito esperto! Enganava os mais velhos; tinha lábias, como ninguém, para conseguir as coisas, e sabia empregar mil artimanhas para obter o que desejava! – Não! Definitivamente não havia outro! (AZEVEDO, 1996, p. 29).

E não são apenas novidades que propulsionam o espírito aventureiro do jovem provinciano, mas também a perspectiva de infinitos amores, como podemos perceber pela passagem em sequência:

Por isto estimou deveras ter de seguir para o Rio de Janeiro. A corte era “um Paris”, diziam na província, e ele, por conseguinte, havia de lá encontrar boas aventuras, cenas imprevistas, impressões novas, e amores, - oh! Amores principalmente!

E, com efeito, desde que pôs o pé a bordo, principiou a gozar a impressão de novidade, produzida no seu espírito pela viagem. (AZEVEDO, 2007, p. 32).

Paris é a nação imaginada pelos românticos e, no capítulo I da narrativa de Azevedo, a Cidade Luz é reverenciada pelo personagem Amâncio, que a ela compara o Rio de Janeiro. O narrador de Azevedo mostra a personagem também com uma visão romantizada da cidade carioca. É um perfil de outro estereótipo brasileiro que por uma visão utópica, será enganado por personagens gananciosas.

Mas antes de ser consumado o seu trágico destino, a personagem de Azevedo é moldada bem no estilo naturalista, dada as suas trapaças de infância e o seu mau-caratismo eminente. Um vilãozinho, como conclama Sodré, se delinea por meio de suas ações no Maranhão. Azevedo rasura o projeto de nação romântica e, com a força determinista do Naturalismo, fada a personagem, pretensamente romântica, ao fracasso. Nesse aspecto fica evidente a ironia do escritor. Na perspectiva da ironia, Henri Bergson afirma: “Pode-se enunciar o que deveria ser, fingindo acreditar que isso é precisamente o que é: nisso consiste a ironia”. (BERGSON, 2007, p. 95). Observa-se, portanto, que Azevedo vai dando pistas de um perfil com uma conformidade romântica, mas em seguida, de maneira estratégica choca o leitor com prerrogativas de cunho naturalista, sociedade que se proclama justa e protetora para com o cidadão, mas que lucra vultuosamente com a morte súbita do protagonista e também com a evidente inversão de valores. Como afirmamos anteriormente, o autor é irônico e projeta uma visão caricata e crítica

da própria sociedade e, conseqüentemente da própria nação.
Sobre ironia na literatura Muecke explica que,

dizer que o romancista pode ver e apresentar a seus leitores a ironia do inevitável fracasso de seu herói é subentender apenas sua compreensão do problema, não sua abolição; existe ainda o passo seguinte de ver sua própria obra à mesma luz como sendo ela mesma uma tentativa de compreender o mundo e, assim, igualmente aberta à ironia. (MUECKE, 1995, p. 118).

O pensamento de Muecke mostra que o que se constitui não é concluso, daí, como indica o autor, “existe ainda o passo seguinte”. A ironia está fortemente atrelada às caricaturas. Assim, o narrador irônico de Azevedo, por vezes sarcástico, descreve personagens como caricaturas. É como se usasse um pincel ao invés da pena, e que pesasse mais a mão no realce das vilanias do que nos atos benfazejos. Por isso a personagem pode ser interpretada e visualizada como um anti-herói travestido de estereótipos caricatos. Mais do que ser um anti-herói, a personagem Amâncio pode ser interpretada como uma crítica a um perfil típico do cidadão brasileiro da elite rural, justamente aquele que conforma o ideário da nação romântica. As descrições reunidas pelo narrador transparece a escrita Azevediana como uma sátira não apenas do projeto romântico, mas da sociedade projetada pelo Romantismo.

Wolfgang Kayser conta, em *O grotesco*, um mito de origem da sátira, o qual transcrevemos:

O demônio para vingar-se do “mestre de obra”, enviou como mensageiro a gargalhada; sob a máscara da alegria, foi recebida de bom grado pelos homens; até que por fim, tirou o disfarce e, como sátira, os encarou maliciosamente. Enviada do demônio é a sátira e o seu riso diabólico. (KAYSER, 2003, p. 62. Grifos do autor).

Creemos, como no mito supracitado, que Aluísio Azevedo inscreve o narrador satânico de *Casa de Pensão* como seu títere. Nesse cenário trágico, típico brasileiro, caricaturas são moldadas por esse narrador. A intenção do autor no realce das hipérboles irônicas, é de denúncia e exposição de uma nação caricata. Nessa perspectiva, o escritor critica o projeto romântico de nação e o herói projetado pelo Romantismo.

4.2 Uma casa de pensão sob o selo do Naturalismo

Tara sexual, exploração, loucura, trapaça e violência são alguns componentes da estética naturalista que traduzem a triste história do jovem Amâncio de Vasconcelos, recém chegado à cidade do Rio de Janeiro, capital federal do Brasil. João Coqueiro, Madame Brizard e Amélia constituem o eixo central da família Coqueiro, proprietária da Casa de Pensão onde Amâncio de Vasconcelos, emigrante da província do Maranhão, ficará em confinamento permissivo à mercê da ávida ganância dos irmãos Coqueiro e de Madame Brizard.

A narrativa de Azevedo usou artifícios como os apontados por Zola. Escrita pelo viés naturalista, portanto, a saga só termina com o assassinato de Amâncio de Vasconcelos por João Coqueiro pelo mesmo se achar ultrajado com a desonra da irmã e a absolvição automática do estudante, após última instância do júri. Para entendermos o plano e a ação da família Coqueiro, analisaremos, a seguir, algumas personagens do eixo central do romance sob a perspectiva do naturalismo preconizado por Émile Zola e idealizado por Azevedo.

O narrador apresenta a personagem Mme. Brizard com certa graça e ares de galhofa no capítulo V:

Era mulher de cinqüenta anos, viúva de um famoso hoteleiro, que lhe deixara muitas saudades e dúzia e meia de apólices da dívida publica.[...] Estava ainda bem disposta, apesar da idade. (AZEVEDO, 1996, p. 65).

Essa personagem será de suma importância para a execução do audacioso plano de João Coqueiro para tomar a fortuna do rapaz recém-chegado do Maranhão. A dama francesa tem três filhos. Uma filha casara com uma personalidade política, o filho caçula é quase ainda uma criança e a filha mais velha mora com a família na pensão e tem problemas mentais. A loucura dessa personagem tempera com sabor naturalista a casa de pensão de Mme. Brizard. E assim a francesa explica a doença que acomete a filha: “[...] Nini era uma filha sua, muito doente, coitadinha...!”, marcada pela “[...] - viuvez, a dolorosa morte do filhinho “que lhe havia ficado como extrema consolação” [...] e a “maldita doença que sobreviera a tantas calamidades e que parecia disposta a não abandonar mais a infeliz”. (AZEVEDO, 1996, p. 85-86).

O crítico literário Sodré lembra que Araripe Junior diria que o tipo da histérica e o espectro da loucura corroboram a abordagem naturalista de Azevedo, em *O Mulato*, para a personagem Ana Rosa: “Ana Rosa se transfigura, agora, em Nini [...] que estrebucha em cena com caracteres mórbidos bem postos em evidência”. (JUNIOR *apud* SODRÉ, 1992, p. 214). Aqui analisamos como a abordagem explicada por Sodré e Araripe Junior se justifica na proposta naturalista de *Casa de Pensão*: num primeiro encontro com Nini na hospedagem, Amâncio se sentiu bastante incomodado, como se vê na passagem a seguir:

Nini largou a colher no prato, sem dizer palavra, e pôs-se de novo a encarar para Amâncio, com um olhar tão dolorido e tão persistente, que o rapaz ficou impressionado.

E não lhe tirou mais a vista de cima. O estudante remexia-se na cadeira, importunado por aqueles dois olhos grandes, rasos, de um azul duvidoso, que se fixavam sobre ele, imóveis e esquecidos.

Disfarçava, procurava não dar por isso, nada, porém, conseguia. Os dois importunos lá estavam, sempre assentados sobre ele, a lhe queimar a paciência, como se fossem dois vidros de aumento colocados contra o sol.

- Que emburrância! Dizia consigo o provinciano. (AZEVEDO, 1996, p. 87).

Em outra oportunidade, ao andar ao pelos corredores escuros da pensão, Amâncio foi surpreendido quando

Antes de chegar ao gabinete, percebeu que alguém o seguia com dificuldade. A sala de visitas estava já totalmente às escuras. Voltou-se, e, sem ter tempo de dizer palavra, sentiu cair sobre ele um corpo gordo e mole.

Era Nini.

Amâncio, surpreso e contrariado, quis arredá-la, mas a histérica passou-lhe os braços em volta do pescoço e desatou a chorar, com o rosto escondido no seu colo. (AZEVEDO, 1996, p. 114).

Foi um incidente bastante tenso para um hóspede que tinha em mente uma pensão absolutamente acolhedora e ocupada por moradores aparentemente normais. A cena, com certeza, pode ser selecionada como mais uma *charge* de Azevedo. A louca gorda, de corpo mole, surpreendentemente, num ataque de histerismo, avança sobre o rapaz nos corredores da pensão. Nada mais grotesco e insano do que perturbar a pacata estadia de Amâncio na casa de pensão.

Para que o leitor entenda como Mme. Brizard se uniu a João

Coqueiro no plano diabólico contra Amâncio, o narrador explica que, viúva pela segunda vez, a francesa continuou no ramo hoteleiro e logo se interessou pelo hóspede “Coqueirinho”, como o chamava carinhosamente. Recebeu também a sua irmã Amélia com desvelo. Em três meses já estavam casados e idealizaram uma casa de pensão para, juntos, prosperarem nos negócios.

Como analisado no capítulo 1 (um) dessa tese, o narrador acentua, em sua descrição, uma figura bem caricata da senhora. Não perde a oportunidade de acrescentar, na narrativa, como os amigos de Coqueiro “acharam de rir” da discrepância do casal, logicamente, comparando os vinte e dois anos de Coqueiro e os cinquenta anos da senhora. É clara a relutância em aceitar com naturalidade o casamento, pois continuam a chamá-la de Madame Brizard, sobrenome do segundo marido. O narrador explica que “os recém-casados fecharam, porém, ouvidos” e colocaram “em prática os seus novos planos de vida”:

Meteram mãos à obra. Coqueiro deixou o emprego, contratou um empreiteiro para restaurar o seu velho prédio da Rua Resende, e a casa de Pensão de Mme. Brizard (como teimosamente insistiam em lhe chamar a mulher) surgiu ameaçadora, escancarando para a população do Rio de Janeiro a sua boca de monstro. (AZEVEDO, 1996, p. 69).

A maneira como o narrador apresenta o fruto do trabalho do casal é intrigante e até mesmo grotesca. Como afirma Kayser (2003), ao misturar o ridículo e o horripilante ao mesmo tempo, tem-se a força explosiva do paradoxal. De certa forma, quem narra insinua que algo horrível está ligado ao surgimento daquele lugar. Estrategicamente, dá pistas de que algo aterrador vai acontecer. Mas o leitor, até então, ainda não consegue entender a disposição dos fatos. Há, no entanto, um claro intuito de advertir o leitor sobre uma provável ameaça. A disposição e a arquitetura do velho prédio

podem ser interpretadas como uma “boca de monstro”, “ameaçadora”, mas o narrador também pode ter aludido a um contexto de premonição, ou seja, de pressentimento em relação a uma tragédia que estaria por acontecer aos moradores da cidade a partir daquele projeto. A passagem supracitada pode ser analisada como uma pista vazada pelo narrador justificando, assim, o terrível desfecho metaforizado, aqui, pela “boca de monstro”.

Logo a casa de pensão dos Coqueiros prosperou. Após três anos de funcionamento da hospedaria, o rico emigrante chegou ao Rio de Janeiro e foi interpelado por João Coqueiro para que se mudasse imediatamente para a sua hospedagem. Na passagem a seguir percebe-se grande expectativa por parte de Coqueiro ao narrar o plano para a esposa. Eis que Mme. Brizard o escuta atentamente:

-Mas quem é: ... insistiu Mme. Brizard.

-E um achado precioso! Ainda não há dois meses que chegou do Norte, anda às papadelas! Estivemos a conversar por muito tempo:

- é filho único e tem a herdar uma fortuna! Ah não imaginas: só pela morte da avó, que é muito velha, creio que a coisa vai pra além de quatrocentos contos!...(AZEVEDO, 1996, p. 71).

Dessa conversa sigilosa até a execução do plano do marido tudo aconteceu muito rápido. De uma afionada leitora da literatura romântica, Mme. Brizard tornou-se, da noite para o dia, uma comparsa à altura de um grande drama naturalista. Convenceu Amélia, sua cunhada, como sugerido por Coqueiro, a dedicar devoção a Amâncio de modo a arrebatá-lo o coração e, principalmente, a sua fortuna em contos.

No capítulo VIII, Amâncio dormiu pela primeira vez na pensão, já se sentindo, então, instigado pelo poder sedutor de Amélia. Mesmo fígado como planejado, o rapaz mostra-se com o típico perfil elitista patriarcalista e machista da sociedade brasileira e

logo se interessa por frequentar salas da corte. Temerosa, Mme. Brizard concede precisas recomendações a Amélia no intuito de que ela efetive rapidamente a sedução do ingênuo rapaz.

No prosseguimento da história, o narrador, então, muda o foco do capítulo para Amélia, no intuito de acompanhar suas ações e até mesmo os seus pensamentos, em prol da estratégia de usurpação idealizada pela família Coqueiro. A seguir, analisamos a irmã de Coqueiro colocando em prática o seu papel de sedutora.

4.2.1 Amélia dos Camarões, de virgem casadoira a fria golpista

O plano dos Coqueiros para conseguir a confiança do rapaz nortista pode ser analisado como simples de se concretizar. Primeiro seria necessário que a família o prendesse com atenção e mimos para que, em seguida, Amélia lhe arrebanhasse o coração e, na sequência, a carteira, cheia de dinheiro.

Finalmente chegara o dia do encontro dos Coqueiros com o ingênuo rapaz:

- O Dr. Amâncio de Vasconcelos! Gritou Coqueiro, empurrando o colega para junto das senhoras. E acrescentou, designando-as: - minha mulher e minha irmã... o amigo já sabe que são duas criadas que aqui tem às suas ordens! (AZEVEDO, 1996, p. 75).

