

ALEXANDRE KUCIAK

**DA AQUARELA À CARICATURA: *UMA
LÁGRIMA DE MULHER E O MULATO*, DE
ALUÍSIO AZEVEDO**

PORTO ALEGRE

2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, SOCIEDADE E HISTÓRIA DA LITERATURA

**DA AQUARELA À CARICATURA: *UMA
LÁGRIMA DE MULHER E O MULATO*, DE
ALUÍSIO AZEVEDO**

ALEXANDRE KUCIAK

ORIENTADORA: PROF.^a DR.^a REGINA ZILBERMAN

Tese de Doutorado em Estudos de Literatura,
apresentada como requisito parcial para a obtenção
do título de Doutor pelo Programa de Pós-
Graduação em Letras da Universidade Federal do
Rio Grande do Sul.

PORTO ALEGRE
2020

CIP - Catalogação na Publicação

Kuciak, Alexandre

Da aquarela à caricatura: Uma lágrima de mulher e O mulato, de Aluisio Azevedo / Alexandre Kuciak. -- 2020.

162 f.

Orientadora: Regina Zilberman.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2020.

1. Aluisio Azevedo. 2. Campo literário. 3. Escritor-jornalista. 4. Mimese. 5. Literatura brasileira. I. Zilberman, Regina, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Alexandre Kuciak

**DA AQUARELA À CARICATURA: UMA LÁGRIMA DE MULHER E O MULATO,
DE ALUÍSIO AZEVEDO**

Tese de Doutorado em Estudos de Literatura,
apresentada como requisito parcial para a
obtenção do título de Doutor pelo Programa de
Pós-Graduação em Letras da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, 04 de setembro de 2020

Resultado: Aprovação unânime com o conceito A.

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a Dr^a Claudia Luiza Caimi

Instituto de Letras

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Prof^a Dr^a Raquel Bello Vázquez

UniRitter/ Laureate International Universities

Prof^a Dr^a Lúcia Granja

Instituto de Estudos da Linguagem (IEL)

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Para a minha mãe.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, inicialmente, à minha orientadora, Regina Zilberman, que me acompanha desde o primeiro ano da graduação, há dez anos, e que também me orientou durante o mestrado. Com as suas leituras atentas, revisões de caminhos e disponibilidade para o diálogo, conseguimos dar vida a esta tese. Estar ao seu lado durante este tempo foi uma honra, espero poder continuar seguindo seus passos depois desta tese.

Também agradeço aos professores que passaram pela minha formação, destacando a minha orientadora da graduação, Claudia Luiza Caimi. Atravessamos inúmeras passagens benjaminianas em suas disciplinas e grupos de estudo. Quem sou hoje guarda muito desta formação guiada por você. Também agradeço ao meu conterrâneo Atilio Bergamini Júnior, que conheci apenas em Porto Alegre. Você sempre foi uma inspiração para mim e esta tese contém muitas de nossas conversas.

Agradeço aos meus amigos, difícil nomear apenas alguns. Preciso, contudo, agradecer a meus colegas da escola Nancy Pansera, sempre muito compreensivos quanto às necessidades de meu doutorado.

Agradeço à minha família, pelo apoio integral. Sempre pude contar com a minha vó, Melida Lambrecht, com meu pai, Valmor Kuciak e com meu irmão, Jonas Faustino Silveira. Sei que também contaria com a minha mãe e que ela estaria muito orgulhosa de mim. Amo muito vocês.

Também agradeço aos meus colegas de Bochum, em especial aos professores Roger Friedlein e Marcos Machado Nunes, com quem tive o prazer de conviver nos últimos 10 meses de meu doutorado. O diálogo e amizade de vocês também engrandeceu esta tese.

Por fim, agradeço à minha companheira Mariana Borges, que me aguentou durante os últimos seis anos. Seu carinho e apoio foram essenciais para que eu chegasse até aqui.

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo "como ele de fato foi". Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela.

Walter Benjamin, "Teses sobre o conceito de história", 1940

RESUMO

Esta tese busca investigar a representação literária de Aluísio Azevedo a partir de sua relação com a pintura e com a caricatura em seus dois primeiros romances, *Uma lágrima de mulher* e *O mulato*. Em sua primeira obra, as técnicas da pintura definem narrativa e estilo, enquanto em *O mulato* o protagonismo é dado à caricatura, seja em suas descrições ou em suas contundentes críticas sociais, derivadas de sua passagem pelo campo jornalístico. Do ponto de vista metodológico, dialogamos inicialmente com o conceito de “sistema midiático” que nos permitiu estudar Aluísio Azevedo enquanto “escritor-jornalista”. Esta perspectiva evidencia o autor enquanto parte atuante de um movimento transformador da literatura a partir da imprensa e sugere uma nova poética, oriunda do suporte periódico. Para desenvolver estas questões dentro de uma contextualização mais ampla, também utilizamos o aparato conceitual de Pierre Bourdieu, em especial o conceito de “campo”. Investigar a produção literária brasileira do século XIX a partir de relações de autonomias sempre relativas, resulta em um mapeamento de tensões sociais possíveis de serem absorvidas pelas obras literárias. Questões incontornáveis como o papel do leitor, os suportes disponíveis, as disputas teóricas em torno da representação do real, a vinculação política do escritor, acabam sendo privilegiadas dentro de um enfoque que constelaciona a relação entre obra e autor. Buscando também a investigação das obras artísticas e literárias de Aluísio dentro de uma situação de mudança perceptiva internacional, integramos em nosso estudo a perspectiva de Walter Benjamin. Sua visão da obra enquanto documento de barbárie, seu olhar para a reprodutibilidade técnica e sua análise da transformação da percepção operada no século XIX contribuiu para o desenvolvimento da perspectiva histórica de nosso estudo que buscávamos. Em um primeiro momento verificamos o campo literário no Brasil a partir da obra *A conquista*, de Coelho Neto, buscando compreender o campo literário e jornalístico, também, a partir da visão que o campo possuiria de si mesmo. Em seguida, estudamos a vinculação de Aluísio com as técnicas da pintura e da caricatura, buscando identificar a presença destes recursos em suas produções: primeiramente, na produção caricatural de Aluísio nos jornais em que trabalhou entre 1876 e 1878 e, em seguida, em seus dois primeiros romances. Em *Uma lágrima de mulher* a predominância das cores evidencia uma tecitura narrativa apoiada em fundamentos da pintura, enquanto em *O mulato* predominam os elementos que compõem o processo caricatural, em especial a sátira generalizada da parcela racista população maranhense de seu tempo.

Palavras-chave: Aluísio Azevedo; campo literário; escritor-jornalista; mimese

ABSTRACT

This thesis investigates the literary representation of Aluísio Azevedo in his connection with painting and caricature in his first two novels, *Uma lágrima de mulher* and *O mulato*. In his first work, painting techniques define narrative and style, while in *O mulato* the protagonism is given to caricature, either in its descriptions or in its social criticisms, derived from its passage through the journalistic field. From a methodological point of view, we initially discussed the concept of “media system” that allowed us to study Aluísio Azevedo as a “writer-journalist”. This perspective highlights the author as an active part of a transformative movement of literature started with the press and suggests a new poetics, derived from periodic support. To develop these questions from a broader context, we also used Pierre Bourdieu's conceptual apparatus, in particular the concept of “field”. The investigation of 19th century Brazilian literary production based on relations of autonomies always relative, results in a mapping of social tensions that can be absorbed by literary works. Interrogations such as the reader's role, the available supports, the theoretical disputes around the representation of the real, the political connection of the writer, are privileged within an approach that constellates the relationship between work and author. In order to investigate Aluísio's artistic and literary works within a situation of perceptual international change, we have included the perspective of Walter Benjamin in our study. His view of the work as a barbaric document, his look at mechanical reproduction and his analysis of the transformation of perception operated in the 19th century contributed to the development of the historical perspective of our study that we sought. Initially, we checked the Brazilian literary field from Coelho Neto's work *A Conquista*, seeking to understand the literary and journalistic field, also, from the view that the field had of itself. Subsequently, we study the connection of Aluísio with the techniques of painting and caricature, seeking to identify the presence of these resources in his productions: first, in Aluísio's caricatural production in the newspapers where he worked between 1876 and 1878, and then in his first two novels. In *Uma lágrima de mulher* the predominance of colors evidences a narrative process based on elements of painting, while in *O mulato*, the techniques that characterize the caricatural process predominate, especially the generalized satire of the racist part of the population of Maranhão at the end of the 19th century.

Keywords: Aluísio Azevedo; literary field; writer-journalist; mimesis

APOIO DE FINANCIAMENTO CAPES

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	6
RESUMO	8
ABSTRACT	9
APOIO DE FINANCIAMENTO CAPES.....	10
SUMÁRIO	11
INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO UM.....	18
A conquista do campo literário	18
1.1. <i>A conquista</i> , documento da caravana	18
1.2. A vida de Ruy Vaz	23
1.3. A rua do Ouvidor.....	28
1.4. O campo dos produtores culturais no Brasil	35
1.4.1. Campo literário.....	36
1.4.2. O campo teatral	40
1.4.3. O campo jornalístico	41
1.4.4. As homologias estruturais	43
1.5. O status social do escritor.....	45
CAPÍTULO DOIS	49
Da pintura à caricatura	49
2.1. Domingos Tribuzi	49
2.2. Aluísio no incipiente campo artístico do Maranhão.....	53
2.3. Características gerais da caricatura	54
2.4. A caricatura no Brasil.....	56
CAPÍTULO TRÊS	62
Aluísio caricaturista.....	62
3.1. Aluísio entra em campo.....	62
3.2. A carta de apresentação caricaturada	66
CAPÍTULO QUATRO	79
Um pintor que escreve: <i>Uma lágrima de mulher</i>	79
4.1. Situação do campo literário	79
4.2. As técnicas composicionais derivadas da pintura e da caricatura	82

4.3. O estilo	86
4.4. Influência de Lamartine	92
CAPÍTULO CINCO.....	95
As cores de uma lágrima	95
5.1. Atenção à condição socioeconômica.....	95
5.2. As cores narram.....	99
5.3. Quadros	101
5.4. A carta de recomendação	102
CAPÍTULO SEIS	107
<i>O mulato</i> : Entre a caricatura e o realismo	107
6.1. Eça de Queirós e Aluísio Azevedo.....	107
6.1.1 As farpas.....	107
6.1.2. <i>O crime do padre Amaro</i> e <i>O primo Basílio</i>	111
6.1.3. Aluísio Azevedo realista	113
6.1.4. Sobre a descrição em Azevedo e Queirós	116
6.2 A não-caricatura do negro	118
6.2.1. A representação do calor: um sorriso amargo.....	119
6.2.2. As cores do quadro	121
6.2.3. Pobre nordeste, nordeste pobre	125
6.2.4. O negro	127
6.2.4.1. O tráfico atlântico de escravos	127
6.2.4.2. Representação do negro na literatura brasileira	128
6.2.4.3. A caricatura do negro no século XIX.....	135
CAPÍTULO 7	142
Os traços sobressalentes de <i>O mulato</i>	142
7.1. <i>O mulato</i> em quatro versões.....	142
7.2. As descrições caricaturais das personagens de <i>O mulato</i>	143
7.3. Pintura, caricatura e literatura: três universos conectados	150
CONCLUSÃO	153
REFERÊNCIAS	157

INTRODUÇÃO

Independentemente do processo de escrita, a primeira linha é sempre a mais complicada. Vencida esta etapa, o meu texto não tarda para se encontrar. Dita o ritmo da escrita, solicita esclarecimentos, requer detalhes, pede um encaminhamento, antes de ser revisto, modificado, reescrito. A elaboração, a redação e a finalização de um texto são processos demorados, diferentes para cada autor. Apenas quem o produziu sabe os caminhos, os atalhos, a velocidade da caminhada.

A primeira linha desta nossa caminhada ao lado de Aluísio Azevedo também foi difícil. À exemplo de minha dissertação, pretendia estudar o processo composicional de uma obra literária. Quanto ao autor escolhido, Aluísio intrigava-me. Até chegar na forma de *O cortiço*, o escritor maranhense explorou as formas literárias como pôde durante dez anos. As escolhas estilísticas de seu romance de estreia, *Uma lágrima de mulher*, obra romântica pouco ousada formal e tematicamente, não mais se repetiram. Em seu lugar, *O mulato* erigiu-se, mantendo poucos traços da obra anterior, em uma técnica atenta ao político-social. Na obra seguinte, contudo, Aluísio publica um folhetim típico de sua época, com estrutura, recursos e situações conhecidas. E assim manteve as suas ficções – as obras alternando-se em estilos múltiplos: *Casa de pensão* seguiria a crítica de *O mulato*, mas ironizando os traços românticos da obra anterior, *O coruja* abordaria assunto diverso em estilo ainda mais distinto, *O livro de uma sogra* (publicado logo após *O cortiço*) destoaria de tudo o que a precedera. Em meio a estas obras, folhetins, peças teatrais em colaboração com outros escritores, artigos, poemas, caricaturas. Como estudar o estilo deste autor tão diverso?

Algumas temáticas e técnicas se repetiam. *Memórias de um condenado* apresentava um suposto jornalista da *Gazetinha* publicando a correspondência de um hipotético detento, *Casa de pensão* retomava um polêmico assassinato discutido por meses nos jornais fluminenses, *Filomena Borges* tivera a sua personagem principal elaborada primeiro em anúncios de jornal, para, em seguida, no folhetim, apresentar questões da época através de diversas vozes, semelhante ao processo jornalístico. Diante destas características, optamos por contrastar a atuação de Aluísio na imprensa com as suas obras. Como os procedimentos do jornal diário e da revista semanal reverberaram em sua escrita?

A presença da imprensa é nítida não apenas nos textos ficcionais de Aluísio, mas nos escritores da segunda metade dos oitocentos em geral. Não apenas o conteúdo das reportagens e das crônicas dos jornais são referidos e organizados nos romances, mas também as formas da notícia, da crônica, do folhetim e do romance são referidas, repetidas e parodiadas de cada

lado. Se os romancistas encontravam, com a imprensa, um novo ritmo de escrita, também os jornalistas utilizavam a narrativa e os recursos linguísticos literários. Ao beber da literatura, a imprensa modificara a sua fonte. Renovada, a fonte literária não demoraria a se referir ao seu agente transformador de maneira ora mais ora menos evidente, como ocorreu, principalmente, nas três últimas décadas do século XIX.

No caso de Aluísio, chamava-nos a atenção a transformação completa ocorrida entre as suas duas primeiras obras, precisamente durante o período em que passara a atuar na imprensa fluminense. Sua atuação, porém, dera-se não enquanto cronista ou repórter, mas enquanto caricaturista de revistas ilustradas. Talvez Machado de Assis tenha encontrado a sua primeira linha com a crônica, talvez Aluísio tenha encontrado a sua com a caricatura. Deste lado, havíamos encontrado a nossa: por trás do jornalista havia um desenhista. O humor, as metáforas, as alegorias que havíamos pontuado durante as leituras iluminavam-se. O escritor encontrara-se com a caricatura, ausente na primeira obra. Contudo, nas margens, destacadas pelo marca-texto, as anotações de leitura apontavam para cores, linhas, retratos. Faltava o pintor destes quadros, ausentes no preto e branco das charges jornalísticas. E ele sempre esteve lá. Aluísio, pintor em sua adolescência, buscava desenvolver-se nas artes plásticas ao embarcar para o Rio de Janeiro.

Desta forma, a hipótese desta tese propõe que as técnicas utilizadas na pintura e na caricatura fundamentam os procedimentos composicionais e as escolhas temáticas de Aluísio Azevedo em seus primeiros passos enquanto romancista. Em um primeiro momento, com *Uma lágrima de mulher*, Aluísio dialoga constantemente com a pintura. Em seguida, após a sua passagem pela imprensa, a sua figuração da realidade ganha novos contornos com a análise caricatural atuando em conjunto com a pintura, mas se sobrepondo, seja para construir cenas ou personagens. Assim, buscamos analisar as representações da realidade em Aluísio Azevedo comparativamente, em seus dois primeiros romances. Quais continuidades e descontinuidades ocorreram entre estas obras a partir do intercâmbio das linguagens artístico-literárias?

A tese que se verificará neste trabalho é que, conforme Aluísio foi assimilando os recursos da caricatura em suas narrativas, redobrou o interesse de seu narrador na exploração dos ambientes, alterando o seu modo de escrever.

Faltava ainda, porém, retomar a questão metodológica.

Para mostrar como a experiência do pintor-caricaturista fora fundamental para o escritor de ficção, era preciso uma metodologia que evidenciasse esta manifesta força transformadora da imprensa. Os periódicos, incorporando o ritmo de vida industrial, criaram e operaram, por

exemplo, no desenvolvimento de novos gêneros, como o romance-folhetim e o romance policial. A revolução tecnológica, então em andamento, alterava e ampliava a circulação de diversas formas literárias e não literárias em novos e antigos suportes, modificando, desta maneira, também as práticas de escrita e de leitura. Já as novas técnicas de impressão aprimoravam as opções gráficas, permitindo ao editor atuar de forma mais incisiva sobre a comercialização das obras que imprimiam.

Lúcia Granja, em *Machado de Assis – antes do livro, o jornal*, com intuito semelhante ao nosso, utiliza o conceito de “sistema midiático”, buscando desenvolver a singularidade na obra de Machado de Assis enquanto um escritor-jornalista¹, “em sua relação com a Poética do suporte periódico ou mesmo com a inserção do escritor no meio literário de seu tempo”². Em acordo com Sarah Mombert, Granja aponta que:

(...) o jornal propôs um novo modelo cultural que substituiu as referências das elites pelos referenciais do próprio jornal. Nele operaram-se cruzamentos de diversos tipos, discursos e posturas se confrontaram, e as mudanças que ele produziu se devem ao fato de ser mais do que um reflexo do mundo exterior, apresentando-se como uma espécie de substituto dele. Por isso, os escritores-jornalistas e, posteriormente, os jornalistas dizem a realidade recriada pelo imaginário jornalístico³.

De caráter periódico e coletivo, ao provocar uma mudança no regime discursivo, o jornal teria originado uma “nova Poética”⁴. Concordando com Granja, o nosso estudo da *mimesis* azevediana ainda requeria uma avaliação da geração de Aluísio acerca das poéticas em diálogo e de como esses novos grupos, buscando participar dessa avalanche jornalística, se intercambiaram e relacionaram em um Brasil em transformação. Importava ter Aluísio vindo do Maranhão para atingir as posições almejadas?

Para contextualizar e desenvolver estas questões, adotamos a teoria dos campos de Pierre Bourdieu. Amparado na noção de autonomia e de ação social, o aparato conceitual de Bourdieu permite avaliar o Brasil internamente, comparando estados, e externamente, por suas inúmeras possibilidades de diálogo com a Europa, em especial a França. Acreditamos que a perspectiva sociológica de Bourdieu contribui decisivamente em nossa análise estilística, uma vez que a produção literária brasileira é abordada a partir das relações de poder e autonomia dentro de um campo, em diálogo com o todo social que as obras ficcionais absorvem.

¹ Como a autora aponta, o conceito de escritor-jornalista foi definido em 2003 por Marie-Françoise Melmoux-Montaubin na obra *L'écrivain-journaliste au XIXe siècle*.

² GRANJA, Lúcia. *Machado de Assis – antes do livro, o jornal: suporte, mídia e ficção*. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2018, p. 13.

³ Idem, p. 14-15.

⁴ Aqui Granja retoma as ideias de Marie-Ève Thérenty em *La littérature au quotidien* (2007).

A última questão metodológica de nossa tese residia na avaliação das produções gráficas de Aluísio. Era preciso analisá-las também em suas singularidades, para não incorrer no risco de as lermos apenas como etapas da formação literária. Que tipo de peso pode a caricatura incidir sobre a escrita literária? Em um primeiro momento, as duas técnicas parecem distintas e distantes, porém, um olhar mais próximo revela a riqueza do estudo da relação entre estas duas técnicas.

A técnica literária se aparenta, muitas vezes, com a técnica do desenho. Neste âmbito, dentro do amplo espectro dos processos artísticos, destacam-se os procedimentos provenientes da caricatura: “A caricatura aparece certamente entre todas as manifestações artísticas, como a mais vizinha da obra literária”⁵. O modo como cada escritor se refere à realidade relaciona-se com o grau de veracidade e verossimilhança pretendido para a sua representação. Atenta-se para pessoas, objetos, lugares, a partir de um olhar prévio para o tecido social, disso resultando uma mimese voltada, gradativamente, para o particular ou para o geral. O domínio destes mecanismos representacionais assemelha-se ao do caricaturista. Uma maior atenção aos detalhes de um objeto pode dialogar com certa impotência do artista em conceber o conjunto no qual tal item se insere. Por outro lado, em que medida a síntese generalizada apreenderia o detalhe mais significativo dentro da multiplicidade de aspectos? Aqui encontramos o ponto de junção entre estas distintas técnicas, pois também se requer dos caricaturistas a habilidade de adivinhar, localizar e destacar os traços característicos de algo ou alguém. O desenho caricatural, resultado de um exame do tecido social, pode ser visto como uma espécie de curso de história social em que se evidenciam os malefícios, os equívocos e as tendências de uma coletividade.

Finalmente, ao considerar a nova Poética literária oriunda do jornalismo e das novidades tecnológicas, se mostrava necessário analisar como ela também afetara as artes plásticas e gráficas. Para este intento, incluímos o diálogo com a extensa análise da mudança perceptiva moderna desenvolvida por Walter Benjamin, em especial os seus estudos relativos ao advento da reprodutibilidade técnica. Benjamin oferecer-nos-ia não apenas as suas interpretações, mas, como no todo de sua obra, caminhos para serem rastreados.

Em termos estruturais, em um primeiro momento, apresentaremos Aluísio enquanto jornalista, pintor e caricaturista, a partir dos conceitos de Pierre Bourdieu. Buscaremos

⁵ REFORT, La C. Lucien. Paris: Libr. Armand Colin, 1932. Citado por LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil (volume 1)*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1963, p. 6.

justificar com sua biografia e com partes de romances e de caricaturas (além de adentrar nos diversos campos) que essa passagem do autor pela imprensa é significativa, pois:

a) elucida questões relativas a inúmeras escolhas em seus romances iniciais;

b) segue a corrente teórica que compreende a literatura enquanto fenômeno social, evidenciando como forma literária e sociedade dialogam incessantemente.

Como dito anteriormente, não se trata de analisar a escrita literária do Aluísio-jornalista (sendo a caricatura apenas uma extensão da atividade na imprensa), mas de considerar na equação também a escrita do desenhista Aluísio, o que torna o Aluísio-caricaturista uma extensão do Aluísio pintor. Nosso trabalho consiste, portanto, no estudo dessa complexa relação triangular entre pintura, caricatura e literatura.

As questões distribuídas na primeira parte serão verificadas quando entraremos nas questões centrais da tese a partir da análise de *Uma lágrima de mulher* e de *O mulato*. A principal questão a ser respondida será: como os trabalhos de Aluísio Azevedo enquanto artista plástico-gráfico dialogam com as figurações de seus dois primeiros romances?

Na sétima tese de *Sobre o Conceito de História* (1940), Walter Benjamin associa o documento à cultura: “não há documento de cultura que não seja também documento da barbárie⁶”. Deste ponto de vista, a caricatura, o jornal, o romance seriam, necessariamente, documentos que fazem parte de uma rede de produção intrincada na barbárie das relações de poder. Estes documentos culturais conteriam, em si, a história de muitas pessoas oprimidas. Anteriormente no texto (na quarta tese), porém, Benjamin afirmara que a cultura – essas coisas “requintadas e espirituais” – também estaria “viva” na “luta” do “historiador formado em Marx”, atuando “retroativamente sobre os tempos mais distantes”⁷. Essa aparente contradição indica uma relação constante do presente (produção de documentos culturais) com o passado (histórias apagadas para que a História dos vencedores predomine); como um chamado constante e, para usar um termo de Benjamin, melancólico, do passado ao presente.

Gostaria de destacar este conceito no fechamento desta introdução para, acima de tudo, assumir o modo como esta tese analisará os seus documentos culturais, seja as caricaturas, os contos, os folhetins, as crônicas, ou os romances. Por serem documentos pertencentes ao nosso passado e, por isso, ecoarem de diferentes maneiras em nosso presente, abordaremos as vozes que os produziram e os combates em que participaram, sem perder de vista que a luta pela História está sempre em disputa.

⁶ BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 13.

⁷ BENJAMIN, Walter. *Idem*, pp. 10-11.

CAPÍTULO UM

A conquista do campo literário

Buscaremos elencar, a partir deste capítulo, as características dos campos⁸ jornalístico, artístico⁹ e literário no Brasil. O romance *A conquista*, de Coelho Neto, será utilizado enquanto balizador inicial de nossa análise dos campos. Tomaremos as experiências e os espaços sociais ocupados por Aluísio Azevedo e por seus amigos como ponto de partida. Nosso objetivo, ao apresentar o campo, inicialmente, através de uma obra literária, é buscar apreender como o campo representava a si mesmo e como os seus agentes objetivavam as suas posições dentro de seu espaço social de atuação. Far-se-á, simultaneamente, o contraste com dados históricos e biográficos, a fim de fornecer uma contextualização histórica para Aluísio Azevedo e para a investigação da relação entre as informações apresentadas com a tessitura desta obra de Coelho Neto.

1.1. *A conquista*, documento da caravana

Coelho Neto, amigo próximo de Aluísio Azevedo, publica, em 1899, o romance *A conquista*, que ficcionaliza inúmeros literatos e intelectuais da época. Pelas referências apresentadas, a personagem Anselmo representaria Coelho Neto, Ruy Vaz corresponderia a Aluísio Azevedo, e Arthur, a Artur Azevedo. Entre as outras figuras presentes em *A*

⁸ Nossa leitura, como exposto na introdução desta tese, parte da elaboração de Pierre Bourdieu. Apesar de o conceito de campo ser sistematicamente retomado e ampliado em sua obra, Bourdieu não apresentou uma teoria fechada. Este fato não aconteceu por acaso, mas corresponde à convicção do autor de evitar a “manualização” de sua metodologia. Sua obra, sem abdicar do rigor dos métodos científicos, inclui a perspectiva do inacabamento em seus conceitos, o que não apenas permite como estimula a criatividade do pesquisador. BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer*. Tradução Sérgio Miceli e outros. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998, p. 44; *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 78-79; 134-142; 250; *Coisas ditas*. Tradução Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 177; *Meditações pascalinas*. Tradução: Sergio Miceli. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001, p. 21; 117; 169; *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica no campo científico*. São Paulo: Unesp, 2004, p. 20-21; 66; *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Tradução: Mariza Corrêa. Campinas, SP: Papirus, 1996, p. 2-10; 58-67; 169-179. LANE, Jeremy F. *Pierre Bourdieu: A critical thinker*. London: Pluto Press, 2000, p. 153; JOHNSON, Randal. “Editor’s Introduction”. In: BOURDIEU, Pierre. *The field of cultural production: essays on art and literature*. Nova York: Columbia University Press, 1993, p. 1-6; MONTAGNER, Miguel Ângelo; MONTAGNER, Maria Inez. “A teoria geral dos campos de Pierre Bourdieu: uma leitura”. *Revista Tempus: Actas de Saúde Coletiva*, v. 5, n. 2, p. 259; LAHIRE, Bernard. CATANI, Afrânio Mendes [et al.] (Orgs.). *Vocabulário Bourdieu*. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 64-65; WACQUANT, Loïc. “Habitus”, verbete em CATANI, idem, p. 214; CHARLE, Christophe. “Campo intelectual”, verbete em CATANI, idem, p. 84.

⁹ Por campo artístico referimo-nos ao campo das artes gráficas e plásticas em geral.

conquista, podemos entrever ainda, como indica Jean-Yves Mérian, José do Patrocínio, Paula Ney, Pardal Mallet e Olavo Bilac. A obra, percebida como um “romance-documento” por Alfredo Bosi¹⁰, desenvolve as ideias e as dificuldades da geração de escritores do final do século XIX¹¹, sendo, portanto, um texto que pode auxiliar no processo de descoberta de costumes e práticas dos possíveis campos de atuação brasileiros.

O caráter documental do romance também aparece no prefácio da obra, intitulado “Aos da caravana”, escrito em 1897. Nele, Coelho Neto (“C. N.”, aqui) afirma ser o livro menos seu do que de seus amigos, “porque na sua composição entrou apenas a minha memória”. Também assevera que o seu romance reproduz a odisséia da mocidade carioca de seu tempo que, vinda de diferentes lugares, chegou e venceu, ao longo de “quinze anos de sonhos e de sofrimentos”¹².

Por mais que a ficcionalidade de um texto seja determinada pela soma de traços de um gênero de discurso, como paratextos, efeitos de ficção ou estilo, é preciso considerar cada caso em sua especificidade. Coelho Neto, em seu prefácio para *A conquista*, busca aproximar a sua obra do gênero biográfico. Deseja que a sua comunidade de leitores mantenha em mente o que é representado ficcionalmente também enquanto representação factual. Ao assinar o prefácio com “C. N.”, Neto também dá a entender que se trata de um comentário do autor, distinguindo-se do narrador. Há aqui, no mínimo, uma releitura do gênero romance: o prefácio de uma obra, que comumente apresenta o conteúdo que virá, também pode estabelecer uma aproximação entre gêneros.

A princípio, contudo, o prefácio é apenas mais um recurso possível de ser utilizado pelo autor. No entanto, ao utilizá-lo para aproximar ficção e documento histórico, Coelho Neto permite a verificação do caráter ficcional pela coerência narrativa ou por contraste histórico posterior. Ao descrever *A conquista* enquanto “romance-documento”, reconhecendo na representação juízos e dificuldades dos escritores da geração de Aluísio, Alfredo Bosi interpreta *a posteriori* o prefácio da obra, mais enquanto um elemento de fatualidade do que enquanto elemento de ficcionalidade.

Franklin Oliveira, por sua vez, aproxima a obra da biografia: “Sendo o romance biográfico da geração de 1889, *A conquista* mostra como Coelho Neto soube tratar o memorialismo na obra de arte. Quando ele sobrepunha a memória, sua ficção corria rente à

¹⁰ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 202.

¹¹ *A conquista* é o segundo romance de uma trilogia que se inicia com *A capital federal* (1893) e termina com *Fogo fátuo* (1929). A temática de *A conquista* se repete nas três obras. Se em *A conquista* é Aluísio Azevedo quem se sobressai, em *Fogo fátuo* destaca-se Paula Nei, advogado e jornalista cearense (em *A conquista*, Paula Nei é representado pela personagem Paulo Neiva).

¹² NETO, Coelho. *A conquista*. Porto: Companhia Nacional Tipográfica, 1921, p. 85.

vida.”¹³ Jean-Yves Mérian, em sua biografia de Aluísio Azevedo, é ainda mais enfático: “(...) Coelho Neto, em sua autobiografia romanceada, *A conquista*, atribui o pseudônimo de Ruy Vaz a Aluísio (...).”¹⁴ Em outro momento, o autor substitui autobiografia por memórias, termo que reduz a certeza factual¹⁵.

Nos três, não há uma exclusão do caráter ficcional, porém, a balança pende para o factual. É por essa razão que, neste capítulo, apresentaremos, enquanto possível fato, uma imagem da jovem intelectualidade carioca lendo a si mesma através de *A conquista*. A palavra “possível”, aqui, busca manter as ressalvas ao se utilizar um romance enquanto fonte. Por se tratar de um gênero ficcional, a narrativa está aberta a inúmeros recursos textuais, como relações intratextuais relativas ao conjunto ficcional de seu autor, ou mesmo exageros e elipses, relativos à construção de determinados ambientes ou características que não precisam, necessariamente, ter quaisquer relações de fidelidade com a realidade.

Todavia, tal representação é a imagem de uma geração proposta por um escritor em particular, com sua visão de mundo, seus interesses, estilos e registrando em determinado suporte e não em outro. Retomemos, por essa razão, a noção de “documento de cultura” de nossa “Introdução”.

O prefácio de Coelho Neto, transforma em “odisseia” certa mocidade carioca que sofreu muito e “venceu”. Seu romance é o resultado, acima de tudo, de uma rede de produção cultural mediada por relações de poder que exige o sacrifício de muitos jovens (perdedores) para que alguns ocupem o lugar de outros (vencedores). Coelho Neto considera-se um vencedor que, com *A conquista*, homenageará o sacrifício de seus amigos, também vencedores. Desta maneira, trata-se mais de uma obra para os amigos do que para uma geração.

O prefácio também revela um elemento importante que pode reverberar, adiante em nossa tese, em característica do campo intelectual ao qual Coelho Neto e Aluísio Azevedo faziam parte, ou, ainda, em escolhas ficcionais: certa ideia de um grupo de salvadores da pátria. Ainda em “Aos da caravana”, “C. N.” compara-se com um “artista imortalizador”, à semelhança de Homero, capaz de descrever a “memória da raça”, dos “guerreiros” em “defesa da pátria”. Neto evidencia um ufanismo que não aparenta tratar-se de ironia e que, no ano seguinte, seria visto com mais veemência em *A terra fluminense: educação cívica*, livro de

¹³ OLIVEIRA, Franklin de. *A Semana de Arte Moderna na contramão da história e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993, p. 68. Citado por: GONÇALVES, Márcia Rodrigues. “O Rio de Janeiro de Coelho Neto: do Império à República”. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa e Luso-Africana). Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 2016, p. 56.

¹⁴ MÉRIAN, Jean-Yves. *Aluísio Azevedo: vida e obra (1857-1913)*. Rio de Janeiro: Garamond, 2013, p. 94.

¹⁵ MÉRIAN, Jean-Yves, idem, p. 344.

caráter didático que ele escreveria com Olavo Bilac (oficialmente recomendado para uso nas escolas do Rio de Janeiro).