Consumada a apresentação, João Coqueiro faz questão de deixar clara e acertada a submissão da mulher e da irmã para com os cuidados do futuro hóspede. E o encontro era festivo: “Amâncio agradecia, desfazendo-se em reverências”. E pelo outro lado “vinham os risos exagerados e sem pretexto, de quando se deseja agradar as visitas”. (AZEVEDO, 1996, p. 75). Até que, efetivamente, a armadilha se escancara e apanha o desprevenido Amâncio. E na

falácia do narrador acompanhamos como tudo se principia:

Amâncio, bebendo aos goles distraídos a sua cerveja nacional, via e sentia tudo isso, sem perceber, deixava-se tomar das graças de Amélia. Já lhe preava a carne o mordente calor daquele corpo; já o invadiam o perfume sombroso daquele cabelo e a luz embriagadora daqueles olhos; já o enleava e cingia a doce sensibilidade elástica daquela voz, quebrada, curva, cheia de ondulações, como a cauda crespa de uma cobra.

E, enquanto palavreava abstraído com Mme. Brizard e com o Coqueiro, percebia que alguma coisa se apoderava dele, que alguma coisa lhe penetrava familiarmente pelos sentidos e aí se derramava e distendia, à semelhança de um polvo que alonga sensualmente os seus langorosos tentáculos. (AZEVEDO, 1996, p. 78-79).

Naquela mulher havia incontestavelmente o que quer que fosse, difícil de determinar, que, não obstante, se entranhava pela gente e, uma vez dentro, crescia e alastrava. O seu modo de falar, as reticências de seus sorrisos, o langor pudico e ao mesmo tempo voluptuoso de seus olhos que espriavam, inquietos, através do franjado das pestanas; a doçura de seus movimentos ofídios e preguiçosos, o cheiro de seu corpo; tudo que vinha dela zumbia em torno dos sentidos, como uma revoada de cantáridas. (AZEVEDO, 1996, p.79).

Como conclama Bosi (1987), a animalização é um código antirromântico. Em algumas passagens é possível visualizar personagens moldadas como caricaturas e de formas bem inusitadas, meio homem meio animal. No primeiro excerto supracitado, o narrador detalha o planejado envolvimento de Amélia com Amâncio e, nesse caso, os sentidos da personagem seduzida são exorcizados por uma criatura meio mulher, meio cobra e meio polvo com “os seus langorosos tentáculos”. Com o seu lado animalesco biologicamente a florado nas suas forças naturais instintivas, Amélia, intimidada pelo irmão, transforma-se em predadora e parte para a

caçada de sua presa fácil. Amâncio, enfim, fora abocanhado pelo comportamento lascivo da caçadora.

A estratégia de animalização é uma das características mais realçadas pelo Naturalismo e nas duas passagens ressaltadas é evidente a associação entre personagens e feras feita pelo narrador. Alfredo Bosi assim explica a estratégia de animalização muito usada por Azevedo em vários momentos nas duas obras aqui estudadas: “A redução das criaturas ao nível animal cai dentro dos códigos anti-românticos de despersonalização”. (BOSI, 1987, p. 213). O estudioso ainda afirma que, nas obras referidas, “os fortes comem os fracos” (BOSI, 1987, p. 213). A natureza humana está conectada ao indivíduo e lhe imprime um caráter pessoal, mas o instinto animal pode despersonalizar esse indivíduo e transformá-lo numa fera com instintos animais de sobrevivência e de procriação. É essa uma das molas propulsoras do Naturalismo e, segundo o crítico, ela explica todas as vilanias e torpezas que “naturalmente devem povoar a existência de gente pobre” (BOSI, 1987, p. 213) que, nas narrativas de Azevedo, habita cortiços e pensões.

Como já acontecera algumas vezes no romance, o narrador permite ao leitor penetrar na mente de outrem e, dessa maneira, ter onisciência dos acontecimentos pela ótica da personagem em questão e, também, de seus pensamentos. No segundo excerto, por exemplo, entendemos que quem conta a situação presente é Amâncio e a narração é de cunho analítico no que diz respeito ao comportamento de Amélia. Ele tem a percepção de como a mulher é envolvente, mas, ao mesmo tempo, desconhece e sofisma sobre o que seria exatamente que “se entranhava pela gente e, uma vez dentro, crescia e alastrava”.

Perturbado pelo entusiasmo que lhe aguçava a sensibilidade e transtornava o juízo, Amâncio consegue enumerar as inúmeras qualidades de Amélia que lhe avultam por todos os sentidos. Mas percebe-se que, mesmo em se tratando de virtudes, os atributos de

Amélia o incomodam, como o zumbir da “revoada das cantáridas” O termo cantárida não é facilmente encontrado em dicionários comuns. É explicado em um *site online* específico que trata-se de “Inseto coleóptero verde-dourado, com 2 cm de comprimento, encontradiço nos freixos, especialmente no sul da Europa, e que, reduzido a pó, tem aplicações medicinais alegadamente afrodisíacas”⁴. Sobre o exótico inseto, mencionado pelo narrador, ainda lemos uma peculiaridade ligada ao escritor libertino francês, Donatien Alphonse François de Sade, o Marquês de Sade:

A elevada toxicidade da Cantárida fez com que o marquês de Sade fosse condenado por assassinato, pois tendo-se convencido do poder afrodisíaco deste inseto, tinha-o dado a tomar a algumas mulheres. A Pharmacopeia dos Estados Unidos do Brasil 1ª edição (1926) o caracterizou, com o nome de Cantharide.⁵

O folclore masculino tem a crença de que as cantáridas, reduzidas à essência, têm poderes afrodisíacos. Entendemos que o que o narrador quis dizer com a assertiva de que “tudo que vinha dela zumbia em torno dos sentidos, como uma revoada de cantáridas” alude, certamente, ao poder afrodisíaco que a personagem lhe inspira, atiçando-lhe os mais lascivos desejos carnavais. Salientamos que a relação das personagens com animais e insetos continua evidente.

Morando na pensão, Amâncio adoeceu duas vezes e a família Coqueiro se desdobrou para que o hóspede logo se recuperasse. Depois da morte de um dos hóspedes da pensão devido à tísica, mudaram-se todos para Santa Tereza em busca de novos ares. Estando Amâncio em um local mais independente do que o anterior, Amélia passou a frequentar lhe o quarto todas as noites. Mesmo alertado pelo amigo Paiva das más intenções dos Coqueiros,

⁴ <http://www.dicio.com.br/cantarida/>

⁵ <http://ervaseinsumos.blogspot.com/2009/03/cantarida.html>

Amâncio os sustenta com grandes montantes de dinheiro. Após grandes chantagens de amor, Amâncio comprou para Amélia até mesmo uma casa. Em seguida vieram-lhe novos gastos com mobília, pérolas, rendas valencianas, vestidos, etc. As carícias amorosas transformaram-se em um grande negócio, rentável para Amélia dos Camarões. Mas logo as coisas desandaram e o caso foi parar na delegacia. João Coqueiro, em maldosa vigília, acionou a polícia e conseguiu que prendessem o dito “aproveitador”, já disposto em fuga.

4.2.2 João Coqueiro, de amigo devoto a algóz

Da mente ambiciosa de João coqueiro partiu o plano audacioso de sedução do rico estudante maranhense. Num contrato de idealização e execução, Coqueiro, juntamente com sua esposa Mme. Brizard e a irmã Amélia, formalizaram uma tríade de exploração. João Coqueiro veio de uma família de posses, mas com a morte do pai, Lourenço Coqueiro, ficaram pobres. A viúva, para sobreviver, juntamente com os dois filhos, Amélia e João, montou casa de pensão bem popular. Tempos depois, com a morte da mãe, João se desfez dos hóspedes e foi morar, juntamente com a irmã, numa hospedaria de uma francesa, Mme. Brizard. Em pouco tempo Coqueiro e a Madame se casaram. Resolveram, em acordo, unir forças e resgatar a antiga casa de pensão.

Ao situar João Coqueiro na trama, o narrador não deixa dúvidas de quem irá, definitivamente, representar o papel de vilão na história de Amâncio. De maneira parcial ele descreve a expectativa da personagem quando este se encontra pela primeira vez com Amâncio, alvo do golpe. João Coqueiro se aproxima como amigo e o narrador, prontamente, já evidencia o seu caráter observador:

Estudava-o de socapa, a seguir-lhe os gestos, a fariscar-lhe as intenções. Dos quatro era o único que não estava tonto: seus olhos, pequenos, de cor duvidosa, conservavam a mesma penetração e a mesma fixidez incisiva de ave de rapina. (AZEVEDO, 1996, p. 47).

A descrição do narrador sobre a personagem João Coqueiro já nos previne que, por trás daquele olhar fixo, incisivo, se esconde uma ave predadora pronta a atacar sua presa. Mais uma vez, destacamos a estratégia de animalização da personagem como um processo de apresentação particularmente naturalista.

Em outra situação na história o narrador caracteriza Coqueiro com “o seu rosto chupado e quase verde, os seus olhos pequenos e penetrantes, de uma mobilidade de olho de pássaro, com sua boca fria, deslabiada, o seu nariz agudo”. (AZEVEDO, 1996, p. 59-60). Percebe-se que associá-lo a uma ave de rapina não diz respeito apenas ao aspecto físico do indivíduo, como quando destaca o “nariz agudo” como o bico de uma ave predadora. A analogia pode, também, estar relacionada ao comportamento de ataque em momento estratégico de caça à presa.

Logo após o encontro de Amâncio com os novos conhecidos no Hotel dos Príncipes, João Coqueiro escreve uma carta para o novo “amigo”, após “fariscar-lhe as intenções”, como nos adverte o narrador. É nessa breve carta em que lemos, a seguir:

Querido Amâncio,

Desculpe tratá-lo com esta liberdade; como; porém, já sou eu seu amigo, não encontro jeito de lhe falar doutro modo. Ontem, quando combinamos no Hotel dos Príncipes a sua visita para o domingo, não me passava pela cabeça que hoje era dia santo e fazíamos melhor em aproveitá-lo; por conseguinte, se o amigo não tem algum compromisso, venha passar a tarde conosco, que nos dará com isso grande prazer. Minha família, depois que lhe falei a seu respeito, está impaciente para conhecê-lo e desde já fica à sua espera. (AZEVEDO, 1996, p. 59).

Como prossegue o narrador, “assinava João Coqueiro”. A carta mostra a clara preocupação de Coqueiro em antecipar o encontro combinado na ocasião para atraí-lo, o mais rápido possível, para a pensão de sua propriedade, onde a sua mulher e a irmã já estariam à sua espera, instruídas para fazê-lo sucumbir em uma armadilha. Por isso, prontamente, chama a mulher em confiança e já adianta a Mme. Brizard o seu plano de atrair Amâncio para um casamento arranjado com Amélia. Para o ousado intento terão que improvisar o gabinete para acomodar o futuro hóspede até desocupar um outro quarto:

Dá-se-lhe um jeito! Arranja-se contanto que o nosso homem não deixe de vir; porque; Loló, lembra-te de que é “um filho único, com muito dinheiro e tolo!” Hoje não se encontra disso a cada passo!... Se perder-mos a ocasião, duvido que apareça outra tão boa! Enfim, resumiu ele, fala-lhe com jeito, tu sabes! Pinta-lhe a coisa como ela é!...e não te esqueças de arranjar o gabinete. (AZEVEDO, 1996, p. 72).

Coqueiro também pede para que a mulher previna bem a irmã quanto ao golpe: “- fala com franqueza a Amelinha; a mim não fica bem...” (AZEVEDO, 1996, p.72). Coqueiro mostra-se escrupuloso com a irmã quando pede que a mulher intermedeie a

execução do plano de sedução ao incauto. O rebaixamento de caráter é eminente ao se propor um pacto dessa natureza à própria irmã. Por isso a ajuda de Madame Brizard faz-se absolutamente necessária para que os acontecimentos se sucedam no almejado propósito.

A partir da apresentação da família Coqueiro a Amâncio, o que se segue é muito bem planejado e executado. Desde que Amâncio se muda para a pensão, ele é feito prisioneiro da família Coqueiro. Todos os passos são vigiados, toda a assistência, nos momentos de doença, é controlada pela família. Portanto, nada escapa da vigília constante de João Coqueiro no que diz respeito à “sua presa”, como assim o descreve o narrador. Porém, Amâncio, depois de muito explorado financeiramente, se conscientiza do golpe e, aconselhado pelo amigo Paiva, tenta fugir para o Maranhão. Na seqüência dos fatos, é denunciado por João Coqueiro e preso por policiais. Em sua defesa o estudante procura um advogado e alega que tudo foi friamente calculado e preparado como uma armadilha. Toda a verdade vem à tona. O estudante alega que, da noite para o dia, passou a ser o chefe financeiro daquela família. Comprou carros, jóias, vestidos caros e até uma casa foi pressionado a adquirir.

Depois da prisão do estudante os ânimos se inflamaram, a sociedade carioca tomou partido de Amâncio e começaram a acusar Coqueiro de “um hipócrita, um jesuíta! [...] Era um cão! Um tartufo! (AZEVEDO, 1996, p. 234). Mas com a defesa precisa do advogado, Amâncio é absolvido da acusação feita por Coqueiro e é alegremente aclamado pela vizinhança e por toda a Escola Politécnica que “espocavam em gargalhadas” e “guinchos sibilantes” ante o resultado desfavorável a João Coqueiro. Naturalmente “o infame” recebeu a notícia com total desagrado, principalmente, pelo “riso sarcástico dos colegas.” Pensou até mesmo em suicídio tamanha a “injúria”. Depois, subitamente, mudou de ideia, “embrulhou-se no sobretudo, enterrou o chapéu na cabeça, meteu o revólver no bolso e saiu”. (AZEVEDO, 1996, p. 248). Seguiu apressadamente para o

Hotel Paris em uma carruagem e lá “enfiou-se pela escadaria do hotel”. Informou-se sobre o número onde estaria Amâncio e, ao encontrá-lo, “afastou a porta com um murro e atirou-se para dentro do quarto”. A alcova estava em total desordem, mas logo viu que o rapaz dormia profundamente sobre a cama: “olhou um instante para ele, sem pestanejar; depois deu um tiro à queima roupa”. (AZEVEDO, 1996, p. 250). Dessa maneira, sob o viés determinista do Naturalismo, a história trágica de Amâncio é findada: “Então fechou os olhos estremecendo, esticou o corpo – e uma palavra doce esvoaçou-lhe nos lábios entreabertos, como um fraco e lamentoso apelo de criança: - Mamãe! ... e morreu.” (AZEVEDO, 1996, p. 250).

Como se não bastasse a tragicidade da morte de Amâncio, sua mãe chega, inocentemente, ao Rio de Janeiro à procura de notícias do filho. Ignorava, completamente, o ocorrido. O narrador penetra-lhe a alma. Acompanha-lhe a aflição que crescia-lhe a cada passo em direção às Laranjeiras. Descreve a expectativa de um encontro que jamais iria acontecer. De repente estampa-lhe aos olhos o retrato do morto em uma vitrine “em plena Rua do Ouvidor”: “A senhora arrancou do peito um formidável grito e caiu de bruços na calçada.” O narrador encerra a história: “Amâncio de Vasconcelos, assassinado por João Coqueiro no *Hotel Paris*, em tantos de tal”. (AZEVEDO, 1996, p. 255).

O determinismo do Naturalismo justifica o desfecho da saga de Amâncio de Vasconcelos, jovem estudante, imigrante, cheio de sonhos e disposto a aventurar-se pela corte na busca não só por um, mas por vários amores. E a história de Amâncio, conduzida pela pena\ tinta de Azevedo é, estrategicamente, irônica. A mãe de Amâncio, D. Ângela, chega ao Rio de Janeiro para encontrar seu filho. Primeiro vê o nome de seu filho em toda parte. Em seguida, reconhece o retrato do rapaz “na mesa do necrotério, com o tronco nu, o corpo em sangue. Uma legenda: 'Amâncio de Vasconcelos, assassinado por João Coqueiro, no Hotel Paris'”. (AZEVEDO,

1996, p. 255). A vida do rapaz foi interrompida surpreendentemente no mesmo local que idealizara o seu paraíso de prazeres, de “boas aventuras” e “cenas imprevistas”. A corte para Amâncio era “um Paris” (AZEVEDO, 2007, p. 32). “Seu espírito, excessivamente romântico, como o de todo maranhense nessas condições pedia uma grande cidade, velha, cheia de ruas tenebrosas, cheias de mistérios, de hotéis”, (AZEVEDO, 2007, p. 22). Hotéis como o *Hotel Paris* que a princípio o seduzira à primeira vista e onde tragicamente perdera a vida.

A morte de Amâncio mostra seu aspecto irônico. O crime tivera grande repercussão na sociedade carioca e esgotara em pouco tempo as várias edições dos jornais, “vendia-se na rua o retrato deste em todas as posições, feitios e tamanhos; moribundo, em vida, na escola, no passeio”. (AZEVEDO, 2007, p. 251). E é exatamente nessas condições de propaganda, que a mãe de Amâncio, D. Ângela, se depara com a foto do filho morto. Em choque ri e chora ao mesmo tempo perturbada: “- Mas é ele! É meu filho! O meu Amâncio.” (AZEVEDO, 2007, p. 255). A cena em questão mistura tragicidade, ironia e perplexidade.

No próximo e último capítulo, fazemos um recorte em *O Cortiço* investigando a personagem Bertoleza. No romance, depois de ter sido enganada pelo amante taverneiro, João Romão, a escrava Bertoleza se mata. Ironicamente, quase que ao mesmo tempo de sua morte, o português recebe das mãos de uma comissão de abolicionistas o diploma de sócio benemérito da instituição que representava. A cena trágica pelo seu conteúdo grotesco e irônico pode ser interpretada como mais uma *charge* de Aluísio Azevedo.

5

A nação moderna naturalista contraposta à nação romântica

E o demônio da crioula parecia mesmo não estar disposta a ir só com duas razões; apesar de triste e acabrunhada, mostrava-se forte e rija. [...] – Mas deixa estar, que eu te despacho bonito e asseado!...(AZEVEDO, 2007, p. 209).

Amâncio de Vasconcelos em *Casa de Pensão*, e a escrava Bertoleza em *O Cortiço*, foram exterminados em um final de mesma tragicidade que confirma, pelo Naturalismo, o fato concreto da superioridade do branco e do sistema na escrita azevediana. Aluísio Azevedo trouxe consigo uma visão panorâmica do explorador e do explorado. Filho de português, é anti-lusitano por convicção, como a maior parte dos intelectuais de seu tempo. Candido explica que a obra *O Cortiço* trata “de uma história de trabalhadores intimamente ligados ao projeto econômico de um ganhador de dinheiro, por isso o romancista pôs ao lado da habitação coletiva dos pobres o sobrado dos ricos, meta visada pelo esforço de João Romão” (CANDIDO, 1993, p. 127). O crítico literário ainda postula que “no Cortiço há pouco sentimento de injustiça social e nenhum de exploração de classe, mas nacionalismo e xenofobia, ataque ao abuso do imigrante 'que vem tirar o nosso sangue’. Cândido aponta ainda que “o roubo e a exploração desalmada de João Romão são expostos como comportamento-padrão do português forasteiro.” (CANDIDO, 1993, p. 130). Observamos que, mesmo sendo filho de pai português, Azevedo fez questão de mostrar formas de exploração bruta por parte do comerciante português João Romão, que possuía como fonte de renda o freguês endividado no seu rico comércio de víveres. Esse aspecto, muito comum no Brasil do século XIX, é certamente identificado tanto com o sistema colonialista vigente no país na época como com o que ele forma de sociedade patrimonialista e patriarcalista.

O intelectual Aluísio Azevedo denuncia os abusos do sistema no Brasil do século XIX. Por isso a sua escrita se revela tão crítica em relação à sociedade à qual ele pertence. Sobre o autor, o escritor e biógrafo Paulo Dantas cita a pesquisadora Lucia Miguel Pereira, que “escreveu no volume doze da História da Literatura Brasileira”:

Vindo para o Rio tateou, errou muito, mas, por duas vezes, o instinto o guiou, fê-lo procurar as moradias comuns, onde se resumiu de algum modo a vida de uma cidade em crescimento. Depois de ter visto numa pensão o regougo da pequena burguesia, vai buscar o povo num cortiço. O Rio popular do tempo da capoeiragem está todo aí, nessa mistura de negros, mulatos e emigrantes portugueses, nessa amálgama de explorados e exploradores, nessa população dependente da pedreira que a faz viver e também morrer, que representa, no sentido próprio e no figurado, todo o seu horizonte (PEREIRA *apud* DANTAS, 1954, p. 13).

Nesta pequena cidade oculta dentro de uma outra, muito maior, encontram-se, coexistindo no mesmo espaço, algozes e vítimas, a preguiça e o labor, o sossego e a violência, vida e morte numa mesma narrativa. A exploração era vigente por todo o país. Curiosamente, o autor, mesmo sendo filho de pai português, desenvolve um perfil de vilão para o comerciante português, João Romão. Mas, por mais que a personagem represente características tão vis, o final do comerciante português na trama não é trágico como o da escrava Bertoleza. Muito pelo contrário, e justamente aí está a crítica feita pela escrita azevediana, o negociante ascende socialmente e realiza todos os seus sonhos.

O argumento de *O Cortiço* é a base da exploração servil numa sociedade elitista, patrimonialista, patriarcalista e racista. Azevedo projetou uma nação de cunho naturalista onde o negro ocupa claramente um lugar inferior. A personagem escrava, cafuza, que se considerava “liberta”, inocentemente, já se encontrava trabalhando em um completo regime de escravidão para o taverneiro português. Essa situação de subserviência encontra uma explicação possível nas reflexões de José Murilo de Carvalho, quando argumenta que:

As metrópoles ibéricas parasitavam as colônias que, após a independência, conservavam dentro de si o germe parasita: o senhor parasitava o escravo; os dominantes os dominados; o Estado parasitava o povo; o capital estrangeiro parasitava a nação (CARVALHO, 1999, p. 250).

Inferimos que, explicitamente, o taverneiro português parasitava Bertoleza, inclusive tornando-a sua amante. Nas palavras de Marcelo Bulhões podemos entender os tipos de personagens que habitam *O Cortiço*, de Azevedo, como parasitas ou parasitários, na acepção de Carvalho, já que são seres:

desqualificados sociais, gente do povo, trabalhadores assalariados, lavadeiras de roupa, ociosos marginais, as vezes até lumpen, ou algum empregado de venda que ascende à condição de proprietário, como no exemplo de João Romão de *O Cortiço*. Há, nesse ambiente de “raia-miúda” popular, um lastro que se comunica com a descendência da velha condição escravista (BULHÕES, 2003, p. 215 - Grifos do autor).

Como já mencionado, Aluísio Azevedo era positivista. O pensamento dessa doutrina é apegado às coisas visíveis, facilmente perceptíveis e passíveis de serem provadas devido à sua lógica formal. Nessa concepção, o determinismo admite a tragicidade da personagem Bertoleza por pura exclusão racial e, conseqüentemente, social.

O romance de Azevedo transcria exatamente o comportamento do Brasil enquanto nação. Constituído, em essência, por mestiços, o comportamento desse povo é, naturalmente, transgressor e tanto amedronta como seduz o europeu. Desse modo o autor justifica, portanto, o pensamento de superioridade do português João Romão e seu domínio completo sobre o cortiço. A seguir, analisaremos a participação e o descarte sumário da personagem Bertoleza no processo de enriquecimento

ilícito do taverneiro português sob uma perspectiva irônica, procurando observar como se delineiam as caricaturas da personagem feitas pela escrita azevediana.

.Bertoleza era, como descreve o narrador de *O Cortiço*, “uma crioula trintona” anteriormente escrava de um velho cego e amigada com um português que fazia fretes na cidade. Um dia, “o seu homem, depois de correr meia légua puxando uma carga superior as suas forças, caiu morto na rua”. (AZEVEDO, 2007, p. 15). A negra era vizinha de um, também, português, João Romão e o escolheu para amigo e confidente. Em pouco tempo confiou-lhe sua história e as economias proveniente de seu trabalho para a almejada compra de sua carta de alforria.

Ambicioso, João Romão a convidou para morarem juntos e, calculadamente, comprou um terreno onde levantou uma casinha de duas portas com as economias confiadas a ele, por Bertoleza. Foi o início de seu próspero negócio: destinou-se a parte da frente para a sua quitanda e os fundos para um dormitório. Certo dia, Romão apareceu em casa com uma falsa carta de alforria e assim, “libertou” a negra: Vida nova!”. (AZEVEDO, 2007, p. 17, grifos nossos). Anunciou o taverneiro.

A partir daí Bertoleza tornou-se para João Romão o que o narrador nominou de “tríplice de caixeiro, de criada e de amante”:

Mourejava a valer, mas de cara alegre; às quatro da madrugada estava já na faina de todos os dias, aviando o café para os fregueses e depois preparando o almoço para os trabalhadores de uma pedreira que havia para além de um grande capinzal aos fundos da venda. Varria a casa, cozinhava, vendia ao balcão na taverna, quando o amigo andava ocupado lá por fora; fazia a sua quitanda durante o dia no intervalo de outros serviços, e à noite passava-se para a porta da venda, e, defronte de um fogareiro de barro, fritava fígado e frigia sardinhas, que Romão ia pela manhã, em mangas de camisa à praia do peixe. E o demônio da mulher ainda encontrava tempo para lavar e consertar, além da sua, a roupa do seu homem. (AZEVEDO, 2007, p. 77-78).

Observamos que, quando o foco da narrativa é Bertoleza, constantemente a escrava é associada ao diabo. A relação é proferida alternadamente pelo próprio narrador ou pelo taverneiro João Romão. Há uma crença popular de que um demônio se mostra incansável em sua missão mundana, seja ela qual for. Talvez daí a relação com Bertoleza. Acredita-se que a primeira caricatura no universo tenha sido a do diabo e, reconhecidamente, retratada como o oposto do que seria um anjo. Na imaginação popular o diabo é mais parecido com um animal: chifres de boi, asas de morcego, nariz de uma ave de rapina, o rabo pode ser de um leão ou de um macaco. O homem, ou seja, o ser humano, teria sido o caricaturista dessa obra híbrida perversa com desvios de físico e de caráter. Artisticamente, a essência das caricaturas transita entre o sagrado e o profano. Carregam em suas formas traços estereotipados, exagerados e deformados. A visualização da personagem Bertoleza como uma caricatura é quase que automática a partir da fala do narrador.

Como apontado anteriormente, as caricaturas se delineiam, não só a partir de aspectos físicos, mas também de aspectos psicológicos e de situações bizarras. No que diz respeito a Bertoleza, ressaltamos particularmente uma situação bem peculiar: a escrava

praticava pequenos furtos na redondeza com o propósito obstinado de ajudar o companheiro:

Esses furtos eram feitos com todas as cautelas e sempre coroados do melhor sucesso, graças à circunstância de que nesse tempo a polícia não se mostrava muito por aquelas alturas. João Romão observava durante o dia quais as obras em que ficava material para o dia seguinte, e à noite lá estava ele rente, mais a Bertoleza, a removerem tábuas, tijolos, telhas, sacos de cal, para o meio da rua, com tamanha habilidade que se não ouvia vislumbre de rumor. (AZEVEDO, 2007, p. 18).

O ato é cômico. Não pelo furto em si, mas pelo contraste do perfil da personagem, retratado quase que exclusivamente pelo seu trabalho árduo. Uma caricatura se molda também pelo contraste, pelos extremos, pela loucura da obstinação. E foi dessa maneira, contando com a parcialidade servil da companheira em todos os sentidos, numa vida de muito trabalho e economia, chegando até mesmo a privações, que João Romão comprou parte de uma pedreira nos arredores do cortiço. Na mesma época, outro português estabelecido com negócio próprio nas proximidades do cortiço, adquiriu um casarão bem próximo ao terreno do vendeiro. Dá-se início, portanto, a uma grande disputa entre os dois portugueses por braças de terra e também por poder.

E logo o cortiço de João Romão progrediu e “noventa e cinco casinhas comportou a imensa estalagem”. (AZEVEDO, 2007, p. 27). Como constata o narrador, a habitação ganhou forças “socando de gente”. (AZEVEDO, 2007, p. 28). Chama-nos a atenção os termos usados pelo narrador para enfatizar a movimentação da comunidade que se fazia por vendeiros, peixeiros, gente de toda a espécie, e, principalmente, pelo vai e vem das lavadeiras, com suas tinas lustrosas e, também, por cavouqueiros que entravam e saíam da pedreira:

Era apenas oito horas e já muita gente comia e palavreava na casa de pasto ao lado da venda. João Romão, de roupa mudada como os outros, mas sempre em mangas de camisa, aparecia de espaço, servindo os comensais; e Bertoleza, sempre suja e tismada, sempre sem domingo nem dia santo, lá estava ao fogão, mexendo as panelas, enchendo os pratos. (AZEVEDO, 2007, p. 60-61).