Tal anseio de reconhecimento de Coelho Neto ajuda-nos a interpretar o “prefácio que se deseja documental”. Em termos históricos, também se pode associar a publicação de *A conquista*, em 1899, com a fundação da Academia Brasileira de Letras (um dos temas da parte final do romance), dois anos antes. Ao apresentar-se enquanto retrato de uma geração de escritores vencedores (a maioria dos escritores representados em *A conquista* obteve uma cadeira de fundador da ABL), Coelho Neto justifica a escolha do grupo pelo esforço e pelo merecimento. O trecho a seguir evidencia nosso argumento:

Eu vim seguindo a caravana que a Musa precedia, cantando, como Minam, à frente de Israel, no Êxodo. Vim seguindo e apanhando pelo caminho saibroso e seco as gotas de sangue, as gotas de lágrimas, as estrofes sonoras, os arrancados soluços e os suspiros que deixáveis e, durante a marcha, só três vezes paramos, com as liras caladas, os olhos lacrimajantes, para guardar na terra santa os que caíam¹⁶.

“C. N.” não apenas, e somente, olha para frente, como segue a caravana de amigos cantando. Apanha o “sangue” e as “lágrimas” dos amigos, só parando para o velório de três que faleceram. O prefácio de Coelho Neto parece ser o exato oposto do anjo da história, alegoria de Walter Benjamin criada a partir de *Angelus Novus*, desenho de Paul Klee. Voltado para o passado, um anjo vê apenas catástrofe. Incapaz de recolher os corpos, deseja parar, mas é empurrado para o futuro pelo vento do progresso. Há em Neto não apenas o retrato de um grupo merecedor, mas um grupo unido, que mudou e que deseja seguir mudando o Brasil pela ajuda mútua¹⁷.

Este é um pequeno exemplo de como se pode utilizar os conceitos de Bourdieu e Benjamin, em conjunto, para ampliar as possibilidades de compreensão das diferentes maneiras de representar da realidade, no caso, interligadas com o dado histórico-social. Tanto a ideia de progresso quanto a de um grupo que se protege dentro de um campo, verificadas no prefácio de *A conquista*, podem representar valores significativos para a análise do campo, das obras literárias ou ainda das transformações estilísticas. A “caravana”, nesse primeiro momento, enquanto alegoria, sugere um grupo vinculado por tal desejo de mudança política no cenário brasileiro, com pretensões a uma perpetuação dentro do campo intelectual ou do campo de produção de bens culturais. Esta representação pode sugerir, de imediato, a

¹⁶ NETO, Coelho. *Idem*.

¹⁷ A ideia de progresso acabaria na bandeira nacional no mesmo ano de publicação de *A conquista*.

necessidade de incorporação de um *habitus*¹⁸ para se ter acesso a um grupo e, conseqüentemente, ao campo (ou campos) em que tais agentes atuam.

A estrutura de *A conquista* revela essa internalização do social da competição, das estruturas de dominação e do conceito de progresso. A narrativa, do início ao fim, segue uma trajetória linear. Parte do ponto em que um jovem, inexperiente, sem emprego, dá seus primeiros passos, depois se familiariza com os pares do campo, ocupa um lugar, troca seu lugar por um outro com mais autonomia e poder e, por fim, se une a um grupo para perpetuar esse poder pela ajuda mútua. É uma escalada de poder, com percalços, que termina com o protagonista “vencendo”. Coelho Neto expõe a competitividade, bastante presente na sociedade brasileira, já em seu título: é preciso conquistar (um lugar, um campo, uma cidade?), vencer, ocupar uma posição importante¹⁹. Advoga-se o “progresso das ideias”, uma vez que as correntes científico-filosóficas em voga eram admitidas enquanto avanços: abolição do escravismo, República, valorização do escritor brasileiro, de modo que se combaterá tudo o que remete às ideias anteriores, especialmente no terreno da religião e da organização social.

Finalmente, também é preciso considerar a habilidade comercial de Neto, que percebera a necessidade de uma obra com estas qualidades. Retomaremos esta questão no final deste capítulo, na seção “o status social do escritor”, quando avaliaremos a posição e a função social dos escritores da geração de Aluísio, ponto de chegada deste capítulo.

¹⁸ Na base da experiência subjetiva que precede a ação de qualquer ser humano residiriam condições sociais objetivas. À ação consciente e à mera execução de regras por atores sociais, Bourdieu propõe adentrar no processo de produção, investigando a reprodução de regularidades de cada contexto. À aparente ordem dos meios sociais, apontada pelos estruturalistas de seu tempo, Bourdieu indicou um princípio de produção desta ordem, denominando-o por “*habitus*”. Passava-se a investigar, desta forma, não mais a ação enquanto regularidade estatística (método da análise objetivista), mas o princípio desta regularidade: o sistema de disposições duráveis, as estruturas estruturantes, a determinar as práticas e as representações dos indivíduos. O *habitus*, por sua vez, seria constituído por dois elementos: o *ethos* (a moral, ou os valores, interiorizados pelo agente em estruturas mentais) e a *hexis* (ligada à linguagem corporal). Aqui já se pode visualizar a autonomia enquanto relativa. Este fundamento encontra-se presente no aparato teórico de Bourdieu, forçando o pesquisador a mediar os seus objetos de estudo, a despeito do conceito que utilize, uma vez que eles estão interligados em uma epistemologia ancorada no afastamento das perspectivas fenomenológicas, individualistas, subjetivistas e estruturalistas. Cf. BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Trad. Mariza Corrêa. Campinas, SP: Papyrus, 1996, p. 21.

¹⁹ A palavra “conquista” também é utilizada por Aluísio Azevedo, vinculando o autor objeto de nosso estudo com essa visão de mundo “progressista” do grupo de intelectuais ao qual fazia parte. Jean-Yves Mérian, em sua biografia de Aluísio, por sua vez, intitula o seu sexto capítulo por “A conquista da capital”, quando trata da “vida de Aluísio Azevedo no Rio de Janeiro de 1876 a 1878. O termo sugere uma briga por espaço e autonomia em um ambiente competitivo, indo de encontro com a noção de “campo” de Bourdieu. Verificaremos novamente esta questão no capítulo 4.

1.2. A vida de Ruy Vaz

No começo da narrativa, Anselmo, estudante e aspirante a escritor, visita pela primeira vez o romancista naturalista Ruy Vaz, que conhecera na Rua do Ouvidor. Este primeiro contato com um escritor reconhecido iniciará no estudante um processo de desmistificação da profissão almejada. Vaz vivia com roupas e móveis modestos, em um quarto ao fundo de uma casa de dois andares, contrariando as expectativas de Anselmo de encontrá-lo em uma espécie de santuário.

Coelho Neto conta a história da introdução de Aluísio Azevedo à imprensa carioca pela voz da personagem de Ruy Vaz. Em uma conversa com Anselmo, o romancista descreve-se, desde a adolescência, no Maranhão, até o primeiro trabalho enquanto caricaturista, na Capital. Por motivos narrativos, o autor de *A conquista* altera alguns acontecimentos relativos aos primeiros passos de Aluísio. Essa reordenação de fatos também permite-nos refletir sobre a representação literária das relações sociais e os posicionamentos dentro dos campos, em contraste com a documentação biográfica e histórica.

De acordo com a autodescrição, antes de chegar na Capital, Ruy Vaz passara dificuldades no comércio de São Luís do Maranhão, com salário baixo, em uma vida centrada em relações rudes, “entre o tédio dos fregueses e a grosseria dos patrões”.²⁰ À noite, junto aos roncos dos companheiros cansados, escondido e auxiliado por uma candeia, ele lia. Voltava para a casa dos pais aos domingos.

Essa passagem pelo comércio fora, de fato, uma tentativa, por parte do pai de Aluísio, de encaminhá-lo para o trabalho, apesar de a formação do filho sugerir uma vida artística ou acadêmica. Aluísio Azevedo nasceu em uma das famílias mais ilustradas de São Luís, capital da província do Maranhão. Sua mãe, Emília Amália Pinto de Magalhães, possuía uma biblioteca relevante. Portuguesa, veio ao Brasil com os pais com a idade de quinze anos. No ano seguinte, noivou com Antônio Joaquim Branco, um rico comerciante português que a maltratava. Após o nascimento da primeira filha, o marido começa a trai-la publicamente com uma escrava, e Emília decide fugir com a criança, desafiando a moral estabelecida pela época:

Durante o século XIX, as moças viviam reclusas sob o poder dos pais até o momento de passar, ainda adolescentes, às mãos do marido. (...) Não havia liberdade para escolher de acordo com o coração, e os arranjos promovidos pela família prevaleciam (...). Por muito tempo o casamento foi um negócio, não só porque envolvia duas pessoas, mas porque se tratava de um mecanismo presidido pelos pais. (...) Um vocabulário próprio às estratégias matrimoniais era colocado em ação: aliança, fortuna, salvar as aparências, nome²¹.

²⁰ Idem, p. 9.

²¹ DEL PRIORE, Mary. *Histórias e conversas de mulher*. 2ª ed. São Paulo: Planeta, 2014, p. 44-45.

Acolhida por uma família amiga, Emília precisou esconder-se por muito tempo devido a ameaças. Com a explosão da Balaiada, “esquecida” pela comunidade, ela pôde, enfim, dedicar-se à educação da filha enquanto trabalhava como costureira. Alguns anos depois, Antônio muda-se para a capital e, por volta de 1853, a sua filha casa-se com o dramaturgo João Clímaco Lobato. Nessa época, Emília conheceu David Gonçalves de Azevedo, que viria a ser o pai de Artur e de Aluísio Azevedo²².

Nascido em 1816, em Portugal, David Azevedo chegou ao Brasil, provavelmente, aos 22 anos. Durante a Balaiada chefiou tropas portuguesas, em 1841, elegeu-se vice-presidente da Sociedade Dramática Maranhense e, em 1852, organizou em São Luís o Gabinete Português de Leitura, uma associação que buscava estabelecer uma biblioteca, assinar os principais periódicos nacionais e estrangeiros, coligir obras e imprimir raridades e manuscritos. Nesta época conhece Emília Amália e decidem viver juntos. David era uma figura querida pela comunidade, e este prestígio ajudou Emília a voltar a ser aceita. Este mesmo prestígio o ajudaria, em 14 de maio de 1859, a conseguir o cargo de vice-cônsul do Consulado Português de São Luís do Maranhão.

A posição de vice-cônsul garantiu a David Gonçalves de Azevedo poucos rendimentos. Desta forma, Aluísio Azevedo e seu irmão mais velho, Artur Azevedo, cresceram em uma casa humilde. A instrução de seus pais, por outro lado, lhes garantiu o aprendizado do francês, a paixão pelo teatro e o acesso a numerosos livros:

Artur Azevedo confessaria mais tarde: “os desvelos maternos influíram poderosamente para despertar em Aluísio e nos seus irmãos o gosto pelas Belas-Letras, convindo notar que a nossa mãe não era nenhuma *bas-bleu*, mas, santa e inteligente criatura, que incluía a educação literária dos filhos na lista de seus cuidados domésticos, e os obrigava a ler em voz alta horas a fio, para ela ouvir. Lembro-me que essa adorável senhora desatou a chorar, no dia em que o nosso bom pai declarou peremptoriamente que não aprenderíamos latim (...)”²³.

Com o fim de sua breve e infeliz passagem pelo comércio, Vaz passou a estudar com o famoso gramático Francisco Sotero dos Reis no Liceu Maranhense, com quem lera Horácio, Ovídio e Virgílio. Passava o resto de seu tempo no ateliê de um artista amigo. Inspirou-se na Revolução Francesa para produzir, aos vinte anos, a primeira pintura, *A barricada*, exagerando nos tons de vermelho.

²² Conhecemos a história da mãe de Aluísio Azevedo, basicamente, graças ao livro de memórias de Dunshee de Abranches, referido muitas vezes na biografia escrita por Mérian. Cf. ABRANCHES, Dunshee de. *O cativoiro (livro de memórias)*. Rio de Janeiro: s. e., 1941.

²³ MENEZES, Raimundo de. *Aluísio Azevedo: uma vida de romance*. São Paulo: Livraria Martins, 1958, p. 61.

De fato, em sua passagem pelo Liceu Maranhense, dos doze aos treze anos, o professor e pintor Domingos Tribuzi despertou em Aluísio o gosto pela pintura e, deste aprendizado, resultou a composição do quadro *A barricada*. O futuro autor de *O cortiço* chegou a considerar estudar na Itália; a situação financeira da família, porém, o impediu. A partir deste momento, seu pai o ajudaria a começar no mundo do trabalho, ao empregá-lo junto a um despachante alfandegário²⁴. Inclinado para as artes, contudo, Aluísio logo desistirá da profissão e, de acordo com Olavo Bilac, passará a trabalhar como guarda-livros e professor de gramática portuguesa e de desenho no colégio do padre Teillon²⁵. Bilac, no mesmo artigo biográfico, exemplifica a incompatibilidade entre a índole artística de Aluísio e o trabalho burocrático, ao destacar o especial interesse do amigo pela caricatura: “Fez uma tristíssima figura nesse ofício, porque, em vez de aviar os despachos, caricaturava os empregados da alfândega em pedacinhos de papel que corriam a cidade. Com as caricaturas, apareciam sátiras em verso (...).”²⁶

Coelho Neto mantém a tensão deste filho de uma família de comerciantes, cujo pai, ao menos temporariamente, sacrifica a formação teatral e literária do filho em prol de experiência de trabalho. A proximidade de Ruy Vaz com a pintura é e será reforçada diversas vezes durante o romance, com o romancista carregando o seu quadro, *A barricada*, por onde fosse. A pintura, representada metaforicamente pelo quadro, acompanhará Vaz do início ao fim de *A conquista*. Da passagem pelo comércio à publicação de seu primeiro livro, a única experiência significativa de Vaz no Liceu de Sotero dos Reis recai na importância da pintura em sua formação²⁷.

Nesta época, Artur Azevedo, seu irmão mais velho, já estava inserido na imprensa maranhense e produzia peças e poemas. De maio de 1872 até maio de 1873, quando partirá para a Capital, Artur dirigiu o semanário *O Domingo*, contando com a colaboração de Celso Magalhães e Manuel Bithencourt, importantes personalidades do jornalismo maranhense. Não há registros de Aluísio na imprensa nessa época. Seu maior interesse recaía no desenho e na pintura. Uma notícia no *Publicador Maranhense* de 27 de março de 1874, por exemplo, anuncia a entrega de prêmios resultantes de uma exposição integrada à Festa Popular do Trabalho, uma das sociedades maranhenses. Aluísio estava entre os premiados do ato que

²⁴ MÉRIAN, Jean-Yves. *Aluísio Azevedo: vida e obra (1857-1913)*. Idem, p. 44-56.

²⁵ BILAC, Olavo. “Aluísio Azevedo”. *O Álbum*, Rio de Janeiro, janeiro de 1895, p. 9-10. Citado por: MÉRIAN, Jean-Yves, idem, p. 87.

²⁶ Idem.

²⁷ Aluísio não tivera aulas com o outrora ilustre gramático, já aposentado na época em que esteve matriculado.

visava “o progresso das artes e indústrias”²⁸. Voltaremos a este momento de sua vida no próximo capítulo, ao analisar a importância da pintura na vida do autor.

Na narrativa de Coelho Neto, com a morte do mestre pintor, Vaz volta-se para a imprensa e passa a publicar artigos contra os clérigos locais:

(...) mandava, em largas páginas (...), a terrível e fulminante “polêmica” contra os padres que (...) iam anuviando as almas simples com pregações obscuras quando a quaresma fúnebre chegava (...) que tocavam para o arrabalde, em noites claras, com mulhério e vinhaça, bebendo e folgando até à hora em que o sol os devia trazer humildemente, santamente, aos confessionários (...)²⁹.

Em pouco tempo, Vaz passara a ser malvisto em São Luís, principalmente pelos “mais velhos”, que, na obra, representam normalmente uma geração antiprogressista (do ponto de vista das ideias). Após a publicação de seu primeiro romance, um “libelo formidável contra o preconceito”, somaram-se aos detratores do escritor as famílias, o comércio e os jornalistas de *Civilização*, importante jornal conservador de São Luís. Contudo, na Capital, mil exemplares de sua obra de estreia esgotaram-se em um mês, instigando-o a mudar de cidade. O narrador de *A conquista* revela as expectativas do jovem: integrar uma cidade culta e intelectual onde os artistas eram “olhados com admiração e respeito, como em Florença, no tempo dos Médicis (...)”³⁰. No Rio de Janeiro, preferira estrear como desenhista em um jornal ilustrado, apesar do reconhecimento de seu primeiro romance, reforçando a sua afeição pelo desenho.

Aqui, a ordem dos acontecimentos da vida de Aluísio é embaralhada, contudo, Neto destaca:

- a) a passagem do escritor pela imprensa do Maranhão;
- b) a preferência por estrear pelo desenho em jornais ilustrados;
- c) a visão idílica da Capital, desconstruída na narrativa, que prevê a existência de um grupo de intelectuais financiados pela realeza ou por vários mecenas.

O mulato demoraria ainda quatro anos para ser publicado. De acordo com Olavo Bilac³¹, Aluísio começou a interessar-se pela escrita por volta dos 17 anos, em 1875. É nesta época que teria começado a escrever *Uma lágrima de mulher e Minhas memórias*, livro ilustrado inédito que se encontra em posse de seu legatário, Pastor Azevedo Luquez. Do ponto de vista narrativo, a trama ficcional de *A conquista* sobrepõe o trabalho memorialístico-documental. Importa representar Ruy Vaz enquanto um herói do lápis, solitário, munido apenas de seu talento para o desenho e para a escrita, que vence o conservadorismo com uma

²⁸ *Publicador Maranhense*, São Luís do Maranhão, 27/03/1874, p. 1.

²⁹ NETO, Coelho, *idem*, p. 13.

³⁰ *Idem*, pp. 13-14.

³¹ BILAC, Olavo, *idem*.

obra de arte que acusa o preconceito. Após tentar “conquistar” a imprensa de São Luís, Vaz “conquista” o público carioca com seu romance e finalmente começa a trabalhar enquanto caricaturista. Essas passagens, da pintura para a imprensa escrita, e para a imprensa ilustrada, não são resolvidas pela narrativa. A impressão que fica é que Coelho Neto deseja pontuar que Vaz/Aluísio é um artista multifacetado e que não é por acaso que seu grupo venceu: um de seus líderes, além de ser muito talentoso, era movido por valores nobres. Tanto a questão dos primeiros movimentos de Aluísio enquanto escritor, assim como o embaralhamento proposital de fatos por parte de Coelho Neto são pontos importantes de nossa tese e que serão desenvolvidos nos capítulos 4 e 7, quando analisaremos os romances *Uma lágrima de mulher* e *O mulato*, respectivamente.

A partida de Aluísio Azevedo para o Rio de Janeiro, em 1876, teria um objetivo principal: aperfeiçoar-se na pintura, “exercendo pequenos ofícios que lhe garantissem o mínimo vital”³².

Jean-Yves Mérian busca entrever esta partida³³ em um romance incompleto de Aluísio Azevedo, *Ruy Vaz, cenas da boêmia fluminense*³⁴, repetindo a protagonista de *A conquista*³⁵. Ruy Vaz, quando o navio se aproxima do Rio de Janeiro, conversa com um amigo mais velho. Ao ser interrogado sobre o que fará na cidade, responde: “Sei cá! Trabalhar, estudar, fazer-me homem, ganhar a vida”. E sobre a profissão que exercerá, demonstra indecisão: “Ainda não sei. Talvez a pintura, talvez a literatura, talvez o teatro, talvez o jornalismo, talvez tudo isso a um tempo.” Depois de chegar ao Rio de Janeiro, acrescenta: “A minha intenção é explorar a caricatura. (...) Creio que é minha especialidade”³⁶.

Pelas palavras de Ruy Vaz, verifica-se que seus planos na Capital estavam traçados de acordo com as experiências formativas de Aluísio, seja ao lado do irmão, planejando cenários para teatros, lendo para a mãe, frequentando o Gabinete Português de Leitura do pai ou exercendo a arte ensinada por Tribuzi. Ele também coloca a imprensa no horizonte e deixa claro que talvez precise trabalhar em diversas frentes para sustentar-se. Neste caso, a experiência prévia de Artur na Capital refletiria um *habitus*. Aluísio, para conseguir um lugar entre os artistas, precisaria trabalhar nos locais possíveis para alguém vindo do interior, provavelmente em mais de um, e considerar a imprensa, dominada por pessoas com ambições

³² MÉRIAN, Jean-Yves, *idem*, p. 95.

³³ MÉRIAN, Jean-Yves. “Un roman inachevé de Aluísio Azevedo”. Poitiers: CRLA/Université de Poitiers, 1974, p. 97-116.

³⁴ AZEVEDO, Aluísio. *Ruy Vaz, cenas da boêmia fluminense*. *A Semana*, Rio de Janeiro, 16/05/1885 a 13/06/1885.

³⁵ Também desenvolveremos esta relação na seção 1.5 deste capítulo, “O status social do escritor”.

³⁶ *Idem*.

estéticas semelhantes. A profissão de caricaturista é citada posteriormente; ao colocar a caricatura fora das profissões mencionadas, o narrador reforça a impressão de que, não importa por qual meio entrasse, o objetivo seria cumprido. A experiência de Artur, vindo da mesma classe social e família que Aluísio, produziu experiências positivas e conselhos internalizados. Ao repassá-los ao irmão, permite que outros maranhenses oriundos de classes sociais semelhantes pudessem ocupar outros lugares sociais possíveis.

A fala de Ruy Vaz também destaca os artistas da Corte. Os agentes da imprensa, da literatura, da pintura, do teatro no Brasil, formavam um grupo de artistas a circular e a alternar entre diversos locais sociais. A imprensa, por exemplo, parece acolher os mesmos agentes da literatura e das artes.

1.3. A rua do Ouvidor

Quando Artur Azevedo chegou ao Rio de Janeiro, em 1873, logo procurou a rua do Ouvidor. Raimundo Magalhães Júnior, biógrafo de Artur, destaca a importância do local para um jovem que procurasse ascender na intelectualidade da Capital:

Ao chegar ao Rio em 1873, a curiosidade de Arthur Azevedo se voltou logo para a rua do Ouvidor. (...) Vinha para conquistar a cidade, e a rua do Ouvidor era a veia mestra, a artéria dominante. Tudo o mais, para o Norte ou para o Sul, era simples complemento, vivia e pensava em função da rua do Ouvidor. (...) Deve ter parado à porta, se não mesmo entrado por alguns momentos, na Livraria Garnier, onde Baptiste Louis comandava o seu pequeno exército de empregados e escravos letrados. (...) Aquele seria, no futuro, o seu editor, o dos romances a quatrocentos mil réis por mil letras, como fizera Salvador de Mendonça ou ser revisor em Paris, como Lopes Trovão... Mais adiante, estava a Confeitaria Pascoal, instalada nove anos antes e já em vias de se tornar famosa, como o ponto preferido da boêmia literária da época e também, mais tarde, como uma espécie de bolsa de transações vertiginosas do encilhamento. Era ali, na rua do Ouvidor, que estavam instalados alguns dos grandes jornais. E outros que não eram grandes, mas forcejavam para vencer, como *A Reforma*³⁷.

Magalhães Júnior nos apresenta o irmão de Aluísio à semelhança de Rastignac que, em *O pai Goriot*, imediatamente procura localizar os locais de circulação de membros da elite parisiense, seguindo o *habitus* de jovens que o precederam³⁸. Assim como Rastignac não

³⁷ MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Arthur Azevedo e sua época*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p. 20-21

³⁸ Lopes Trovão, citado por Raimundo Magalhães Júnior, será um dos amigos de Aluísio Azevedo na Capital, ao lado de Fontoura Xavier, Artur Barreiros, Tomás Alves, Lins de Albuquerque, José do Patrocínio, Teófilo Dias, Teixeira Mendes, Cordoville, Pereira da Silva e Gustavo Fontoura. Esta lista fora elaborada pelo próprio Aluísio em crônica publicada em *O Pensador* a 20 de outubro de 1880. Em uma caricatura de 27 de julho de 1877 publicada em *O Mequetrefe*, Aluísio parabeniza Trovão pela sua atuação enquanto propagandista republicano, explicitando o seu apoio às lutas do partido. Após o retorno de Aluísio ao Maranhão, Trovão se consolida como redator-chefe da *Gazeta da Tarde*. No retorno de Aluísio ao Rio de Janeiro, Trovão e Aluísio colaborariam com a

poderia “conquistar” Paris sem adentrar nos teatros e bailes da aristocracia, Artur Azevedo precisaria mostrar-se na rua do Ouvidor, onde poderia encontrar a elite intelectual fluminense, seja nas redações dos jornais, na Livraria Garnier, ou em cafés e bares.

A rua do Ouvidor adquire tanta importância para este círculo de jovens literatos que se torna matéria e forma literária em *A conquista*. O narrador de Coelho Neto retoma com frequência questões relativas à topologia social. Compara o Rio de Janeiro com a França descrita por Balzac, ao afirmar que as ruas “têm qualidades e vícios humanos”³⁹ e destaca a importância de habitar e frequentar certos bairros e ruas dominadas por determinadas classes. Esta característica narrativa indica a mesma reificação dos espaços sociais em espaços físicos no Brasil e, enquanto elemento composicional, anuncia a dificuldade de seu protagonista para obter/conquistar uma posição social.

A relação de Anselmo com a geografia do Rio de Janeiro será decisiva para futuras oportunidades dentro e fora da imprensa. Quando Anselmo e Ruy Vaz mudam-se para uma casa mais bem localizada, o estudante reflete:

Aqui nada falta: têm dum lado Santa Tereza e doutro lado o esplêndido panorama da cidade. Não é aquela rua acanhada e sórdida com aquele silvar constante de locomotivas e com aquela mulher sempre a resignar e aqueles quintais imundos e aquela gente tresandando a suor e cachaça, nada disso. Aqui a vizinhança é nobre, gente da elite. Vocês podem julgar pelas casas – e ajuntou com mistério: já que toquei neste ponto, devo dizer que a moralidade aqui deve ser escrupulosamente observada: nada de escândalos, isto é um bairro de respeito⁴⁰.

A relação entre a elite e a pobreza é sublinhada. As mudanças em relação à vista, ao sossego, ao cheiro, às pessoas que trafegam pelas ruas são imediatamente percebidas e associadas à elite da Corte, apresentada enquanto nobre, moral, respeitosa, bonita e limpa. Assim, esta verificação espacial coloca-nos diante de uma característica da sociedade carioca de fins do século XIX.

Algumas vias recebem destaque na exposição do narrador de *A conquista*, que elenca ruas sujas, silenciosas, agitadas durante o dia e durante a noite. A rua Senhor dos Passos, por exemplo, é apresentada enquanto um local “imundo”, com “cheiro nauseabundo”, de “hábitos vis”. Já a rua da Conceição transmitiria a sensação do “cochicho”. A rua Haddock Lobo se caracterizaria pela “calma”⁴¹, enquanto a praia de Santo Cristo alternaria momentos de tranquilidade com momentos de agito. Entre as ruas agitadas à noite, a rua Sete de Setembro,

Gazetinha, jornal fundado por Artur Azevedo em 1880. Trovão também possuía uma vertente artística e satírica em comum com Aluísio. Ajudou a elaborar uma nova bandeira para a república brasileira e produziu textos satíricos para *O Combate*, jornal que fundara em 1892 ao lado de Olavo Bilac e Pardal Mallet. Aluísio Azevedo também colaboraria para *O Combate*.

³⁹ Idem, p. 85.

⁴⁰ NETO, Coelho. Idem, p. 144.

⁴¹ Idem, pp. 85-87.

abandonada durante o dia, “estropia a língua do país e escandaliza a moral”. O largo do Rocio recebia muito movimento devido aos seus cafés, em uma corriqueira preparação antes da ida aos teatros. O narrador destaca o movimento dos domingos, dia de folga do operário, do caixeiro e do marujo.

Vinham do campo, chegavam dos subúrbios fartos, alegres; uns que haviam apostado, com felicidade, nas corridas; outros que se haviam banqueteados, num canto rústico de arrabalde, à sombra da latada verde iam acabar a noite no teatro, aplaudindo atrizes, cobrindo o palco de flores, rindo, saciando um desejo refreado durante uma longa semana no quarto estreito do armazém ou no cubículo da oficina⁴².

Nenhuma rua, contudo, recebe mais relevo na narrativa do que a rua do Ouvidor. Durante o dia, a rua do Ouvidor é destacada enquanto um local-chave para a circulação de notícias, exibição de vestuários, venda de produtos e carnes, socialização, negócios, reconhecimento de artistas, movimentos políticos, entre outros. Joaquim Manuel de Macedo, em seu folhetim histórico-biográfico *Memórias da rua do Ouvidor*, apresenta-a enquanto um ponto turístico da cidade, única entre as demais ruas da Capital: “A Rua do Ouvidor, a mais passeada e concorrida, e mais leviana, indiscreta, bisbilhoteira, esbanjadora, fútil, noveleira, poliglota e enciclopédica de todas as ruas da cidade do Rio de Janeiro, fala, ocupa-se de tudo (...), elegante, vaidosa, taulona e rica⁴³.” Indivíduos de diversos países, como joalheiros, modistas e os cabeleireiros do então famoso Hotel Ravot, fundaram ali estabelecimentos que primavam pelo esplendor.

⁴² Idem, p. 88-89.

⁴³ MACEDO, Joaquim Manuel de. *Memórias da rua do Ouvidor*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1988, p. 7.



Figura 1 - Fotografia da Rua do Ouvidor capturada em 1890, por Marc Ferrez⁴⁴.

Termômetro do Rio de Janeiro, a rua recebia artistas, críticos, filósofos, burgueses, comerciantes, caixeiros, corretores, negociantes, portuários, além dos agentes envolvidos com a produção de jornais e revistas, único grupo que também circulava por aquela rua durante a noite.

⁴⁴ FERREZ, Marc. "Rua do Ouvidor". c. 1890. Rio de Janeiro. "Brasiliana Fotográfica". Disponível em: <https://www.pinterest.de/pin/94786767133987807/>. Acesso: 25/06/2020, 15:30.

A rua do Ouvidor (...) sussurra um galanteio e logo emite uma opinião sisuda, discute os figurinos e comenta os atos políticos, analisa o soneto do dia e diseca o último volume filosófico. Sabe tudo – é repórter, é *lanceuse*, é corretora, é crítica, é revolucionária. Espalha a notícia, impõe o gosto, eleva o câmbio, consagra o poeta, depõe os governos (...), à noite, fatigada e sonolenta, quando as outras mais se agitam, adormece. Ouve-se apenas o rumor constante dos prelos nas oficinas dos jornais. É a rua que digere a sua formidável alimentação diária para, no dia seguinte, pela manhã, espalhar pelo país inteiro a substância que compõe a nutrição do grande corpo (...). Para o cérebro: as ideias que são os incidentes políticos e literários e as descobertas científicas, essas ficam com a casta dos intelectuais; o sentimento para o coração, que é a mulher, essa tem o romance e a esmola, o lance dramático e a obra de misericórdia; o movimento dos portos e das gares para o ventre e para os braços do povo que devora e do comércio que abastece e o resíduo que rola, parte para os cemitérios, parte para os presídios mortos e condenados⁴⁵.

Frequentar a rua do Ouvidor, os cafés diurnos e noturnos, atirar rosas às atrizes, apostar em corridas eram algumas das práticas sociais previamente estruturadas dos moradores da Capital. Para os agentes do campo jornalístico em especial, a rua do Ouvidor tornava-se um local de conteúdo, uma vez que ali se podia encontrar artistas, políticos e outros jornalistas nos cafés e bares.

Do ponto de vista sociológico, a rua do Ouvidor apresentada por Coelho Neto revela uma sociedade brasileira dividida em quatro grupos, que assim nomeamos:

- 1 - Dos intelectuais: repórteres, literatos, críticos, cientistas.
- 2 - Das mulheres: possivelmente pertencentes à burguesia ou à aristocracia.
- 3 - Dos negociantes: donos de lojas, corretores, capitalistas.
- 4 - Dos trabalhadores não intelectuais: funcionários dos portos, de pequenos estabelecimentos.

Há uma relação muito próxima entre todos: o campo intelectual é produtor dos conteúdos que apreende com seus pares, com o público feminino, com as novidades dos negociantes; as mulheres são consumidoras de moda, de mercadorias, de literatura, peças dramáticas, talvez, o principal público leitor do campo dos intelectuais (em *A conquista* não há mulheres trabalhando no campo intelectual); os negociantes se relacionam com todos, especialmente com os trabalhadores, que, por sua vez, não aparentam ter contato com o campo dos intelectuais ou com o público feminino aristocrático⁴⁶.

Com o campo comercial, seja dos negociantes ou dos trabalhadores, podemos visualizar como o campo de produção cultural se vincula ao restante da sociedade e como cada campo

⁴⁵ NETO, Coelho, idem, p. 87-88.

⁴⁶ Não há sinalização do lugar ocupado pelo escravo, talvez porque não fosse necessário conquistá-los. O lugar social do escravo não era um local almejado, mas um local imposto, tornando-os indivíduos capazes de circular entre os campos, sem, porém, ao mesmo tempo, pertencer a nenhum. A própria noção do escravo enquanto agente social precisa ser avaliada. Trataremos deste tópico na análise da obra *O mulato*, na terceira parte desta tese.

se relaciona com outro. Em um artigo publicado em setembro de 1877, o médico Figueiredo Magalhães detalha no *Jornal do Commercio* o funcionamento do que chama de “classe comercial”:

A classe comercial, como todos os grandes grupos de seres organizados, divide-se em ordens, famílias, gêneros, espécies e variedades, conforme a diferença dos caracteres distintivos dos diversos indivíduos que a formam (...) e a razão não consente que os indivíduos colocados nos mais ínfimos lugares da escala representam a classe que a pertencem. O comércio é uma individualidade da estrutura especial, com índole, lógica e linguagem própria, preceitos, leis, formas e regras exclusivamente suas (...)⁴⁷.