Bertoleza se mostra sempre suja por não ter tempo para si mesma. Só se faz presente pelo seu trabalho. A personagem não tem voz na narrativa como as outras personagens de Azevedo. Parece uma personagem coadjuvante. Os atos da escrava são apenas deduzidos e analisados em congruência aos fatos acontecidos e narrados. Uma das poucas situações em que o narrador lhe permitiu a própria expressão foi para expressar sua emoção e, principalmente, seu agradecimento quando João Romão lhe participou a liberdade, mostrando-lhe a falsa carta de alforria. A voz da subalterna nesse momento é de resiliência à própria sorte:

–Você agora não tem mais senhor! – declarou em seguida à leitura, que ela ouvia entre lágrimas agradecidas. – Agora está livre! Doravante o que você fizer é só seu e mais de seus filhos, se os tiver. Acabou-se o cativo de pagar os vinte mil-réis à peste do cego! – Coitado, a gente se queixa é da sorte! Ele, como meu senhor, exigia o que era seu! (AZEVEDO, 2007, p. 17).

Nessa passagem Bertoleza fala. A escrava pensa o seu senhor como um “coitado” e não como um explorador de escravos. Após a leitura da falsa carta de alforria por João Romão, a subserviência extremada da negra é, cegamente, transferida para o taverneiro e passa a ser a razão de viver da escrava. Na verdade, sabe-se que o taverneiro nunca nutriu qualquer entusiasmo pela escrava, a não ser o de exploração financeira, braçal e sexual. Os extremos são característica de deformação bem no estilo naturalista. A dedicação

obstinada de Bertoleza, incluindo até mesmo a prática de furtos para ajudar o taverneiro, pode ser analisada como uma insanidade que alimenta o seu sonho vão de liberdade.

5.1 Bertoleza pelo narrador: a caricatura das caricaturas

O pincel romântico que traceja a família Miranda em luz e cores é o mesmo que, com a tinta naturalista, borra a personagem Bertoleza. Lá pelo capítulo X, João Romão continuava sua sana, sem descanso, ao lado de Bertoleza, pelo acúmulo de dinheiro e posses. Até então desligara sua atenção da família Miranda. De vez em quando apurava alguma notícia da prosperidade do vizinho, mas nada que lhe despertasse muito a inveja. Foi quando leu no Jornal do Comércio “que o vizinho estava barão – Barão! – sentiu tamanho calafrio em todo o corpo, que a vista por um instante se lhe apagou dos olhos. – Barão!” (AZEVEDO, 2007, p. 110- 111).

E não conseguiu pensar em outra coisa durante todos os dias seguintes. E tudo ao seu redor começou a reverberar riqueza, “comendas e crachás” (AZEVEDO, 2007, p. 111). Mas, especialmente aquela noite, quando deitou no quarto com Bertoleza, o contraste mostrou-se aterrador. Só agora reparara o quanto o quarto era “sórdido” “de paredes imundas”, “chão enlameado de poeira e sebo”, “tetos funebremente velados pelas teias de aranha”. (AZEVEDO, 2007, p. 111). E, de repente, em oposição a toda a miséria que o quarto lhe transmitira, seu espírito alucinou-se, e um sonho começou a se materializar bem à sua frente:

um mundo habitado por seres superiores; um paraíso de gozos excelentes e delicados, que os seus grosseiros sentidos repeliam; um conjunto harmonioso e discreto de sons e cores mal definidas e vaporosas; um quadro de manchas pálidas, sussurrantes, sem firmezas de tintas, nem contornos, em que se não determinava o que era pétala de rosa ou asa de borboleta, murmúrio de brisa ou ciciar de beijos. (AZEVEDO, 2007, p. 111).

Era sonho ou delírio, mas o fato é que algo se modificara internamente no negociante. O seu perfil era, por demais, rude para admitir a materialidade das cores “vaporosas” e dos sons “discretos” que lhe invadiam de súbito. Porém, todo conjunto harmonioso lhe sobrepunha a razão. O quadro sem contornos definidos de cores e em que se confundiam pétalas de rosas com asas de borboletas nos transporta às linhas românticas. Azevedo capta e transcreve precisamente, para essa passagem destacada, a imprecisão das cores e o jogo de sinestésias das “manchas pálidas sussurrantes” de uma natureza mítica.

Assim como a escrita de José de Alencar fora analisada por Afrânio Coutinho (2004), como quadros de pintura, o estudioso de literatura, Roberto Sarmiento Lima, no artigo “Impressões de Aluísio” conclama Azevedo como “o pintor das palavras” e postula que “a representação pictórica que um escritor realista faz de uma cena ou de uma paisagem tem em geral a mesma configuração da chamada pintura acadêmica, em que as cores são as mesmas que se encontram no mundo”. (LIMA, s.d. p. 26). O autor ainda complementa que o ficcionista não altera o aspecto original dos objetos. Portanto, a escrita realista se fundamenta na precisão de linguagem. Como exemplo, na passagem citada anteriormente, o narrador afirma, “Eram apenas oito horas”. (AZEVEDO, 2007, p. 60). Salientamos não ser possível outra interpretação da assertiva. Mas na outra passagem de Azevedo, supracitada, que descreve “um

conjunto harmonioso”, observamos que as cores descritas do local são imprecisas se comparadas a um tempo preciso, e nesse caso nota-se o subjetivismo conclamado da estética romântica.

Acreditamos que o autor tenha usado de sua habilidade como artista para traçar a alucinação de João Romão quando o narrador de *O Cortiço* contrasta o ambiente de prosperidade e beleza da família Miranda com o ronco de Bertoleza. O inusitado é a forma como Azevedo, propositalmente, cria caricaturas das personagens. O pano de fundo de um quarto imundo e outros elementos de composição completa a *charge* do caricaturista. A descrição é de caráter grotesco e, estrategicamente, é sobreposta ao delírio do taverneiro:

Não obstante, ao lado dele a crioula roncava, de papo para o ar, gorda, estrompada de serviço, tresandando a uma mistura de suor com cebola crua e gordura podre.

Mas João Romão nem dava por ela; só o que ele via e sentia era aquele voluptuoso mundo inacessível vir descendo para a terra, chegando-se para o seu alcance, lentamente, acentuando-se. (AZEVEDO, 2007, p. 111-112).

Posteriormente, após expressar sentimentos de nojo e repulsa em relação à companheira descrita como gorda, suada e exalando um cheiro podre, João Romão passa a visualizar, como num sonho, um mundo completamente novo e sedutor bem à sua frente:

E as dúbias sombras tomavam forma, e as vozes duvidosas e confusas transformavam em falas distintas, e as linhas desenhavam-se nítidas, e tudo ia se esclarecendo e tudo se aclarava, num reviver de natureza ao raiar do sol. (AZEVEDO, 2007, p. 112).

Daí observamos como o narrador vai suavizando e

transitando de uma descrição que se mostra borrada por adjetivos de teor grotesco a outra, cujas linhas se fazem “nítidas” e reluz como o nascer do sol. O contraste luz e sombra na composição é notadamente artístico. Ato contínuo, ainda lemos sobre o delírio de Romão, antes de ser acordado por Bertoleza:

Os tênues murmúrios suspirosos desdobravam-se em orquestras de baile, onde se distinguiam instrumentos, e os surdos rumores indefinidos eram já animadas conversas, em que damas e cavalheiros discutiam política, artes, literatura e ciência. E uma vida inteira, completa, real, descortinou-se amplamente defronte dos seus olhos fascinados; uma vida fidalga, de muito luxo, de muito dinheiro; uma vida em palácio, entre mobílias preciosas e objetos esplêndidos... (AZEVEDO, 2007, p. 112).

E um a um, o narrador enumera os componentes desse novo e fascinante mundo que, vertiginosamente, seduz, prontamente, o taverneiro e o faz sentir-se um “sr. Barão! O Barão de ouro! O Barão das grandezas! O Barão dos milhões!” (AZEVEDO, 2007, p. 112). Transformara-se, subitamente, de um vendeiro em um incomparável bem sucedido banqueiro:

E logo, de todos os cantos do quarto, começaram a jorrar cascatas de libras esterlinas; e a seus pés principiou a formar um formigueiro de pigmeus em grande movimento comercial; e navios descarregavam pilhas e pilhas de fardos e caixões marcados com as iniciais do seu nome... (AZEVEDO, 2007, p. 112).

Era um delírio ou um sonho? Parecia delírio porque João Romão estava acordado em seu quarto. Era de todos os cantos da alcova que o dinheiro inglês se fazia cascata. O vendeiro era megalomaniaco. Como se não bastasse o dinheiro jorrando abundantemente das paredes, o vendeiro também via navios de

carga desempilhando inúmeras caixas, com suas iniciais. Porém, de súbito, interrompendo a cena alucinante, Bertoleza cumpre fielmente uma de suas obrigações rotineiras que é a de acordar o negociante para buscar o peixe: “- Acorda, seu João, para ir à praia. São horas!” (AZEVEDO, 2007, p. 112). Para o português esse dia foi bem diferente dos outros, seu sonho mais parecia uma profecia e João Romão só conseguiu libertar-se realmente do frenesi às seis horas. Aquela madrugada tinha sido difícil para o “Barão do ouro e dos milhões” encarar a labuta de sempre e buscar o peixe para Bertoleza preparar para os seus fregueses. Salientamos a discrepância caricata do “ouro” aos “peixes”.

E daí em diante, João Romão passou a se questionar, de todas as maneiras possíveis, sobre o tipo de vida que levava e sobre como poderia ser transformado a partir de uma mudança radical. Uma das hipóteses levantadas por ele foi a de unir-se a uma senhora bem-educada. O negociante se revoltou contra aquele mundo em que vivia e também contra o cortiço inteiro. Não seria mais um vendeiro. Seria um barão!

O narrador dribla o tempo e avança a narrativa para três meses:

desde que o vizinho surgiu com o baronato, o vendeiro transformava-se por dentro e por fora a causar pasmo. Mandou fazer boas roupas, e aos domingos refastelava-se de casaco branco e de meias, assentado defronte da venda, a ler jornais. (AZEVEDO, 2007, p. 145).

Como resume o narrador, João Romão “já não era mais o mesmo lambuzão!” (AZEVEDO, 2007, p. 145). Depois daquele sonho dourado em que se via milionário e barão, o vendeiro português mudou, radicalmente, o seu modo de se comportar e, até mesmo, o de se vestir. Se compararmos as duas figuras, João Romão e Bertoleza, é notório como as discrepâncias de caráter social e física

entre eles ficaram acentuadas. Nem em sonho se poderia mais imaginar junto aquele casal que, tempos atrás, furtara materiais de construção para progredir. Porém, a escrava não mudara:

Bertoleza é que continuava na cepa torta, sempre a mesma crioula suja, sempre atrapalhada de serviço, sem domingo nem dia santo: essa, em nada, em nada absolutamente, participava das novas regalias do amigo: pelo contrário, à medida que ele galgava posição social, a desgraçada fazia-se mais e mais escrava e rasteira. João Romão subia e ela ficava cá embaixo, abandonada como uma cavalgadura de que já não precisamos para continuar a viagem. (AZEVEDO 2007, p.146).

Não acompanhou as mudanças radicais de seu amigo, João Romão. Nas palavras racistas do narrador, Bertoleza apenas mudou de senhor, continuava mais escrava e servil aos propósitos do amante. A “desgraçada”, como a ela se refere o narrador, é comparada a um cavalo, em que se monta por toda uma viagem, mas que é abandonado quando não é mais necessário para prosseguir. Sobre a estratégia de animalização nas narrativas, Alfredo Bosi esclarece:

A redução das criaturas ao nível animal cai dentro dos códigos anti-românticos de despersonalização; mas o que uma análise mais percuciente atribuiria ao sistema desumano de trabalho, que deforma os que vendem e ulcera os que compram, à consciência do naturalista aparece como um fado de origem fisiológica, portanto inapelável. (BOSI, 1987, p. 213).

Como o estudioso informa, o excesso do trabalho é de perspectiva desumana e naturalista. Esses princípios correlacionam pessoas aos animais para, dessa maneira, desclassificá-los inevitavelmente como indivíduos pensantes e de livre arbítrio, fadando-os, certamente, ao princípio determinista. A maneira como

o narrador descreve Bertoleza sempre nos chama a atenção devido à sua parcialidade, que denota julgamento extremado e preconceituoso.

Sobre a personagem escrava d'*O Cortiço*, às vezes, torna-se difícil opinar quem é mais racista, o narrador ou o próprio amante de Bertoleza, João Romão. E são vários os momentos na narrativa que o narrador reveza com João Romão a maneira áspera, e até mesmo cruel, de descrever fisicamente e psicologicamente a amante do negociante português. O discurso indireto livre é estratégico e proporciona o revezamento entre o narrador e João Romão para uma potencialização irônica por parte do autor realçando, dessa maneira, uma crítica contundente ao racismo e preconceito à sociedade.

Como o leitor pode observar, da mesma maneira hostil e irônica que o narrador se exprime, o amante de Bertoleza, também, a discrimina. Por isso, optamos por ressaltar na narrativa, a seguir, as expressões desrespeitosas do taverneiro português. O intuito é de demonstrar como é possível, dessa narração de aberração, projetarem-se desenhos caricatos a partir das falas do vendeiro, assim como o fizemos com as descrições comumente desrespeitosas do narrador da obra. Interpretamos a escrita do romance como articulada e idealizada por Azevedo para, estrategicamente, espelhar a nação brasileira e evidenciar as incongruências do sistema que a estrutura.

5.1.1 Bertoleza por João Romão: o demônio da crioula

Com o tempo João Romão progrediu significativamente. Mudou seus interesses radicalmente. Delegou funções e procurava evitar o contato direto com a “negralhada da vizinhança”. (AZEVEDO, 2007, P. 145). Passou a frequentar a rua Direita, a praça do comércio e dos bancos. Sua progressão, logicamente, foi notada

pelo vizinho Miranda que, logo, convidou-o, até mesmo, para frequentar-lhe a casa. E foi aí que surgiu, na trama de *O Cortiço*, um personagem intermediário, o velho Botelho, um astucioso agregado frequentador da casa dos Miranda. O português, logo, optou por fechar um contrato com o velho no valor de vinte contos de réis. Botelho teria que articular um plano para a entrada de Romão para o seio da família Miranda, por meio de Zulmirinha, a única filha.

Depois de um jantar com a família Miranda, João Romão voltou para sua casa para deitar e pensar sobre esse novo horizonte que lhe descortinava o futuro. Novamente, por meio de um discurso indireto livre, o narrador cede para João Romão a condução de uma narrativa de igual perversidade e preconceito na descrição da sua fiel companheira, que de tanto esperar, jazia adormecida em seu leito:

Mas a bolha do seu desvanecimento engelhou logo à vista de Bertoleza que, estendida na cama, roncava, de papo para o ar, com a boca aberta, a camisa soerguida sobre o ventre, deixando ver o negrume das pernas gordas e lustrosas.

E tinha de estípar-se ali, ao lado daquela preta fedorenta a cozinha e bodum de peixe! Pois, tão cheiroso e radiante como se sentia, havia de por a cabeça naquele mesmo travesseiro sujo em que se enterrava a hedionda carapinha da crioula!...

- Ai! Ai! Gemeu o vendeiro, resignando-se.

E despiu-se.

Uma vez deitado, sem ânimo de afastar-se da beira da cama, para não encostar com a amiga, surgiu-lhe nítida ao espírito a compreensão do estorvo que o diabo daquela negra seria para o seu casamento.

E ele que até aí não pensara nisso!... Ora o demo! (AZEVEDO, 2007, p. 150).

Pensamos que o pincel do vendeiro borra muito mais a figura da negra para acentuar a sua caricatura. O desenho já começa a ser projetado na maneira como a escrava dorme e ronca com a boca

aberta. Tanto o português como o narrador do romance não perdem a oportunidade de “reclamar” sobre a gordura da pobre, sempre conectando a sua condição de sobrepeso a outro adjetivo muito mais pejorativo como “podre”, “suja”, dentre outros. Quando ele relata que “o negrume das pernas gordas” está a vista porque a camisa encontra-se levantada sobre o ventre, o adjetivo complementar “lustrosas”, pode ter sido usado apenas para acentuar o extremo preconceito que o vendeiro tem em relação à cor negra aludindo o lustro ao engordurado. Então ele a chama de “preta fedorenta a cozinha e a bodum de peixe”. Ambos os cheiros reclamados, o da cozinha e o do peixe, vêm da lida diária da escrava de Romão com o fornecimento de comida aos fregueses para, assim, enriquecer o negociante. A cabeça de Bertoleza repousa junto ao travesseiro sobre o qual ele se recusa a se deitar por achar o cabelo da negra sujo. O termo carapinha é usado para designar o cabelo denso e crespo, próprio da raça negra. Para potencializar o seu racismo, ele chama Bertoleza de crioula e denomina seu cabelo de “carapinha hedionda”. Na passagem supracitada o asco e a repulsa são tão acentuados por parte desse narrador que ele, automaticamente, usa verbos inapropriadamente associados ao ato de dormir ou descansar. Os verbos são aqui destacados no infinitivo: estender, estirar e enterrar. No final da passagem João Romão tem a clara consciência de que a companheira é um obstáculo para ele e pode atrapalhar, efetivamente, os seus planos de casamento com a filha do vizinho. E, em desespero pela sua inoportuna união à negra até o momento, ele a chama de “demo” e de “diabo”.

Aluísio Azevedo expõe, por meio dos dois narradores, todo um preconceito de cor. No que diz respeito à Bertoleza, desde o início do romance, as associações a ela são grotescas, principalmente quando análoga aos animais. No contexto da obra, o narrador parece, até mesmo, assumir-se personagem do romance, como conclama Candido (1993), um personagem racista. João Romão,

certamente, concorreria junto a esse narrador o título de quem seria mais maldizente e perverso. A exposição de discriminação extrema na narrativa não é aleatória. É ela que tece e potencializa efetivamente uma crítica efusiva à sociedade preconceituosa do século XIX.

Essa representação de posicionamentos extremos de intolerância e injustiça, estrategicamente usada por Azevedo nas obras, certamente, chama a atenção do leitor para as perversidades, em todos os sentidos, contra o negro e o pobre. Porém, notamos que o resultado da proposição é irônico. Como Muecke (1995) afirma, a falsa imagem que uma personagem formou de si mesma conflita com a imagem que a obra induz o leitor a formar. Nessa perspectiva, João Romão, vilão, aproveitador, injusto e outros adjetivos, justificados pelo seu racismo, poderia, a gosto do leitor, ter sido punido ou ter beneficiado Bertoleza, no final do romance, com uma carta real de alforria, até mesmo como uma mensagem de alento, fé e esperança no ser humano, e isso não se efetivou. O alento não se efetivou propositalmente, para servir de alerta sobre as intolerâncias ocorridas em pleno século XIX. A estratégia de exposição extrema de hostilidades e rejeição ao negro também conforma um convite ao leitor para um posicionamento em favor das causas de desigualdades raciais e sociais.

Estrategicamente, o narrador acelera o tempo e o desenvolvimento do cortiço de João Romão é notado a olhos vistos. O vendeiro passou a frequentar muito mais a casa do vizinho. Dava o braço a Zulmirinha. E Bertoleza entendia tudo o que estava se passando, mas ficava no seu canto, cada dia mais melancólica e mais apática com a situação. Se justapostas as figuras de Zulmirinha e da escrava Bertoleza, a discrepância se fazia notadamente grotesca. A escrava, agora totalmente infeliz, fazia o serviço da venda automaticamente. E quando escutou os rumores do suposto casamento de Romão, soluçou toda a sua infelicidade em prantos.

E não demorou muito, o casamento do vendeiro com a filha do vizinho já se fez acertado. Por isso as preocupações assombravam o português dia e noite. Todas elas diziam respeito a Bertoleza:

Ora, que raio de dificuldade armara ele próprio para se coser!...Como poderia agora mandá-la passear, assim de um momento para outro, se o demônio da crioula o acompanhava já havia tanto tempo e toda a gente na estalagem sabia disso? (AZEVEDO, 2007, p. 204).

E continuava a indagar à própria consciência, em monólogos sem fim, como resolveria aquela situação: “Que ferro!” (AZEVEDO, 2007, p. 205). Sua mente era um vai e vem de interrogações. “Mas, só em lembrar-se da sua união com aquela brasileirinha fina e aristocrática, um largo quadro de vitórias rasgava-se defronte da desensofrida avidez de sua vaidade”. (AZEVEDO, 2007, p. 205). E novamente lembrava: “E a Bertoleza?... repetia o infeliz, sem interromper o vaivém ao comprido da alcova.” (AZEVEDO, 2007, p. 205). João Romão enquanto demonstra a própria perplexidade perante os fatos com suas inúmeras interrogações, também reveza com o narrador do romance outra série de maldizeres efervescentes sobre a ex-amante do vendeiro. Maldiz seu concubinato e, àquela altura, chama Bertoleza de “documento vivo de suas misérias”. (AZEVEDO, 2007, p. 205).

Questionado, afinal, em seu monólogo desesperado, João Romão entendeu a única solução que, desde antes, estava explícita em sua mente aflita: “Bertoleza deveria ser esmagada, devia ser suprimida, porque era tudo de mau na vida dele! Seria um crime conservá-la a seu lado [...] – E se ela morresse?” (AZEVEDO, 2007, p. 205-206). Como João Romão desejava que a negra desaparecesse de sua vida! Estava profundamente arrependido de não ter tomado as devidas providências anteriormente: “aquele diabo velho da Bertoleza continuava agarrado à existência, envenenando-lhe a

felicidade, sem se decidir a despachar o beco”. (AZEVEDO, 2007, p. 209). Continuamente, Bertoleza é descrita em situações, cada vez, mais toscas:

...mostrava-se forte e rija. Suas pernas curtas e lustrosas, eram duas pernas de ferro unidas pela culatra, das quais ela trazia um par de balas penduradas em saco contra o peito; as roscas lustrosas de seu cachaço lembravam grossos chouriços de sangue, e na sua carapinha compacta ainda não havia um fio branco. Aquilo, arre! Tinha vida para o resto do século!

- Mas deixa estar, que eu te despacho bonito e asseado!... (AZEVEDO, 2007, p. 209).

De tanto sofismar uma solução para aquela situação, João Romão comentou abertamente com Botelho o fato de Bertoleza ser um estorvo a seu casamento com Zulmira. E o parasita, prontamente, lhe aconselhou a dar dinheiro à negra e arranjar-lhe outra moradia. Mas Bertoleza apareceu de repente na sala, escutara toda a trama. Como detalha o narrador, “a indignação tirava-lhe faíscas dos olhos e os lábios tremiam de raiva.” (AZEVEDO, 2007, p. 212). O seu momento de fala é um dos poucos em que o narrador permite-lhe expressão. E assim, lemos a voz de Bertoleza:

Você está muito enganado, seu João, se cuida que se casa e me atira à toa! Exclamou ela. Sou negra, sim, mas tenho sentimentos! Quem me comeu a carne tem de roer-me os ossos! Então há de uma criatura ver entrar ano e sair ano, a puxar pelo corpo todo o santo dia que Deus manda ao mundo, desde pela manhãzinha até pelas tantas da noite, para ao depois ser jogada no meio da rua, como galinha podre?! Não! Não há de ser assim, seu João! (AZEVEDO, 2007, p. 212).

Bertoleza se revolta. E não deixa dúvidas quanto ao seu posicionamento de inquietação e reivindicação perante o português:

- Ah! Agora eu não me enxergo! agora eu não presto para nada! Porém, quando você precisou de mim não lhe ficava mal servir- se do meu corpo e agüentar a sua casa com o meu trabalho! Então a negra servia para um tudo; agora não presta para mais nada, e atira-se com ela no monturo de cisco! Não! Assim também Deus não manda! Pois se os cães velhos não se enxotam, por que me há de por fora desta casa, em que meti muito suor do meu rosto?...Quer casar, espere então que eu feche primeiro os olhos; não seja ingrato! (AZEVEDO, 2007, p. 213).

Se o vendeiro não pressupunha, agora ele entendia que a companheira não era tão ingênua como ele pensava e a sua reação era combativa e convinha a ele tomar as devidas providências urgentes para o livramento daquele seu grande problema. Em seu clamor raivoso, Bertoleza deixou bem clara a sua inconformidade quanto ao casamento de João Romão.

5.1.2 O desfecho da saga: de uma falsa alforria à trágica morte

Várias soluções começaram a surgir na mente doentia do vendeiro, inclusive o despacho da negra, como “idiota”, para um hospício. Mas daí outro desfecho, muito melhor, sobreveio: “entregá-la a seu senhor, restituí-la legalmente à escravidão”. (AZEVEDO, 2007, p. 213). Bertoleza era escrava legítima “de um tal Freitas Melo”. (AZEVEDO, 2007, p. 213). Bastava mandar-lhe ao dono. Mesmo na ânsia de livrar-se logo da companheira, João Romão pergunta ao parasita Botelho: - E se ela não quiser ir?... (AZEVEDO, 2007, p. 214). Então lemos, no excerto a seguir, o diálogo longo entre os dois companheiros, que vai determinar o fim trágico de Bertoleza:

– De quanto?...– Como não?! A polícia a obrigará!
É boa!

– Ela há de querer comprar a liberdade...

– Pois que a compre, se o dono consentir!...Você com isso nada mais tem que ver! E se ela voltar à sua procura, despache-a logo; se insistir, vá então à autoridade e queixe-se! Ah, meu caro, estas coisas, para ser bem feitas, fazem-se assim ou não se fazem! Olhe que aquele modo com que ela lhe falou há pouco é o bastante para você ver que semelhante estupor não lhe convém dentro de casa nem mais um instante! Digo-lhe até – já não só pelo fato do casamento, mas por tudo! Não seja mole! [...]

– Você quer encarregar-se disto? Propôs ele ao companheiro. [...] se quiser, pode tratar, que lhe darei uma gratificação menos má.

– Cem mil réis!

– Não! dobre!

–Terá os duzentos!

– Então dito! Eu cá, para tudo que for por cobro a relaxamentos de negros, estou sempre pronto! [...] pode dá-la por despachada! (AZEVEDO, 20007, p. 214).

E foi com esse segundo contrato de duzentos mil réis que se consumou o fim trágico de Bertoleza. O narrador já havia apresentado Botelho ao leitor no início do romance, precisamente no capítulo dois, como “um pobre diabo”, de setenta anos e que fora, em seu tempo, um agenciador de escravos. Na sua dedicada profissão chegou a viajar para a África, por sua própria conta, participando, diretamente, do comércio de escravos.

No fatídico dia para Bertoleza, o filho herdeiro do primeiro senhor da negra bateu à porta de João Romão e reclamou pela escrava, como já era esperado. João Romão fingiu-se surpreendido, leu os documentos legais e logo já se defendeu de qualquer penalização da lei, dizendo-se enganado com a real condição da escrava. Dessa maneira, permitiu que os soldados adentrassem na sua casa para levá-la presa por direito. Bertoleza já havia preparado o

jantar dos caixeiros e estava de cócoras escamando um peixe para a ceia de João Romão. Viu e reconheceu o filho do seu antigo senhor. Percebera, portanto, o quanto tinha sido enganada com a falsa carta de alforria. Pensara em fugir, mas entendera rapidamente que seria em vão. Ao deparar-se com os soldados com os sabres em punho,

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 certo e fundo rasgara o ventero de lado a lado. E depois emborcou para a frente, rugindo e esfocinhando moribunda numa lameira de sangue.

João Romão fugira até ao canto mais escuro do armazém, tapando o rosto com as mãos. (AZEVEDO, 2007, p. 225).

E é esse o terrível desfecho para a escrava Bertoleza. Ao perceber o que lhe aguardava naquele momento, a mulher, a escrava, a companheira, a amante de João Romão acabou com a sua própria vida. Foi uma atitude muito rápida, dadas as circunstâncias, mas o tempo de percepção dos acontecimentos foi o suficiente para que a escrava optasse pelo suicídio a ser presa à escravidão novamente.

O leitor entende que Bertoleza não é uma personagem coadjuvante como o fora a maioria das outras mulheres do cortiço. A negra foi, junto ao negociante, a sócia fundadora de um império, o cortiço de João Romão. Sem ela, provavelmente, o vendeiro continuaria um quitandeiro, no anonimato, sem nunca receber, por exemplo, um diploma de sócio benemérito dos abolicionistas. Este diploma foi, ironicamente, entregue a João Romão por uma comissão de abolicionistas que lhe bateu à porta logo após o suicídio de Bertoleza. Ainda surpreso com a atitude súbita da escrava, “ele mandou que os conduzissem para a sala de visitas”. (AZEVEDO, 2007, p. 225). Curiosamente, essa é a última linha do romance *O Cortiço*.