O modo como o autor detalha a “classe” ou “grupo organizado” enquanto estrutura é muito parecido com o modo como Bourdieu formula a sua noção de campo⁴⁸: de acordo com as singularidades, posição e classe social dos indivíduos. Ao pontuar a questão da lógica, das leis e da linguagem própria do comércio, Magalhães está, em outras palavras, utilizando o conceito de “homologia” de Bourdieu, noção empregada para a análise das estruturas e do funcionamento interno de cada campo, além das relações dentre dois ou mais campos. O autor não apenas aponta como os campos se relacionam dentro do cenário nacional, mas também enquanto parte da estrutura internacional, enquanto um sistema nervoso:

[O comércio] É a retorta viva onde se elaborarão os materiais que a lavoura, a indústria, a arte e a própria ciência fornecem ao mundo para alimento, comodidade, regalo e luxo do homem (...) tendo o cérebro na cabeça da Inglaterra, o cerebelo no crânio da França e a espinhal medula no canal vertebral dos Estados Unidos (...)⁴⁹.

⁴⁷ *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 01 set. 1877, ed. 243, p. 2.

⁴⁸ Apesar de o conceito de campo nunca ter sido definido, em seu verbete “Campo”, para o *Vocabulário Bourdieu*, Barnard Lahire destaca elementos “fundamentais e relativamente invariantes da definição de campo suscetíveis de serem extraídos das diferentes obras e artigos do autor”: a) o campo é um microcosmo incluído em um macrocosmo constituído por um espaço social (geralmente nacional); b) cada campo possui suas próprias regras do jogo. As mesmas homologias, em campos diferentes, imprimem traços estruturalmente semelhantes, porém, não idênticos. Isso ocorre porque todos os campos seriam dominados por suas leis fundamentais: “O arbitrário situa-se no princípio de todos os campos, até dos mais “puros”, como os mundos artístico ou científico: cada um deles possui sua “lei fundamental”, seu *nomos* (...)” c) o campo é um “sistema”, ou “espaço”, pois os agentes ocupam posições. Conseguimos compreender as suas estratégias diante das relações de força existentes (subversão e conservação, por exemplo) se as relacionarmos com as suas posições no campo; d) as lutas visam a apropriação do capital específico do campo, um capital distribuído desigualmente, disso resultando, portanto, dominantes e dominados. Essa distribuição desigual determina a estrutura do campo; e) cada campo possui um *habitus* próprio do campo. Passa-se a exigir dos agentes candidatos “capacidades treinadas e propensões estruturadas para pensar, sentir e agir de modos determinados, que então as guiam em suas respostas criativas aos constrangimentos e solicitações do seu meio social existente”. f) a autonomia do campo é relativa, há uma lógica própria nas lutas internas que independem das lutas externas (de outros campos). LAHIRE, Bernard. “Campo”, verbete em: *Vocabulário Bourdieu*. CATANI, Afrânio Mendes [et al.] (Orgs.). 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 65.

⁴⁹ Idem.

Por fim, o autor deseja que a classe seja reconhecida por sua importância para todos (graças ao comércio, Portugal fora considerado e respeitado) e localiza a representação literária dos negociantes:

Foi a coragem do soldado e a temeridade do comerciante, militando ambos em íntima camaradagem a bordo dos altaneiros galeões, que passarão além da Taprobana; foi tanto o valor do guerreiro, como o estímulo da pimenta que Vasco da Gama negociava nas feitorias asiáticas e que Camões não excluiu da vida épica dos heróis.

Por o jornal se tratar de um veículo que sobrevive de seus colaboradores e anunciantes, a questão da autonomia dentro do campo jornalístico será maior ou menor de acordo com a sua dependência financeira. Essa questão afeta também o campo literário, visto que a publicação de folhetins ocorria em periódicos. Assim, os campos jornalísticos e literário no Brasil possuíam uma fiscalização constante da classe comerciante, uma vez que dependiam dela para sobreviver. Mesmo a publicação em livros dependia do grau de autonomia financeira do editor em relação a quem negociava.

Anselmo, ao chegar ao Rio de Janeiro, começa a sua jornada, de fato, na rua do Ouvidor, quando conhece Ruy Vaz, romancista que lhe abrirá alguns caminhos por meio de apresentações e indicações. O jovem estudante sabia que, naquela rua, poderia conhecer agentes do grupo social que desejava pertencer. Esse conhecimento fora adquirido, aparentemente, após o estudante perseguir o romancista algumas vezes: “ele seguia de longe, enamoradamente, quando o via passar na multidão”⁵⁰. Havia, assim, um grupo de pessoas identificadas “na multidão” enquanto romancistas a frequentar repetidamente a rua do Ouvidor. O acompanhar sorrateiro de Anselmo, seguido de sua rápida aproximação com Ruy Vaz, antecipa o faro investigativo que redundará na participação do estudante na imprensa (posteriormente, também identificará José do Patrocínio enquanto porta de entrada para outro mundo social). Interessa aqui, porém, o fato de Anselmo identificar um agente de um grupo pela função social, a necessidade de encontrar uma maneira de entrar nos grupos pelo conhecimento de hábitos de um dos integrantes, o que confirma, no Brasil, a reprodução da estrutura de campos apresentada por Bourdieu em seus estudos da sociedade francesa. Seguir o romancista pelas ruas pode ser o resultado de um conhecimento prático das regras cotidianas, possivelmente oriundo de um conselho de alguém que o precedera, somado à observação social, que permite ao observador identificar grupos e figuras exponenciais. Mesmo o modo como um novo agente entra em um grupo importava. Ser apresentado por

⁵⁰ Idem, p. 2-3.

uma figura em ascensão, por exemplo, e não por um membro consolidado, pode aproximá-lo ou afastá-lo de agentes adversos a quem indicou.

A tática de Anselmo também demonstra a prevalência do *habitus* perante a autonomia. O estudante planejou a saída de um grupo social, dos estudantes, buscando ocupar novas posições sociais dentro dos grupos de atuação que pretendia: teatro, poesia e, posteriormente, imprensa. Ruy Vaz fornecer-lhe-ia o ingresso de entrada em um abrangente campo de produção cultural. Já o encontro de Anselmo e Ruy Vaz, seguido de um convite para visitar a residência do romancista, indica algum reconhecimento por parte de Ruy Vaz, configurando, assim, um elemento-chave para a aceitação do estudante.

Aluísio Azevedo também precisou aprender e testar maneiras para entrar em seus grupos antes de produzir as suas obras. Os campos culturais são mundos sociais com leis específicas, ou que precisam ser intuídas, dominados por agentes de controle que precisam ser identificados e testados. Mesmo se Aluísio tivesse obras prontas, como é o possível caso de seu primeiro romance, *Uma lágrima de mulher*, a publicação e a recepção da obra poderiam alavancá-lo ou apagá-lo. Desta maneira, é imprescindível verificar que, para um artista entrando no campo literário no Brasil em fins dos anos XIX, as escolhas estético-temáticas da primeira obra são de fundamental importância. Havia uma tradição de setenta anos de imprensa precedendo-o.

(...) por maior que seja a autonomia do campo, o resultado dessas lutas nunca é completamente independente de fatores externos. Assim, as relações de força entre os “conservadores” e os “inovadores”, os ortodoxos e os heréticos, os velhos e os “novos” (ou os “modernos”) dependem fortemente do estado das lutas externas e do reforço que uns e outros possam encontrar fora – por exemplo, para os heréticos, na emergência de novas clientelas, cuja aparição frequentemente está ligada a mudanças no sistema escolar⁵¹.

Desta forma, o processo de “conquista” de um local social é necessariamente uma “conquista” de um lugar dentro do campo pretendido, de maneira que a autonomia que se vai adquirir perante os pares de profissão é sempre relativa, pois está sempre sob o risco de ser desafiada por novos agentes e porque o próprio campo possui uma autonomia relativa, uma vez que é parte de uma estrutura social complexa e dinâmica.

1.4. O campo dos produtores culturais no Brasil

⁵¹ BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*, p. 65.

Passaremos, agora, a aprofundar a ligação entre obra e contexto com um detalhamento dos campos em questão e do *habitus* de seus agentes. A elucidação deste universo intermediário e de suas leis específicas, fortalece o estudo da obra de Aluísio, trazendo novos elementos para o estudo de seu estilo para além, por exemplo, de uma vinculação do autor a determinadas escolas literárias. Finalizaremos este capítulo, assim, com o modo como os principais campos culturais no Brasil são representados, a partir de *A conquista*, além de retomar a questão do lugar desta obra dentro do destes mesmos campos, o que nos permitirá avaliar também a função do escritor na sociedade.

Coelho Neto nos oferece um panorama do Rio de Janeiro permeado por diversas considerações gerais que podem ser utilizadas, a nosso ver, para delinear um momento nacional, embora essa verificação somente dar-se-á nos capítulos seguintes, seguindo a publicação das primeiras obras de Aluísio Azevedo.

1.4.1. Campo literário

Em *A conquista*, Anselmo transmite uma sensação de exclusividade por pertencer ao campo cultural do Brasil. Quando acerta com Ruy Vaz que morariam juntos, a personagem usa a metáfora de uma porta se abrindo.

(...) Anselmo caminhava a passo, contente daquele triunfo. Abrira-se-lhe, enfim, a porta ebúrnea do ideal, ia entrar na ventura, na grande vida espiritual, entre artistas-poetas e prosadores, estatutários, músicos, pintores, a legião augusta dos que eternizam o sonho...⁵²

No caso do campo literário, a porta só poderia ser aberta por alguém que já pertencesse ao campo – um padrinho. A influência de alguém era essencial para o acesso ao campo. Sem esse acesso, o pretendente ao campo apenas poderia admirar, de longe, este paraíso de artistas “augustos e eternos”. Encontrar alguém como Ruy Vaz, pertencente, de fato, à hierarquia literária, parece uma tarefa difícil:

Anselmo, esse, sem amigos influentes, lançado no grande desconhecido, passeava com orgulho a sua fome. Enquanto o estômago se lhe contraía, em rodas literárias, no fundo obscuro dos cafés, discutia os dramas de Shakespeare, os poemas de Byron, a prosa sonora e rútila de Flaubert, a fina argúcia de Balzac e o sentimentalismo de Musset⁵³.

⁵² Idem, p. 59.

⁵³ Idem, p. 125.

Aos admiradores de literatura, restavam as rodas literárias e os cafés, lugares tão distantes do verdadeiro local em que os artistas se encontravam que o narrador o chama de “grande desconhecido”. O narrador de Coelho Neto retoma a sensação espacial, geográfica, de estar perdido, distante: mesmo em um café na rua do Ouvidor, com pessoas discutindo literatura, Anselmo parece afastado demais do local almejado.

O problema, seja para quem aspirava a entrar no campo literário pela via do campo literário carioca, seja para quem já estava nele, derivava de seu público leitor. Diante de uma população mormente analfabeta, a perspectiva futura para um aspirante a escritor era desalentadora. Quando Anselmo adoece, Teixeira, médico e filósofo, expõe-lhe a sua visão do campo literário. Ao saber, por Ruy Vaz, que o jovem abandonara a academia no terceiro ano “para fazer literatura”, afirma:

O nosso povo não lê por indiferença e por indolência, nem tem ainda o espírito preparado para compreender a obra d’Arte. O que ele quer, por enquanto, é o maravilhoso: está ainda no período infantil do deslumbramento. Quais são os romances preferidos? São os de complicado enredo, os magníficos, os emaranhados que não passam de ampliações de contos de fadas para crianças grandes. Não há ainda o critério estético, não sei se posso assim dizer. O leitor não se preocupa com a substância nem com a forma; a inverossimilhança é o seu ideal, quanto mais irreal melhor. Dê o senhor a um homem um bom estudo de caracteres e uma fábula bem lentejoulada que ele não hesitará um momento. Se os senhores quisessem tentar o gênero Ponson isso sim...! mas psicologias... uhm! Voltou-se para Ruy Vaz, caramunhando: agora, eu te digo: também não vou muito com as tais psicologias. A ciência tem o seu lugar no real, o romance faz-se de sonhos e, até para o equilíbrio intelectual, acho necessária a discriminação – a cada um o que lhe cabe: ao sábio a investigação, ao poeta a fantasia. (...) Não posso com as tais psicologias, são quase sempre falsas – os autores não estudam caracteres, fazem-nos para as situações que imaginam. Há coisas absurdas...⁵⁴

Ignorando a questão do analfabetismo, Teixeira critica o “espírito” do povo brasileiro, ainda neófito em relação à produção literária de viés mais sofisticado. Ao esmero formal e de conteúdo, o leitor optaria por fantasias semelhantes aos contos de fadas. Se, por um lado, critica a falta de realismo, também desaprova os naturalistas, que se utilizam da ciência para criar algo já imaginado.

Em seguida, o médico, também vítima do campo literário, destaca a baixa remuneração do escritor.: “(...) tire o seu diploma e depois, nas horas vagas, escreva o seu soneto, a sua quadra, mas ouça a palavra de um experimentado: não queira viver de literatura: o verso não paga a casa nem corre no armazém.”⁵⁵

Fortúnio, a representar o poeta alagoano Guimarães Passos, será quem apresentará a questão a partir do analfabetismo:

⁵⁴ Idem, p. 208-209

⁵⁵ Idem, p. 211.

- Que público temos nós? (...)
- Dizem que a população do Brasil é de treze milhões...
- Mais ou menos.
- Pois bem: doze milhões e oitocentos mil não sabem ler. Dos duzentos mil restantes, cento e cinquenta leem apenas jornais, cinquenta leem livros franceses, trinta leem traduções, quinze mil leem a cartilha e livros espíritas, dois mil estudam Augusto Comte e mil procuram livros brasileiros.
- E os estrangeiros?
- Não leem livros nacionais.⁵⁶

Bastante pessimista, Fortúnio crê em um público de mil leitores de literatura brasileira no Brasil e destaca a força dos jornais e da literatura francesa.

Estes comentários a respeito do público leitor do período correspondem aos dados publicados por um dos intelectuais representados por *A conquista*, Pardal Mallet, jovem companheiro Aluísio⁵⁷. Jean-Yves Mérian resume:

No final do império, o analfabetismo atingia um nível muito elevado: apenas 15% da população sabia ler e escrever. Este fato era agravado pela dispersão dos habitantes e pela ausência de grandes centros urbanos fora do Rio de Janeiro. São Paulo contava com apenas 50.000 habitantes. Em 1989, Pardal Mallet estimava que, no Rio de Janeiro e em Niterói, de uma população global de quase 500.000 habitantes, havia apenas 150.000 leitores potenciais de jornais.⁵⁸

Mérian confirma a questão do analfabetismo e do baixo número de leitores de literatura brasileira, ao incluir na equação a questão do ensino nas escolas:

Por outro lado, em nenhum nível de ensino havia estudos literários, salvo raras exceções. O gosto dos leitores era muito pouco influenciado pela vida escolar. Apenas algumas centenas de estudantes que seguiam a atualidade literária portuguesa e francesa podiam se interessar pelas publicações brasileiras, mas não representavam um verdadeiro mercado para a literatura nacional. A massa reduzida dos outros leitores só podia orientar sua escolha em função do lugar que a imprensa consagrava aos livros publicados no Brasil.⁵⁹

⁵⁶ Idem, p. 301-302.

⁵⁷ Pardal Mallet fora um importante companheiro do grupo, mesmo chegando posteriormente. Sua descrição, em *A conquista*, mostra seu caráter lutador: “Todos os moços acompanhavam-no [a José do Patrocínio]: Octavio Bivar, Luiz Moraes, Fortúnio, Neiva, Ruy Vaz, Anselmo e Pardal que chegara do Recife com dois romances, uma gravata sanguínea, ideias explosivas e a carta de bacharel. Era um tipo romântico de mosqueteiro, um d'Artagnan de olhos azuis, pele branca e macia, mãos delgadas, cabelos louros, violentamente atirados para trás, bigodes impertinentes, espichados em duas pontas finas, compridas e rijas e a mosca que ele retorcia amiúde, rindo sarcasticamente, em rinchavelhada irresistível, riso percuciente, satírico que valia por uma vaia quando irrompia da plateia ou do fundo de um camarote. Era ousado e, como brandia a bengala nodosa, esgrimindo, tinham-no por espadachim, um cavaleiro de Eon, e temiam-no.” NETO, Coelho. *A conquista*, idem, p. 340. Pardal Mallet também era um dos quatro autores responsáveis pelo pseudônimo Victor Leal, ao lado de Aluísio Azevedo, Olavo Bilac e Coelho Neto. As obras publicadas foram: *O Esqueleto*, publicado como folhetim pela *Gazeta de Notícias*, de 17 a 31 de março de 1890 (Bilac e Mallet), *A Mortalha de Alzira* (1891), escrito por Aluísio e *Paula Mattos ou O Monte de Socorro* (1893) escrito pelos quatro. Em 1888 foi redator-chefe de *A Cidade do Rio*, propriedade de José do Patrocínio.

⁵⁸ MÉRIAN, Jean-Yves. Aluísio Azevedo: Vida e obra (1857-1913), idem, p. 316, se referindo a: MALLET, José Carlos de Medeiros (Souvarine). *A rua*, Rio de Janeiro, 10 jul. 1889.

⁵⁹ MÉRIAN, Jean-Yves, idem.

Podemos perceber na fala da personagem Paulo Neiva, por outro lado, que o ato de viver de letras em um país em que poucos sabiam gramática, aproxima o escritor da burguesia dos camarotes, seu público potencial. Contudo, mesmo ali, a personagem apresenta pessimismo quanto ao campo literário. Nota-se, por um lado, um distanciamento do comércio, onde não se precisaria ou importaria saber gramática. Do outro, mantém-se uma relação de proximidade, uma vez que a dificuldade em “viver de letras” pode obrigar o agente a procurar trabalho no comércio.

Viver das letras? (...) Neste país viçoso a mania das letras é perigosa e fatal. (...) Isto é um país de cretinos, de cretinos! convença-se. (...) Olhe, se eu me debruçasse a um dos camarotes desta barraca e bradasse: “Que se conservem neste recinto os que sabem gramática”, o recinto ficava vazio. Letras, só as de câmbio, convença-se. (...) Moço, empregue-se; vá para o comércio (...) se quer ter consideração neste país.⁶⁰

O conhecimento gramatical torna-se uma exigência aos agentes que desejam ocupar uma posição no campo literário. Ao mesmo tempo, o escritor coloca-se em uma relação de superioridade em relação ao restante da sociedade por possuir o conhecimento da gramática portuguesa: o capital linguístico que o distingue. Dessa maneira, Paulo Neiva coloca o campo dos que desejam “viver de letras” afastado dos brasileiros desconhecedores da gramática da língua portuguesa. Ao aproximar-se de campos vinculados à burguesia, procura, ali, encontrar tal capital linguístico raro. No entanto, mais do que um privilégio, a personagem de Ruy Vaz transmite a ideia de que conhecer bem a língua portuguesa, no Brasil, aproxima-se de uma maldição. “Para que morrer sobre as páginas dum livro se ele nunca passaria ao conhecimento universal, por mais nobres que fossem os seus conceitos, por mais sutil que fosse a sua psicologia, por mais que lhe repelissem a forma? Não valia a pena.”⁶¹

Quem fará o contraponto, estimulando-o a escrever e alertando-o a respeito dos perigos do campo jornalístico para o escritor, será o satírico baiano Octavio Bivar, a representar Olavo Bilac:

Não faça notícias, a notícia embota. Ataque as instituições, desmantele a sociedade, conflagre o país, excite os poderes públicos, revolte o comércio, assanhe as indústrias, enfureça as classes operárias, subleve os escravos, mas não escreva uma linha, uma palavra sobre notas policiais, nem faça reclamos. Mantenha-se artista: nem escriba nem camelote. Havemos de vencer, mas, para isto, é necessário que não façamos concessões. (...) O livro fica, o jornal passa e raramente deixa vestígio. O artigo do dia mata o artigo da véspera, a opinião de hoje prevalece, a de ontem morre, mas com o artista consciencioso não.⁶²

⁶⁰ Idem, p. 41-42.

⁶¹ Idem, p. 67,

⁶² Idem, p. 253.

A expressão “havemos de vencer”, além de corresponder ao mote geral de *A conquista*, revela uma outra luta do grupo, em prol do desenvolvimento da profissão de escritor no país. A questão do suporte é evidenciada. Apesar das adversidades, o jornal, por seu papel frágil, diariamente substituído, de diagramação que dificulta a leitura, não se equipararia com a forma e o caráter etéreo do suporte do livro, mercadoria que “fica”. Não é difícil supor por quê: por sua diagramação aprimorada, por ser mais fácil de carregar (já vem, de certa forma, dobrado), por ser um produto visualmente mais agradável facilitando seu uso enquanto presente e estimulando a sua exposição nas habitações.

Do ponto de vista da nova poética oriunda do suporte periódico, Bivar aponta para o aspecto nocivo dos meios de comunicação impressos. Obrigar o escritor a atuar enquanto jornalista afetaria a sua condição de artista, de agente capaz de transformar a ordem social. Esse tipo de discurso revela, ao menos, que muitos escritores-jornalistas brasileiros se encontravam em um lugar desconfortável, tentando não se deixarem engolir pelas concessões variadas exigidas pela profissão de jornalista, em especial, talvez, concessões estilísticas.

1.4.2. O campo teatral

Já o escritor de teatro parecia inteiramente subordinado ao gosto de seu público. Ruy Vaz indigna-se com o senhor Heller, responsável por escolher as peças que seriam representadas em seu teatro: “O homem quer, a todo transe, que venham negros à cena com maracás e tambores, dançar e cantar. (...) Diz ele que o público não aceita uma peça serena, sem chirinola e saracoteios... Mas que tenho eu com o público?”⁶³

O escritor submete-se ao dono do estabelecimento que, por sua vez, se submete ao público, burguês, acostumado com as representações francesas e a uma estrutura social de dominação de classe sobre os negros. Quem desejasse encenar alguma novidade no teatro brasileiro precisaria procurar arenas de espetáculos diferentes, em que o público fosse outro ou o acesso fosse facilitado ao restante da população. A encenação de uma peça vanguardista, por exemplo, dependeria principalmente do responsável pelo teatro ou por uma mudança de gosto da burguesia.

O escritor, mesmo dotado de conhecimentos filosóficos ou psicológicos, se quisesse produzir um livro que se caracterizasse pela sutileza, ou por um trabalho formal vanguardista,

⁶³ Idem, p. 47-48.

precisaria aceitar a forte possibilidade de nunca publicar tal obra. Dominada pelos folhetins e pelas comédias francesas, a sociedade brasileira precisaria ser reeducada literariamente.

Já Anselmo representa o autor em busca de um “ruidoso sucesso que, dum lance, lhe atirasse o nome para a glória”⁶⁴.

O senhor Heller corresponde a Jacinto Heller, diretor do Teatro Fênix Dramática quando Artur Azevedo representara, com sucesso de público, a sua peça *A filha de Maria Angu*. Durante dez anos, Aluísio escreveu peças teatrais junto com seu irmão, Artur, e com o pintor/escritor/jornalista Emílio Rouède, de quem era amigo próximo⁶⁵. Nestas peças, Aluísio desenvolveu muitas ideias presentes em seus romances. Jacinto Heller representou em suas turnês fora da província do Rio de Janeiro muitas destas obras.

1.4.3. O campo jornalístico

Algumas figuras-chave dominavam o campo jornalístico entre 1870 e 1880. Conhecer, ser indicado ou apresentado a uma delas parecia ser a melhor maneira de conseguir uma vaga em redação de jornal ou revista. Após tentar a vida literária infrutiferamente, Anselmo, observador, do mesmo modo que identificara a importância de Ruy Vaz no campo literário, nota a importância de José do Patrocínio. Após conseguir a vaga na redação do jornalista, Anselmo começa a sentir-se, finalmente, integrado em um grupo que defendia causas nobres, tal qual a abolição da escravatura.

Fazer parte do grupo de Patrocínio imbuía Anselmo de um constante espírito de luta. As discordâncias ideológicas, contudo, ao menos para os partidários de jornais abolicionistas de algum sucesso, provocavam algum receio:

Crebillon (...) desceu à Capital onde fez correr o anúncio de um jornal tremendo, que seria redigido por ele e por outros parciais das suas ideias, jornal republicano, abolicionista, anticlerical e nativista, com o retumbante título d’*A Bomba*.

Vinte números estouraram escandalosamente na capital. Uma noite, porém, sujeitos armados e mascarados, justamente quando as páginas desciam para o prelo, invadiram as oficinas afugentando os poucos homens que nela havia e, derramando petróleo, lançaram fogo a tudo⁶⁶.

⁶⁴ Idem, p. 77.

⁶⁵ Além de pintor, a partir de 1891 Rouède passa a publicar charges ridicularizando alguns integrantes do novo governo.

⁶⁶ Idem, p. 178-179.

Por não registrar nenhuma ocorrência em relação a jornais liberais, o narrador de Coelho Neto parece querer informar que a difusão de ideias abolicionistas e republicanas estava constantemente ameaçada pelos opositores.

A questão dos grupos também é apresentada enquanto aspecto relevante para o campo jornalístico. Visto que importava conhecer alguém para entrar no campo, muitos acabavam desempregados. Com a cada vez mais constante migração para a capital, o mercado de trabalho carioca e fluminense saturava. O acesso às “panelinhas” da rua do Ouvidor se tornava cada vez mais restrito. Luiz Moraes, introduzido enquanto “grande poeta republicano”, a representar Luís Murat⁶⁷, expõe o problema a Anselmo.

Vamos fundar uma revista literária. (...) Resolvemos, o Arthur e eu, fazer um jornal novo, com ideias novas... nada de antigualhas, e queremos arrebanhar todos esses rapazes que andam por aí cheios de talento, mas repelidos, porque ninguém quer tentar a experiência. Aqui é assim – só tem talento os dum certo grupo da rua do Ouvidor. Ali estão os romancistas criadores, os poetas incomparáveis, os mestres da crítica... Uma súcia de bestas que vive num elogio recíproco, escancarando as mandíbulas em hiatos encomiásticos (...).⁶⁸

A cooptação de jovens ao grupo também deveria visar o fortalecimento político dos jornalistas republicanos.

Embora o grupo de Vaz e Patrocínio fosse composto por inúmeros literatos, Ruy Vaz alerta o amigo a omitir as intenções literárias, por não ser um atributo bem visto pelos jornalistas das redações. A imprensa, simplesmente, fornecia uma renda em troca de o agente abdicar dos sonhos de pertencer ao campo literário. Há um afastamento nítido, semelhante à exposição de Olavo Bilac exposta em 1.4.1:

- Os senhores são estudantes?
- Não, senhora: jornalistas. Dizemos jornalistas porque no Brasil o nosso mister não tem ainda classificação. Somos forçados a tomar de empréstimo à imprensa um título de apresentação. Em verdade nada temos de jornalistas: fazemos romances e contos e lá de vez em quando um folhetim.
- Ah! fazem romances?
- Sim, senhora. Carlota lançou a Ruy Vaz um olhar cheio de incredulidade.
- Como são os romances?
- Naturalistas.
- Ah! E o senhor também? Anselmo empertigou-se:
- Não, senhora; eu sou romântico⁶⁹.

“Jornalista” era a nomenclatura disponível para quem escrevia apenas na imprensa, literatura ou não, sem publicar as suas produções em livros. Aqui, se verifica a relevância da nomenclatura “escritor-jornalista”, escolhida por Lúcia Granja. A personagem que representa

⁶⁷ Murat colaborava com a “caravana” de *A conquista* em diversos periódicos. Ao lado de Artur Azevedo, fundou *Vida Moderna* (10 julho de 1886 - 25 junho de 1887). É desta revista que se trata o trecho reproduzido.

⁶⁸ Idem, p. 270.

⁶⁹ Idem, p. 194-195.

Aluísio Azevedo, diante do estilo e dos discursos jornalísticos, repele-os. Desta forma, tomando o diálogo de Coelho Neto como verídico, Aluísio atuou na imprensa fluminense, porém, não se enxergava enquanto jornalista. Era, portanto, um escritor-jornalista e não um jornalista-escritor. O fato de assinar seus artigos com pseudônimos parece dialogar com esta rejeição do rótulo de jornalista. Em todo o caso, com a produção acadêmica e biográfica atual e com os documentos que temos à disposição, ainda não é possível precisar a relevância da profissão de jornalista para Aluísio.

José do Patrocínio, porém, avaliava a escrita jornalística de outra forma: “É preciso que a [notícia] local emocione. O público tem necessidade de choques violentos. O melhor jornal é o que mais comove, isto é: o que explora, com mais habilidade, o emocional.”⁷⁰ Assim, o escritor conseguiria ser jornalista sem abandonar a sua vocação.

O jornal era a porta de entrada para a maioria dos pretendentes a escritor. Ali poderiam tornar-se famosos ou ser ignorados. Escrever em um jornal de grande circulação era uma grande oportunidade. Outro benefício era o prestígio do repórter nos teatros. Anselmo, conforme aprendera com Ruy Vaz, “atirou, com orgulho, o título de um jornal e passou”⁷¹, sem precisar pagar pela portaria. O responsável pela casa de espetáculos precisava da imprensa para manter o interesse do público, para que suas encenações fossem difundidas e discutidas. Assim, o agente do campo jornalístico não apenas circulava pelos teatros, locais prestigiados do campo cultural, como era bem-recebido.

1.4.4. As homologias estruturais

As “portas” do teatro são representadas como as mais difíceis de serem abertas em *A conquista*. Restaria ao agente tentar entrar no campo mais exclusivo entre os literatos por outras vias. Anselmo consegue “um domingo para a leitura” dos atos de sua opereta, *A profecia*, “graças à apresentação de Ruy Vaz”. Contudo, logo se decepciona, quando percebe que Heller viera sozinho para ouvi-lo. Conforme o tempo passa, sem respostas, Anselmo ouve de Ruy a dolorosa verdade:

- Achas, então, que o Heller não monta a minha peça?
- Garanto. A literatura dramática, dramática é um modo de dizer e literatura é eufemismo, mas admitindo a expressão, a literatura dramática entre nós está monopolizada por um pequeno grupo. Nem Shakespeare, se ressurgisse, conseguiria impor-se aos empresários. A tua peça há de morrer no arquivo. Cuida de outra coisa. Que fizeste do romance?

⁷⁰ Idem, p. 240.

⁷¹ Idem, p. 89-90.

- Não sei. (...)
- Por que não escreves contos? Tens tantas ideias...
- Mas quanto pode dar um conto?
- Um conto? Nada.
- Então não te pagam?
- Não. Se queres ganhar alguma coisa emprega-te como noticiarista, mas vê lá: não digas que fazes literatura.
- Mas isto não é país! rugiu Anselmo.
- É a terra afortunada, meu amigo. Quem nos governa é um monarca letrado que traduz Petrarca e Byron e comenta Platão no original.
- Mas de que hei de eu viver então?
- Sei lá!
- Mas tu ganhas.
- Ah! sim: escrevo um romance de seiscentas páginas e vendo-o por oitocentos mil réis. Achas que vivo...? Que lindas rosas, hein?
- (...)
- E se eu fosse pedir colocação num jornal...?⁷²

A sensação de exclusividade exagerada, ou o exagero desta exclusividade pela representação de Coelho Neto, possibilita ao autor compará-la ao prestigiado teatro inglês.⁷³ Assim, uma hierarquia é apresentada. As peças teatrais ocupam o topo por pagarem mais e de forma imediata, além de expor o nome do artista nos cartazes, o que possibilitava certo alvoroço em torno dos responsáveis pela obra. De fato, os teatros estavam frequentemente lotados: “(...) à porta do teatro, o povo apinhava-se, apertava-se, avançando, arrastadamente, comprimido”⁷⁴, o que favorecia o comentário imediato e o boca a boca posterior. Não era preciso saber ler para se assistir a uma peça, enquanto o romance, por ser leitura silenciosa e por depender do grau de instrução do leitor, buscava o sucesso entre os alfabetizados. Como em uma escala de valores, após descartar o teatro, Ruy Vaz pergunta sobre o possível romance de Anselmo e, em seguida, sugere a escrita de contos. O conto ocuparia algum lugar abaixo nesta hierarquia por, comumente, abdicar de pagamento; ainda permitia, entretanto, a divulgação do nome e o pertencimento ao campo literário. Por fim, e apenas por último, o trabalho na imprensa é cogitado, não devido aos rendimentos, mas por ser o gênero mais distante para um pretendente a ficcionista.

Em outro momento da narrativa, sempre decepcionado com a situação dos teatros, Ruy Vaz aponta a Anselmo alguns caminhos:

- Meu amigo, façamos uma revista. Não temos empresário nem público para a Arte. Onde entendes que deve entrar, com sutileza, o escapelo da análise, metamos um ruidoso adufe; em vez do diálogo brilhante, demos um rondó brejeiro; em vez do lance dramático, arranjemos um jongo, e teremos aplausos e o principal. O nosso teatro não é o que pensas. Leste nos críticos que o teatro é uma escola de Arte e de moral... isso não diz conosco. A barraca de Nicolò Musso, de que fala Hoffmann, onde representou Salvador Rosa, valia mais do que qualquer dos nossos teatros que

⁷² Idem, p. 188-189.

⁷³ Interessante notar que a caricatura do teatro brasileiro é colocada na voz de Ruy Vaz.

⁷⁴ Idem, p. 89.

não são outra coisa mais do que casas bufas e de erotismo disfarçado sob lantejoulas.

Os aspectos valorizados pelo campo literário, como a sutileza, a análise social e psicológica e os diálogos bem construídos, ou pelos críticos, como a arte e a moral, parecem não encontrar resposta no público, que preferiria a música barulhenta e o verso engraçado. Em termos de diferenciação de gosto, o público brasileiro de fins do século XIX distinguir-se-ia pelo apreço às comédias bufonas e pelo caráter erótico das produções.