O final, portanto, é bem irônico: a indiferença de João Romão associada à descrição daquele momento pelo atento narrador. Daí a perspicácia de Muecke quando explica que “a ironia é dizer alguma coisa de uma forma que ative não uma, mas uma série infundável de interpretações subversivas”. (MUECKE, 1995, p. 48). A nossa interpretação é que ambos, narrador e personagem, são, contundentemente, cínicos. É interessante salientar a postura desse narrador ainda seguindo o estudioso Muecke:

A autoconsciência do observador irônico enquanto observador tende a acentuar sua sensação de liberdade e induz um estado de satisfação, serenidade, alegria, ou mesmo de exultação. Sua consciência da inconsciência da vítima leva-o a ver a vítima como se estivesse amarrada ou presa numa armadilha onde ele se sente livre, comprometida onde ele se sente descompromissado; agitada por emoções, fustigada, ou miserável, onde ele está indiferente, sereno, ou mesmo movido ao riso; confiante, crédula, ou ingênua, onde ele é crítico, cético, ou disposto a parar o julgamento. (MUECKE, 1995, p. 68).

Muecke descreve um perfil que caracteriza o narrador de *O Cortiço*, não apenas nesse trágico momento, mas em outros vários em que a vítima das observações vis em questão é a escrava Bertoleza. A serenidade e a indiferença do narrador são perceptíveis, principalmente, quando o caos já se instaurou e, como Muecke observa, ele sente-se livre e confiante enquanto a vítima está “agitada por emoções” ou “fustigada”. Theodor W. Adorno (2003) define o narrador como um atento comentador dos acontecimentos. Nota-se que o seu posicionamento perante os fatos é irônico, cínico, porém estratégico. Ele é capaz de indignar o leitor tanto quando o vilão do romance.

Nesse último capítulo da tese, analisamos, especificamente,

as várias formas de preconceitos e racismos explícitos concernentes à escrava Bertoleza. Inclusive, o da estratégia de animalização da personagem como expressão do tratamento pejorativo destinado a ela, por parte de João Romão e do narrador da obra em questão. Esse último, no final da narrativa, mesmo depois que a escrava se mata, não perde a oportunidade, na onisciência dos fatos, de comparar a vítima a “uma anta bravia” (AZEVEDO, 2007, p. 225), que emborcou para frente “rugindo e esfocinhando” (AZEVEDO, 2007, p. 225), tal qual um animal abatido em pleno movimento. Na verdade, entendemos que o narrador mantém estrategicamente uma parcialidade ao vendeiro português em atitude de reforço ao pensamento racista para, dessa maneira, sensibilizar o leitor quanto às aberrações do preconceito e racismo contra Bertoleza. Supõe-se que o autor pretenda, com a exposição máxima das situações de violência contra a escrava, chamar a atenção não só pelos fatos em si, mas para provocar indignação e tecer crítica à sociedade que naquele momento ainda se mostrava mantenedora de um regime escravocrata.

5.2 O Naturalismo caricato de *O Cortiço*

O fato é que o português montou um império às custas da dedicada servidão da escrava. A mulher trabalhava como um animal de carga e o vendeiro nunca lhe demonstrou agradecimento. Nenhuma palavra de conforto ou esperança foi destinada à companheira. Apenas mostrou-lhe uma falsa carta de alforria para a qual nem o selo válido ele tinha se dado ao trabalho de comprar. Foi bem fácil enganar Bertoleza pela completa ignorância e condição de escrava da personagem. Alfredo Bosi afirma sobre o vendeiro português e a obra de Azevedo:

João Romão, o senhor da pedreira e do cortiço, e a labuta dos humildes que se exaurem na faina da própria sobrevivência. Para os primeiros, o trabalho é uma pena sem remissão, pois a fome de ganho não se sacia e o frenesi do lucro – “uma moléstia nervosa, uma loucura”, como a que empolga Romão – arrasta às mais sórdidas privações, a uma espécie de ascese às avessas, sem que um limite “natural” e “humano” venha dar ao cabo a desejada paz. Já nos pobres, na “gentalha”, como os chama, o trabalho é o exercício de uma atividade cega, instintiva, não sendo raras as comparações com vermes ou com insetos, sempre que importa fixar o vaivém dos operários na pedreira ou das mulheres no cortiço. (BOSI, 1987, p. 212 - Grifos do autor).

A maior capacidade do ser humano é o raciocínio. Da racionalidade recebemos como prêmio o livre arbítrio. A ambição e o frenesi do lucro bloqueia a capacidade de pensamento e escolha; e o indivíduo passa a se comportar como um animal agindo instintivamente e totalmente avesso à ascese, filosofia grega que preza a santificação pessoal e tem o firme propósito de libertação interior. Na passagem supracitada, Bosi (1987) explica, de maneira precisa, o propósito de enriquecimento rápido do vendeiro, a servidão automática dos operários e o porque da analogia aos insetos e vermes pelo narrador. O viés naturalista define cientificamente o comportamento na *selva selvaggia* onde, de acordo com o crítico citado, os fortes comem os fracos.

A princípio, João Romão odiava a família Miranda. Como os negócios progrediram por si só, o cortiço ampliou-se e se modernizou vertiginosamente, mesmo sem a compra do terreno do Miranda. Os interesses do negociante também mudaram e foram se ajustando a uma nova realidade. O português começou a sonhar com um baronato e, nesse propósito, passou a tratar o Miranda com certa tolerância.

O Miranda era casado com D. Estela, uma mulher flagrada

por ele mesmo em franco adultério no segundo ano de casamento. Depois do ódio que sentiram um pelo outro, toleravam-se. Estranhamente, Miranda e a esposa passaram a ter noites intensas de prazer, entre suspiros e gemidos, estimulados “por aquela circunstância picante do ressentimento que os desunia; gozou a desonestidade daquele ato que a ambos acanhalava aos olhos um do outro [...]”. (AZEVEDO, 2007, p. 22). O comportamento de ambos era como o de animais no cio e é interessante salientar que pode ser visualizado como uma *charge*. Após a traição, tiveram uma filha, a Zulmirinha, que o português nem tinha a certeza absoluta de ser mesmo sua. O narrador descreve, pela primeira vez, a filha do Miranda, na ocasião, muito jovem, quase uma menina:

Zulmira tinha então doze para treze anos e era o tipo acabado de fluminense: pálida, magrinha, com pequeninas manchas roxas nas mucosas do nariz, das pálpebras e dos lábios, faces levemente pintalgadas de sardas. Respirava o tom úmido das flores noturnas, uma brancura fria de magnólia; cabelos castanho-claros, mãos quase transparentes, unhas moles e curtas, como as da mãe, dentes pouco mais claros do que a cútis do rosto, pés pequenos, quadril estreito, mas olhos grandes, negros, vivos e maliciosos. (AZEVEDO, 2007, p. 30).

Supõe-se que a fragilidade e a delicadeza acentuadas da personagem seja, propositalmente, para mostrar a discrepância entre Zulmirinha e Bertoleza, que, a essas alturas, já era a amante de João Romão. O Miranda passou a admirar a prosperidade do vizinho e, por intermédio e articulação do velho Botelho, aceitou de bom grado a possibilidade de casamento entre o vendeiro e a sua filha Zulmira.

Do lado de dentro da estalagem São Romão a lavagem de roupa é que fazia a infinita movimentação das mulheres dentro do cortiço, inclusive aos domingos, em que era perceptível o rastro da labuta diária:

Amanhecera um domingo alegre no cortiço, um bom dia de abril. Muita luz e pouco calor.

As tinas estavam abandonadas; os coradouros despidos. Tabuleiros e tabuleiros de roupa engomada saíam das casinhas, carregados na maior parte pelos filhos das próprias lavadeiras que se mostravam agora quase todas de fato limpo; os casaquinhos brancos avultavam por cima das saias de chita de cor. Desprezaram-se os grandes chapéus de palha e os aventais de aniagem [...]. (AZEVEDO, 2007, p. 59).

O alvoroço no cortiço era de domingo a domingo. Diferenciado, na verdade, em relação aos fins de semana, como percebe-se na passagem acima. Mas, é possível visualizar, até mesmo, o figurino do dia. As personagens do cortiço são realçadas por características notadamente caricatas. Dentre as várias caricaturas azevedianas, destacamos as descrições das seguintes personagens: Leocádia, flagrada em adultério em troca de um coelho; Leandra, “a Machona”, portuguesa, feroz, berradora, pulsos cabeludos e grossos, anca de animal no campo; Paula, “a Bruxa”, cabocla velha que conhecia muito bem o uso das ervas; Pombinha, filha da velha Isabel, era loira, muito pálida, noiva de João da Costa, bonita, esperava as regras para se casar; Albino, um sujeito afeminado, lavandeiro de roupas, fraco, cor de um aspargo cozido e com um cabelo castanho, deslavado e pobre, que lhe caía, numa só linha, até o pescocinho mole e fino.

A cada história o final se faz bem ao estilo naturalista. Sublinhamos alguns desses desfechos surpreendentes como *charges* da obra de Azevedo. A história de Leocádia, por exemplo, é uma das mais caricatas porque implica um ato sexual da mulher em troca de um coelho. O esposo Bruno deu o flagrante e a expulsão sumária da adúltera de sua casa. A fuga do coelho delinea o desfecho da personagem e ridiculariza ainda mais o inusitado caso de favores.

Em outra situação, o caso de Pombinha era acompanhado por todos do cortiço como uma novela. As regras da moça eram esperadas como o final de uma partida de futebol. As regras da virgem finalmente vieram e ela, conseqüentemente, se casa. Todavia, ao contrário do que se possa imaginar, a jovem esposa trai o marido, o Costa, com um suposto artista. A moça, também, foi seduzida por sua madrinha, Leonie, e logo se muda para um hotel com a amante. Doutrinada por Leonie ela se prostitui e, com o seu ganho, sustenta a sua mãe, D. Isabel. A mesma iniciação sexual experienciada com Leonie, Pombinha tenciona com a filha de Jerônimo e Piedade. Dessa maneira, então, percebe-se o mesmo ciclo determinista do ambiente.

Sobre a história de Pombinha, a crítica Eliane Kuster resume: “jovem, casta e ingênua, com casamento já acertado com Costa, mas que, exposta a aquela mistura confusa de homens, mulheres, e seus dramas pessoais, pouco a pouco desenvolve uma nova percepção de mundo”. (KUSTER, 2014, p. 165).

Entre os habitantes que povoam *O Cortiço*, outra história destacada na obra por Azevedo é a trama passionnal entre Jerônimo, sua esposa Piedade, Rita Baiana e o mulato Firmo. Notamos que Azevedo dedica uma grande parte do romance a esse enredo. Outro aspecto interessante é a exaltação de um trabalhador português, bem honesto em essência, mas que depois é corrompido pelo ambiente determinista. Jerônimo, cavouqueiro português, logo no início do romance pede a João Romão emprego na pedreira. Sua esposa, também portuguesa, adapta-se rapidamente à rotina do cortiço, lavando roupas para novos fregueses. Eles têm uma filhinha e o pai, religiosamente, paga as mensalidades da escola da menina. Para a infelicidade de Piedade, Jerônimo conhece Rita Baiana, mulher de Firmo, mulato capoeirista que tem o defeito da vadiagem. Atendendo ao enfermo Jerônimo certo dia, Rita, muito prestativa, oferece ao cavouqueiro os seus préstimos para acelerar sua franca

recuperação. Rita é descrita pelo narrador como uma brasileira de dentes claros e brilhantes e que, ao dançar com muita graça, saracoteava “o atrevido e rijo quadril baiano”. (AZEVEDO, 2007, p. 61). Não demorou muito para que o português Jerônimo caísse de amores, definitivamente, pela baiana. Daí a trama se desenvolve, e o desfecho é infeliz, com a separação definitiva de Jerônimo e Piedade e, conseqüentemente, a saída da filha da escola pelo descontrole financeiro do cavouqueiro Jerônimo, envolvido passionadamente com Rita Baiana, que ao se sentir ameaçado novamente pelo amante da mulher, junta-se a outros malandros da periferia e assassinam Firmo sumariamente. O capoeirista e então chefe do cortiço Cabeça de Gato já havia ferido Jerônimo certa vez, por ciúmes de Rita. Sobre a rivalidade entre Jerônimo e Firmo, a estudiosa Eliana Kuster explica:

No romance abordado, temos, portanto, o embate entre duas forças: o “malandro” nacional e o “trabalhador” europeu, nas figuras dois personagens Firmo e Jerônimo. Na luta pelo amor de uma terceira personagem, Rita baiana, há mais que simplesmente uma disputa amorosa: há uma disputa entre povos e valores distintos. O português, aparentemente ganha o coração da moça. Mas, para tal, precisou deixar a sua família, sua identidade, seus valores, seus hábitos, se perderem em troca de outros, que acabaram por transformá-lo no estereótipo apresentado como sendo o do brasileiro: indolente, preguiçoso, malandro. (KUSTER, 2014, p.162-163).

Sobre a colocação de Kuster, o embate entre os rivais vai muito mais além do que a passionalidade por Rita Baiana sugere, mas implica o choque entre duas nações, uma representada pelo malandro nacional (Firmo) e outra pelo trabalhador europeu (Jerônimo). Acrescentamos que, a partir do estereótipo criado, de um malandro nacional, projetou-se outra caricatura. São vários os

estereótipos mostrados por Azevedo e, conseqüentemente, são muitas as caricaturas apresentadas nos dois romances, como foi evidenciado em capítulo anteriores dessa tese.

O sistema que corrompe a todos com o dinheiro amealhado pela trapaça artilosa é o grande vencedor da trama de Azevedo. A estudiosa Kuster resume a obra da seguinte forma:

Ao final do romance, vemos o cortiço ser incorporado à cidade, modernizando-se e ampliando-se. O dono do cortiço, o português João Romão, à medida que incorpora melhorias em seu empreendimento, faz o mesmo com sua vida pessoal. A escrava Bertoleza, com quem havia se amasiado, dá lugar à mocinha portuguesa de boa família. Da mesma maneira como Bertoleza foi excluída da “ordem” pessoal pretendida pelo português, as melhorias do cortiço – e na cidade que o rodeia também gera a sua parcela de exclusão, figura de moradores que migram para outro local de moradia coletiva, “o Cabeça de gato”. (KUSTER, 2014, p. 168 - Grifos da autora).