Trabalhar no teatro assemelhava-se a escrever folhetins, era preciso conhecer e submeter-se ao gosto do público, cujas preferências se opunham às dos literatos. Será Luiz Moraes quem alertará Anselmo sobre os perigos do teatro para os literatos, ao apresentar o seu ponto de vista a respeito do amigo Arthur:

“Um poeta não deve descer à multidão, a multidão é que deve subir ao Parnaso para ouvi-lo. (...) A arte é hierática. (...) Um alexandrino na opereta! (...) Tenho dito ao Arthur: Que diabo! Tu que tens tanto talento porque não deixas essa borracheira de teatro? (...) O escritor habitua-se com o meio que o aplaude e, para não perdê-lo, vai cedendo à larga, até que um dia nivela o seu espírito com o da gente ignóbil.”⁷⁵

Moraes reforça a hierarquização da literatura e apresenta uma visão menos objetiva do campo. Por mais que a elevação da literatura ante o jornalismo e o teatro não correspondesse a uma visão de maior parte do campo literário, tratava-se de uma discussão importante no seio do grupo de Artur e Aluísio Azevedo, além do fato de estes intelectuais circularem por diversos campos sociais proeminentes na sociedade brasileira. A personagem de Aluísio, por não dispor de muitos rendimentos, hierarquizava a sua atuação enquanto literato de acordo com a remuneração, enquanto Moraes privilegiava o talento, colocando a poesia no topo dos gêneros literários. A perspectiva de Aluísio seria, portanto, mais próxima da visão de Karl Marx apresentada em *Para a crítica da economia política*, quando o filósofo afirma que “não é a consciência dos homens que determina o seu ser, mas, ao contrário, é o seu ser social que determina a sua consciência”.⁷⁶ Verificaremos esta aproximação novamente no capítulo 5, em nossa análise de *Uma lágrima de mulher*.

1.5. O status social do escritor

⁷⁵ Idem, p. 269.

⁷⁶ MARX, K. *Vorwort zur Kritik der politischen Ökonomie*. In: MARX, K.; ENGELS, F. *Werke (MEGA)*. Berlin: Dietz, 1983, v. 13, p. 9. In: CHAGAS, Eduardo F. “O pensamento de Marx sobre a subjetividade.” *Trans/Form/Ação* [online]. 2013, vol.36, n.2, pp.63-84. Acesso: 25/06/2020, 11:25.

Pode-se dizer que, neste período, a profissão de escritor não existia, uma vez que era possível viver da remuneração exclusiva da escrita somente por breves períodos. Em *Estrutura social da República das Letras*, A. L. Machado examinou sessenta escritores no final do século XIX: “80% ocupavam emprego público, 20% ensinavam em estabelecimentos públicos ou privados; 70% dos escritores, além de sua ocupação primeira, colaboravam em jornais ou revistas.”⁷⁷

Contudo, havia literatura brasileira. Um número cada vez maior de escritores brasileiros publicava ficção em folhetins e livros. Como estas figuras ocupavam cargos públicos ou habitavam as redações dos jornais, o público brasileiro desconhecia quem fossem. Uma imagem possível poderia ser entrevista em relatos em língua francesa, que representava Baudelaire e Balzac ao lado de expressões como “maldito”, ou “boêmio”. As casas de teatro, como procuramos mostrar, eram os locais mais acessíveis para que o público pudesse ver os autores brasileiros. Aluísio parece verificar esse interesse do leitor brasileiro pela vida destes novos agentes sociais, apropriando-se da imagem da boemia dos escritores franceses e colocando-a em suas obras, seja em *Memórias de um condenado*, de 1882, com o boêmio Gustavo, *Mistério da Tijuca*, do mesmo ano, descrevendo muitos de seus companheiros, e depois com o incompleto *Ruy Vaz, cenas da boemia fluminense*, já referido neste capítulo, quando parece descrever a sua trajetória. Desta forma, com *A conquista*, Coelho Neto retomaria esta ideia, apresentando seu romance como relato verídico de sua geração.

Por mais que se vestissem como boêmios, a questão da aparência é realçada por Neto desde o princípio. Ruy Vaz, vivendo em situação precária, solicita a Anselmo os seus sapatos para poder encontrar uma moça da alta sociedade, enquanto José do Patrocínio oferece a Anselmo um novo casaco, uma vez que o jovem vestia um já bastante estraçalhado. No começo da narrativa, Paulo Neiva era o único que assumia a alcunha de “boêmio”. Na segunda metade do romance, o narrador passa a identificar o grupo de Anselmo e Vaz enquanto “boêmios”, em um primeiro momento entre aspas, mas depois sem, quando somente Neiva e Lins passaram a aparecer.

Assim, os literatos representavam seus papéis de boêmios nos cafés e nas confeitarias da rua do Ouvidor menos como boêmios e mais como publicitários, sendo assistidos por grande público. Ali, eram feitas combinações de ajudas mútuas.

Podia-se medir o sucesso de um escritor no Rio de Janeiro por meio do interesse suscitado na Rua do Ouvidor por seu último poema ou seu último romance publicado. Por outro lado, a solidariedade dos escritores boêmios era exercida muito ativamente nos jornais e revistas literárias (...). O jornal era um elo entre os escritores e os leitores (...). Eles utilizavam a imprensa para condicionar o público e

⁷⁷ MÉRIAN, Jean-Yves. *Idem*, p. 356.

promover as obras de seus amigos. Aluísio utilizou amplamente este recurso para lançar seus romances.

Para contrabalancear a invasão de obras estrangeiras, os escritores da geração de Aluísio Azevedo foram *levados* à prática, de modo sistemático em certas épocas, do elogio mútuo. O cabotinismo, que foi muitas vezes apontado como uma das pragas da imprensa do fim do século XIX, era uma consequência da concorrência europeia. (...) O rigor dos críticos ficava reservado aos “inimigos”.⁷⁸

Como vimos, o escritor-jornalista assumia-se, a contragosto, como jornalista. Por um lado, o escritor adquiria uma espécie de aura de superioridade, enquanto mártir pela excelência de sua arte, por outro, o status de jornalista permitia que assumissem um local social, que pertencessem a um campo de atuação, mesmo não o desejando, mesmo com objetivos provisórios. Havia, assim, um tensionamento entre os campos jornalístico e literário no Brasil. Enquanto o primeiro campo estava consolidado, o segundo lutava por desvincular-se dessa dependência, buscando uma autonomia financeira maior e não se deixando impregnar pelo ritmo de escrita do jornal diário ou dos prazos da revista semanal.

Diante de um público leitor baixo e acostumado com a literatura europeia, o “cabotinismo” passa a dominar e a definir o campo jornalístico como forma de sobrevivência dos escritores-jornalistas. Apesar da luta por autonomia do campo literário, essa relação de ajuda mútua permaneceu estruturando o campo jornalístico e literário durante o período de atuação de Aluísio Azevedo. Por essa razão, acreditamos que o cabotinismo não apenas definiu o escritor enquanto escritor-jornalista como também aproximou demasiadamente o campo literário do campo jornalístico em níveis de dependência. Enquanto o campo jornalístico conseguia manter-se, relativamente, sem o literário, o campo literário não conseguiria “vencer” a literatura europeia sem a ajuda do campo jornalístico. Além disso, as lutas políticas em prol da abolição e da república forçavam os grupos a unirem-se sob o risco de terem seus lugares ocupados por literatos conservadores.

Diante das características verificadas neste capítulo, o campo literário no Brasil pode ser nomeado, entre 1875 e 1890, por campo literário-jornalístico, à exemplo da nomenclatura escritor-jornalista. A terminologia também evidencia a essencialidade de considerar a poética do suporte literário para as produções de escritores como Aluísio, que utilizavam a vivência no jornalismo como trampolim para a profissão almejada.

Para o caso das duas primeiras obras de Aluísio, objeto desta tese, a sua principal experiência dentro da imprensa fluminense recaía em sua atuação como caricaturista e na vivência da dinâmica do campo jornalístico. As relações conquistadas pelo seu irmão forneceram-lhe a oportunidade de conhecer desenhistas e artistas plásticos, com quem

⁷⁸ MÉRIAN, Jean-Yves, *idem*, p. 419.

aprendera e discutira sobre as técnicas da pintura e da caricatura⁷⁹. Nesse momento de indefinição enquanto artista, Aluísio precisa voltar ao Maranhão e, nesse movimento, abandona a caricatura e voltando os seus esforços para a escrita. É essa relação triangular de Aluísio com pintura, caricatura e literatura que estudaremos para buscar uma exposição das características de seu estilo vinculada ao seu papel de agente social integrado em um campo de atuação.

⁷⁹ A experiência de Aluísio anterior e posterior ao período de 1876-78 no teatro e enquanto cronista também será verificada, ao menos tangencialmente, uma vez que ele não buscou desenvolver-se como dramaturgo ou como escritor de crônicas. Aluísio era um autor multifacetado e a exploração destas outras formas excede os objetivos desta tese.

CAPÍTULO DOIS

Da pintura à caricatura

Neste segundo capítulo, abordaremos a questão das técnicas representacionais oriundas da pintura e da caricatura. As duas primeiras obras de Aluísio Azevedo, principalmente *Uma lágrima de mulher*, apresentam a forte presença de técnicas vindas da pintura, além de um diálogo constante com esta forma artística. Assim, antes de contrastar as representações do real nos dois primeiros romances de Aluísio Azevedo, é preciso avaliar a importância da pintura em suas formalizações literárias. Deste modo, será possível sublinhar continuidades e descontinuidades entre estes dois romances a partir do intercâmbio das linguagens e técnicas das artes plásticas praticadas por Aluísio.

Retomaremos, desta maneira, neste capítulo, algumas questões biográficas, a fim de verificar a importância da pintura em sua trajetória, antes de nos deter em suas charges a partir da caricatura, no capítulo seguinte. A caricatura, como procurar-se-á mostrar neste capítulo, é uma extensão tanto da atividade de Aluísio na imprensa como de seus objetivos enquanto pintor, o que torna o Aluísio-caricaturista uma extensão do Aluísio-pintor.

2.1. Domingos Tribuzi

A trajetória de Aluísio Azevedo na pintura passa, necessariamente, por Domingos Tribuzzi, pintor italiano com quem convivera na mesma rua durante seus anos de formação; a chegada do artista no Maranhão provocou um crescimento do interesse artístico na província⁸⁰.

Tribuzi ancorou em São Luís entre 1840 e 1841. Em 1842, ele montou o seu primeiro ateliê, divulgando aulas de arte e de canto no *Jornal Maranhense* a 08/04. Três anos depois, nasceu o seu filho, Horácio Tribuzi, ano em que ocupou a vaga de professor substituto no Liceu Maranhense (vitalício em 1846). Nos anos seguintes, e sempre se utilizando dos anúncios publicitários nos jornais locais, passou a dar aulas em escolas públicas e privadas, além de administrar uma loja de produtos importados em 1851. Em 11/01/1862, o *Publicador*

⁸⁰ O ateliê dos Tribuzi estava localizado no mesmo lado da rua em que morava Aluísio Azevedo, a Rua do Sol.

Maranhense anunciou Horácio Tribuzi enquanto professor do ateliê, ao lado do pai e, no ano seguinte, Horácio partiu para Roma, buscando aperfeiçoar os seus estudos em pintura⁸¹.

Em 1872, durante a Festa Popular do Trabalho, Domingos Tribuzi organizou a “Expo”, uma exposição de quadros produzidos por seus alunos. Entre as obras, estão produções dos irmãos Aluísio e Américo Azevedo⁸²:

Fomos ver no dia 7 do corrente a exposição de desenhos do Sr. Domingos Tribuzi. É digna, na verdade, de minucioso exame a sua galeria composta de 126 quadros, que apresenta bonitos e difíceis trabalhos, alguns dos quais de pessoas de bem tenra idade (...) Os trabalhos do Sr. Aluísio Azevedo e das Sr^a Lopes Ferreiras se destacam pela perfeição dos traços e pela grandeza das formas, que os tornam mais difíceis⁸³.

Este é o primeiro texto em que Aluísio Azevedo é reconhecido enquanto artista plástico.

Encontramos ainda outro relato, no ano seguinte, no jornal *O Despertador*, de Santa Catarina. Intitulado “Relatório”, o autor, anônimo, externa as suas impressões acerca “Da exposição maranhense de 1872, efetuada no estabelecimento dos educandos nos dias 15, 16 e 17 de dezembro”. Quando trata dos desenhos da exposição, ele afirma:

Quase todos os desenhos que vimos na exposição são bons (...).
Daremos somente aqui a lista dos expositores e uma simples indicação de desenhos.
Aluísio Azevedo, um quadro representando um *homem d’armas*.
Américo G. de Azevedo, desenho de uma *criança com uma flor*.
Estes dois desenhos são bons. (...)
João Afonso do Nascimento, 2 quadros. (...)
O Sr. João Afonso é um moço de muita habilidade e esperamos que na exposição de 1873 teremos ocasião de apreciar alguns outros seus trabalhos.⁸⁴

Aqui, também as habilidades de Américo Azevedo são reconhecidas, além de João Afonso do Nascimento, que viria a ser colega de Aluísio em *A Flecha* após o autor de *O mulato* regressar do Rio de Janeiro, em 1878. Será João Afonso, por sua vez, quem assinará as caricaturas de *A Flecha*, enquanto Aluísio lhe dedicará o seu primeiro romance.⁸⁵

Não é possível precisar as datas em que Aluísio fora aluno de Domingos Tribuzi, contudo, o pintor perde o filho Horácio em 1873, vítima de intoxicação por tinta afresco. As consequências deste luto podem ter feito Aluísio passar a frequentar, aos 19 anos, o ateliê de João Cunha. João Afonso do Nascimento, com quem Aluísio trabalhará posteriormente em *A*

⁸¹ Aluísio tinha seis anos quando Horácio partiu.

⁸² Américo Azevedo, irmão de Artur e Aluísio, também se dedicou às artes, conquistando um espaço significativo no teatro maranhense.

⁸³ *Publicador Maranhense*, 10 set. 1872, p. 02, in: CARVALHO, Nadjá de Moura, idem, p. 27. Esta edição não se encontra disponível no site da “Hemeroteca Digital”.

⁸⁴ *O Despertador*, Santa Catarina, p. 1, n° 1096, 09 ago. 1873. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/709581/4230>. Acesso: 24/06/2020, 10:20.

⁸⁵ A questão do abandono da caricatura gráfica e a incorporação de suas características em sua ficção será retomada e desenvolvida no capítulo 6.

Flexa, publicou um artigo chamado “Pintor e romancista” contendo informações sobre esta época:

Muito novo ainda, foi empregado de David Freire da Silva, despachante geral da alfândega do Maranhão. (...)

Durante esse tempo, Aluísio recebia noções de desenho do professor italiano Domingos Tribuzi, em cuja aula era uma espécie de revolucionário, rompendo com a estreita rotina do mestre (...).

Mal conhecendo ainda as regras elementares do desenho, já compunha, num pedaço de tela, e com as tintas a óleo, cedidas pelo pintor maranhense João Cunha, uma cena da barricada, com um montão de cadáveres acumulados no meio da rua⁸⁶.

Acerca da cena referida, trata-se de *A barricada*, quadro mencionado nos capítulos anteriores e que Aluísio carregava para onde fosse. Quanto aos seus mestres, pode-se perceber uma transição natural das aulas com Tribuzi para as de Cunha. Enquanto o primeiro professor era rotineiro e cheio de compromissos, o segundo cedia-lhe as tintas a óleo e permitia que passasse grande parte de seu dia em seu ateliê. Também discípulo de Domingos Tribuzi, Cunha tivera as suas primeiras aulas de desenho com o mestre no Liceu Maranhense.

No ateliê de seu novo mestre, Aluísio pode ter composto as personagens de *O mulato*:

As primeiras páginas de *O mulato* ganharam corpo naquele ambiente. As figuras do Dr. Raimundo Silva, Ana Rosa, Manoel Pescada, cônego Diogo e da preta Domingas nasceram ali. Foram idealizadas pelo moço Aluísio, no ateliê de João Manoel da Cunha.⁸⁷

Sobre o processo de composição de tais personagens, talvez naquele ambiente, Domingos Barbosa fornece ainda mais uma valiosa informação: “(...) antes de escrever as personagens que nos seus livros se movimentam, ele as pintava, a aquarela, se eram belas e boas, e caricaturava-as, a lápis, se eram ridículas ou más”⁸⁸. Investigaremos esta observação nos últimos dois capítulos desta tese (quando analisaremos *O mulato*), com a comparação entre as descrições de Raimundo e Luís Dias, personagens antagônicos.

Também há uma aproximação possível desta época com *Uma lágrima de mulher*. Na sequência de seu artigo, em *A Pacotilha*, João Afonso escreve:

Dessa época sou o feliz possuidor de dois desenhos de Aluísio, a tinta da China, no gênero tético de Salvador Rosa – “Um banquete de canibais”, com o prisioneiro, amarrado, posto ao centro da clareira de um bosque secular, onde as velhas feiticeiras dançam, em presença dos membros da tribo, sentados em derredor. “A vala comum”, dois homens despejando na trincheira aberta para esse fim, os mortos trazidos numa carroça, enquanto que o mar, desatrelado, repousa a um canto, junto de uma lanterna pousada no chão, projetando os seus raios escassos sobre essa cena macabra. Os entendedores, que tem visto estes dois trabalhos, são unânimes em gabar o vigor da composição, a correção do desenho, a exata distribuição da luz e

⁸⁶ *Pacotilha*, 27/10/1919, p. 01.

⁸⁷ MASSON, Nonato. “Aluísio Azevedo, propagandista”. In: *Pacotilha*, São Luís, 27/08/1955 in: CARVALHO, Nadja de Moura, idem, p. 29.

⁸⁸ *Suplemento literário de A Manhã*, vol. II, Rio de Janeiro, p. 179.

das sombras sem, ao mesmo tempo, excluir o estilo especial, a maneira peculiar do artista⁸⁹.

Nadja de Moura Carvalho explorou a referência a Salvador Rosa em sua tese *Jornalismo, pintura, caricatura e romance em interface: Aluísio Azevedo entre o pincel e a pena*, de 2002. Em seu trabalho, a pesquisadora acompanha a trajetória intelectual e artística de Aluísio por meio da análise das caricaturas publicadas em *O Fígaro*, *O Mequetrefe* e *A Comédia Popular*, os três periódicos em que Aluísio, seguramente, trabalhou como caricaturista. Moura Carvalho procura evidenciar, a partir do ponto de vista da Semiótica, o que chama de “mecanismos de interface”, presentes na pintura, na caricatura e no romance, procurando aproximar estes três gêneros⁹⁰. A autora conclui que as obras de Aluísio sempre dialogaram com a pintura e com a caricatura, resultando desta relação o que chama de “quadro-romance”.

A pesquisadora busca pontos de aproximação entre a obra do músico, poeta e pintor Salvador Rosa (1615-1673) e a de Aluísio Azevedo:

Certas afinidades existem entre Aluísio Azevedo e Salvador Rosa: o gosto pela música, poesia, teatro e, sobretudo, as pinturas de paisagens com ruínas, cavernas e rochedos. As *paisagens* de Salvador Rosa retratam caminhos em profundos desfiladeiros, alcançam vales longínquos, rios e enseadas no contorno de pequenas e grandes rochas, embarcações diversas ancoradas em algum porto, árvores frondosas ou com poucos galhos.⁹¹

A autora avalia o desenho de Aluísio Azevedo “Paisagem com ruína”, único desenho do autor encontrado no acervo do Museu Histórico e Artístico do Maranhão. No desenho, uma ruína, à esquerda, é encoberta parcialmente pelos galhos de uma árvore curva. Ao fundo vê-se um morro. O desenho assemelha-se demasiado a uma imagem de Salvador Rosa, como se Aluísio a tivesse quase copiado, porém, ao contrário. A autora reforça que Domingos Tribuzi ensinava a técnica do vidro aos seus alunos, em que as obras de outros autores eram espelhadas pelos aprendizes⁹².

Paisagens ruinosas e rochedos farão parte central da narrativa de *Uma lágrima de mulher*, como veremos no próximo capítulo.

⁸⁹ Pacotilha, idem, p. 01.

⁹⁰ CARVALHO, Nadja de Moura. *Jornalismo, pintura, caricatura e romance em interface: Aluísio Azevedo entre o pincel e a pena*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2002. Posteriormente, a pesquisadora verificou a presença do poético em Aluísio em comparação com Bordalo Pinheiro. Cf. CARVALHO, Nadja. “O Poético na Caricatura, Aluísio Azevedo e Bordalo Pinheiro”. *Signo - Revista de Comunicação*, João Pessoa, v. 01, n.01, p. 31-36, 2003.

⁹¹ CARVALHO, Nadja de Moura, idem, p. 53.

⁹² Idem.

Por fim, encontramos muitos comentários biográficos acerca da utilização por Aluísio de outra técnica composicional, envolvendo seu convívio com figuras desenhadas em papelão seguras em pé por um suporte de madeira. Contudo, as referências concretas do uso deste recurso se referem a períodos pós-1888⁹³, desviando demasiado do escopo desta tese. Não encontramos documentos afirmando que Aluísio utilizava esta técnica antes desta data. De todo o modo, atentaremos a esta possibilidade em nossas análises.

2.2. Aluísio no incipiente campo artístico do Maranhão

Tribuzi era um homem que buscava empreender, inaugurando uma loja de produtos importados.

Ao receber o seu primeiro elogio pelo *Publicador Maranhense*, em virtude da exposição de Domingos Tribuzi, Aluísio colocava seu pé nas artes plásticas maranhenses. Este contato com as figuras-chave deste campo, que revela muitos aspectos de sua obra, também nos ajuda a entender as especificidades dos demais campos do Brasil afastados da Capital.

O gesto de abrir um ateliê se configura enquanto marca do mestre, do artista maduro, que ensina. Um movimento recorrente em outros campos de atuação que busca o estabelecimento de uma reputação como a criação de uma academia, no campo da educação, de um partido político, no campo político, de um jornal, no campo jornalístico. No caso de Tribuzi, tratava-se de um artista estrangeiro buscando estabelecer-se. Seus primeiros movimentos poderiam ser decisivos. Aluísio, ao chegar no Rio de Janeiro, de certa forma, estará em posição semelhante e sua atuação inicial será parecida com a do mestre: dará aulas particulares, procurará empregos vitalícios e se colocará em um jornal em concordância com as suas aspirações políticas, o que está em acordo com um projeto de reputação. A exemplo do mestre, Aluísio possui inúmeras habilidades e mantém-se aberto às oportunidades. Em seus anúncios Tribuzi procura apresentar-se enquanto mestre em sua área (desenhos de figuras, de paisagens, pinturas, pequenos retratos para medalhas), mas não apenas. Também se apresentava como professor de bordado, de canto e de língua italiana⁹⁴.

Seja por saturação ou por falta de público, a escolha por pertencer ao campo das artes e das letras no Brasil implicava, em um primeiro momento, um anúncio de si mesmo em termos de habilidades.

⁹³ LIMA, Augusto de. "Recordando..." in: *Suplemento literário de A Manhã*, vol. II, Rio de Janeiro, p. 172.

⁹⁴ *Jornal Maranhense*, 08/04/1842, p. 04.

A imprensa, em termos de reputação, ocupava na sociedade um papel essencial enquanto divulgadora. O artista dependia da imprensa, e a imprensa dependia de anúncios publicitários, com exceção dos veículos patrocinados por partidos. Por outro lado, a relação de favores entre veículos, jornalistas e artistas, também implicava eventuais ajudas gratuitas. Da perspectiva do campo literário, o jornal poderia divulgar os lançamentos de um autor “ideologicamente amigo”. Da perspectiva do campo artístico, uma relação de troca certamente poderia ser dada se os diretores da publicação solicitassem ao artista uma arte para o jornal ou, ainda, aulas para os filhos. O que se quer chamar a atenção aqui é para os tipos de relações possíveis de serem internalizados em composições.

As homologias estruturais e funcionais do campo social observadas em Tribuzi em seus primeiros passos em busca da construção de um comércio artístico se vincula ao campo jornalístico por relações de subordinação. A troca de favores permite a parceria entre o artista plástico e a imprensa sem que eles renunciem a seus princípios estéticos.

Tribuzzi ocupava uma posição social única em São Luís, e atuava em conjunto com a imprensa para mantê-la, formando ao redor de si um grupo de artistas que o teriam como “escola”.

Aluísio, por seu convívio com Tribuzzi, teria internalizado essa relação do artista com a imprensa e as estratégias de manutenção para um grupo cultural. Após trabalhar enquanto caricaturista no Rio de Janeiro entre 1876 e 1878, Aluísio, atento a estes mecanismos, trouxe para as suas obras ficcionais situações envolvendo publicidade inéditas para a literatura brasileira e que nunca mais abandonou, entre elas o que Mérian denominou por cabotinismo, característica de sua geração.

2.3. Características gerais da caricatura

O principal emprego de Aluísio Azevedo, ao chegar na Corte em 1876, foi como caricaturista de jornais ilustrados. Realizou trabalhos bastante elogiados, desejou aperfeiçoar-se na Itália, porém, sem condições financeiras, precisou desistir do intento, adentrando na imprensa enquanto caricaturista.

O desenho caricatural consiste em uma manifestação artística que alterna entre dois desígnios. Em seu aspecto lúdico procura o divertimento, explorando características físicas pelo viés do exagero, muitas vezes buscando (ou provocando) o grotesco – atividade ocupada, em geral, por artistas dedicados a retratos. No momento em que adentra no campo político, a

caricatura também passa a explorar, inevitavelmente, questões socioeconômicas e ideológicas, relacionando o exagero físico a aspectos morais. Neste seu lado mais agressivo, a caricatura expõe vícios de seu tempo histórico, realçando ou questionando virtudes, apontando ao público culpados e inocentes através de composições como a charge. De acordo com Herman Lima, em seu extenso estudo da história da caricatura, “na caricatura política o social raramente pode levar ao riso despreocupado, como acontece com o desenho humorístico”⁹⁵.

A propriedade combativa da caricatura transformou-a em uma poderosa ferramenta de ataque e defesa, utilizada por artistas, governos e imprensa.

Silvio Lago aponta para a importância histórica da caricatura, dotando o caricaturista⁹⁶ de um espírito heroico, e afirmando ser, esta forma de arte, única entre as formas artísticas:

(...) é alguma coisa mais alto e decisivo do que refletir aspectos ridículos ou obter assombrosas semelhanças fisionômicas com a maior graça e simplificação possíveis (...) reflete os momentos contemporâneos com uma exatidão (...) e uma consciência instintiva da vida futura que, a seu lado, qualquer das Belas-Artes se amesquinha, e a literatura se confessa envergonhada de seus artifícios retóricos. O caricaturista surpreende o aspecto grotesco dos seres, das coisas e dos fatos, porém, além disso, faz com que o espelho onde vemos reproduzidos os fatos (...) sirva, também, no dia de amanhã, para tornar a reproduzi-los belos, harmoniosos e fortes⁹⁷.

Com o desenho caricatural e o desenho humorístico, as classes sociais, de certa forma, neste aspecto, se nivelam: “(...) reunindo no mesmo sentimento de prazer a elite e a massa, são fatores da difusão popular da arte, e constituem a primeira colaboração real entre as artes e a literatura”⁹⁸.

A relação entre a caricatura e a literatura que, como veremos a seguir, muitas vezes funciona enquanto complementação, também é a solução disponível para o grupo de brasileiros e portugueses com ensino superior. Esbarrando em uma população iletrada, viam-se incapazes de expandir o campo intelectual na velocidade que gostariam. Desta maneira, a caricatura ajudava na circulação de ideias do campo intelectual entre as massas. Mais tarde, Aluísio utilizaria este mesmo argumento para defender a sua produção folhetinesca, afirmando que, pelos folhetins, conseguia passar aos seus leitores, em pequenas doses, em meio à literatura romântica típica, uma mimese outra, mais próxima da realidade brasileira.

Diante das transformações estéticas de seu tempo, em especial provocadas pela reprodução técnica, propiciada pelo advento da imprensa, Aluísio Azevedo busca atuar

⁹⁵ LIMA, Herman. *Idem*, p. 26.

⁹⁶ O termo “cartunista” também é frequente, em relação ao produtor de caricaturas. Contudo, como a raiz inglesa da palavra, *cartoon*, remete a desenhos animados, optaremos pelo termo “caricaturista”.

⁹⁷ LAGO, Silvio. “La guerra y el humorismo”, in *Revista La Esfera*. Madrid, nov/1994. Citado por LIMA, Herman, *idem*, p. 13.

⁹⁸ AZEVEDO, Fernando de. *A cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Brasília: Editora UnB, 1996, p. 451.

enquanto agente transformador. Este escopo é possível, porque Aluísio participou de grupos que atuaram no campo cultural do Brasil a partir de um questionamento da realidade, buscando aperfeiçoá-la e transformá-la. Tanto os caricaturistas quanto a imprensa abolicionista trabalharam visando a alterações sociais. Aluísio e alguns integrantes de seu grupo transportaram para os folhetins essa perspectiva questionadora, encontrada em sua forma mais abertamente crítica nas charges. Era preciso substituir a forma romântica para apresentar, por exemplo, a situação social do negro, o estado de saúde das classes baixas, a desigualdade nas relações conjugais.

Se antes romances e caricaturas eram restritas a um público seletivo, agora diferentes pessoas poderiam produzi-las, difundindo ideias várias para a população. Como o público leitor era ínfimo, a reprodução técnica influiu o poder da caricatura, como se verá, dotando-a de potência revolucionária. Era possível imprimir diversas charges ácidas criticando governantes e espalhá-las pelas ruas, ou publicá-las em veículos editados por jornalistas combativos. Contudo, para sobreviver, para ganhar dinheiro, era preferível a publicação de folhetins, potenciais livros. Foi neste entroncamento que Aluísio Azevedo se encontrou.

2.4. A caricatura no Brasil

O primeiro caricaturista brasileiro, se tomarmos a sátira enquanto pertencente ao caricaturar, teria sido o historiador baiano Frei Vicente do Salvador. “Do nome do Brasil”, segundo capítulo do Livro Primeiro de *História da custódia do Brasil*, aponta para a intervenção do demônio na mudança do nome da nova terra. Temos, nesta obra, a primeira caricatura feita no Brasil: não pelo desenho, mas pelo uso exclusivo da linguagem verbal. Por essa razão, primeiro seguiremos o percurso da caricatura na literatura e, em seguida, o seu desenvolvimento ilustrado.

Outro baiano conhecido por suas sátiras foi Gregório de Matos Guerra que, frequentemente, investia a sua pena contra os nobres do período, ou contra a chamada fidalguia “indiana” dos novos nobres da colônia, deixando inúmeras caricaturas de diversos tipos sociais. Os brasileiros eram descritos como “bestas (...) sempre a trabalhar”, para manter os “maganos de Portugal⁹⁹”. O poeta também nos deixou alguns retratos como o do

⁹⁹ MATOS, Gregório de. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1992. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=38902>. Acesso: 03/03/2018, 18:45.

governador Antônio Luís de Câmara Coutinho, conhecido por ter um extenso nariz. A deformação aplicada por Gregório prima pelo exagero:

Mas a fachada
Da sobancelha
Se me assemelha
A uma negra vassoura
 esparramada.

Nariz de embono
Com tal sacada,
Que entra na escada
Duas horas primeiro
 que seu dono.

Nariz, que fala
Longe do rosto,
Pois na Sé posto
Na praça manda pôr
 a guarda em ala.

(...)

Tão temerário
É o tal nariz
Que por um triz
Não ficou Cantareira
 de um armário.

Você perdoe,
Nariz nefando,
Que eu vou cortando,
E inda fica nariz
 em que se assoe¹⁰⁰.

Herman Lima propõe que, pelo exagero da deformação, este “bem poderia ser considerado o primeiro *portrait-charge* feito no Brasil”¹⁰¹.

Às vésperas da Inconfidência Mineira (1787-1788), circularam por Vila Rica poemas satíricos atribuídos a Tomás Antônio Gonzaga. Nestes poemas, o sátiro esconde-se na personagem de Critilo, morador de Santiago do Chile, que relata a seu amigo, Doroteu, os atos despóticos do governador chileno Fanfarrão Minésio. Santiago representa a cidade mineira de Vila Rica, enquanto Minésio corresponde a Luís da Cunha Meneses, governador de Minas na época. A sátira de Gonzaga caricatura, em tom agressivo, a administração de Portugal, diante de uma população insatisfeita e inconformada. Repetindo os povos europeus, os escritos satíricos surgem enquanto uma forma de alertar e conscientizar a população acerca de uma administração opressora. No mesmo período, Silva Alvarenga expõe o seu poema *O desertor*, em que satiriza os hábitos dos jovens no Brasil.

¹⁰⁰ MATOS, Gregório de. *Poemas escolhidos*. 2ª edição. São Paulo: Cultrix, 1975, p. 107-108.

¹⁰¹ LIMA, Herman, *idem*, p. 59.

Estes escritos são importantes para ressaltar a particularidade da caricatura produzida na América. Revelam um olhar que registra a presença do outro, do estrangeiro, manifestando uma consciência social americana muitas vezes ignorada. A sátira às figuras estrangeiras responsáveis pelo controle do povo dominado é quase uma tradição no Brasil. Iniciada com Gregório de Matos, passa por Gonzaga e será utilizada por Manuel Antônio de Almeida em *Memórias de um sargento de milícias*. Aluísio Azevedo também questionará o domínio estrangeiro, em especial pelo viés comercial.

Também é considerado pioneiro da representação caricatural no Brasil o frei Miguel do Sacramento Lopes Gama, fundador e único redator do periódico satírico *O Carapuceiro*. Lendo o periódico tem-se uma ideia bastante vasta a respeito da vida em Recife, especialmente no que concerne às modas e aos costumes da população: “São dez, são onze horas da manhã, e Sinhàzinha, sem nenhum incômodo de saúde, ainda está como que se aboborando na cama. Ergue-se pelo meio-dia. (...) A uma hora da tarde é que este astro se faz visível em casa¹⁰².”

¹⁰² Trecho de *O carapuceiro*, reproduzido em MONTENEGRO, Olívio. “Um escritor do século passado”, in: *Boletim da cidade e do Porto do Recife*, jan-dez, 1950-1951, nº 35-42, citado por LIMA, Herman, idem, p. 61.