À medida que os negócios prosperam, João Romão faz novos empreendimentos em sua vida. Kuster, sumariamente, associa os avanços e melhorias do cortiço à exclusão de Bertoleza da vida pessoal do vendeiro e dos moradores não adaptados para o cortiço Cabeça de Gato. Bertoleza foi denunciada ao herdeiro de seu antigo dono e deparando-se desesperada com a situação, suicida-se. Simultaneamente à sua morte, ironicamente, uma comissão de abolicionistas bate à porta de João Romão, justamente, para lhe entregar um diploma. Ou seja, o sangue da escrava ainda quente sujava-lhe o chão e o vendeiro autoriza os abolicionistas a adentrarem para a sala de visitas.

Sobre a conjunção tosca dos dois acontecimentos, lembramos o pensamento de Mikhail Bakhtin quando afirma que “o costumeiro e tranquilizador revela seu aspecto terrível.”

(BAKHTIN, 1987, p. 34). Uma honraria abolicionista, pode ser rotineira para os grandes contribuintes de causa, mas, nesse caso específico, mostra sua “boca de monstro”. Azevedo explicita assim o grotesco em sua obra e vale lembrar a máxima de Wladimir Propp quando nos relata que “o grotesco se torna terrível quando o princípio espiritual se anula no homem”. (PROPP, 1992, p. 92).

A respeito de *O Cortiço*, o estudioso, Affonso Romano Sant'Ana, em *Por um conceito de Literatura Brasileira*, já nos adianta que “não é possível uma análise ampla desse romance usando apenas um elemento mediador ou apenas um modelo. Há que selecionar os mais pertinentes e reagenciá-los sistematicamente. Por isso a tarefa do analista literário é das mais árduas.” (SANT'ANA, 1977, p. 234). Na nossa pesquisa, especificamente, dados biográficos do autor que incluem a intelectualidade e também o desenho de caricaturas nos deram pistas sobre como conduzir essa pesquisa para a defesa de nossa tese.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese cogita uma narrativa que evidencia os romances como composição de nações literárias. Por isso, faz-se necessário que se atente para as questões de alteridade e identidade das personagens no processo de sua construção, marcado por histórias de violência. Os espaços construídos em cada romance são entendidos, aqui, como conformadores de uma nação imaginada. Entendemos, portanto, que Aluísio Azevedo rasura o projeto de nação romântica propondo uma caricatura para ele. As imagens do projeto nacionalista romântico, contrapostas às da nação do Naturalismo de Azevedo, resultam num efeito caricato, como demonstrado nas passagens selecionadas para análise.

Primeiramente, analisamos a posição de intelectual assumida por Aluísio Azevedo no Brasil do final do século XIX, destacando as contradições que marcam sua atuação entre a denúncia do contexto histórico e da escravidão e o projeto estético do naturalismo assumido em sua ficção. A intervenção do escritor junto à sociedade é polivalente pelo uso de crônicas, artigos, caricaturas e a própria literatura naturalista para questionar e denunciar os problemas do Brasil do século XIX.

Ressaltamos que a mediação de intelectuais escritores faz-se necessária para a defesa dos explorados pelo sistema dominante no país. A escrita de Azevedo pretende provocar reflexões imediatas sobre os elementos articuladores de desigualdades e, principalmente, sobre a passividade da sociedade em resposta a eles. Nesse intento, Azevedo se vale de uma narrativa irônica que coloca, paradoxalmente, aspectos do dia a dia junto a atos violentos de morte. Em sua maioria, os aspectos elencados são analisados sob o prisma da ironia, do grotesco e da comicidade, componentes congruentes e de teor caricato nas diversas descrições das

personagens e das situações nas quais estão inseridas. Antes de ser aclamado um romancista do povo, Aluísio Azevedo exerceu a arte das caricaturas em vários jornais do Rio de Janeiro e de sua época. Essa arte peculiar trouxe-lhe amadurecimento e autenticidade na composição de suas personagens romanescas. Acreditamos que Azevedo apropria-se das artes plásticas para escrever e, nessa perspectiva, propõe caricaturas da nação brasileira a partir das narrativas dos dois romances em análise. Para compô-las, o escritor contrapõe imagens do projeto nacionalista romântico às da nação naturalista que projeta. Sendo assim, cumpre uma das nossas propostas de trabalho rastrear-las e explicá-las nesse viés.

Vimos que a arte caricatural teve sua origem na antiguidade, perpassando pela história do mundo e do Brasil numa perspectiva analítica e ilustrativa que abrange aspectos sócio-políticos e culturais. A maior característica do desenho caricato se dá pelo exagero das formas, mas também pelo fato de envolver fatores psicológicos. Notamos que, através dos narradores, em ambas as obras, Aluísio Azevedo acentua deformidades nos indivíduos para expô-los como uma caricatura. Em algumas passagens as caricaturas se delineiam não apenas pelas descrições precisas dos indivíduos, associando-as, principalmente, aos animais (zoomorfização), mas também se fazem presentes por situações ou acontecimentos bizarros, criados pelo autor e dignos de se enquadrarem em uma *charge*. Concordamos com o estudioso Sizeranne, em Lima (1963), quando inscreve a caricatura no campo da arte de sublinhar gestos, ou seja, caracterizar o indivíduo, situações e até mesmo os espaços, desvendando-lhes segredos. Visando perceber como as narrativas encenam mudanças ocorridas nos espaços coletivos em foco, ou seja, uma casa de pensão e um cortiço, nessa tese também analisamos e discutimos como o meio interfere na progressão ou na deterioração de seus habitantes.

Para uma investigação do espaço coletivo das duas habitações, especificamente no capítulo três desse trabalho,

contrapomos a natureza mitificada e a descrição grotesca do espaço da urbe proposta pelo naturalismo de Azevedo. Os aportes do geógrafo Milton Santos (1988) nos embasaram para compreender e analisar as transformações sócio espaciais sob o impulso do capitalismo e como elas interferem nas ações humanas.

Amparados pelos estudos de D.C. Muecke (1995), visualizamos o narrador de ambos os romances como se fosse um guia a nos elucidar os espaços da pensão e do cortiço. Em *Casa de Pensão*, chamou-nos a atenção, principalmente, uma paisagem mítica nos arredores da pensão onde “o verdejar das árvores” e o horizonte “à luz do sol” contrapõem a paisagem de mobilidade urbana. Já em *O Cortiço* o aspecto mais inusitado é o surgimento da pedreira quase como uma personagem do romance de Aluísio Azevedo. A caricatura de pedra mostra em suas entranhas de granito pequenos homenzinhos presos as teias de cordas, nefastos e revoltados a espicaçar-lhe o dorso valoroso de mina. Ainda nesse capítulo, dedicado aos espaços dos romances, o cortiço Cabeça de Gato é um exemplo de como a inadaptação de indivíduos considerados mais pobres que outros pobres resultam na decadência e na degeneração promovendo uma segregação social interna, nos próprios cortiços.

O quarto capítulo discute como a escrita naturalista de Azevedo, estrategicamente, rasura o Romantismo da personagem Amâncio de Vasconcelos. Observamos o quanto Azevedo caricaturiza a personagem como um ingênuo e o mesmo será enganado facilmente por outras personagens. A construção desse indivíduo como um romântico é articulada para gerar automaticamente a sua caricatura naturalista.

Para criar uma nação ficcional o autor se embasa em aspectos primordiais que dizem respeito a uma comunidade imaginada que inclui um povo, uma língua, uma cultura e uma sociedade. No aspecto cultural, observam-se os usos, costumes, festas, vestimentas e, até mesmo, a literatura (leituras) das

personagens. Azevedo cria contrapontos do paradigma romântico ao imaginar personagens do povo para desconstruir e rasurar um mito de nação. Rastreamos nas obras proclamadas realistas-naturalistas, nuances românticas instauradas propositalmente por Aluísio Azevedo. Como exemplo verificamos como as leituras da personagem Amâncio de Vasconcelos, destacadas pelo narrador, emolduram o perfil do protagonista. É conveniente ressaltar que a nação romântica brasileira lia literatura importada e buscava uma plena identificação com as personagens de perfil europeu tais como jovens herdeiros e burgueses, índios civilizados, mulheres idealizadas que tocavam piano e falavam a língua francesa. Azevedo, certamente, embutiu valores escusos na escolha da literatura evidenciada por Amâncio. Não podemos nos deixar influenciar pelas armadilhas irônicas do escritor, pois se é uma crítica ao Romantismo enquanto gênero, como acreditar na escolha de Amâncio como leitor romântico? Essa visão, portanto, representa o Romantismo e não podemos esquecer que Azevedo é naturalista.

Tara sexual, exploração, loucura, trapaça e violência são alguns componentes da estética naturalista que traduzem a triste história de Amâncio de Vasconcelos. Sua saga só termina com o seu assassinato por João Coqueiro supostamente ultrajado com a desonra da irmã. E a história de Amâncio, conduzida pela tinta de Azevedo é, estrategicamente, irônica. Ao chegar ao local, procurando pelo filho, a mãe de Amâncio notou que, estranhamente, muitos produtos naquele local continham o nome do seu filho. Observara que alguns produtos como chapéus, bengalas e gravatas estavam à venda batizados “à Amâncio de Vasconcelos” (AZEVEDO, 2007, p. 254). Ou seja, a mesma sociedade que há pouco tempo atrás defendia Amâncio perante o tribunal da corte do Rio de Janeiro, lucrava extraordinariamente com a morte da vítima de Coqueiro, vendendo produtos com o seu nome. O determinismo que vitimou Amâncio de Vasconcelos em *Casa de Pensão*, culminou

com o extermínio da escrava Bertoleza em *O Cortiço*, em um final de mesma tragicidade que confirma, pelo Naturalismo, o fato concreto da superioridade do branco e do sistema.

Finalmente, no quinto e último capítulo, expomos a saga de Bertoleza, que depois de ter sido enganada pelo amante taverneiro, João Romão, em ato único de desespero se mata. Quase que ao mesmo tempo de sua morte, na antessala de sua residência, o português recebe das mãos de uma comissão de abolicionistas o diploma de sócio benemérito da instituição que os representava. Dessa maneira, Aluísio Azevedo conduz o desfecho de *O Cortiço* com a mesma perspectiva irônica dos últimos fatos acontecidos em *Casa de Pensão*. São situações controversas e discrepantes, como numa caricatura. No desfecho de *O Cortiço* a principal ironia consiste no fato de a mesma mão que assina a denúncia condenando a escrava à morte ser a que recebe um certificado de louvor e mérito em prol dos escravos.

O plano idealizado pelo agregado da família Miranda, Botelho, foi compensado financeiramente pelo sócio benemérito dos abolicionistas. Até o momento de sua finalização, entendemos que o autor, propositalmente, expõe toda a insensibilidade do narrador e também da personagem João Romão na execução de um plano que, afinal, foi bem-sucedido. São fórmulas que Azevedo encontrou para denunciar toda espécie de racismo e violência de um mundo menor, configurado pelo cortiço, para representar um mundo maior, configurado pelo Brasil. Ivete Walty e Graça Paulino, em “Leitura literária: enunciação e encenação” citam Iser para elucidar esse contrato ficcional entre autor e leitor: “Pode até ser mesmo que a função da dissimulação seja manter intactos os critérios naturais, para que a ficção seja compreendida como uma realidade que possibilita o esclarecimento das realidades.” (ISER *apud* WALTY & PAULINO, 2005, p. 05). Entendemos a encenação como denúncia e, nesse sentido, o Naturalismo patrocina os

excessos com o distinto propósito de colocar, sob os holofotes, as atrocidades promovidas pelo sistema brasileiro.

A proposta de criação de personagens para o romance *O Cortiço* e a movimentação principal de ação na narrativa da obra é feita por três portugueses: João Romão, Miranda e Jerônimo. E os três europeus se realizam na trama. De acordo com Eliana Kuster (2014), mesmo que o determinismo da obra aponte o brasileiro, negro ou mestiço, como malandro em quaisquer das situações, o europeu foi quem usou de subterfúgios para superar os eventuais impedimentos de ascensão social e, no final, vencem todas as prerrogativas. Negros ou pobres como Bertoleza foram dispostos na composição da trama para serem absolutamente passivos ao sistema e a ele sucumbirem, sem qualquer chance. O traço forte e de realce com que Azevedo acentua as personagens por meio da sua escrita articula e delinea caricaturas e efetivamente denuncia uma sociedade preconceituosa como, também, o seu sistema de sustentação. São todos componentes congruentes e coincidentes de uma *charge* complexa de Aluísio Azevedo.

POSFÁCIO⁶

MÉRITO

Contribuir para a literatura de Aluísio Azevedo é sempre desafiador. Vejo na sua tese uma articulação teórica mobilizadora, dialogando bem com marcantes estudos aclamados sobre a obra do autor. Nota-se a experiência de uma pesquisadora criteriosa, observadora, atenta àquilo que poderia ser considerado irrelevante, transformando tudo em pertinente reflexões. Você esmiúça as obras *Cortiço* e *Casa de Pensão*, ampliando os horizontes de leitura, destacando a importância dessas narrativas para o arcabouço nacional. Destaco o uso da caricatura como sustentação epistemológica, algo que considerei criativo e raro de se ver nos enfadonhos textos que percorrem a academia. De certo sua pesquisa vai servir de referência nos estudos do humor e do riso, aliás, a articulação com Henry Bergson está irretocável. É igualmente certa e inegável a importância de sua tese no sentido de iluminar as questões envolvendo o Naturalismo e o Romantismo.