Figura 2 – Edição de junho de 1832 do jornal “O carapuceiro” (data ilegível). Disponível em: <https://www.pinterest.com/explore/jornal-de-recife/> Acesso: 05/03/2018, 14:25.

O *Carapuceiro* foi publicado de 1832 a 1842, em Recife, totalizando 427 números, e continuou, até 1845, como parte de outros jornais.

Luís Gama também tem papel preponderante com poemas como “A bodarrada”, sátira ao preconceito racial. Neste poema, publicado em 1869 com o título “Quem sou eu?”, percebe-se a ironia de Gama.

Se negro sou, ou sou bode,
 pouco importa. O que isto pode?
 Bodes ha de toda a casta,
 pois que a espécie é muito vasta

(...)
bodes negros, *bodes brancos*,
e sejamos todos francos,
uns plebeus, outros nobres,
bodes ricos, bodes pobres
(...)
Pois, se todos têm rabicho
para que tanto capricho?
Haja paz, haja alegria (...)¹⁰³

Neste poema, a palavra “bode”, usada para qualificá-lo pelo coronel Teodoro Xavier, é apropriada por Gama para responder aos racistas.

Também se destaca, no período, Joaquim Serra, com uma paródia a *Os Lusíadas* publicada em *A Reforma*, de 12 a 19 de setembro de 1873. O folheto, posteriormente romanceado em 1853, *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, constitui-se em um dos mais expressivos documentos culturais acerca do Rio de Janeiro do “tempo do Rei”, contendo inúmeras “charges literárias”.

A respeito das caricaturas ilustradas, no Brasil, preservou-se um relato, durante a revolução nacionalista de 1817 (muito tempo antes da publicação da primeira caricatura impressa), revelando que “a distribuição clandestina de papéis incendiários com “detestáveis ideias” se tinha espalhado em Pernambuco”, de acordo com o ofício do governador da Província do Ceará ao Juiz dos Feitos da Conjuração a 13 de agosto de 1817¹⁰⁴.

Outro registro, desta vez do Barão Wenzel de Mareschal (ministro da Áustria no Brasil), indica “o aparecimento de várias caricaturas e pasquins quase todos relativos aos amores de D. Pedro e D. Domitila”, ridicularizando-os em situações obscenas¹⁰⁵.

Antes, em 1809 ou 1810, tendo como base uma memória de Jacques Arago, sabe-se que existiam, na Bahia e em Olinda, artistas litográficos. Contudo,

Sendo ainda tão restrito o uso da litografia, além da rigorosa censura a todos os estabelecimentos gráficos da época, e praticamente desconhecido entre nós o uso da xilografia (...) por não deixarem quaisquer traços desses desenhos, que, as caricaturas, tanto as nacionalistas de 1817, como as dirigidas contra o Imperador Pedro I e a Marquesa de Santos, fossem manuscritas. Assim, se a antecipação da charge escrita não foi muito maior, deve-se ao fato de só ter sido permitido o uso da imprensa a partir de 1808 com a vinda de D. João VI e a promulgação do decreto criando a Imprensa Régia¹⁰⁶.

¹⁰³ SANTOS, Luiz Carlos. *Retratos do Brasil negro*. São Paulo: Selo Negro, 2010, p. 58

¹⁰⁴ Texto reproduzido em “Documentos históricos da Biblioteca Nacional”, volume CII. Citado por LIMA, Herman, idem, p. 63.

¹⁰⁵ Referido em RANGEL, Alberto. *D. Pedro e a Marquesa de Santos*. 2ª edição, Pau, 1928. Citado por LIMA, Herman, idem, p. 63.

¹⁰⁶ LIMA, Herman, idem, p. 65.

O ano do surgimento da caricatura no Brasil teria sido 1837, com um anúncio publicado no *Jornal do Comércio* (número 277, 14/12/1837):

Saiu à luz o primeiro número de uma NOVA Invenção Artística (...) representando uma admirável cena brasileira (...) A bela invenção de caricaturas tão apreciadas na Europa, aparece hoje pela primeira vez no país.¹⁰⁷

Assim, a primeira caricatura brasileira apresentada foi “A campainha e o cujo”, atribuída a Manuel Araújo de Porto Alegre, e publicada na data do anúncio. O artista aprendera a arte da caricatura em sua estadia na França, onde conhecera o prestígio adquirido por Daumier.

Esta nova arte agradou ao público do Brasil, e novas publicações do mesmo tipo surgiram em grande número. Em 7 de agosto de 1839, Paula Brito pública em seu jornal *O Vespeiro*, um texto chamado “As caricaturas”: “Continuam a aparecer entre nós as caricaturas (...) As que acabam de ser publicadas (...) são em verdade ridículas no sentido e até na execução¹⁰⁸”.

Contudo, o furor causado por estas charges isoladas esmoreceu e a caricatura encontrou novo lar nas revistas ilustradas.

¹⁰⁷ *Jornal do Comércio*, nº 277, 14/12/1837, p. 1.

¹⁰⁸ LIMA, Herman, *idem*, p. 87.c

CAPÍTULO TRÊS

Alúcio caricaturista

Veremos neste capítulo o lugar das revistas ilustradas dentro do campo jornalístico e como Alúcio Azevedo se posicionou diante das circunstâncias sociais e dos próprios veículos em que trabalhou.

3.1. Alúcio entra em campo

A partir da década de 1870, em especial devido à fundação do Partido Republicano, a propaganda republicana começou a atuar fortemente na imprensa do Rio de Janeiro, contando, inclusive, com um órgão próprio. Embora vários jornais ocupassem o papel de oposição, cabia aos periódicos ilustrados, historicamente identificados com as caricaturas, a função de crítica bem-humorada da situação político-social do país. Várias destas revistas ilustradas surgiram na década de 1860, porém, a imprensa ilustrada conheceu um de seus melhores momentos em meados da década de 1870. Além do acirramento dos debates, e da chegada cada vez mais numerosa de jovens do interior com cursos superiores concluídos, a modernização dos processos de impressão redundou no barateamento das despesas dos jornais. Diversos veículos assumiam-se enquanto críticos da ordem imperial, como os liberais *a Reforma*, *O Diário do Povo*, *a Tribuna Liberal*, além dos liberais republicanos *A República*, *O Globo*, e *O Paiz*. Muito mais agressivas, porém, eram as revistas ilustradas que ridicularizavam a situação política e social, como a *Revista Ilustrada* e *O Mosquito*. E estes veículos aumentavam ainda mais o seu alcance por trazerem as caricaturas, já aceitas pelos leitores, que conversavam com diversos tipos de público:

Esses e outros jornais contestadores se dirigiam para um público não representado pelas instituições políticas imperiais: empregados do comércio, trabalhadores de baixa renda, profissionais liberais, estudantes, e mesmo os politicamente incapazes: mulheres, analfabetos e escravos, etc¹⁰⁹.

Publicadas em oito páginas, as revistas eram editadas em um caderno apenas, com uma lâmina litografada de um lado e impressa no outro. Quatro destas páginas eram ilustradas: a primeira e a última página, além das duas páginas centrais, que formavam uma página dupla. Este formato, em pouco tempo padrão, fora inaugurado com a *Semana Ilustrada*, em 1860.

¹⁰⁹ AUGUSTI, Valéria. “Mercado das letras, mercado dos homens”. Op. Cit., p. 100.

O público-alvo da imprensa ilustrada a recebeu bem. Como resume Marcelo Balaban, o leitor, “atraído pela novidade técnica da litografia, que permitia a reprodução com qualidade e velocidade de todo tipo de imagem e abordava assuntos variados, ampliando os limites da imprensa convencional”, encontra nas caricaturas uma inédita crítica dos vícios e costumes nacionais. Ambígua, a imprensa ilustrada “tinha sua força na associação escorregadia e sempre repleta de sentidos entre o humor e a iconografia”. Assim “uma posição séria a respeito de tema social podia ter forma e aparência de uma despreziosa pilhéria” em suas charges que “misturavam-se opiniões diversas, expressas de forma propositalmente pouco direta”¹¹⁰.

É neste momento especial para as revistas ilustradas, quando a imagem começa a ganhar um protagonismo, talvez, maior do que o da palavra, que Aluísio Azevedo chega ao Rio de Janeiro para trabalhar como caricaturista – em meados da década de 1870, a tiragem dos jornais satíricos se aproximava de 10 mil exemplares semanais.

Em 1876, Aluísio é aceito como ouvinte da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Para sobreviver na Capital, o futuro autor de *Casa de Pensão* estreará na folha ilustrada *O Fígaro*, lançada em 1876. A publicação seguia a linha de *A Vida Fluminense*, jornal que a antecedeu, e cuja orientação editorial se afirmava como não filiada a nenhum partido político, embora pouco simpática ao Império. Este procedimento de “absorção” de revistas ilustradas era um mecanismo usual dentro do campo jornalístico fluminense e buscava manter os assinantes, os caricaturistas, além de evitar o aumento da concorrência. Da revista ilustrada *Bazar Volante*, a *O Arlequim*, à *Vida Fluminense* e a *O Fígaro*, dezenas de caricaturistas circularam pelas mesmas redações, conversando com as mesmas pessoas, entre 1863 a 1876. Uma das principais figuras é a do artista francês Joseph Mill, uma das figuras-chave do campo artístico fluminense.

Mill trabalhou mais de 20 anos com revistas ilustradas no Brasil, no período de 1863 a 1880. Figura importante na Corte, lecionava em liceus e em casas de famílias abastadas, além de pintar retratos e paisagens. Seu primeiro trabalho na imprensa deu-se com o cargo de diretor artístico no semanário *Bazar Volante*, que o encarregava de ilustrar quase todo o jornal. Mill esteve no *Bazar* em suas mudanças de nome e “absorções”, além de trabalhos em *O Mequetrefe* (1875) e em *Ba-ta-clan* (1867-68), periódico de Charles Berry, redigido em francês, em formato maior que os concorrentes e declaradamente contra o governo imperial. É com esta figura-chave que Aluísio Azevedo trabalhou pela primeira vez, como informa

¹¹⁰ BALABAN, Marcelo. *Poeta do lápis: sátira e política na trajetória de Angelo Agostini no Brasil Imperial (1864-1888)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009, p. 24.

Herman Lima: “Mais tarde, encontramos ainda J. Mill no *Fígaro*, a alternar com Faria, Aluísio Azevedo e Vale, desde que morrera Luigi Borgomainerio, em março de 1875. Sua colaboração se estende até 1878 (...)”¹¹¹.

Cândido Aragonês de Faria foi outra figura deveras importante para o campo artístico do Brasil. Trabalhou na *Pacotilha* em 1866, depois no *Mefistófeles*, no *Fígaro* e no *Mequetrefe*, sendo que a sua primeira aparição em *O Fígaro*, a 27 de maio de 1876, “coincide quase com a estreia de Aluísio Azevedo como caricaturista profissional, a 13 do mesmo mês. Em agosto, Faria substituiria não somente Aluísio, como Joseph Mill e Assis Júnior que, alternadamente, vinham ilustrando a revista”¹¹². É preciso lembrar que Faria também fundou *O Mosquito*, a 19 de setembro de 1869, e seria para este jornal que trabalhariam os principais nomes da caricatura brasileira, como Angelo Agostini e Rafael Bordalo Pinheiro.

Assim, temos, em um mesmo período, circulando pela redação de *O Fígaro*, Joseph Mill (caricaturista já reconhecido no meio), Cândido de Faria (caricaturista feroz, fundador e proprietário de *O Mosquito* até 1871), e o estreante Aluísio Azevedo. Uma evidência do acolhimento do trabalho do irmão de Artur Azevedo pelos seus pares, é que voltaria a trabalhar com este grupo em *O Mequetrefe*. Ao lado de Pereira Neto e Antônio Alves, os cinco ilustrariam a revista. Este grupo de relações aumentaria com as figuras da redação: Olavo Bilac, Artur Azevedo, Henrique Lopes de Mendonça, Lúcio de Mendonça, Raimundo Correia, Filinto de Almeida, tendo como diretor, por algum tempo, uma figura chave, agora, não mais do campo artístico, mas do literário: Joaquim Nabuco. Entre as sátiras mais frequentes do periódico estavam a política e o clero.

No momento em que Aluísio Azevedo entra no campo artístico fluminense, em 1876, assim estava composto o mercado das revistas ilustradas em circulação:

Revista Illustrada: fundada por Angelo Agostini em primeiro de janeiro de 1876, publicada aos sábados, viria para ocupar o lugar deixado pela *Semana Illustrada*, em que trabalharam Machado de Assis, Quintino Bocaiúva, Joaquim Nabuco e Bernardo Guimarães. Viria a se tornar a revista ilustrada mais importante do Brasil.

O Mosquito: fundada por Cândido Aragonês de Faria, proprietário até 1871. Nela estreia Angelo Agostini, em dezembro de 1871. Em 1875, Agostini sai para planejar a *Revista Illustrada* e o novo proprietário, Manoel Rodrigues Carneiro, traz de Portugal, para ilustrar a sua revista, Rafael Bordalo Pinheiro, em agosto daquele ano.

¹¹¹ Idem, LIMA, Herman, p. 769.

¹¹² Idem, LIMA, Herman, p. 804.

O Mequetrefe: fundada por Pedro Lima (posteriormente assumiria em seu lugar José Joaquim Correia) e Eduardo Joaquim Correia. Caricaturistas e redatores já mencionados.

Ilustração do Brasil e Ilustração Popular: ambas de Charles F. de Vivaldi, quinzenais.

O Fígaro: sucessora de *A Vida Fluminense*, de Eduard Rensburg, encerrada no ano anterior, revista que inaugurara o modelo com doze páginas. Caricaturistas já mencionados.

O Polichinelo: publicada em São Paulo. Ilustrada por Huscar de Vergara.

Revista do Rio de Janeiro: editada por Serafim José Alves.

Aluísio ilustrou quatro exemplares de *O Fígaro*, onde conheceu os principais nomes da caricatura no Brasil após o falecimento de Borgomainerio. Saiu do jornal em 5 de agosto de 1876, sem motivo conhecido. Não se sabe se Aluísio conheceu Agostini pessoalmente, contudo, a sua amizade com Rafael é apontada por Mérian: “A amizade com Aluísio Azevedo nunca se desmentiu. Foi uma das primeiras pessoas (...) que ele visitaria no começo de 1896 em Lisboa”¹¹³.

De 19 de março a sete de setembro de 1877, o futuro escritor de *Casa de pensão* foi colaborador de *O Mequetrefe*, lançado em 7 de janeiro de 1875 por Pedro Lima e Eduardo Joaquim Correia¹¹⁴.

As caricaturas de *O Mequetrefe* caracterizavam-se pelas alegorias, recurso bastante empregado desde a década de 1860, com destaque para as alegorias femininas, buscando aproximá-las de “nação”, explorando significados como “gestação” e “nascimento”, ou à ideia de uma república (ocasionalmente vinculada às ideias de república oriundas da Revolução Francesa). Uma mulher bebendo, por exemplo, poderia representar a nação embriagada.

Símbolos republicanos também eram frequentes nas ilustrações, em reiterada oposição aos símbolos monárquicos. Por estar ligada à monarquia, a Igreja católica também era um comum alvo das sátiras.

O posicionamento político do periódico pode ser entrevisto na edição de abril de 1875, quando o jornal afirmou não ser republicano: “mas também não somos monarquistas (...) combatemos, por exemplo, o poder pessoal que é um excesso da monarquia constitucional”¹¹⁵. Desta forma, os alvos dos ataques podem ser tanto o imperador Dom Pedro II como os ministros escolhidos por ele. A parte textual apresentava uma postura bastante ambígua, ao menos nos primeiros anos, porém, as suas ilustrações declaravam a sua inclinação pró República. Nos anos finais do império, *O Mequetrefe* já explicitava o seu desejo de mudança.

¹¹³ MÉRIAN, Jean-Yves. Idem, 2013. p. 105.

¹¹⁴ O jornal circularia até janeiro de 1893.

¹¹⁵ *O Mequetrefe*, São Luís do Maranhão, 04/1875, p. 1.

De seis de abril a primeiro de junho de 1878, Aluísio Azevedo colaborou em *Comédia Popular*. No editorial da primeira edição, o jornal escreve:

Tem por fim exclusivo, pela crítica severa dos vícios e abusos que corroem o universo social moderno, educar o povo em geral, reivindicando-lhe todavia os íntegros direitos, assim como os legítimos interesses de cada um. (...) Apoiando-se no valioso conselho (...) conjectura se afastar um tanto da sonda comum do jornalismo pátrio (...)¹¹⁶.

Infelizmente, não temos disponíveis as edições em que Aluísio Azevedo esteve presente. O tom do jornal se agrava, porém, em relação ao governo. Na edição de 26 de março de 1878, o artigo “Senhor Governo” permite ter uma ideia da postura editorial: “Por que é que teu ministro encarregado de nos dar água, esse Moisés de nova espécie, não a encomenda nos bastidores (...)?”¹¹⁷

Nesta publicação, Aluísio assinou algumas crônicas sob o pseudônimo de Lambertini. Estes arquivos estão sob a guarda de Pastor Azevedo Luquez, filho adotivo e herdeiro de Aluísio¹¹⁸. Nestas crônicas, Aluísio defende uma nova filosofia política baseada no Positivismo.

Jean-Yves Mérian evoca a possibilidade, sem confirmação, de Aluísio ter colaborado também com *A Semana Ilustrada* e *Zigue-Zague*¹¹⁹.

Com a morte do pai, Aluísio volta ao Maranhão, no mesmo ano.

3.2. A carta de apresentação caricaturada

Os anos 1870 foram marcados por um intenso debate político em torno de duas questões fundamentais: a abolição da escravatura e a proclamação da república. As orientações políticas formavam grupos em torno de nomes fortes do campo jornalístico, determinando as redes de relações possíveis. Por este ângulo, os caricaturistas estavam determinados pelos interesses das figuras mais importantes do campo jornalístico, o mesmo ocorrendo com o campo literário. Outro alvo frequente dos periódicos ilustrados era a Igreja Católica, principalmente por conta da chamada “Questão Religiosa”, desencadeada em 1872. No

¹¹⁶ *Comédia Popular*, Rio de Janeiro, 18/08/1877, p. 2.

¹¹⁷ *Comédia Popular*, Rio de Janeiro, 28/03/1878, p. 3.

¹¹⁸ Jean-Yves Mérian, em 2014, relata a dificuldade em acessar os documentos inéditos de Aluísio: “(...) Plínio Doyle, Aluísio Azevedo Sobrinho, Josué Montello, no Rio de Janeiro, e Pastor Azevedo Lúquez, herdeiro de Aluísio Azevedo, em Buenos Aires (com muitas reticências), puseram à minha disposição cartas, livros, manuscritos, jornais e livros que não existiam nas bibliotecas. Infelizmente, os acervos únicos de Aluísio Azevedo Sobrinho e de Pastor Azevedo Lúquez foram dispersados ou vendidos depois da morte de ambos.” *Teresa - Revista de Literatura Brasileira*, número 14; São Paulo, p. 225, 2014.

¹¹⁹ Idem, p. 106.

conflito, a Igreja desafiou o governo imperial, provocando a participação de Dom Pedro II, João Alfredo, Visconde de Rio Branco, entre outros políticos; dos Bispos do Rio de Janeiro, Pernambuco, Pará e do papa Pio IX; de membros da maçonaria e da imprensa. Do embate, acabaram presos os Bispos de Olinda e do Pará. Jornais ilustrados como *O Mequetrefe*, *O Mosquito* e *A Vida Fluminense* aproveitaram a ocasião para atacar a relação Igreja-Estado.

Nas caricaturas de Aluísio Azevedo, podemos encontrar diversos temas que voltarão a aparecer em seus romances posteriores, como a influência e o poder de portugueses na economia do Brasil. Passaremos agora a analisar as suas principais produções, visando os traços característicos, uma tarefa que exige apuração, como expõe Sidney Chalhoub: “A imprensa ilustrada oitocentista é crônica híbrida, texto e imagem, requer do leitor hodierno erudição pertinente a um tempo que não lhe pertence.”¹²⁰

Em 13 de maio de 1876, a edição número 20 de *O Fígaro* apresenta Aluísio Azevedo, seu novo caricaturista, para os leitores da revista. Na legenda, lê-se:

“Meus senhores! Apresento-lhes um 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 contrário¹²¹.”

¹²⁰ CHALHOUB, Sidney. “Prefácio”, in: BALABAN, Marcelo. Idem, p. 17.

¹²¹ *O Fígaro*, Rio de Janeiro, 13/05/1976, p. 1.



Figura 11 - "O irmão do pai da filha de Maria Angra", publicado em O Fígaro, nº 1876, 13/05/1876, p. 08

Esta ilustração quase não poderia ser considerada uma caricatura. Há pouca deformação, pouca ousadia formal (porém não se trata de uma característica do traço de Aluísio Azevedo, como veremos na próxima caricatura), apesar de o autor se colocar com roupas de espectador (ou narrador?) e não de ator, como a segunda personagem. Entre os elementos deformados, temos a cabeça maior do que o tronco (sem proporção), podendo

significar “mais pensante” ou superior intelectualmente – talvez um contraponto com a questão das classes sociais ou do ego que permeia o seu meio.

Aluísio, com uma enorme pena em mãos, está acompanhado de seu irmão, Artur, vestido como um personagem de teatro. Primeiro, é preciso destacar uma das características elementares da caricatura de Aluísio Azevedo: a grande quantidade de detalhes. Esta qualidade indica o olhar aguçado que marcará as suas longas descrições repletas de pormenores e observações. O segundo aspecto essencial, recorrente em suas caricaturas, é a dessacralização da figura representada, no caso, o próprio autor. O tamanho da pena reflete outras duas características: o exagero e a construção de personagens-tipo. O desenhista se apresenta bem vestido, com a ambígua cartola estendida, como se a receber o aplauso do público ou a esmola. O objeto exagerado, a pena, é o elemento crítico, que pode ser interpretado como o ego do dono. Esse olhar para si pode ser lido como a sua visão do olhar do público para a sua profissão. O exagero e os traços de caráter podem ser notados, por exemplo, em suas obras posteriores: na ganância de João Romão, em *O cortiço*, na ingenuidade inicial de Rosalina (*Uma lágrima de mulher*), Ana Rosa (*O mulato*), Amâncio (*Casa de pensão*) e Pombinha (*O cortiço*).

Na caricatura auto-representacional, podemos entrever como Aluísio lidou, em seu tempo, com a questão da aparência. Ele e seu irmão estavam em uma cidade nova e precisavam conquistar os afetos do público, imerso em debates sobre imperialismo e república. Era preciso provocar-lhes os sentimentos, colocar-se ao seu lado. Pelo seu potencial crítico, a caricatura aparecia como um local privilegiado de atuação, onde etnia, nacionalidade e corpo podem ser explorados a fim de manipular e ridicularizar opiniões. A linguagem das legendas e as interpretações sofisticadas das caricaturas, contudo, demonstram que Aluísio não simplificaria tanto seu trabalho. Um olho sempre estava aberto para a crítica.

A “carta de apresentação” de Aluísio, contudo, é colocar-se ao lado seu irmão. Após três anos na Corte, Artur Azevedo conquistara seu espaço no campo literário e no campo cultural com a sua peça *A filha de Maria Angra*. Colocar-se ao seu lado sugere um comprometimento com o irmão e com o grupo de jornalistas de viés republicano-abolicionista.

A charge de Aluísio lembra bastante a caricatura de estreia de Angelo Agostini no jornal ilustrado *Diabo Coxo*, tanto pela postura, que destaca o ombro e mantém a perna esquerda para frente. Uma vez que Agostini já era referência entre os caricaturistas, poderia tratar-se de uma homenagem, quase um “aceno” do novato Aluísio.

Acceitam-se artigos e desenhos que poderão ser deixados, em carta com direcção á redacção na livraria do sr. M. da Cunha—Rua Direita.

DIABO COXO

Assigna-se na livraria de M. da Cunha—Rua Direita. Preços : Capital 12 numeros 4\$ rs. fóra da Capital 5\$ rs. Numero avulso 500



ANNO I

JORNAL DOMINGUEIRO.

N. 1

Não ha palacio altivo, nem misera choupana
Cujos mysterios fundos não possa penetrar;
Cheguei hoje a S. Paulo,—sentido meu povinho!
A musica está prompta, nós vamos começar.



Sou o Diabo coxo : quem ha que desc...eça
Na vida social, meu vasto poderio?
Percoiro o mundo inteiro, ora pedestre humilde,
Ora atraddo aos lombos de um palafrean soubrido

O Diabo-coxo comprimenta aos seus leitores.

Figura 12 - Diabo Coxo. N° 1, 17/09/1864, p. 1.

Na mesma edição de 13 de maio de 1876, *O Fígaro* trouxe a caricatura “A propósito dos trinta botões”, de autoria de Aluísio Azevedo, estreando como caricaturista. Em página dupla central, o desenho pode tanto referir-se à peça de Eduardo Garrido, em processo de montagem no teatro São Pedro, na mesma época, ou à figura de Manuel Trinta Botões, criada

pelo artista plástico português Rafael Bordalo Pinheiro, em escárnio ao modo como os portugueses da burguesia brasileira se vestiam¹²², sendo mais provável um misto das duas. No caso, o Barão do Lavradio protestara contra as caricaturas de Rafael, argumentando que os brasileiros recebiam de braços abertos os portugueses que chegavam de jaquetão de trinta botões e não toleraria os insultos do caricaturista. Rafael, em jaqueta de trinta botões, teria desfilado pela Rua do Ouvidor no sábado seguinte.

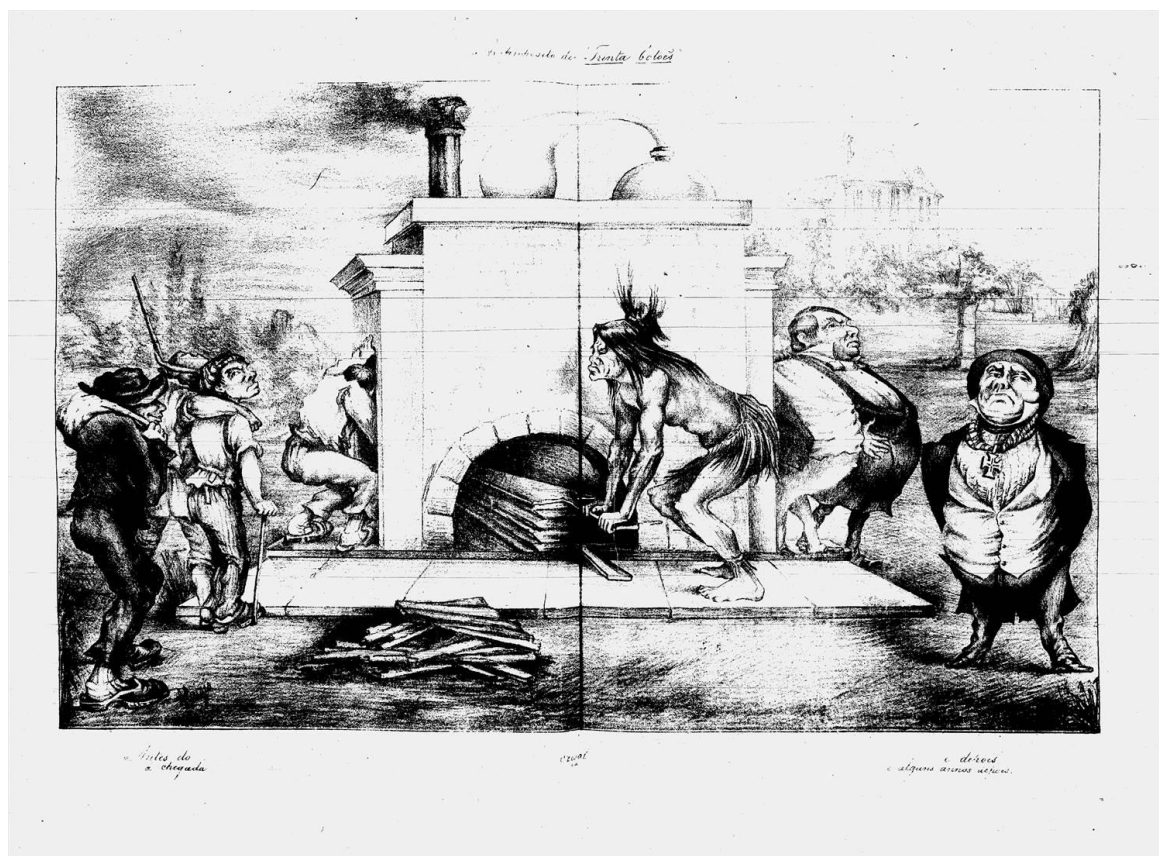


Figura 9 – “A propósito dos trinta botões”, publicada em *O Fígaro*, nº 20, 13/05/1876, p. 04-05.

Os temas relacionados ao modo como o português vê os brasileiros e é visto por eles, aparecerá (em menor tom) em quase todas as suas obras, ganhando ênfase em *O mulato* e em *O cortiço*. Na caricatura “A propósito dos trinta botões”, evidenciam-se os alicerces da caricatura: a deformação, o exagero. Na cena, os imigrantes portugueses chegam ao Brasil pobres, com roupas surradas, segurando as roupas nos ombros. O Brasil, representado pelo forno, transforma os portugueses em seres obesos, ricos, arrogantes (o nariz está empinado) e com o título de comendadores.

¹²² *O Fígaro*, Rio de Janeiro, 15/05/1876.

Os portugueses, obesos e preguiçosos, contrastam com o índio magro em trabalho mecânico e constante. Os burgueses apresentam-se vestidos com roupas cerimoniosas, e o índio, nu. Por outro lado, os portugueses são menores, baixos e gordos, em comparação com o índio, corpulento e alto, que encara de frente os imigrantes que chegam:

(...) mostra um laboratório onde entram emigrantes portugueses magricelas e de tamancos. O índio brasileiro ativa a fornalha, tocando um grande fole, com o que saem do outro lado da almanjarra os nédios barões, viscondes e comendadores lusos, o ventre próspero, o ar arrogante, a cruz de Cristo no alto do peito¹²³.

No campo iconográfico, a figura indígena geralmente representa o povo brasileiro. Com a sua caricatura, apesar da exploração, Aluísio ressalta um povo gigante, trabalhador e que enfrenta seu dominador de frente. Por fim, as imagens de Aluísio contam uma história. Da esquerda para a direita, como uma frase, como uma história, acompanhamos a transformação dos portugueses.

Estes traços se repetem em uma das caricaturas mais polêmicas e referidas de Aluísio Azevedo, publicada na edição número 97 de *O Mequetrefe*, em 10/04/1877. Na capa da publicação, ao centro, há um homem crucificado e, abaixo dele, outras quatro pessoas. Mais abaixo, dois versos: “O povo... O povo também é Rei, é rei como / Jesus! Para beber o fel, para morrer na cruz”¹²⁴.

¹²³ LIMA, Herman, idem, p. 1682-83.

¹²⁴ *O Mequetrefe*, Rio de Janeiro, 10/04/1877, p. 1.

O MEQUETREFE

CORTE
 Anno 16\$000
 Semestre 9\$000
 Trimestre 5\$000

PROVINCIAS
 Anno 20\$000
 Semestre 12\$000
 Anualo 4\$500

DOS OURIVES Nº 35

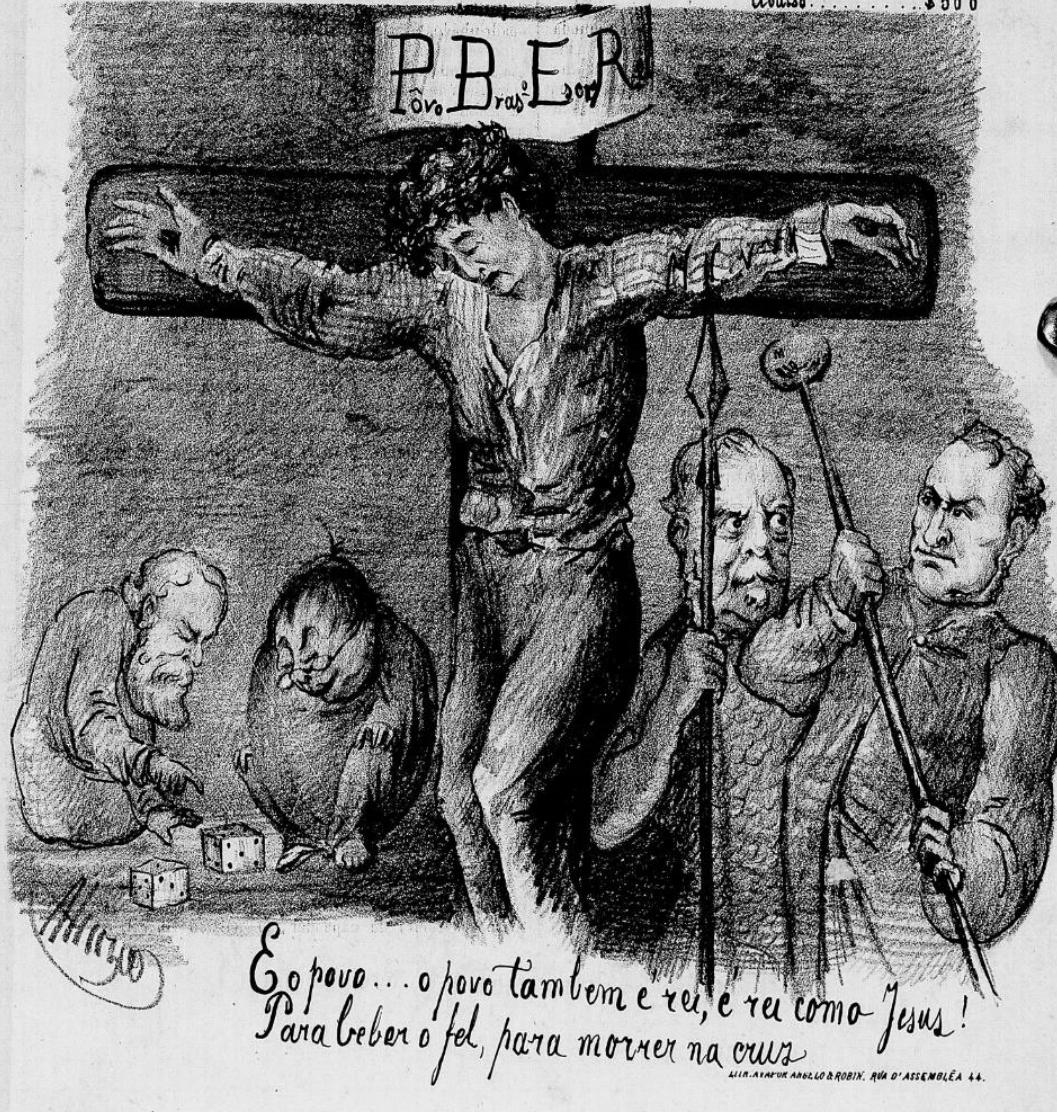


Figura 10 - Caricatura publicada em O Mequetrefe, nº 97, 03/04/1877, p. 1

Comparado a Jesus, o povo brasileiro domina a imagem, ferido pela lança da caricatura do General Duque de Caxias, em uniforme de soldado, e pelo bastão do Barão de Rio Branco. As duas outras figuras, mais ao fundo, representam o imperador, Dom Pedro II, e alguém da

Igreja, a jogar dados, indiferentes ao povo. Duque de Caxias, desta forma, é mais poderoso que o imperador, distraído com jogos.

Novamente a caricatura apresenta grande quantidade de detalhes, desta vez, em uma analogia com uma imagem clássica, uma das cenas mais representadas em tragédias. Ao aplicar a camada crítico-cômica sobre a cena, Alúcio encontra a dessacralização. Simultaneamente, cria duas personagens-tipo: o governante perdido e a figura clerical jogando com o poder, ambos de costas para a população, a sofrer agressões. Seria dessa maneira que a população enxergava as figuras desenhadas? Esse olhar, talvez, irreverente, assumirá o protagonismo nos moradores do cortiço, em sua obra de 1890.

Também vale apontar para o olhar alto dos agressores em comparação com o olhar baixo do imperador, indicando possíveis relações com ambições políticas dos primeiros em contraste com a ausência de Dom Pedro II. As lanças ferem o povo mesmo crucificado, enquanto o governo joga com a vida indiferente ao sofrimento escancarado.

Outro aspecto importante, observado por Nadja de Moura Carvalho, é a presença constante de cabeças soltas, reunidas, apartadas do corpo. Na caricatura "Questões de asseio", vemos uma cesta de crânios no canto inferior direito, semelhantes às cabeças reunidas em "Reflexões humorísticas sobre o casamento". Já em "As folhas ilustradas à cata de um barão... higiênico" notamos um corpo sem cabeça. Muitas cabeças soltas podem ser apreciadas em "Entidades que não podem olhar para os lados".



Figura 1 – “Questões de asseio”, publicado em O Fígaro nº 23, 03/06/1876, p. 08 (detalhe)

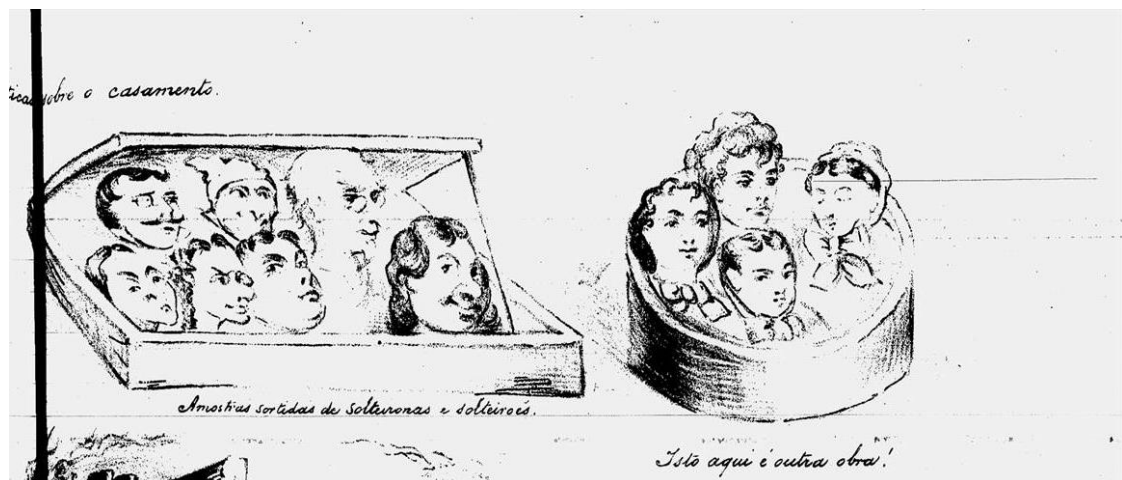


Figura 12 - "Reflexões humorísticas sobre o casamento", publicada em O fígaro, nº 32, 05/08/1876, p. 04-05 (detalhes)



Figura 13 - "As folhas ilustradas à cata de um barão... higiênico", publicado em O Fígaro, nº 23, 03/06/1876, p. 05.



Figura 14 - "Entidades que não podem olhar para os lados", publicada em O Fígaro, nº 32, 05/08/1876, p. 01

Para Nadja de Moura Carvalho, os apartamentos de cabeça e o jogo de “esconde-esconde” utilizados por Aluísio indicam um diálogo do autor com o positivismo:

Apenas com a cabeça, a simbologia da razão já representa o homem. É a razão, o intelecto, que importam em suas cabeças cortadas. A cabeça separada do corpo adquire forma de metáfora, e sem rodeios apresenta no formato visível a importância que era atribuída ao positivismo, ao racionalismo da ciência moderna, abraçado pelos jovens de sua época¹²⁵.

Podemos confirmar este apreço das ideias positivistas na seguinte caricatura:



Figura 15 - Juízo final, publicado em *O Mequetrefe*, nº 96, 24/03/1877, p. 4-5

Na charge, o Positivismo, liderado por Auguste Comte e guiado pela Liberdade, parece surgir como extirpador dos males da Terra. À direita, podem-se ver clérigos desesperados.

Com base nestas caricaturas, verifica-se que a política está presente na estética de Aluísio, determinando-a, tanto em sua representação como na construção de seu lugar no campo literário. E este olhar atento ao modo como a situação social pode ser representada, seja de maneira sintética, seja por meio do exagero em cenas cuidadosamente trabalhadas, Aluísio adquiriu com a caricatura. No restante de sua obra pode-se notar como essa sua primeira inserção na imprensa foi marcante para a sua escrita.

¹²⁵ CARVALHO, Nadja de Moura, *idem*, p. 86.

O primeiro contato com o público das revistas ilustradas parece ter desenvolvido em Aluísio características recorrentes desde *Uma lágrima de mulher* até *O cortiço*. Como se nota em sua “carta de apresentação”, o autor não se dissocia do público e questiona ou problematiza o seu lugar.¹²⁶ Além disso, há grandes quantidades de detalhes em suas descrições, seja do nascer do dia em *Uma lágrima de mulher*¹²⁷ ou do cortiço, e mesmo em *Memórias de um condenado*¹²⁸, além dos traços exagerados, que encontram a sua forma maior na figura do avaro João Romão.

¹²⁶ Como se verá no capítulo seis, Aluísio também comparou o seu sofrimento com o experienciado pelos negros.

¹²⁷ “Principiava a declinar o mês de outubro, e já o inverno abria cedo os portões da noite. O céu, betumado por igual de um cinzento chumbado e sujo, peneirava de vez em quando uma poeira d’água, que se precipitava na lâmina polida do mar, como se milhões de flechazinhas microscópicas crivassem o escudo enorme do fabuloso gigante marinho. Das águas, mortas e sombreadas pelo azul escuro da noite, levanta-se o torrão vulcânico, da ilha, desenhando fantásticamente no fundo plúmbeo do céu os contornos negros das oliveiras.” AZEVEDO, Aluísio. *Uma lágrima de mulher*. São Paulo: Livraria Martins Editora, sem data, p. 3.

¹²⁸ “O cortiço estava todo em movimento. Havia nele o alegre rumor do trabalho. Um grupo de mulheres, de vestido arregaçado e braços nus, lavava, conversando e rindo em volta de um tanque cheio. Um português, com jaqueta atirada sobre os ombros, tagarelava com uma negra, que entrara para vender hortaliças; duas crianças más, assentadas na grama raspada de um quase extinto canteiro, entretinham-se a enraivecer um cão. Um mascate, com uns restos de cachimbo ao canto da boca fumava ao lado de um tabuleiro de quinquilharias de vidro, e conversava em meia língua com uma velha ocupada a depenar um frango.” AZEVEDO, Aluísio. *A condessa Vésper*. São Paulo: Globus, 2009, p. 160.

CAPÍTULO QUATRO

Um pintor que escreve: *Uma lágrima de mulher*

Como procuramos demonstrar ao verificar o grau de autonomia do escritor brasileiro na década de 1880, o campo literário dependia do campo jornalístico, tornando-se um campo literário-jornalístico. Aluísio, por sua vez, nunca esteve, realmente, no campo jornalístico. Em um momento inicial participara do campo artístico, depois passou ao campo jornalístico-literário por obrigação, vinculando-se às lutas de seus amigos no campo político, finalizou como funcionário público e jamais retornou aos campos culturais apesar de ter escrito um estudo sobre o Japão. Os depoimentos e as ações de Aluísio sugerem um intelectual que buscava circular livremente pelos diversos campos, coletando informações para seus romances, sempre permanecendo em entrelugares.

Neste capítulo analisaremos a obra *Uma lágrima de mulher* a partir de sua inserção no campo literário nacional, buscando avaliar as dificuldades da entrada de Aluísio Azevedo no meio. Além disso, verificaremos a recepção da obra e suas singularidades, buscando analisar a presença das técnicas da pintura.

4.1. Situação do campo literário

De acordo com Gisèle Sapiro¹²⁹, Bourdieu afirma que o campo literário se estrutura a partir de algumas oposições. A mais forte, oriunda dos espaços sociais, seria a oposição entre dominantes e dominados, entre os agentes já conhecidos e os seus pretendentes. Esta diferenciação produziria um capital poderoso para o campo: o reconhecimento. Nesse sentido, ocupar um lugar em uma possível Academia Brasileira de Letras, no Brasil, por exemplo, dotaria o escolhido de um capital simbólico imensurável dentro da lógica do campo literário em finais do século XIX, aumentando as relações de força.

Ao dar os seus primeiros passos no campo literário-jornalístico, Aluísio Azevedo, inicialmente, buscará se juntar aos literatos da escola romântica com *Uma lágrima de mulher*. Tentar ser reconhecido dentro do grupo dos escritores românticos parece um primeiro passo lógico dentro do campo literário. Se tivesse qualidades, não seria automaticamente aceito?

¹²⁹ SAPIRO, Gisèle. "Campo literário", verbete em CATANI, idem, pp. 88-90.

Contudo, sua obra seguinte mudará drasticamente, buscando uma representação da sociedade brasileira vinculada com as lutas sociais através de um romance de tese.

Ao colocar-se ao lado de uma corrente literária distinta, Aluísio atua contra a situação atual do campo, buscando transformá-la, o que implica transformar outros escritores, o público e a crítica. Uma vez que a posição ocupada no campo literário deriva diretamente do reconhecimento obtido, a decisão do escritor maranhense pode ser considerada ousada/arriscada. Aqui, entramos no segundo aspecto importante do campo literário, aspecto determinado pelo campo cultural: o reconhecimento pode ser simbólico ou temporal.

A questão aventada reside no grau de autonomia do campo literário em relação à sua demanda, ou seja, os compradores de livros e de jornais. É preciso corresponder às expectativas do público? Do ponto de vista financeiro, a resposta seria afirmativa, uma vez que o valor de vendas seria baixo, reduzindo, assim, o valor da obra em si. O autor deveria, sem dúvida, neste raciocínio, apostar no valor temporal da obra. Aluísio deparou-se com esta encruzilhada durante a sua carreira literária: se o estilo ou tratamento moral e ideológico do assunto fossem demasiado diferentes, talvez ele não obtivesse público. Em *O mulato*, por mais ou menos vinculado às correntes realistas e naturalistas que estivesse, Aluísio permeou a sua obra com recursos da escola romântica, e muitas saídas literárias na trama são convencionais. Viria a revisar a obra somente dez anos depois, aspecto que analisaremos no sexto capítulo.

Contudo, o campo literário, como vimos, possui uma lógica própria, que privilegia o caráter estético: quem realmente pode julgar e determinar o valor de uma obra não seria o público, mas os outros escritores e os críticos literários. O capital acumulado será, neste caso, o simbólico:

A produção literária autonomizou-se da demanda das classes dominantes e do grande público, ao valorizar o julgamento dos especialistas. (...) No entanto, este processo não é linear, nem homogêneo, tendo assumido diversas modalidades em função dos países¹³⁰.

A obra de Aluísio Azevedo, em sua variedade, é exemplar para a compreensão da evolução da autonomia do campo literário nacional e de como os escritores usaram esta questão em suas criações, por exemplo, em prefácios, na criação de seus narradores ou em matérias na imprensa. Será em uma reflexão acerca do leitor brasileiro em um de seus prefácios que Aluísio exporá o seu projeto de educação do leitor e será com o seu narrador em *Memórias de um condenado* que nos apresentará a imprensa como matéria e forma literária.

¹³⁰ SAPIRO, Gisèle. Op. Cit. p. 90.

Na imprensa, publicará anúncios para o lançamento de *Uma lágrima de mulher*, *Casa de pensão*, *O homem*, além de seu projeto literário envolvendo cinco romances. Os preparativos para o lançamento do romance *O Cortiço*, em 1890, receberam uma atenção redobrada, com a publicação de artigos sobre o romance nos periódicos fluminenses por parte de vários amigos seus: Capistrano de Abreu (*Gazeta de Notícias*), Urbano Duarte (*Gazeta Literária*), Artur Azevedo (*Correio do Povo*), Pardal Mallet (*Gazeta de Notícias*); Medeiros de Albuquerque (*A Cidade do Rio*, reproduzindo um suposto diálogo sobre o romance ouvido na Garnier) e José do Patrocínio, (*A Cidade do Rio*).

O Brasil, tido como extensão da Coroa portuguesa, passa a refletir sobre o “indivíduo brasileiro” no século XVIII, em especial com os autores árcades. Antes disso, o conceito de nação apenas começava a ganhar corpo¹³¹. Após o movimento de independência ocorrido em 1822, esta reflexão identitária torna-se central e atinge a literatura nacional, entre 1835 e 1840, com os escritores brasileiros denominados românticos. Na busca por elementos particularizantes do Brasil, estes autores os identificaram na natureza, nos indígenas e na religião¹³².

Em *O Guarani* (1857), José de Alencar compõe um mito fundador para o Brasil enquanto nação, com a miscigenação do europeu branco com o nativo selvagem.

Oriundos de famílias economicamente estáveis ou de classe média (como é o caso de Manuel de Araújo Porto-Alegre e Gonçalves de Magalhães) e educados no exterior, os escritores românticos brasileiros passaram a ser patrocinados por D. Pedro II após 1840 e, comumente, adotaram posições aristocráticas, tanto na literatura quanto em sua atuação política¹³³. Este status durou trinta anos, quando o campo literário passaria a ser renovado com as vozes da geração de 1870. Proveniente da Faculdade de Direito do Recife e de formação positivista, este novo grupo costumava propor a abolição da escravatura, uma maior educação da população e o estabelecimento da república¹³⁴.

O romance *Uma lágrima de mulher*, publicado em 1879 no Maranhão, não costuma receber mais do que uma linha na historiografia literária brasileira. O primeiro romance “de verdade” de Aluísio Azevedo seria *O mulato*, por suas qualidades estético-literárias, por abraçar o movimento naturalista de Zola e, principalmente, por corresponder ao principal

¹³¹ FIORIN, José Luiz. *A construção da identidade nacional brasileira*. In: *Revista Bakhtiniana*. Vol. 1. N. 1. Setembro. São Paulo, 2009, p. 115.

¹³² CANDIDO, Antonio. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2002, p. 17.

¹³³ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 100.

¹³⁴ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 97.

critério historiográfico [ainda] utilizado para escolher as obras do cânone: por acrescentar à discussão da identidade nacional.

Essa “mudança repentina”, de uma obra “de qualidade” para outra supostamente inferior, será constante durante a obra literária azevediana. Se a obra pertencesse ao movimento naturalista, tratar-se-ia de uma obra relevante, caso contrário, predominava o comum descaso do tratamento reservado às obras de caráter folhetinesco. O caráter híbrido de suas obras consideradas “não naturalistas”, singular em sua geração, facilmente podendo ser concebido enquanto experimentação estética, por alinhar poéticas e técnicas diversas, acaba escamoteado para as profundezas do cânone. Este preterir crítico produz as típicas separações das obras em grupos alcunhados por palavras-chave com fins didáticos. No caso de Aluísio, de um lado estariam as obras naturalistas, significativas, do outro, o restante. E esta aparente adoração da historiografia literária por qualificações e delimitações adquire ares espantosos quando, dentro das obras naturalistas, destacam-se as melhores, e, ainda, entre as melhores, a melhor. Com frequência *Casa de Pensão* e *O homem* observam a *O mulato* um degrau abaixo enquanto *O cortiço* reluz solitário no topo. Mesmo entre as obras não naturalistas, algumas são apartadas do ajuntamento para habitarem um lugar estranho, talvez curioso, porém, ainda secundário. *O coruja* e *O livro de uma sogra* ocupariam este “entrelugar”. Estas comparações, deslocadas de uma apreciação do conjunto, nada acrescentam para a apreensão da complexidade da situação histórica da obra azevediana, especialmente se o compararmos a Machado de Assis. O autor de *Esau e Jacó* tem a sua obra dividida em três por um critério cronológico, enquanto Aluísio Azevedo conta com um juízo crítico que parece sugerir que desaprendera a técnica literária que evoluíra na obra anterior.

4.2. As técnicas composicionais derivadas da pintura e da caricatura

Uma Lágrima de mulher foi composto, de acordo com Aluísio Azevedo, em 1878, após o seu regresso ao Maranhão em decorrência da morte do pai. Em sua carta de despedida do jornal “Pacotilha”, o autor escreve:

Para aproveitar os lazes escrevi aqui o meu primeiro romance – Uma lágrima de mulher; pinteí um quadro a óleo (...) publiqueí meu último trabalho literário – O Mulato; fundeí com alguns amigos distintos e talentosos O Pensador, do qual só me despedí na ocasião de retirar-me, e finalmente chamado à redação da Pacotilha aqui demorei-me até a véspera de minha viagem.

Todos esses trabalhos que enumerei pouco com nada valerão, se não lhes valer o único mérito que possuem – a boa intenção com que foram praticados. (...)

É uma boa resolução (...) devemos animá-lo para que ele trabalhe e no futuro produza cousa mais aproveitável. (...)

Sei que audácia dos padres de Santo Antônio aumentará na razão inversa do meu afastamento, porém isso pouco me abala – a lama que me fizeram atirar há de voltar as suas pias de água benta; além disso, tenho bastante confiança no seguinte provérbio – cão que ladra não morde! (...)

(...) muitas famílias tenho consciência de ter arrancado às garras do fanatismo para restituir às sublimes obrigações do lar doméstico¹³⁵.

Despedida.

Ao lerem estas palavras estará o autor dellas sendo conduzido a vapor para o Rio de Janeiro e sendo conduzido pela saudade para o mundo nebuloso das meditações e das tédias idéas.

Nessa occasião elle ao menos sentirá o prazer intimo de calcular que não desapareceu ainda da memoria de seus comprouvicianos e deixará embalar-se pela esperança de um dia prestar bons serviços á sua patria e a seus amigos.

A estes sejam entretanto dedicadas estas palavras singelas e sem elegancia, cujo unico merito está exclusivamente na sinceridade que as dita.

Seria imperdoavel ingratição partir sem patentear publicamente o muito penhorado que vou do Maranhão pelos inextimaveis obsequios que me foram dispensados nesta cidade desde que vim do Rio de Janeiro.

Figura 3 - Primeiras linhas da despedida publicada na "Pacotilha"

O autor faz um resumo de seus dois anos no Maranhão, destacando os seus trabalhos enquanto certos amadorismos, quase desculpando-se por eles, além de demandar aos leitores que o incentivem. Aluísio também aponta para a sua principal polêmica até então, permitindo-se uma última afronta e produzindo uma imagem caricatural: a lama atirada pelo padre a sujar a água benta da pia. Ao fim de seu texto, Aluísio ainda se refere às famílias que, dominadas pelo fanatismo, abandonam a família. Contudo, o adjetivo “sublimes”, diante de “obrigações”, possivelmente busca a ironia.

O período passado no Maranhão, após a estreia como caricaturista na Corte, é um divisor de águas para Aluísio, especialmente porque o escritor não voltará mais às caricaturas.

¹³⁵ AZEVEDO, Aluísio. “Despedida” in *Pacotilha*, edição 122. São Luís: 06/09/1881.

A ideia de fim de ciclo pode ser encontrada em uma nota enviada por Aluísio ao *Diário do Maranhão* na ocasião de sua chegada à província:

(...) resolvi partir para esta província cedendo à própria vontade e discernimento e não sendo automaticamente metido a bordo de um vapor, como de boa-fé diz o distinto redator do *Diário* do Rio de Janeiro. E lamento extremamente que o estimado e digno jornalista da corte percebesse no meu ato uma resolução nimamente alheia, quando deixando a corte, sacrifiquei futuro e aspirações, justificáveis em um meio onde conquistei, lutando com a mediocridade de minha inteligência, uma individualidade alcançada com muito esforço e trabalho.¹³⁶

Aluísio deseja expor publicamente que não regressara ao Maranhão voluntariamente e que tampouco estava feliz. Voltar ao Maranhão representava um retrocesso profissional. Destacamos o uso das palavras “sacrifiquei” e “conquistei”, também presentes no prefácio de *A Conquista*, representando um vocabulário em comum para o seu grupo. O tom da declaração deixa a impressão de que o seu futuro enquanto caricaturista na Corte estava “morto”. Em razão de sua “mediocridade” intelectual, precisaria de muito mais esforço e trabalho para “reconquistar” o seu lugar em um meio competitivo, cheio de “inteligências” superiores à sua.

Há, contudo, um traço negativo no modo como Aluísio Azevedo enxerga a palavra. Em *O mulato*, escrito mais ou menos no mesmo período da publicação desta nota no jornal, o cônego Diogo utiliza a palavra “conquistou” para convencer Luís Dias a assassinar Raimundo:

- Mas, apesar de tudo, se os partidos fossem iguais, ainda vá! Assim, porém, não acontece; você conquistou a sua posição naquela casa com uma longa dedicação, com um esforço de todos os dias e de todos os instantes; você enterrou ali a sua mocidade e empenhou o seu futuro; você deu tudo, tudo do que dispunha, para receber agora o capital e os juros acumulados! E o outro? o outro é simplesmente um intruso que lhe surge pela frente, é um especulador de ocasião, é um aventureiro que quer apoderar-se daquilo que você ganhou!¹³⁷

O discurso do cônego se aproxima bastante da declaração de Aluísio ao *Diário do Maranhão*. Assim como Diogo aponta para a conquista de uma posição societária enquanto elemento de distinção social, Aluísio parece dizer a seus conterrâneos que se sentia como se voltasse à estaca zero. Há algo da ambição de Dias que Aluísio identificava e, ao mesmo tempo, lamentava, distanciando-se de Coelho Neto. Há orgulho na conquista de Neto, enquanto Aluísio nos oferece melancolia. Não há perspectivas animadoras com a expressão “enterrar a mocidade” com vistas a “empenhar o futuro” buscando apenas “receber o capital e os juros acumulados”. Há tanto sacrifício em jogo nesta sociedade competitiva de final do

¹³⁶ *Diário do Maranhão*, Maranhão, n° 1536, 21 set. 1878, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/720011/8785>. Acesso: 24/06/2020, 19:40.

¹³⁷ AZEVEDO, Aluísio. *Aluísio Azevedo: Ficção completa*. Idem. p. 489.

século XIX, que tira-se a vida de alguém para compensar o “sacrifício” da própria vida ao capitalismo consolidado. Há muita associação de palavras que envolvem sangue neste processo de ascensão social, como se fosse o “óleo” a movimentar a estrutura social capitalista brasileira.

Coelho Neto, em suas “Reminiscências”, oferece algumas suposições para a situação que Aluísio se encontrava:

Tinha mais orgulho do lápis do que da pena e a qualquer dos seus romances preferia uma tela de figuras hirtas, um monte de cadáveres entre casas de uma rua estreita, debaixo de um céu de cor de zinco, que se intitulava pomposamente, “A Barricada” e que Paula Nei apelidara “A Segunda Passagem do Mar Vermelho”. (...)

Ele costumava dizer, com lástima: “Que se fizera romancista não por pendor, mas porque se havia convencido da impossibilidade de seguir a sua vocação, que era a pintura. Quando escrevo, afirmava, pinto mentalmente. Primeiro desenho os meus romances, depois redijo-os”¹³⁸.

Neto afirma a preferência de seu amigo pela pintura, além de certa insatisfação diante da produção ficcional, quando comparada às pinturas, mas não sem uma ironia: Aluísio provavelmente estava errado, argumento invocado pela figura de Paula Nei a brincar com o exagero em seu quadro (o mesmo citado na “Despedida”). Contudo, Aluísio, em seu período na Capital, seja porque se viu diante de um mercado abarrotado de profissionais desempregados, ou por não se achar à altura dos demais, ou por preferir a pintura (e não outro gênero similar), ou por ter descoberto o potencial da literatura para o alcance das massas, acabou dedicando-se, primeiramente, ao jornalismo (em seu retorno ao Maranhão), depois, à ficção folhetinesca e naturalista. De concreto, temos apenas o relato de Olavo Bilac, em que o poeta nos informa que Aluísio, após três anos no Rio de Janeiro, encorajado por artistas como Bordalo Pinheiro, requereu do governo da província do Maranhão um auxílio para estudar na Europa e foi negado¹³⁹.

Diante de um autor que declara que compõe seus romances com “pinturas mentais”, colocamo-nos diante de uma investigação estilística bastante complexa e distinta dentro do panorama literário brasileiro. A baixa atenção dada a *Uma lágrima de mulher* parece apagar, à força, uma parte importante do modelo composicional de Aluísio Azevedo, mesmo que seus romances futuros procurem escapar à esta característica inicial. As técnicas composicionais da pintura participam ativamente de seu processo de escrita, o que procuraremos demonstrar neste capítulo. Já a sua verve caricatural aparecerá com muito mais ênfase em suas produções subsequentes, o que será desenvolvido nos dois últimos capítulos desta tese, dedicados à análise de *O mulato*.

¹³⁸ NETO, Coelho. “Reminiscências”, in *Frutos do Tempo*, citado, sem página, por: LIMA, Herman, idem, p. 1676.

¹³⁹ BILAC, Olavo. Op. cit. p. 10.

Esta técnica aparece na afirmação de Domingos Barbosa:

É que, antes de descrever as personagens que nos seus livros se movimentam, ele as pintava, a aquarela, se eram belas e boas, e caricaturava-as a lápis, se eram ridículas ou más. (...) provocando uns o carinho, outros a piedade (...) ¹⁴⁰.

O desenho surge para preceder a ficção, e como técnica para produzi-la. O passo seguinte, dar vida às criações, é revelado por Afrânio Peixoto: “Ele mesmo recortava e pintava bonecos (...) com os quais falava e convivia, para a sua obra ¹⁴¹.”

4.3. O estilo

Aluísio Azevedo começa ¹⁴² o seu primeiro romance, *Uma lágrima de mulher*, da seguinte maneira:

Numa das formosas ilhas de Lipari, branquejava solitária uma casinha térrea, meio encravada nos rochedos, que as águas do mar da Sicília batem constantemente.

Ao lado esquerdo da modesta habitação, corria uma farta alameda de oliveiras, que, juntamente com os resultados da pesca do coral, constituía os meios escassos de vida de Maffei e sua família.

O pescador enviudara cedo.

Do amor ardente e rude com que o embalara por dez anos uma formosa procitana por quem se apaixonara, restava-lhe, com recordação viva da extinta mocidade, como um beijo animado da felicidade que passou, uma alegria de quinze anos, uma filha querida, meiga e delicada como o afago de uma criancinha.

Ela adorava-o. Enchia-o de beijos e ternuras; era como um rouxinol a acariciar um tigre. Nas tardes melancólicas do outono, quando se assentavam ao sol no terreiro, contrastava com a bruteza do peito largo do pescador a engraçada cabeça de Rosalina, que se debruçava sobre ele. ¹⁴³”

O primeiro gesto de Aluísio Azevedo em *Uma lágrima de mulher* consiste em situar o leitor geograficamente, porém, com alguma incerteza e acompanhado de adjetivação. A imprecisão espacial parece estar explicada pelo adjetivo: se todas as ilhas de Lípari são “formosas”, importa saber em qual a ação se passará? Há nesta sentença uma sutil generalização, que exclui a singularidade das ilhas. A generalização é uma escolha formal que

¹⁴⁰ BARBOSA, Domingos. “Os Irmãos Azevedo” in: *Conferências, volume I*, 1934. Citado por LIMA, Herman, sem página, idem.

¹⁴¹ PEIXOTO, Afrânio. “Lembranças de Aluísio Azevedo”, in: “Revista da Academia Brasileira de Letras”, ano IV, número de abril de 1913, mais tarde reproduzido no livro *Poeira de Estrada*. Citado por LIMA, Herman, sem página, idem.

¹⁴² Para sermos precisos, Aluísio “começa” a sua narrativa, oferecendo-a a seus amigos maranhenses Vitor Lobato, João Afonso e Fernando Perdigão. João Afonso, como vimos, trabalhara com Aluísio em *A Flecha*, e publicara o artigo “Pintor e romancista” discorrendo sobre Aluísio. Já Vitor Lobato é filho de sua irmã, enquanto Fernando Perdigão fora um companheiro de infância.

¹⁴³ AZEVEDO, Aluísio. *Aluísio Azevedo: Ficção completa*. Volume 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. p. 167.

se repetirá no romance, assim como a imprecisão e a adjetivação¹⁴⁴. Estes três elementos, veremos, fazem parte de uma composição formal coerente. Ainda sobre a localização, também é significativo o fato de a narrativa se passar em um país nunca visitado por Aluísio. A Itália também era a destinação de jovens que buscavam o aperfeiçoamento nas Belas Artes, como era o caso do autor de *Casa de Pensão*. Como vimos, a Itália foi um dos principais países no que tange ao desenvolvimento tanto da pintura quanto da caricatura. Além disso, seu mestre de desenho e pintura da adolescência, Domingos Tribuzzi, nascera em Roma, o que pode tê-lo influenciado. Impossibilitado financeiramente de ir estudar na Itália, Aluísio visitava o país pela literatura.

Em termos profissionais, tomando aqui como objetivo a inserção do autor nos campos de atuação pretendidos e possíveis, a escolha do país importa menos do que o movimento de sair do Brasil, por um motivo que norteará a sua produção ficcional posterior. A imprensa brasileira, especialmente a carioca, aumentava o debate sobre as formas de representação do nacional, estando em xeque o Romantismo. Ao não representar o Brasil, Aluísio escondia-se no estilo romântico, fugindo, de certa forma, do debate. Tomada enquanto decisão profissional, portanto, esta é uma escolha importante. A sua produção ficcional posterior será marcada por decisões deste tipo, em que alternará a técnica e a temática de acordo com a preferência do público e dos críticos. Esta preocupação também é verificada em seu irmão. Em 1906, Artur refletirá sobre como a recepção de suas obras determinara a sua carreira, mencionando também uma “fórmula de glória” – na qual a escrita para folhetim poderia ser equiparada:

[...] todas as vezes que tentei fazer teatro sério, em paga só recebi censuras, ápodas, injustiças e tudo isso a seco; ao passo, que enveredando pela bombachata, não me faltaram nunca elogios, festas, aplausos e proventos. Relevem-me citar esta última fórmula de glória, mas – que diabo! ela é essencial para um pai de família que vive da pena!¹⁴⁵

Assim, a suposta “volubilidade estilística” do escritor, frequente traço negativo apontado na produção ficcional de Aluísio, é apresentada por Artur enquanto uma necessidade para alguém que pretenda sobreviver da escrita, uma vez que o prosseguimento da carreira dependia do público e dos críticos. Por outro lado, naturalmente, ao representar em seu primeiro romance uma ilha pertencente a um arquipélago vulcânico (entre sete), Lípari

¹⁴⁴ Ainda no primeiro capítulo, após descrever a casa dos Maffei e seus moradores, o narrador retorna à descrição de Rosalina, novamente generalizando. As referidas agora são as mulheres italianas, que jamais conhecera pessoalmente: “Rosalina era encantadora. Como em quase todas as meninas italianas, adivinhavam-se-lhe os elementos de uma mulher bela.” (AZEVEDO, Aluísio, idem)

¹⁴⁵ AZEVEDO, Artur. *O País*. Rio de Janeiro, 16 de maio de 1904, p. 2.

encontra correspondência dentro da narrativa, prenunciando perturbações e conflitos. Esta exploração do local da narrativa pela utilização de imagens com caráter metafórico será outra característica formal azevediana que se apresentará neste romance. Finalmente, há também uma possível homenagem ao romance *Graziela*, de Lamartine, que explicitaremos adiante.