ARGUIÇÃO

“Como a minha função aqui é arguir...Vamos lá

A crítica literária considera *O Cortiço* (1890), a melhor obra de Azevedo. A obra que reforça o lugar de Azevedo como um dos expoentes do Naturalismo brasileiro. Entende-se que não há um protagonista especificamente, a “personagem” em destaque é um cortiço do Rio de Janeiro, o autor faz uma panorâmica de uma série

⁶ Este posfácio é composto por notas dirigidas à autora pelo Professor Doutor Alexandre Veloso de Abreu na ocasião da defesa de tese que originou este livro.

de tipos sociais degradados moldando estereótipos. O estereótipo que me refiro aqui é quando se tem uma visão reduzida ou generalizada de um grupo de pessoas, moldando-as de acordo com determinadas características. Incurrir em estereótipos é arriscado, indivíduos tendem a subjetividade. Por isso sempre achei Azevedo raso. Mas dou a mão à palmatória aqui, pois sua tese me fez ver o contrário. Quando você disse que: “...entendemos que a escrita rasura a representação plástica da nação proposta pelo Romantismo”, você esclarece que essas estereótipos funcionam como denúncia. Sempre entendi que nenhuma denúncia justifica uma literatura parca, mas quando você alia a caricatura na sustentação teórica, abre todo um novo sentido para tudo. Eu entendi que o autor naturalista perdia muito seguindo o manual de sua escola. Algo que os Românticos faziam também, claro, mas depois se debruçavam no subjetivo, na psique das personagens, e, então, recebiam meu perdão imediato. Logo que terminei a leitura de sua tese reli *O Mulato* vestido com suas lentes Josélia, confesso que o romance virou outro. O determinismo óbvio de Azevedo deu lugar a uma profundidade relacionada as personagens. Dentro daquela esfera de degradação, os moradores do cortiço lidam com características naturais dos humanos, como instinto, o primitivismo e a promiscuidade. Em muitos aspectos são “animalizados” para criar incômodo. Como você esclarece na página 30: “O Realismo-naturalismo não provoca, portanto a identificação prazerosa evidenciada no Romantismo porque a proposta é, justamente, a de incomodar, gerar desconforto, causar náusea, repúdio e outros sintomas que possam fazer com que o leitor reflita a partir da exposição da personagem ou de um fato em si. Exacerbando essas características, o Realismo-naturalismo gera situações tão repulsivas que o leitor não as assimila prontamente como sua experiência”. Assim como em vários romances do Realismo e do Naturalismo, *O Cortiço* não possui um enredo único, mas uma série de histórias

envolvendo suas personagens estereotipadas: o português ganancioso, os escravos, a mulata, o operário, o malandro e os burgueses... Há de reconhecer que o exercício ficcional de Azevedo é embrionário para muitos autores que conseguem elaborar personagens densas e complexas e continuam denunciando as injustas estruturas sociais como Reginaldo Ferreira da Silva, o Ferréz e Ana Maria Gonçalves são bons exemplos. Mas não posso deixar de assinalar aqui, o final alegórico catastrófico protagonizado por João Romão, o português dono do cortiço e responsável, em parte, pela situação degradante de seus moradores. Quando o cortiço pega fogo, João Romão constrói outro, no entanto, não mais destinado às classes pobres da sociedade, mas sim, à nova classe média que começava a aparecer no Brasil. Perdão compadres chefes meus, mas isso é muito pior que o final edênico de *O Guarani*. Depois de entender as estereotípias, não seria melhor explorar uma construção arquetípica? Isso é viável no exercício ficcional de Azevedo?

Parabéns pelo trabalho!”

Alexandre Veloso de Abreu⁷

Belo Horizonte, agosto de 2019.

⁷Dr. Alexandre Veloso de Abreu é professor na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, PUC Minas, BH, e fez parte da banca examinadora de defesa da autora no curso de Doutorado em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa na referida Universidade, em agosto de 2019.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. SP: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível: na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. FGV, 1999.

ALENCAR, José Martiniano de. *Iracema*. Porto Alegre: L&PM, 2016.

ALVES, Ida Ferreira. FEITOSA, Marcia Manir Miguel. (Orgs.). *Literatura e paisagem: Perspectivas e diálogos*. 2. ed. Niterói, RJ: Editora da Universidade Federal Fluminense, Eduff, 2013.

ANDERSON, Benedict R. *Comunidades Imaginadas*. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ASSIS, Machado de. “*Instinto de Nacionalidade*”, 1. ed. 1873. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/assis/massis.pdf>. Acesso em: 27 out. 2018.

AZEVEDO, Aluísio. *Casa de Pensão*. 9. ed. São Paulo: Editora Ática, 1996.

AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2007.

AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2011.

AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. *Onda Negra, Medo Branco: o negro no imaginário das elites do século XIX*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. de Iara Frateschi Vieira. SP: HUCITEC, 1987.

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARBOZA, Onélia Célia de Carvalho. *Byron no Brasil*: traduções. São Paulo: Editora Ática, 1974.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BERGSON, Henri. *O riso*: Ensaio sobre a significação da comicidade. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. SP: Martins Fontes, 2007.
- BOECHAT, Maria Cecília. Prólogo, posfácio e notas: O projeto nacional em Iracema. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*. vol. 18, n. 22, 1998. Disponível em: <https://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6376>. Acesso em: 27 out. 2018. ISSN 1676-515X (impresa)/ISSN 2359-0076 (eletrônica).
- BONDUKI, Nabil. *Origens da habitação social no Brasil*. Arquitetura moderna, lei do inquilinato e difusão da casa própria. São Paulo: Estação Liberdade: FAPESP, 1998.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 41. ed. São Paulo: Cultrix, 1987.
- BOIANOVSKY, Mauro. “*A formação política do Brasil segundo Furtado*”. *Revista de Economia Política*, vol. 34, n. 2. (135), PP. 198-211, abr. / jun. 2014.
- BRANDÃO, Luís Alberto. *Teorias do espaço literário*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BRAYNER, Sonia. *A Metáfora do Corpo no Romance Naturalista*: estudo sobre O Cortiço. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1973.
- BULHÕES, Marcelo. *Leituras do desejo*: o erotismo no romance naturalista brasileiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira*: o caso Gregório de Matos. Salvador: FCJA, 1989.

- CANDIDO, Antonio. “De cortiço a cortiço”. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura brasileira: momentos decisivos*. 5. ed. v. 2. O Romantismo. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1985.
- CARVALHO, José Murilo de. *Pontos e Bordados: escritos de história política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- CARVALHO, José Murilo de. NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira (orgs.). *Repensando o Brasil do Oitocentos: Cidadania, política e liberdade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- CASTILHO, Leonardo de Andrade. *Pensões e Cortiços: o espaço nos romances Casa de Pensão, de Aluísio Azevedo e Suor, de Jorge Amado*. Dissertação de Mestrado. PUC Minas. Belo Horizonte, 2011.
- CAVALCANTE, Maria de. *A presença do byronismo na produção literária de Álvares de Azevedo*. RevLet – Revista Virtual de Letras, Catalão, v.1, n. 1, p. 1-16, 2009. Disponível em: <https://www.revlet.com.br/artigos/37.pdf>. Acesso em: 15 out. 2018.
- CHALHOUB, Sidney. *Cidade Febril: cortiços e epidemias na Corte Imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CHALHOUB, Sidney. *Visões de liberdade: uma história das últimas décadas de escravidão na corte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- COUTINHO, Afrânio. COUTINHO, Eduardo de Faria. *A literatura no Brasil: vol. 3. Parte II/Estilo de época. Era romântica*. 7. ed. São Paulo: Editora Global, 2004.
- COUTINHO, Afrânio. COUTINHO, Eduardo de Faria. *A literatura no Brasil: vol. 4. Parte II/Estilo de época. Era realista/ Era de transição*. 7. ed. São Paulo: Editora Global, 2004.

- CURY, Maria Zilda. WALTY, Ivete. (Orgs.). *Intelectuais e vida pública: migrações e mediações*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2008. 237 p.
- DANTAS, Paulo. *Aluísio Azevedo: um romancista do povo*. São Paulo: Melhoramentos, 1954.
- FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. vol. 2. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1977.
- FEITOSA, Antonio Cordeiro. “O conhecimento e a experiência como condição fundamental para a percepção da paisagem”. In: ALVES, Ida Ferreira. FEITOSA, Marcia Manir Miguel. (Orgs.). *Literatura e paisagem: Perspectivas e diálogos*. 2. ed. Niterói, RJ: Editora da Universidade Federal Fluminense, Eduff, 2013.
- FERNANDES, Florestan. *A integração do Negro na Sociedade de Classes*. 2 vols. 3. ed. São Paulo: Ática, 1978.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime a economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2005.
- GATES, Louis Henry. *Figures in Black: words, signs, and the “racial” self*. New York: Oxford University Press, 1987.
- GELLNER, Ernest. *Nações e Nacionalismo*. Tradução de Inez Vaz Pinto. Lisboa: Gradiva publicações, 1993.
- HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- IANNI, Octavio. “Tendências do pensamento brasileiro”. *Tempo Social. Rev. Sociol. USP*, S. Paulo, 12 (2): 55-74, nov. 2000.
- JEHA, Julio (Org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2003.
- KOTHE, Flávio R. *O herói*. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1987.

- KUSTER, Eliana. PECHMAN, Robert. *O chamado da cidade: ensaios sobre a urbanidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- LANNA, Ana Lúcia Duarte. “*A cidade controlada*”. In RIBEIRO, Luiz César de Queirós,
- LEFEBVRE, Henri. *O espaço e a política: o direito à cidade II*. Tradução Margarida Maria de Andrade, Pedro Henrique Denski e Sérgio Martins. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. (vols. 1-4). Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1963. 1797 p.
- MENEZES, Raimundo de. *Uma vida de romance*. 2. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1958.
- MÉRIAN, Jean-Yves. *Aluísio Azevedo: vida e obra (1857-1913): o verdadeiro Brasil do século XIX*. Rio de Janeiro: Editora Espaço e Tempo, 1988. 632 p.
- MONTELLO, Josué. *Aluísio Azevedo e a Polêmica d'o Mulato*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1975.
- MUECKE, D. C. *Ironia e irônico*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1995.
- NABUCO, Joaquim. *O abolicionismo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.
- NOGUEIRA, Clara Miguel Asperti. *Cronistas do Rio: o processo de modernização do Rio de Janeiro nas crônicas de Olavo Bilac e Lima Barreto*. Tese de doutorado. vol. I. UNESP, 2012.
- OLIVEIRA, Livia de. MARANDOLA Jr. “Caminhos geográficos para a literatura”. In: ALVES, Ida Ferreira. FEITOSA, Marcia Manir Miguel. (Orgs.). *Literatura e paisagem: Perspectivas e diálogos*. 2. ed. Niterói, RJ: Editora da Universidade Federal Fluminense, Eduff, 2013.
- OUTEIRINHO, Maria de Fátima. *Lamartine em Portugal: alguns aspectos de sua recepção (1840-1890)*. Dissertação de mestrado. Faculdades de Letras da Universidade do Porto. Porto, 1988. Disponível em: <https://repositorioaberto.up.pt/bitstream/10216/18122/2/FLM09301P000079363.pdf>. Acesso em: 8 out. 2018.

- PECHMAN, Robert. *Cidade, povo e nação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- PROENÇA FILHO, Domicio. *A trajetória do negro na literatura brasileira*. 2004 Estudos avançados. vol. 18 n. 50 São Paulo jan./apr. 2004.
- PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. Trad. de Aurora Fornoni Bernadini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora Ática, S.A, 1992.
- QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro. “*Humor e política nas caricaturas de Aluísio Azevedo*”. Revista Tempo e Argumento, Florianópolis, vol. 8, n. 18, p. 134-153. maio\ago. 2016.
- RIBEIRO, Luíz Cezar de Queirós, PECHMAN, Robert. (Orgs.). *Cidade, povo e nação: gênese do urbanismo moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- RIBEIRO, Luíz Cezar de Queirós. CARDOSO,-----, “Da Cidade à nação: gênese e evolução do urbanismo no Brasil”. IN RIBEIRO, Luíz Cezar de Queirós, PECHMAN, Robert. (Orgs.). *Cidade, povo e nação: gênese do urbanismo moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- ROMERO, Sílvio. *O Naturalismo em Literatura*. São Paulo: Typografia de São Paulo, 1982.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. “O Cortiço”. In: *Análise estrutural de romances brasileiros*. 3. ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1975.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. “Curtição: o Cortiço do Mestre Cândido e o Meu”. In: *Por um novo conceito de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Eldorado Tijuca, 1977.
- SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado: Fundamentos Teóricos e Metodológicos da Geografia*. São Paulo: Editora HUCITEC, 1988.
- SARAIVA, Juracy Assmann. *O circuito das memórias: narrativas autobiográficas romanescas de Machado de Assis*. Tese de Doutorado. Porto Alegre, R.S. 1990.

- SCHWARCZ, Lília Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituição e questão racial no Brasil - 1870 - 1930*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.
- SCHWARCZ, Lília Moritz, STARLING, Heloísa M. *Brasil: uma biografia*. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SCHWARZ, Roberto. “Adequação nacional e originalidade crítica”. *In: Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SKIDMORE, Thomas E. *Preto no Branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e terra, 1989.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *O naturalismo no Brasil*. 2. ed. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1992.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Editora Achiamé, 1984.
- WALTY, Ivete. PAULINO, Graça. “Leitura Literária: enunciação e encenação”. *In Ensaios sobre leitura*. Belo Horizonte: Editora da PUC Minas, 2005, p. 138-154
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- https://educaterra.terra.com.br/literatura/realnaturalismo/realnaturalismo_26.htm. Acesso em: 1 fev. 2018.
- <http://pbs.twimg.com/media/CQfUer8WgAAltNZ.jpg>. Acesso em: 1 fev. 2018.
- [https://www.klickeducacao.com.br/conteudo/referencia/conten/2350/images/\(2\)aktir.gif](https://www.klickeducacao.com.br/conteudo/referencia/conten/2350/images/(2)aktir.gif). Acesso em: 1 fev. 2018.
- <http://www.seaerj.org.br/pdf/Historiadalluminacao.pdf>. Acesso em: 27 ago. 2018.

REFERÊNCIAS

<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6376>. Acesso em: 27 out. 2018.

<https://www.dicio.com.br/cantarida/>. Acesso em: 3 nov. 2018.

<http://ervaseinsumos.blogspot.com/2009/03/cantarida.html>. Acesso em: 3 nov. 2018.

SOBRE A AUTORA



Josélia dos Santos Oliveira é mineira de Belo Horizonte, é doutora em Letras - Literaturas de Língua Portuguesa, pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - PUC Minas, BH (2019), possui Mestrado em Letras - Estudos Literários pela Universidade Estadual de Montes Claros, MG - Unimontes (2013), Especialização (Lato Sensu) em Língua Inglesa, pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC Minas (2001) e graduação em Letras Português e Inglês, pela Universidade Estadual de Montes Claros, MG - Unimontes (1999). Tem atuado como professora de Literaturas de Expressão Portuguesa, Literaturas de Expressão Inglesa e também, Língua Inglesa, na Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, MG.