O próximo elemento a aparecer na sentença é o “branquejar”, uma cor transformada em verbo. A técnica narrativa aproxima-se, sem demora, da técnica da pintura. Primeiro o esboço do local, “as ilhas”, depois a escolha das cores, da paleta principal. Neste sentido, compreendemos de outro modo o caráter “formoso” das ilhas. Elas não são grandes ou possuem formatos curiosos. Não há qualquer detalhe sólido referente às ilhas, apenas se sabe que são formosas. Há uma ideia do que as ilhas são, elemento típico do esboço, permitindo ao autor o detalhamento posterior. Apenas delinea-se. Não se trata, assim, do que se poderia explicar como “uso exagerado de adjetivos, característica típica do movimento romântico”, mas de uma marca formal do autor em sintonia com sua situação econômica (não pôde ir estudar pintura na Itália), social (investe em outros campos artísticos para buscar encontrar-se e sustentar-se) e histórica (a Itália, país de imigrantes e artistas).

O tom de pintura é reforçado pelo sufixo “-jar”, denotando a mostra da cor branca. O autor quer que notemos, quer destacar o branco da “casinha térrea”. Por ser pequena, a casinha precisa “brilhar” no quadro. Nossa visualização da cena adquire primeiro contornos, depois cor e, com o diminutivo de casa, os tamanhos dos objetos começavam a se ajustar. Como se trata do primeiro elemento não natural (em parte, pois a casa se agarra às rochas) apresentado, esta casa, que quer ser notada, recebe detalhes, assemelhando-se ao gesto do contemplador de aproximar-se da pintura ao notar algo importante, buscando pormenores. Neste detalhamento, novamente Aluísio assume o ar de imprecisão, descrevendo a casa como “meio encravada nos rochedos”. Novamente, não nos é possível ver ou saber com clareza, como em uma pintura impressionista, em que a cor do quadro predomina perante os detalhes do pincel fino. É a pintura sobrepujando a caricatura, em uma substituição essencial: a imprecisão imagética provocada pelo uso da palavra “meio”, como se verá, corresponde a um recurso fundamental para os objetivos da narrativa.

Os elementos finais da sentença apresentam novos traços estilísticos de Aluísio Azevedo, a saber, o caráter metafórico associado a ideias de pertencimento. Tanto o fato de a casa estar “meio encravada nos rochedos”, quanto o bater incessante das águas nela, reforçam o poder da imagem e a riqueza de significantes que a palavra carrega a partir de uma imagem primeira. A sensação de incerteza provocada pela palavra “meio”, novamente pode ser explicada pelos objetivos de figuração. A residência a ser apresentada está presa ao lugar,

pertence à ilha, porém, ao mesmo tempo, pertence ao mar. Vive em uma situação de pertencimento duplo, de não lugar. Entretanto, a palavra “meio” sugere que a personalidade dupla tende ao mar, por não estar totalmente encravada no lugar e por ser constantemente “chamada” pelo oceano, como a querer desprendê-la do rochedo, libertando-a. O advérbio final da sentença, “constantemente”, permite ao quadro de Aluísio um movimento de paisagem, indicando o igual, o imutável, porém, o advérbio “meio” aparece para questionar esta vida parada, estável, invariável. A relação do indivíduo com o lugar em que vive, o modo como este o determina e a possibilidade de escapar ao destino encaminhado é ponto recorrente na ficção de Aluísio Azevedo. Neste seu primeiro romance, a questão não apenas é discutida, como é pilar de construção narrativa.

Em relação ao seu conhecimento de mundo, Aluísio escolhera para a sua trama um local semelhante à ilha de São Luís, possivelmente o único local que vivenciara: “Criado a beira-mar na minha ilha, eu adorava a água; aos doze anos era já valente nadador (...)”¹⁴⁶.

A cena/pintura termina com a descrição do que havia do lado esquerdo da “modesta habitação” onde uma “farta” alameda de oliveiras se estendia. Note-se que o adjetivo “modesta” agrega mais um componente à casa, um valor, em termos financeiros, novamente bastante impreciso. Este adjetivo é explorado imediatamente, com a descrição do restante da propriedade. A alameda de oliveiras ao lado da casa é tão farta, que proporciona “os meios escassos de vida de Maffei e sua família”, juntamente com “os resultados da pesca do coral”. O parágrafo termina e outro, com apenas uma sentença, se inicia, afirmando que “o pescador enviuvava cedo”.

Retomando: a descrição da cena é interrompida pela descrição dos “meios escassos” de subsistência da família. Esta mudança de foco narrativo, indicada com o diminutivo de “casa”, passa pelo adjetivo “humilde” e termina com “escasso”. Há um claro interesse do autor em evidenciar os aspectos econômicos da família Maffei. Como se, a partir da “alameda de oliveiras”, a pintura não conseguisse mais dar conta de seus objetivos narrativos. Na primeira oportunidade, o narrador abandona a descrição para adentrar em aspectos materiais da vida – reação imediata ao anunciar do adjetivo “modesta”. E, em seguida, muda novamente de foco para chegar nas personagens, nos quais se deterá. Há um movimento de esboço, detalhe, preenchimento, interrompido para dar lugar a uma explicação dos elementos da cena e à introdução das personagens. Sabemos onde estamos, o que está ali, o porquê e quem. Ignora-se, contudo, o quando, o momento histórico. É um recurso técnico bastante simples: rápida descrição geográfica, voltada a uma (breve) criação de situação socioeconômica com

¹⁴⁶ AZEVEDO, Aluísio. “No Maranhão”. In: _____. *Demônios*. São Paulo, 1961, p. 166.

localização das personagens que habitam o local. O autor agiliza para adentrar logo na narrativa.

Nos romances seguintes, Aluísio Azevedo demorará cada vez mais no detalhamento inicial das situações geográficas. Imediatamente em seu próximo romance, *O mulato*, trabalhará a descrição inicial de forma cuidadosa e minuciosa, encontrando em *O cortiço* uma forma semelhante, aumentada e, ainda assim, outra. Enquanto em *Uma lágrima de mulher* as descrições do narrador objetivam, em sua maioria, a descrição de processos e movimentos da natureza, em *O mulato* o foco recai em na estrutura da sociedade, refletindo o grau de detalhamento que Aluísio oferecia às suas charges.

Da menção da função da alameda de oliveiras à informação sobre a viuvez do homem há um corte significativo. Esperar-se-ia que o narrador continuasse a falar da família Maffei, contudo, o foco recai sobre Maffei, tratado por “o pescador”. Há uma mudança de foco, bastante brusca, uma vez que nenhum pescador fora mencionado anteriormente (apenas a pesca), causando, inclusive, alguma confusão em relação a quem o narrador estaria se referindo. Neste fluxo narrativo, que produziria resultados por associação de ideias, em que as palavras antecipam as próximas, há um corte, o narrador se impõe. Não deixa a narrativa conduzi-lo, mas conduz. O que lhe importa é retomar o passado de Maffei para poder descrever logo a sua relação com a filha.

A sentença seguinte é longa, inaugurando o novo quadro. Majorando o tom poético, o narrador afirma que Maffei amara por dez anos, de forma “ardente e rude”, uma “formosa procitana por quem se apaixonara”. Desse amor “restara-lhe” uma filha. A filha é comparada três vezes, primeiro, a uma recordação da mocidade, depois a um beijo que passara e, por fim, a um “afago de uma criancinha”. Com quinze anos, a filha “querida, meiga e delicada” era a sua “alegria”. Os nove adjetivos e as três comparações presentes na sentença chamam a atenção. Novamente, nenhuma palavra delineia um traço específico. Pinta-se uma criança e atinge-se a imagem dela por sugestões: recordação da mocidade, beijo feliz, alegria de quinze anos.

Ao narrador de Aluísio interessa mais a associação imagética do leitor. No parágrafo seguinte o autor acrescenta ainda mais uma comparação: “como um rouxinol a acariciar um tigre”. Acrescenta um elemento novo na trama, o perigo, a ameaça de um ser adulto e agressivo que poderia aniquilar, de alguma forma, o jovem que lhe confia cegamente, contudo, o que resta após a leitura é a sensação, a produção de associações e imagens obtidas. Antecipa-se, desta vez pela comparação, a sequência da trama, e dá ao quadro outra tonalidade. Pois, se na sequência estamos novamente em um quadro, nas ensolaradas “tardes

melancólicas de outono”, desta vez este quadro está mais escuro, pela presença ameaçadora do pai, cuja “bruteza do peito” envolve a ingênua filha.

Um dos elementos básicos da caricatura é a comparação. O que nos impede de tomar a comparação de Maffei com um tigre enquanto caricatura é o quadro pintado pelo narrador. O tom da narrativa não permite rir de Maffei, mas impõe cautela, ajusta o brilho do quadro, pincela uma sombra. Em *Uma lágrima de mulher*, são raras as caricaturas porque as comparações são utilizadas como elemento composicional de quadros, provocando associações psicológicas, sentimentais, mas nunca questionamentos de caráter ou estabelecimento de relações sociais e históricas, característica essencial da caricatura. O tom de sua obra seguinte, *O mulato*, como se verá, é fundamentalmente distinto, permitindo e provocando a caricatura desde a sua primeira sentença: “Era um dia abafadiço e aborrecido. A cidade de São Luís do Maranhão parecia adormecida em forno quente”¹⁴⁷. As tardes melancólicas de outono, auxiliadas por adjetivações típicas do período romântico, “formosa”, “encantadora”, “graciosa”, são substituídas pelo calor, seco, sufocante, que ganha contornos cômicos instantaneamente, com o uso do diminutivo de “abafado”, pelo incomum “aborrecido”, “adormecido” e pela imagem do “forno quente”. Se transformada em pintura, a tarde outonal melancólica italiana será provavelmente um quadro panorâmico, porém, o dia aborrecido, a cidade dentro de um forno, podem facilmente transformar-se em uma caricatura.

Mesmo na segunda edição de *O mulato*, quando retira a imagem do forno, o conceito caricatural se mantém, uma vez que Aluísio elenca uma série de imagens vivamente adjetivadas: pedras escaldantes, as vidraças como enormes diamantes (e aqui note-se o exagero, traço essencial da caricatura), paredes de prata, árvores imóveis, carroças d’água incessantes a abalar os edifícios, e aguadeiros, de pernas arregaçadas, a invadir as casas “sem-cerimônia” para encher potes. Unindo estes elementos, poderíamos formar uma charge com um edifício, inclusive antropomorfizado, a tremer, talvez assustado, com suas vidraças ofuscantes e, diante dele, uma rua em chamas, em que um aguadeiro passa correndo por uma carroça d’água para encher potes, ou a banheira de alguém da alta sociedade.

Quanto à imagem da cidade “adormecida em um forno quente”, temos uma imagem muito semelhante à caricatura “A propósito dos trinta botões”, publicada em *O Fígaro* em 15/05/1876, reproduzida no capítulo 3. Naquela caricatura, os imigrantes transformam-se em figuras caricatas após entrarem em uma espécie de forno, ativado pelo fole operado por um indígena. Após saírem da fornalha, os indivíduos contrastam com o índio por não estarem trabalhando. pelo porte físico, pelas vestimentas.

¹⁴⁷ AZEVEDO, Aluísio. *Ficção Completa*. Idem. p. 263.

Ao colocar São Luís do Maranhão dentro de um forno, Aluísio parece retomar a sua caricatura, ou o seu modo de ver o mundo caricatural. Aqueles portugueses, transformados em condes e barões pelo indígena, a representar o solo e o habitante brasileiro, povoarão *O mulato* com seus preconceitos. Se representara a fornalha enquanto a maquinaria social, faltava explicar o fogo da fornalha, esse calor que gerava o português preconceituoso e a ausência da figura do negro, central na sociedade brasileira de então. Pela abertura de *O mulato*, fica sugerido que o fogo figura o calor nordestino, como se ali se fabricasse a mentalidade escravista e o tipo brasileiro que mais a defenderia. Novamente, a experiência na caricatura a influenciar o tecer narrativo.

A comparação adquire uma função narrativa completamente diferente da utilizada em *Uma lágrima de mulher*. Quando representa a Itália, Aluísio o faz em tom de contemplação: pinta; porém, ao voltar-se para sua cidade natal, troca o quadro pela charge. Em outros termos, a sua poesia deixa de ser fundamentalmente romântica para incluir a sátira, produzindo uma fusão das duas em que predomina a segunda. *Casa de pensão* reduzirá os recursos figurativos associados ao Romantismo e *O cortiço* praticamente os eliminará.

4.4. Influência de Lamartine

A referência à esposa de Maffei como “procitana” é uma das marcas de vocabulário de Aluísio, relacionada ao romance *Graziela*, de Lamartine. Nos seus romances subsequentes, ele repetirá o uso da palavra, que não aparece em nenhum outro autor do período que consultamos em nosso banco de dados¹⁴⁸. Em *O mulato*, sabemos que “Ana Rosa lera com entusiasmo a *Graziela*, de Lamartine. Chorou muito com essa leitura e, desde aí, todas as noites, antes de adormecer, procurava instintivamente imitar o sorriso de inocência que a **procitana** oferecia ao seu amante”¹⁴⁹. Em *Memórias de um condenado*, Laura “lera a *Graziela* de Lamartine, e o sentimento de tristeza que a arrebatou com semelhante leitura, bem longe de possuir a ingênua melancolia da **procitana** apaixonada, levou-a a edificar um dos castelos do seu mundo fantástico nos rochedos de Ischia.” Notadamente, este romance marcou o autor, influenciando a escrita de *Uma lágrima de mulher*. Notamos possibilidades de correspondência na trama de *Graziela*, uma vez que, nela, um artista expatriado vai para a

¹⁴⁸ Além das obras de Machado de Assis, José de Alencar, e dos naturalistas, consultamos as peças de Artur Azevedo, e obras de autores menos conhecidos como Pereira da Silva. O total de obras consultadas totalizou 228. Note-se que nos referimos apenas ao uso da palavra “procitana”. Machado de Assis, por exemplo, parodia Lamartine no poema narrativo “Pálida Elvira”, publicado em 1870, no volume *Falenas*.

¹⁴⁹ AZEVEDO, Aluísio, idem, p. 534. Grifo nosso.

Itália onde conhece Graziela, filha de um pescador, com quem se envolve. A passagem mais significativa, contudo, se encontra em *Casa de pensão*, romance que retrata o período em que a questão Capistrano percorrer os jornais. Este período, 1877, também foi o tempo em que Aluísio, possivelmente, compusera *Uma lágrima de mulher*. Como o trecho se refere à adolescência literária de Amâncio, antes de ir à corte, além de, novamente, mencionar *Graziela* e Lamartine, evidencia-se a consciência do autor a respeito da influência dos romances românticos na mentalidade dos jovens.

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

Uma ocasião, deitado ao pé da janela de seu quarto, pensava em “Graziella”.

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. E a reminiscência do sentimentalismo enfático dessa obra, coada pela retórica poderosa da música de Lisle, trouxe-lhe aos nervos um sobressalto muito mais veemente que das outras vezes.

Julgou-se infeliz, sacrificado nas suas aspirações, no seu ideal. Precisava viver, gozar sem limites!...Não ali, perto da família, estudando miseráveis lições do Liceu, mas além, muito além, onde não fosse conhecido onde tudo para ele apresentasse surpresas de que sua imaginação mal podia delinear.

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!

O narrador menciona três romances de Lamartine, a impressão forte que causaram nele, desejando “viver mentalmente nas praias de Nápoles, ou nas ilhas adoráveis da Sicília”. Desejava essa “existência” a lhe acenar de longe. Queria estudar na Itália e viver as tramas de Lamartine. Então há um comentário do narrador, em discurso indireto livre, acerca da obra *Girondinos*, acentuando o “sentimentalismo enfático” da obra, “coada pela retórica poderosa da música de Lisle” a deixá-lo infeliz, “sacrificado nas suas aspirações”. Estes argumentos reforçam o descontentamento do narrador por estar perto da família, em estudar em um local intelectualmente inferior. Não poderia ir para a Itália ou para Paris, mas havia a Corte, uma Paris para os provincianos. Esta mesma sensação está em *Graziela*.

C'était une occasion de me faire voyager et de m'arracher à cette oisiveté dangereuse de la Maison paternelle et des villes de province, où les premières passions de l'âme se corrompent faute d'activité¹⁵⁰.

O narrador de Lamartine aponta o desagrado de sua personagem em viver em uma cidade monótona, com poucas oportunidades para desenvolver as suas paixões.

Mesmo o começo poético da longa sentença a respeito do passado de Maffei, “do amor ingênuo”, remete a uma construção mais típica no francês “de l'amour”. Quando Lamartine fala de *Paulo e Virgínia*, usa “Des deux autres volumes que nous avons sauvés, l'un était *Paul et Virginie*, de Bernardin de Saint-Pierre, ce manuel de l'amour naïf”. O romance de Saint-Pierre, também citado em *O mulato*, no parágrafo anterior ao que mencionamos¹⁵¹, era um manual do amor ingênuo.

Em *Casa de pensão*, temos pela primeira vez um olhar mais distanciado da obra de Lamartine: um vislumbre de uma mudança estilística? Antes de *Casa de pensão*, esta “mudança no pincel”, aqui apenas esboçada, se opera drasticamente em *O mulato*.

¹⁵⁰ “Foi uma oportunidade para me fazer viajar e afastar-me desta ociosidade perniciosa da casa paterna e das cidades provinciais, onde as primeiras paixões da alma são corrompidas por falta de atividade” (tradução livre). LAMARTINE, A. de. *Graziella*. Paris: Libraires-Éditeurs, 1862, p. 1.

¹⁵¹ “Tinha um Paulo e Virgínia de biscoito sobre a estante e, escondido por detrás de um espelho, o retrato do Farol, que herdara de Mariana.” LAMARTINE, A. de, idem, p. 30.

CAPÍTULO CINCO

As cores de uma lágrima

Uma lágrima de mulher se constrói sobre a condição socioeconômica das personagens, porém, Alúcio arquiteta esse drama financeiro a partir de cores e imagens alegóricas. Podemos perceber, nesta análise, como as experiências em outras artes foram importantes para a formação do estilo de um autor, seja para evitar determinadas escolhas formais no futuro, seja para retrabalhar as mesmas temáticas em novas matizes. A presença marcante da pintura, como veremos, orientou o narrador de maneira bastante distinta do narrador-caricaturista em *O mulato*.

5.1. Atenção à condição socioeconômica

A família Maffei vivia em uma condição econômica precária. Quatro pessoas habitavam a “modesta habitação”: uma casa pequena, “solitária” e sob risco de desabamento, uma vez que “meio encravada nos rochedos” e agredida pelo mar da Sicília. Os “meios de vida” de Maffei, “escassos”, vinham da “pesca do coral” e do cultivo de oliveiras, de modo que os ganhos eram poucos e limitados.

O círculo social dos Maffei se estendia da casa até a igreja, onde Rosalina era cortejada por “aprendizes” ou por “operários”. Não é acaso a palavra “operário” aparecer no lugar de, por exemplo, “trabalhador” no final primeiro de abertura. A questão é retomada no terceiro capítulo. Entre os dois, porém, há um capítulo descritivo e alegórico, em que o narrador pinta a paisagem da ilha sublinhando a mudança de estações: “Principiava a declinar o mês de outubro, e já o inverno abria cedo os portões da noite.”

A pintura novamente provoca a interrupção da narrativa. Se no começo do primeiro capítulo o esboço da pintura do cenário é interrompido para a apresentação do passado de uma das protagonistas, em seu final, suspende-se a imagem da cantoria dos operários, a dançar a tarantela “nas rodas divertidas dos alpendres” para iniciar uma nova pintura. Há um intercalar constante entre os diferentes tipos de recursos narrativos com técnicas, cores e elementos oriundos das artes plásticas. O primeiro capítulo é encerrado quando o narrador apresenta uma visão externa da família: os operários e os aprendizes lamentam que Maffei não permita que Rosalina participe dos bailes, ou seja, explica-se o isolamento da família, imposto pelo pai.

O segundo capítulo apresenta o inverno para advertir sobre uma clara mudança de tom na narrativa. Além do início de uma nova estação, indica o final do outono, que sugere a troca de folhas – por extensão de sentido, o virar de páginas. Esse novo filtro aplicado pelo autor é evidenciado quando começa a sua descrição, em que cores surgem em profusão: “O céu betumado por igual de um cinzento chumbado e sujo, peneirava de vez em quando uma poeira d’água, que se precipitava na lâmina polida do mar, como se milhões de flechazinhas microscópicas crivassem o escudo enorme do fabuloso marinho¹⁵²”.

A presença do betume, mistura utilizada comumente para provocar o efeito de envelhecimento em materiais como madeira, papelão, cerâmica, gesso, evidencia a aplicação de um filtro intencional, provocando outro período histórico com outros tipos de relações. De fato, no terceiro capítulo o autor evidenciará o ano da narrativa, 1838 e, a partir deste momento, florescerá na narrativa o amor entre Rosalina e Miguel. A cor deste betume é cinza, contudo, dentro de uma paleta de cores, o pintor escolhe um tom particular de cinza. A arte não consegue reproduzir a infinitude de cores em movimento presentes na natureza. A luta do artista, a consciência de um representar sempre falho, está presente neste pintor-narrador atento e sutil de Aluísio Azevedo, que escolhe cuidadosamente o seu tipo de cinza: uma mistura de chumbo e sujeira, nessa ordem. O chumbo, antecipando dias pesados, no caso, o peso do sentimento da suposta morte de Miguel, e a sujeira indicando a vida posterior de Rosalina e de sua família, enquanto novos burgueses moralmente condenáveis. O escritor se apropria dos recursos da pintura e aplica-os à literatura de maneira a construir um estilo que trabalha com atenção cores e imagens. O peneirar da poeira d’água também indica um recurso frequente entre os artistas plásticos. Trata-se de uma técnica em que o pintor se afasta da tela e agita o pincel ou outro material, rapidamente, de maneira que a tinta respingue para formar efeitos como o da chuva.

O terceiro capítulo do romance *Uma lágrima de mulher* inicia conturbado. Era tarde da noite e os moradores “iam e vinham” pela casinha branca. O narrador mantém o suspense desta inquietude até o primeiro terço do capítulo, quando anuncia, em uma sentença isolada: “Tratava-se sem dúvida de alguma viagem”. Mantém a tensão por mais um terço do capítulo e, novamente, anuncia em uma sentença isolada: “Efetivamente, preparava-se uma viagem”. Na sequência, o leitor passa a conhecer os motivos da perturbação da casa: Maffei partiria para Nápoles no dia seguinte:

Maffei partia no dia seguinte para Nápoles, empregado numa companhia, que se propunha continuar em Rezina a exploração das famosas ruínas de Herculano.

¹⁵² AZEVEDO, Aluísio. *Ficção completa*, idem, p. 168.

Decorria então 1838, e nessa época as ambições voltavam-se abertamente para Rezina, onde centenas de operários e trabalhadores, lutando dia e noite, ou eram vítimas de sua cobiça ou triunfavam ricos e vitoriosos da luta desigual, travada por eles, com as lavas, que vomitava um dia o Vesúvio e setecentos anos petrificaram¹⁵³.

Novamente, o narrador utiliza o mesmo recurso do primeiro capítulo, quando, antes de contar brevemente o passado de Maffei, anuncia em uma frase isolada: “O pescador enviuvava cedo”. E mesmo este capítulo começa com o mesmo recurso: “Ia adiantada a noite”. São frases que, aparentemente, nada acrescentam substancialmente à narrativa, mas que criam suspense e retomam a voz do narrador.

Enquanto busca conferir protagonismo à figura do operário, este narrador-criador assemelha-se à figura divina no livro do *Gênesis*, a criar o mundo, intercalando a voz de Deus, a descrição de seus feitos e um comentário do narrador: “E então Deus disse (...). A terra produziu todo tipo de vegetais: plantas que dão sementes e árvores que dão frutas (...). A noite passou, e veio a manhã. Esse foi o terceiro dia.”¹⁵⁴ Os comentários de Aluísio se assemelham ao “esse foi o terceiro dia”. Deste modo, essas frases isoladas soam mesmo como versículos de um artista moldando o seu mundo enquanto busca descrevê-lo. Em alguns momentos, o narrador parece encarnar a ira divina, buscando destruir a sua obra: “Subtraíam todos os mundos, todos! Que o firmamento fique um nada infinito. Então deixem brilhar unicamente o sol, isolado e egoísta. Só ele! e a sua luz a perder-se pelo nada.”¹⁵⁵

Se cada forma artística possui a sua própria linguagem¹⁵⁶, *Uma lágrima de mulher* parece lutar entre as especificidades da forma romanesca, fundada nos significantes e significados, e a linguagem da pintura, ou seja, das cores, estritamente relacionada com a natureza. Aluísio manipula as cores como um Deus em sua tese, dotando a sua narrativa de um estilo bastante único. Podemos notar sua atenção à linguagem das coisas no seguinte trecho: “Então sentiria debaixo dos pés os soluços espumosos das ondas, e sobre a cabeça a

¹⁵³ Idem, p. 169.

¹⁵⁴ *Bíblia Online: Gênesis 1*, versículos 6, 12 e 13. <https://biblia.sbb.org.br/biblia/NTLH/GEN.1/Gênesis-1>. Acesso: 10/07/2020, 13:10.

¹⁵⁵ Idem, p. 182.

¹⁵⁶ Walter Benjamin, estudioso também dos processos artísticos, aumenta o escopo de suas investigações sobre as cores e sobre a pintura para a área da linguagem em 1926. Em “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem dos homens”, não publicado em vida, Benjamin retoma a questão das especificidades das obras a partir de suas linguagens próprias, sempre correlacionadas com as linguagens advindas da natureza. Cada forma artística possuiria a sua própria linguagem. Enquanto a poesia estaria fundada parcialmente, e talvez somente, no nome, na linguagem criada pelo homem, poderíamos afirmar que a linguagem da escultura e da pintura estariam fundadas em certas espécies de linguagens das coisas: “de línguas sem nome, sem acústica, de línguas próprias do material”, uma linguagem “que lhe permite abraçar o mundo inteiro como um todo indiviso”. BENJAMIN, Walter. “On Language as Such and on the Language of Man”, in: *Early writings - 1910-1917*, idem, p. 266.

linguagem enérgica do nordeste, revelando à natureza adormecida os mistérios da criação dos mundos.”¹⁵⁷ A natureza parece querer comunicar algo que ele é capaz de apreender.

E ao se referir ao cenário, às cores a partir de elementos da pintura, como “betume”, “sombas”, “cores”, Aluísio nos permite visualizar dentro da narrativa as ferramentas originais de seu estilo: o pincel e as tintas, realizando, portanto, uma *transposicion d’art*¹⁵⁸.

O quarto capítulo tratará da partida de Maffei. O dia nasce “descorado”, como “as duas lágrimas grossas e varonis” que escorrem “como verdadeiros intérpretes da linguagem muda e sincera do amor”. A falta de cor da cena e o “claro-escuro das águas” no término do capítulo são inéditos na narrativa, indicando um preenchimento de cores a seguir. E, de fato, o quinto capítulo se inicia com uma “obra-prima”. É quando Aluísio retoma a questão do operário, apresentando uma tese que norteará a narrativa e as cores utilizadas.

Cinco meses depois da partida do pescador, o tempo atirou aso habitantes da ilha um domingo, que se podia chamar a obra-prima de março.

Só pode ser verdadeiramente apreciado o domingo por um artista, um operário, um estudante ou outro qualquer filho legítimo do trabalho e que este se dedique toda a semana. Os amados da fortuna e bastardos do suor, que vivem paulatinamente dos seus calados rendimentos, tem sete domingos na semana e não logram conseguintemente o melhor e mais legítimo dos prazeres - o descanso. Para poder descansar é preciso principalmente uma coisa - cansar. Do que se conclui que o domingo existe e pertence exclusivamente a quem ocupa utilmente os outros dias.¹⁵⁹

Quando se tratar de uma personagem ou de uma ação vinculada ao trabalho, à arte, as cores serão coloridas, enquanto a cor negra acompanhará as referências aos “rendimentos” desprovidos de esforço. Também neste capítulo é introduzido um dos protagonistas principais da história:

Era um belo rapaz. Esbelto e destro, olhar sombrio e ardente, agradável expressão de amargura na fisionomia, e suma confiança desamparada nos movimentos. Tinha uma cabeça escultural, modelada pelo tipo quase extinto da raça etrusco-pelágia.

Como os mais vestia jaquetão de veludo com mangas compridas e abotoadas, calções justos e claros, enfeitados de fitas na junção com a meia listrada, camisa de lã, aberta no pescoço.

Chamava-se Miguel Rizio. Filho de um músico romano, dedicara-se à arte do pai com algum êxito até aos doze anos. De repente, viu-se órfão e sem apoio, ficando-lhe, como derradeira consolação, a sua querida rabeca, única que no viver

¹⁵⁷ Idem, p. 184.

¹⁵⁸ Este conceito deriva dos estudos sobre intermedialidade, campo que analisa as relações entre mídias: RAJEWSKY, Irina. “A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade” in *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea 2*. Belo Horizonte: Rona Editora, 2012, p. 55. O conceito de *transposicion d’art* propõe o conceito de *illusion référentielle*, que busca estudar as relações entre artista e público no que diz respeito à transposição de uma forma artística em outra. Quando uma obra utiliza elementos de outra forma artística, a obra referencial pode ser reconhecida. Para mais: CLÜVER, Claus. “Intermedialidade” in: *Revista Pós Belo Horizonte*, v. 1, n° 2, nov. 2011, p. 9.

¹⁵⁹ Idem, p. 170.

miserável de larazone, a que o condenara a miséria, não o desamparou jamais. Dormiam abraçados, muita vez, pelos alpendres, quando lhes falecia o teto e a cama. Um belo dia, conseguiu fugir para Roma e lá, melhorando a arte, melhorou também os meios de subsistência.¹⁶⁰

Vemos como Aluísio atenta à fisionomia, em especial à cabeça da personagem, traço frequente também em seus desenhos. O registro do “modelo específico” da cabeça de Miguel é um olhar de um artista plástico ou de um escultor, cuidadoso em relação às formas que representa. O olhar “sombrio e ardente” de Miguel prenuncia o seu destino. Estará sempre em luta contra a paixão e contra a morte. Após discorrer sobre as suas vestimentas, o narrador revela que Miguel era um artista, não possuía rendimentos ou pessoas próximas, buscando melhorar sua condição através de muito esforço.

Antes de Aluísio Azevedo, o operário não havia sido representado com tamanho destaque. Dois dos três personagens são referidos como operários, afinal, Miguel também cogita ir para Rezina buscar fortuna. A representação destas figuras sociais de maneira séria também indica uma mudança de protagonismo e da situação da *mimesis* na literatura brasileira.

Ao comentar o lançamento de *O cortiço*, Pardal Mallet escreve que a obra se aproxima da “propaganda socialista”: “Estudo da vida das baixas camadas de nossa sociedade, estudo da vida operária e trabalhadora (...) para ali se encaminha o espírito de nosso romancista que está assustando a Karl Marx e que decididamente vai escrever *O capital*.”¹⁶¹

Aluísio chegou a coletar documentação para a escrita de *O capital*. Segundo Jean-Yves Mérian, o romance seria naturalista e discorreria “sobre a crise bancária e bolsista do final do Império e início da República”.¹⁶² O projeto acabou abortado.

Tanto esta visão do proletariado, quanto a visão negativa de Aluísio sobre a burguesia ociosa estão estruturadas demais em sua visão de mundo, correspondendo às suas caricaturas e a sua atuação social, de modo que parece importante o estudo de seu método composicional baseado na pintura enquanto possível traço basilar de suas futuras produções romanescas.

5.2. As cores narram

¹⁶⁰ Idem, p. 171.

¹⁶¹ MALLET, Pardal. “O cortiço” de Aluísio Azevedo. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 mai. 1890.

¹⁶² MÉRIAN, Jean-Yves, idem, p. 534.

Algumas cores chamam a atenção na narrativa devido à sua repetição: vermelho, preto e azul.

O azul é associado à alegria natural de Rosalina, como uma espécie de aura: “a transparência azul de sua alegria”¹⁶³, “os cabelos, de tal negrura, que levantariam ao sol reflexos de azul-ferrete”¹⁶⁴. O próprio narrador explica o sentido das cores na narrativa:

Quando se deixa ou volta à vida, o que primeiro procuram os olhos é o céu. - Há consolação e amparo na alma azul do infinito; o azul é a cor da salvação, como o negro é a do aniquilamento.

E por que confiamos tanto no azul do céu, sem talvez o compreender ao menos?

È que ele é a única coisa verdadeiramente grande e imensamente bondosa. — O oceano é gigantesco, porém abisma; o nordeste imponente, porém destrói; a terra é mãe, porém devora; o sol é rei, porém abrasa; só o céu é infinitamente bom. As estrelas brilham como um aluvião de libras esterlinas e no entanto ele é humilde e modesto, sabe unicamente ser infinito, azul e consolador.

Jamais se queixou ninguém do mal que lhe fizesse o azul do céu!¹⁶⁵

Após Rosalina partir para Nápoles com o pai, o narrador aponta imediatamente para o fim desta aura, devido à nova vida, guiada pelos rendimentos do pai: “E os cabelos? Os belos cabelos pretos de Rosalina, que dantes tão vaidosamente se ostentavam ao sol com seus reflexos de azul-ferrete? Coitados! Choravam agora escondidos e presos nos caprichosos penteados cheios de flores artificiais e pedrarias.”¹⁶⁶

Contudo, é a cor “negra” (às vezes “negrume”), “escura” que predomina, aparecendo na narrativa quase cinquenta vezes. Entretanto, o autor prefere o termo “sombrio” e “sombra”, ambos totalizando cerca de noventa repetições. Tratando-se da cor do aniquilamento, o narrador não hesita em utilizar este recurso didaticamente, sugerindo mortes na narrativa. Quando é apresentada a misteriosa personagem chamada Sombra da Noite, o didatismo parece atingir seu último grau, restando ao leitor aguardar pelas mortes das personagens. Antes, porém, Aluísio ainda consegue mais uma camada de maquiagem em Miguel. Após Rosalina afirmar (tentando se livrar de Miguel) que seu pai era o único obstáculo que separava os dois, o músico é assim retratado: “Depois dessa noite, Miguel vivia para uma ideia: fosse qual fosse ela deveria de ser negra e amarga, por amargo era o seu sorrir e negras as sombras do seu olhar.”¹⁶⁷

¹⁶³ AZEVEDO, Aluísio, *Idem*, p. 167.

¹⁶⁴ *Idem*, p. 171.

¹⁶⁵ *Idem*, p. 215.

¹⁶⁶ *Idem*, p. 171.

¹⁶⁷ *Idem*, p. 249.

5.3. Quadros

Além de referências explícitas a pintores como Murilo e a Botticelli¹⁶⁸, o narrador de Aluísio muitas vezes expôs seu olhar retratista. Às vezes, parecia pintar uma paisagem: “No mar o quadro correspondia em movimento e beleza de colorido ao da terra.”¹⁶⁹ Noutras, alternava entre um quadro de costumes e quadros sombrios.

Desconsolado se tornara esse lar, que já nalgum tempo fora vivo quadro de paz e felicidade.

Agora, o quadro era sombrio.

Três únicas figuras formavam o primeiro plano. - Um velho áspero, que cisma - uma devota, que reza - uma filha, que suspira; e lá, no último plano, meio escondido nas névoas do poente, um velho esbatido nas meias-tintas do horizonte - um homem, que chora abraçado a uma rabeca. Ah! Ainda no quadro uma forma negra, mais um borrão que uma figura - o cão.

Repleto de “figuras”, “planos”, “tintas”, “formas” e “borrões”, o narrador revela seu arsenal composicional de uma só vez. O narrador repete a descrição da composição de um plano, quando Maffei descobre que Miguel e Rosalina conversavam no fundo de sua residência:

Era um quadro sombrio e lúgubre.

A figura austera do velho, mergulhada na penumbra, contrastava com o grupo iluminado do primeiro plano. A atmosfera começava de se fazer carregada e pouco a pouco escondera a lua. O foco da lanterna aumentava a densidade das sombras, onde os olhos de Maffei brilhavam como os de um gato bravo. Esse olhar tinha as fosforescências da pupila do tigre.

Em outros momentos, os quadros que compõe se aproximam mais do teatro do que da pintura:

Viver na grande capital, com opulência, beleza, mocidade, saúde, alegria, admiradores; isto é, realizar o mais dourado dos sonhos, a mais sonhada das esperanças, o desejo mais querido e a mais brilhante expectativa do coração de uma mulher bela e vaidosa.

Tal era o quadro que Maffei descortinara aos olhos fascinadores da filha.¹⁷⁰

As cortinas revelaram um “sonho”. A imagem de Miguel lentamente esvanecia, saindo dos holofotes para amargar uma posição fantasmagórica: “(...) ainda o via, no fundo brilhante do seu quadro de irradiações e alegrias, sombrio, triste, meio espectro, meio homem, a chorar

¹⁶⁸ “(...) Rosalina (...) adormecia sorrindo (...) atufando-se nas amplas e alvíssimas cambraias do leito, semelhante a Vênus transformando-se em espumas do oceano.” Idem, p. 248.

¹⁶⁹ Idem, p. 176.

¹⁷⁰ Idem, p. 181-182.

talvez, com certeza a sofrer. (...) sentia-se projetar-se no disco iriado de seu coração a sombra negra desse vulto querido.”¹⁷¹

Os quadros pintados ou são paisagens, ou cenas fantásticas, sobrenaturais, porém, raramente caricaturas.

5.4. A carta de recomendação

Após sobreviver à batalha com o pai de Rosalina, Miguel é empregado como mestre de música e, em seguida, nomeado preceptor de quatro crianças. Não mais um músico, mas um empregado regular, Miguel agora estava submetido às relações de trabalho. É nesse contexto que o narrador tratará das cartas de recomendação, em tom bastante crítico:

Fria e fisiologicamente esmerilhando a verdadeira causa, não é de espantar, como parece à primeira vista, que a estranha família e Lípari se houvesse tão boa, tão patriarcalmente virtuosa, tão desafetadamente ingênua, tão infantilmente generosa e protetora, para com um pobre moço que se apresentava como mestre, sem proteção, sem dinheiro, sem atestados de colégio, sem outros dotes, que o recomendassem além dos morais e intelectuais.

É que nos lugares pequenos abrem-se os corações antes de se abrirem os olhos; preferem o bom caráter e os bons costumes à grande sabedoria e à brilhante nomeada. Ninguém se diz - mostra-se; ninguém pergunta - vê.

O narrador parece reconhecer a falta de verossimilhança da situação. Sem protetor para fornecer-lhe uma carta, Miguel não deveria ter sido aceito. Contudo, no que o narrador chama de “lugares pequenos” a carta não importaria tanto quanto na cidade grande. Aqui temos o nosso segundo esboço do modo como Aluísio Azevedo lê a sociedade.

A questão central parece residir na figura dessa família que o acolhe, que incorporou um *habitus* diferente do praticado na metrópole (italiana no caso). Assim, as cidades pequenas possuiriam um potencial de destruir as estruturas de dominação social burguesas que privilegiava o que chama ironicamente de “grande sabedoria” e de “brilhante nomeada”. São funcionamentos distintos, ou potenciais de funcionamentos distintos das sociedades. A metrópole, portanto, seria incapaz de reconhecer os verdadeiros valores de um ser humano: a moralidade e a intelectualidade desvinculada da proteção ou da indicação. Uma sociedade que olhasse para o ser humano e não para um pedaço de papel, uma sociedade que acolhesse antes de se apresentar. Os comentários “ninguém se diz – mostra-se; ninguém pergunta – vê”, desloca o potencial acolhedor do ser humano das palavras para o olho. É uma defesa do olhar enquanto traço de humanidade perdido em uma sociedade que avança rápido demais.

¹⁷¹ Idem, p. 182.

Quando Miguel descobre mais detalhes sobre o paradeiro de Rosalina e decide partir, contudo, o casal que o acolhe oferece-lhe cartas de recomendação: “O senhor L... ofereceu-se ainda uma vez ao viajante para escrever a alguns amigos de sua confiança, recomendando-o; ao que se opôs reconhecido Miguel, pretextando parecer-lhe isso nimiamente desnecessário.”¹⁷²

Na despedida de Miguel, porém, fica bastante claro que o gesto acolhedor da família não seria repetido em Nápoles, onde precisaria de contatos, onde esbarraria em uma estrutura social fundamentada nas citadas relações de confiança intermediadas pelas cartas de recomendação. A negativa de Miguel, que não teria por que recusar a ajuda, denuncia sua disposição única de retornar ao convívio de Rosalina e, possivelmente, vingar-se de Maffei.

Em termos estruturais, a carta de recomendação começa e encerra a segunda parte do romance, centrada na descrição dos vícios de uma burguesia italiana decadente. Cada uma das partes difere bastante da outra, porém, é na última que aparecem as charges mais contundentes, autorizando, em nossa leitura, uma releitura de *Uma lágrima de mulher* enquanto sátira de costumes e do gênero romântico.

No início do primeiro capítulo da terceira parte do romance, o narrador evidencia a desigualdade social e reforça a sua crítica ao progresso:

Esse desequilíbrio da fortuna produz o equilíbrio da balança social, o equilíbrio das classes. Do contraste das circunstâncias nasce a indústria e o comércio; estes são o progresso e a civilização.

E o que fazem o progresso e a civilização ao contemplar a paz dos campos, a felicidade serena do lar, a fortuna dos obscuros e ignorados filhos da província?

Riem-se grosseira e estupidamente.

“Progresso” e “civilização”, resultados da desigualdade social, estariam encarnados nos comerciantes e nas indústrias. Vinculados ao lucro, estes setores da sociedade não conseguiriam perceber mais o valor da família, chegando, inclusive, a rir do estilo de vida provinciana.

A menção ao riso resulta na construção, logo em seguida, de uma charge, a mais potente do romance. Após elencar os valores provincianos como o “desejo de agradar” e a “obrigação de proteger os fracos”, Aluísio afirma que as virtudes:

(...) passam ridicularizados se não desconhecidos nas grandes capitais, onde o dinheiro forma um centro de gravidade, em torno do qual, como formidável mundo planetário, gravitam, sujeitos e dominados pela força centrípeta, a moeda, a aristocracia, a elegância, a vaidade, o orgulho, o egoísmo, a ambição, o desamor, a indiferença, a baixeza, o roubo, a mentira, a torpeza, a desonra e mil outros vícios brilhantes, cujas centelhas são todas as vergonhas, todas as misérias, todas as corrupções sociais!¹⁷³

¹⁷² Idem, p. 229.

¹⁷³ Idem, p. 233-234.

Com a integração da charge o romance adquire outro tom. Esta caricatura verbal lembra a caricatura “Juízo Final”, apresentada anteriormente, em que Augusto Comte parece comandar um globo, no centro da caricatura. Ao redor, diversas forças sociais brigam entre si.



Nossa proposta é que Aluísio reformulara a parte final de seu romance após a chegada na Capital, como um ponto de virada para a sua figuração. No final deste primeiro capítulo, encontramos uma referência à caricatura que entendemos como o momento de formalização narrativa da charge enquanto processo composicional:

Pode haver um bom povo numa grande capital, convimos, mas urge compreender que um bom povo não diz o mesmo que uma boa gente. Assim como uma atmosfera, aliás boa e salubre, se compõe de moléculas boas e más, cuja combinação produz magníficos resultados; assim como também o povo de uma grande capital, como a de Paris, por exemplo, ou de Madri, pode ser bom no todo e ruim em partes.

Junto, unido, fundido em massa, ligado compactamente pelo entusiasmo, pelos brios políticos será bom, porque é brilhante e é grandioso, porém como as montanhas, **só produz efeito visto de longe**, donde **com um olhar se abranja o todo e não as partes**. Será belo, através dos prismas encantados da história e dos séculos, será transparente e azul, depois de uma refração, como nos parece o éter através a luz do sol e dos gases atmosféricos, porém **de perto é grosseiro** e informe como a montanha, pedras bruscas e ruins, vegetações enfezadas, barrancos perigosos, onde se escondem répteis malvados e traiçoeiros.

Assim é o povo de uma capital civilizada, pode ser bom no conjunto, mas em geral os homens que o formam são entre si maus e viciosos.¹⁷⁴

Ao discorrer sobre as características de uma capital civilizada, o narrador de *Uma lágrima de mulher* afirma a necessidade do distanciamento para uma leitura do povo. Quem poderá julgar a grandiosidade da população é a História, capaz de juntar vários anos vividos.

¹⁷⁴ Idem, p. 234-235. Grifos nossos.

Contudo, o ser humano, e aqui há outra definição-tese que norteia a narrativa, é “mau” e “vicioso”. Como vimos, a caricatura se caracteriza pela tentativa de apreender aspectos relevantes do todo social para expor os vícios humanos. Também, como abordamos no capítulo anterior, tirar a narrativa do Brasil parece ter sido um gesto deliberado de Aluísio. Contudo, no todo, a sociedade brasileira, ainda viciada, era incapaz de enxergar-se sob o prisma histórico.

Em relação à *mimesis*, embora pareça se vincular mais à corrente clássica da literatura, Aluísio pontua que a sua visão da beleza passa, primeiro, pela desigualdade social, sendo a pobreza a base sem a qual a beleza não pode existir.

O bom estômago é a base de toda e qualquer felicidade possível.

Sem estar em perfeito estado o estômago, não pode haver alegria; sem alegria não há saúde e, sem esta, que seria a virtude? A virtude é uma consequência da saúde e da alegria; a tristeza depõe contra a virgindade e contra o amor. E finalmente que são a virtude, a saúde e a alegria, senão a mais completa felicidade humana - a família?

De mais - a beleza! não será ela o conjunto dessas três qualidades reunidas? não será a beleza a continuação da saúde, da alegria e da virtude?

— Certamente que sim, como certamente é esta a única possível e verdadeira fortuna.

Logo, os filhos das grandes capitais são geralmente maus e duplamente desgraçados, que além da desgraça de o ser, têm ainda a, porventura maior, de conhecer que o são.

E todavia continuam a ir-se torcendo dentro das suas jaulas de ouropel, a entulharem, com os esqueletos vivos - os hospitais, e com os mortos - os cemitérios.

Deixamo-los viver ou morrer.¹⁷⁵

Embora bastante maniqueísta, apontando para os “maus” dentro do tecido social, Aluísio afirma a necessidade de uma literatura vinculada às necessidades dos mais humildes, mesmo que sua primeira obra não desenvolva completamente este preceito. Uma população sem comida e sem saúde não terá uma família feliz, tampouco poderá sorver da beleza. Por fim, também, surge outra caricatura na narrativa: a elite torcendo-se dentro de jaulas de ouro.

O romance termina com uma cena propositalmente ridícula, talvez patética. Miguel, que atravessara o romance afirmando seu amor, sua necessidade por Rosalina, logo, exagerada e excessivamente romântico, encontra uma mulher “transformada”. Inicialmente o sofrimento de Miguel incomoda-a: “E tanto assim, que aquela cena, em demasiado sentimental e trágica, começou a incomodá-la. Ela sentia-se interiormente arrependida de ter consentido nessa entrevista (...). De sorte que o melhor caminho a tomar era o da dissimulação e o do dolo.”¹⁷⁶ Na cena final, contudo, ela já não consegue mais livrar-se dele: “- Diabo! dizia consigo. Ele

¹⁷⁵ Idem, p. 235-236.

¹⁷⁶ Idem, p. 245.

adora-me apesar de tudo! Que volta darei a esta cena tão difícil e ridícula?” Em sua última cartada, Rosalina mente ter bebido veneno:

- Não chames pessoa alguma!... (...) Não morria sem tu chegares! Como Deus é bom! obedece-o e depois... retira-te... (...)

Rosalina pendeu de todo a cabeça para trás, deixou cair sem ação o braço fora do leito; e um suspiro doloroso partiu-lhe dos lábios. Ficou extática. (...)

Assim decorreu uma hora de pedra: fria, pesada, estúpida.

Rosalina, por fim, impacientou-se (...):

- Miguel... não partes...?¹⁷⁷

A cena vai ganhando contornos cada vez mais ridículos até que a tragédia acontece e o romance se encerra em um tom sorumbático e quase grotesco: “Rosalina amou pela primeira vez – aquele cadáver”.

Se, por um lado, a postura romântica de Miguel é preferível à indiferença da nova Rosalina, não se pode deixar de notar no olhar de Rosalina um pouco do olhar bem-humorado de Aluísio que questiona as próprias cenas e o gênero em que atua, especialmente ao parodiar *Romeu e Julieta*. O teatralismo desta cena encontrará ecos em *O mulato*, que também dialogará com a questão do amor impossível, contudo, este tema poderá ser desenvolvido em outra ocasião por exceder os objetivos desta tese.

Assim, procuramos acrescentar esta nova camada de interpretação à leitura de *Uma lágrima de mulher*, obra pouco estudada dentro do conjunto das produções de Aluísio Azevedo. Jean-Yves Mérian, em sua biografia, verifica *Uma lágrima* enquanto espécie de “recaída” romântica de Aluísio, questionando se o autor, posteriormente, teria se arrependido de tê-la escrito. Em todo o caso, Mérian averigua a obra como possível erro¹⁷⁸. Nosso objetivo, também, foi apresentar a obra enquanto parte importante de sua produção literária, sem julgá-la qualitativamente.

¹⁷⁷ Idem, p. 259.

¹⁷⁸ MÉRIAN, Jean-Yves, idem, p. 181-192.

CAPÍTULO SEIS

***O mulato*: Entre a caricatura e o realismo**

Desde a época da escrita de *O mulato*, uma questão continua insuficientemente respondida: qual Naturalismo Aluísio conhecia? Buscaremos responder a essa pergunta, apresentando o estilo de Aluísio sob o viés jornalístico-artístico e questionando a importância do conhecimento do autor sobre as correntes europeias de pensamento para a composição estética.

A leitura de Eça de Queirós teria despertado nos autores brasileiros uma tendência caricatural, mesclada com o realismo incipiente que dominaria as suas obras a partir de seu segundo romance. Eça teria conseguido, em parceria com Ramalho Ortigão, um resultado bastante satisfatório no que diz respeito ao caricaturar literário, ao produzir *As Farpas*. Por consequência, Aluísio Azevedo, adepto da caricatura, pode ter encontrado um modo para refinar a sua voz narrativa nos escritos de Eça, diretamente com as *Farpas*, por intermédio de escritores que as apreenderam em seus estilos, ou ainda, por outras obras literárias do autor português, como *O primo Basílio*.

Em seguida, faremos um estudo pormenorizado da descrição inicial de *O mulato*, estudando a relação dos elementos principais apresentados com a experiência de Aluísio na imprensa maranhense e fluminense.

6.1. Eça de Queirós e Aluísio Azevedo

Nesta primeira parte, veremos como Eça de Queirós e Aluísio Azevedo dialogaram, buscando averiguar as semelhanças e diferenças entre os estilos de ambos. Este estudo buscará ampliar o panorama referente às ideias em disputa no período e em como Aluísio as representou em sua ficção.

6.1.1 As farpas

Eça de Queirós encontra-se em um lugar central para a transformação literária ocorrida no Brasil em fins dos anos de 1870. Primeiramente, pela publicação das crônicas satíricas chamadas de *As farpas*, depois, em 1878, com a publicação do romance *O primo Basílio*.

Crônicas de viés crítico e irônico, *As farpas – crônica mensal da política das letras e dos costumes*, foram publicadas em dupla autoria, por Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, mensalmente, entre 1871 e 1872 e, depois, com a ida de Eça a Havana, somente por Ortigão. A primeira edição, um livro com 96 páginas, obteve imediatamente boa recepção.

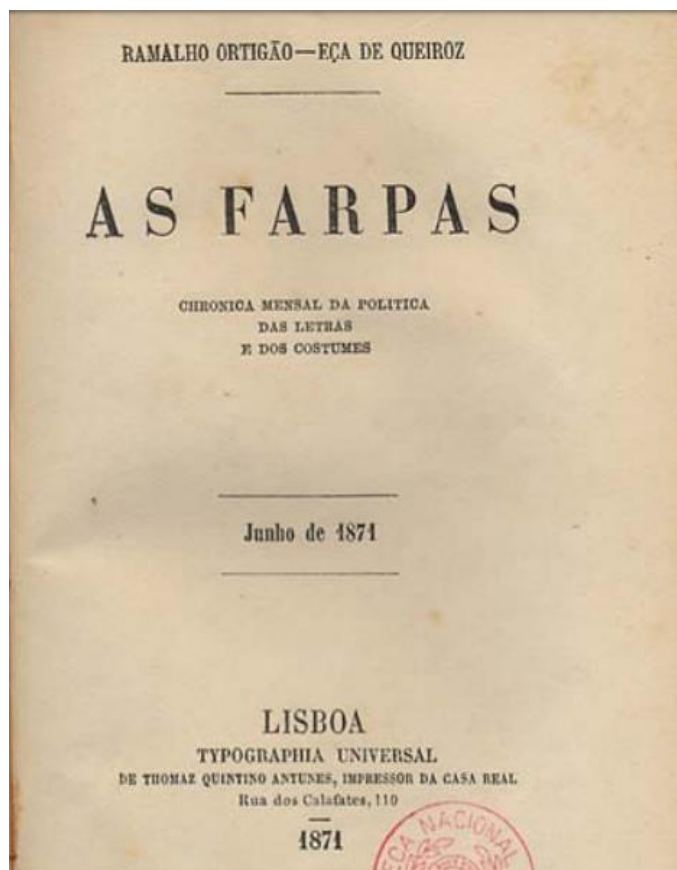


Figura 4 - Capa da primeira edição de *As Farpas*

Por conta da primeira viagem realizada por D. Pedro II ao exterior, em 1871, quando visitou Lisboa e outros países da Europa, o Brasil tornou-se tema de *As farpas* em fevereiro de 1872. Esta viagem é relatada por Eça de Queirós e Ramalho Ortigão em *As farpas* em uma série de crônicas intituladas “Fastos da peregrinação de sua majestade o Imperador do Brazil por estes reinos”. Os textos descreviam D. Pedro II a partir do ponto de vista caricatural: suas roupas, sua informalidade, seus interesses, suas maneiras, seus hábitos, por não condizerem com as expectativas relativas a um imperador, davam-lhe uma aura ridícula. Introdutoriamente, Eça buscou justificar a sua representação: “Há longos anos o Brasileiro (não o brasileiro brasílico nascido no Brasil – mas o português que emigrou para o Brasil e que voltou rico do Brasil) é entre nós o tipo de caricatura mais francamente popular”, afirmando ser comum às nações criarem, com o auxílio da arte, tipos que visem o riso

público¹⁷⁹. Eça procurava deixar claro que se tratava de um escritor português caricaturando portugueses, uma vez que, para além da representação caricatural de D. Pedro II, estava em jogo o modo como os brasileiros eram vistos pelos portugueses. No entanto, como os hábitos ridículos dos portugueses eram obtidos em terras brasileiras, as alegações de Eça/Ortigão não foram suficientes e, principalmente em Pernambuco, *As farpas* foram tomadas enquanto agressões.

Os artigos sobre Dom Pedro II foram “difundidos à larga” em Recife, encabeçados pelo jornal *O Movimento*, dirigido por Sílvio Romero. Em um dos números, o jornal chamou os autores das Farpas de “moedeiros falsos”, sendo respondido ironicamente por Eça/Ortigão que lhes cobravam os direitos autorais pela publicação do livro, situação que se repetiria posteriormente, desta vez, em relação ao jornal *A República*, do Rio de Janeiro, fundado em 1870 e dirigido por Quintino Bocaiúva e Salvador Mendonça¹⁸⁰, que também reproduzira os artigos contra Dom Pedro II sem autorização.

As Farpas, assim, constituíram parte da formação intelectual dos jovens da Faculdade de Direito de Recife, que presenciaram, nos jornais de Recife, discussões sobre o abolicionismo, a constituição da república, a questão religiosa, além de um sentimento negativo da população em relação aos portugueses que *As Farpas*, possivelmente, ajudavam a cultivar. Entre os que tornar-se-iam parte importante das letras brasileiras posteriormente, encontramos ali, por exemplo, Franklin Távora, Sílvio Romero e Celso Magalhães. Além disso, a geração anterior desses jovens vivenciou em Recife, entre 1832 e 1845, as caricaturas literárias de *O Carapuceiro*, jornal de Miguel do Sacramento Lopes Gama que, como vimos, possuía um passado pioneiro no que diz respeito à caricatura literária. Esta menção importa na medida em que estudos recentes mostram a relação entre este jornal e a tentativa de uma formação educacional em Recife, com vistas a uma atuação dos jovens em esfera nacional, por exemplo, na administração pública do Rio de Janeiro. As ideias de Lopes Gama, assim, possuíam um viés moral e político, traço essencial, como se viu até aqui, de um caricaturista responsável com seu momento histórico:

Além de expor as contradições internas do processo de consolidação da sociedade burguesa no Brasil, Lopes Gama fez a defesa dos interesses liberais em um jornal reformista. As críticas que fez sobre a incivilidade dos brasileiros e a defesa das ideias avançadas serviram como preparação de terreno para a inserção brasileira no movimento capitalista mundial, de maneira que as concepções de homem, de sociedade e de educação foram rearranjadas em função das novas características

¹⁷⁹ RAMALHO ORTIGÃO, José Duarte Ramalho; QUEIRÓS, José Maria Eça de. *As Farpas: crônica mensal da política das letras e dos costumes*. Lisboa: Typographia Universal, fevereiro de 1872. Disponível no site “Biblioteca Nacional de Portugal”: <http://purl.pt/256/4/>. Acesso: 20/09/2018, 15:30.

¹⁸⁰ CAVALCANTI, Paulo. *Eça de Queiroz: agitador do Brasil*. 4ª edição. Recife: Cepe, 2015: capítulo 3.

sociais que assentavam no Império, dando-lhes o caráter liberal predominante nas nações industriosas¹⁸¹.

Estes jovens da Escola de Recife ocuparam, de fato, cargos importantes no Rio de Janeiro após 1875, quando a maioria rumou para a Capital. Jean-Yves Mérian propõe que, ao chegarem ao Rio de Janeiro, os jovens da Escola de Recife carregavam consigo uma “ideologia realista”, derivada das novidades apresentadas nas *Farpas*, que teria sido base para a “formação de novas ideias”, e para a “mudança das mentalidades de seus leitores”. Esta influência também teria ocorrido em relação aos seus estilos de escrita¹⁸². Celso Magalhães reproduziria as *Farpas* em suas sátiras de costumes e Sílvio Romero em suas crônicas na imprensa de Recife.

Franklin Távora buscou abordagem mais realista, ao questionar a etiqueta indianista apresentada por José de Alencar em *Cartas a Cincinato*, mas também em seus romances, situados em quadros geográfica e historicamente mais precisos, o que inclui a figuração de temas caros à história do Nordeste, além da elaboração de personagens das roças e dos campos. Seu romance histórico *O Cabeleira*, publicado em 1876, ao adotar estes preceitos, deu ao romance brasileiro um caráter regional distinto. Buscou certo primitivismo do Norte, região pouco explorada pelos portugueses e que conteria, por essa razão, mais “brasilidade”. A edição de 500 exemplares de *O Cabeleira*, repercutiu bastante no campo literário. Vários registros e manifestações favoráveis apareceram no Recife, e importantes nomes do campo literário nacional, como Sílvio Romero, José Veríssimo, Tobias Barreto e Araripe Júnior, analisaram ou se referiram ao romance.¹⁸³

No ano seguinte, José do Patrocínio também apresentaria uma nova proposta histórica com *Motta Coqueiro ou A pena de morte*, que também reconstituía episódios históricos ao recontar um caso jurídico. De acordo com Araripe Júnior, *Motta Coqueiro* teria sido um dos possíveis romances a terem introduzido o Naturalismo no Brasil ao lado do escritor Hop Frog (Tomás Alves Filho), contista da *Gazeta de Notícias*. *Motta Coqueiro* conteria “fórmulas zolescas”¹⁸⁴. Contudo, raros foram os brasileiros que tiveram acesso às obras de Zola antes da publicação de *L'assomoir*, em 1877. Por sua vez, José do Patrocínio também teria lido as

¹⁸¹ SANTANA, Adriene. *Miguel do Sacramento Lopes Gama e o jornal O Carapuço (1832-1842): O debate educativo, político e social na imprensa pernambucana no século XIX*. Dissertação em Educação. Maringá, 2013, pp. 33-34.

¹⁸² MÉRIAN, Jean-Yves, op. cit. *Aluísio Azevedo: vida e obra*, p. 120.

¹⁸³ AGUIAR, Cláudio. *Franklin Távora e o seu tempo*. Prefácio de Nelson Saldanha. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997, p. 240-241.

¹⁸⁴ ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar (1848-1911). “Aluísio Azevedo, O Romance no Brasil”. *Novidades*, 19 de março de 1888. In: BOSI, Alfredo (seleção). ARARIPE JÚNIOR. *Teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros técnicos e Científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978. p. 118.

Farpas. Em outro artigo, Araripe Júnior coloca Ramalho Ortigão e Eça de Queirós enquanto os autores que mais influenciaram as redações cariocas, em especial Eça:

Ainda tenho presente a sensação que causou, não o *Primo Basílio*, pois que, já, em 1874, eu então residente na província do Ceará, lera o *Crime do Padre Amaro* na *Revista Ocidental*, mas a febre de que estavam possuídos, em vista daquele livro, alguns rapazes, com particularidade José do Patrocínio, que escrevia o *Motta Coqueiro* na *Gazeta de Notícias*. Era no café de Londres, e pela primeira vez, me apresentavam ao escritor que fazia as suas primeiras armas¹⁸⁵.

Apesar das desavenças com os brasileiros, provocadas pelas *Farpas*, o nome de Eça de Queirós parece ter-se consolidado e, mais importante, fornecia aos novos escritores brasileiros “armas” a serem adaptadas para o contexto social do país.

6.1.2. *O crime do padre Amaro e O primo Basílio*

Após *As farpas*, Eça de Queirós publicou *O crime do padre Amaro*, seu primeiro romance. Do mesmo modo que em *O mistério da estrada de Sintra* (1870), publicado sob a forma de cartas anônimas no *Diário de Notícias* (também em coautoria com Ramalho Ortigão), Eça busca inovar em sua figuração literária. Opta por descrições demoradas, precisão espaço-temporal, abordagem da questão da corrupção e do falso moralismo entre os padres. Assim como *O mistério* fora tomado enquanto precursor da narrativa policial em língua portuguesa, *O crime* fora tomado enquanto o primeiro romance realista em língua portuguesa. Com estas características, somadas à relativa popularidade das *Farpas*, além dos debates anticlericais no Brasil, esperava-se uma boa recepção da obra.

O crime do Padre Amaro fora publicado durante sete semanas na *Revista Ocidental de Lisboa*, quinzenalmente, tendo sido concluído no dia 15 de maio de 1875. Embora a *Revista* circulasse no Brasil, o público que a recebia era limitado. Cerca de um ano depois, o romance foi enfim publicado no periódico paulista *A República das Letras*:

Eça de Queirós aparece na fase inicial, no nº 3, ou seja, no de 22 de abril de 1876. Nele, sem qualquer palavra de introdução, se principiou a publicar *O Crime do Padre Amaro*, segundo a versão divulgada pela *Revista Ocidental*. O romance continuou nos números 4 e 5. Não prosseguiu, porém, na segunda fase, o que é compreensível, face ao lapso de tempo decorrido. (...) O trecho do *Padre Amaro* publicado naqueles três números foi bastante curto. Dos 22 capítulos de que então se compunha o romance, apenas houve a transcrição do primeiro e de quase todo o segundo¹⁸⁶.

¹⁸⁵ ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. “O Romance no Brasil. Invasão do Naturalismo”. *Novidades*, 23 mar. 1888, p. 130.

¹⁸⁶ FARO, Arnaldo. *Eça e o Brasil*. São Paulo, Editora Nacional, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977, p. 105.

O modo como o romance foi apresentado aos brasileiros, em parte, explica a fraca recepção da obra, limitada “a alguns poucos círculos de iniciados”¹⁸⁷, como Araripe Júnior e José do Patrocínio. Eça de Queirós atingiria o restante dos brasileiros com a publicação de *O primo Basílio*, em 1878.

Em 16 e 30 de abril de 1878, Machado publicara dois artigos na revista *O Cruzeiro*, utilizando o pseudônimo de Eleazar. Nestes textos, Machado criticava as escolhas formais adotadas pelo autor português. Por outro lado, é preciso relativizar esta centralidade de Machado, uma vez que estes artigos davam sequência a um debate sobre o realismo nos jornais do Rio de Janeiro iniciados em fevereiro de 1878, além da repercussão da publicação no mês seguinte, desta vez em forma de livro, das *Farpas*, em Portugal.

O motivo da contenda anterior a Machado deveu-se, novamente, a Ramalho Ortigão. Desde 12 de julho de 1877, Ramalho Ortigão passara a publicar na *Gazeta de Notícias* uma seção chamada “Cartas portuguesas”. Em 22 de fevereiro de 1878, sua “carta” trata da publicação de *O primo Basílio*, recentemente lançado em Lisboa, obra em que se encontra concretizada a personagem do português torna-viagem, ou “brasileiro”: justamente o migrante português caricaturado nas *Farpas*, a retornar para a Europa rico após uma breve passagem pela América. Na trama, encontramos também muitas referências ao Brasil (rede, escravos, sol). Embora não utilize a palavra “naturalismo”, Ortigão aponta para o conhecimento de Eça sobre o meio social descrito, a objetividade das descrições, a finalidade moral e a utilização de determinismos a influir sobre as personagens. Além disso, Ortigão era um crítico respeitado, afinal as *Farpas* continuariam sem Eça até 17 de outubro de 1915, e a sua “carta portuguesa” surgia como uma forte recomendação de leitura. Além do mais, a conhecida ligação de Ortigão com a filosofia positivista contribuiu para o seu reconhecimento entre os intelectuais brasileiros, em grande parte, alinhados a esta filosofia¹⁸⁸. Alguns dias depois do texto de Ortigão na *Gazeta*, o romance estava à venda no Rio de Janeiro.

A presença de Rafael Bordalo Pinheiro, amigo de Eça e Ortigão, desde agosto de 1875 no Brasil, também contribuiu para o estabelecimento de Eça e da perspectiva realista entre os artistas brasileiros. Alguns dias após o seu lançamento, quando o romance passou a ser discutido em vários jornais, Bordalo Pinheiro ilustrou *O Besouro* com uma caricatura acerca da nova obra de Queirós.

¹⁸⁷ MÉRIAN, Jean-Yves, idem, p. 119.

¹⁸⁸ MÉRIAN, Jean-Yves. Idem, p. 126-127.

6.1.3. Aluísio Azevedo realista

Rafael Bordalo Pinheiro, recém-chegado de Lisboa, desenhava para *O Mosquito*, e logo juntou-se ao círculo boêmio do Rio de Janeiro, de que faziam parte nomes como Artur Napoleão e José do Patrocínio. Rafael já era conhecido pelos brasileiros por suas caricaturas, produzidas em jornais de Portugal, a respeito da viagem de Dom Pedro II pela Europa. Aluísio Azevedo entraria para o grupo no ano seguinte. Não é possível saber o quanto de Bordalo Pinheiro o jovem Aluísio se apropriou, contudo, tanto o engajamento de Bordalo na questão da viagem do imperador à Europa, a questão dos bispos ou a criação de tipos que personificam aspectos do Brasil (como Zé Povinho e Fagundes) estão presentes, de algum modo, nas produções de Aluísio.

Veremos a atuação mais enérgica de Aluísio em relação ao clero em seu retorno ao Maranhão, em 1878, quando ocupará novos postos na imprensa, e diversos tipos podem sem encontrados em seus romances, sendo, talvez, os mais representativos, João Romão, a indicar o português capitalista explorador, e Jerônimo, representando o português torna-viagem que se deixa ficar. Quanto à viagem de Dom Pedro II pela Europa, poderíamos encontrar o engajamento de Aluísio em uma caricatura de 19 de março de 1877:

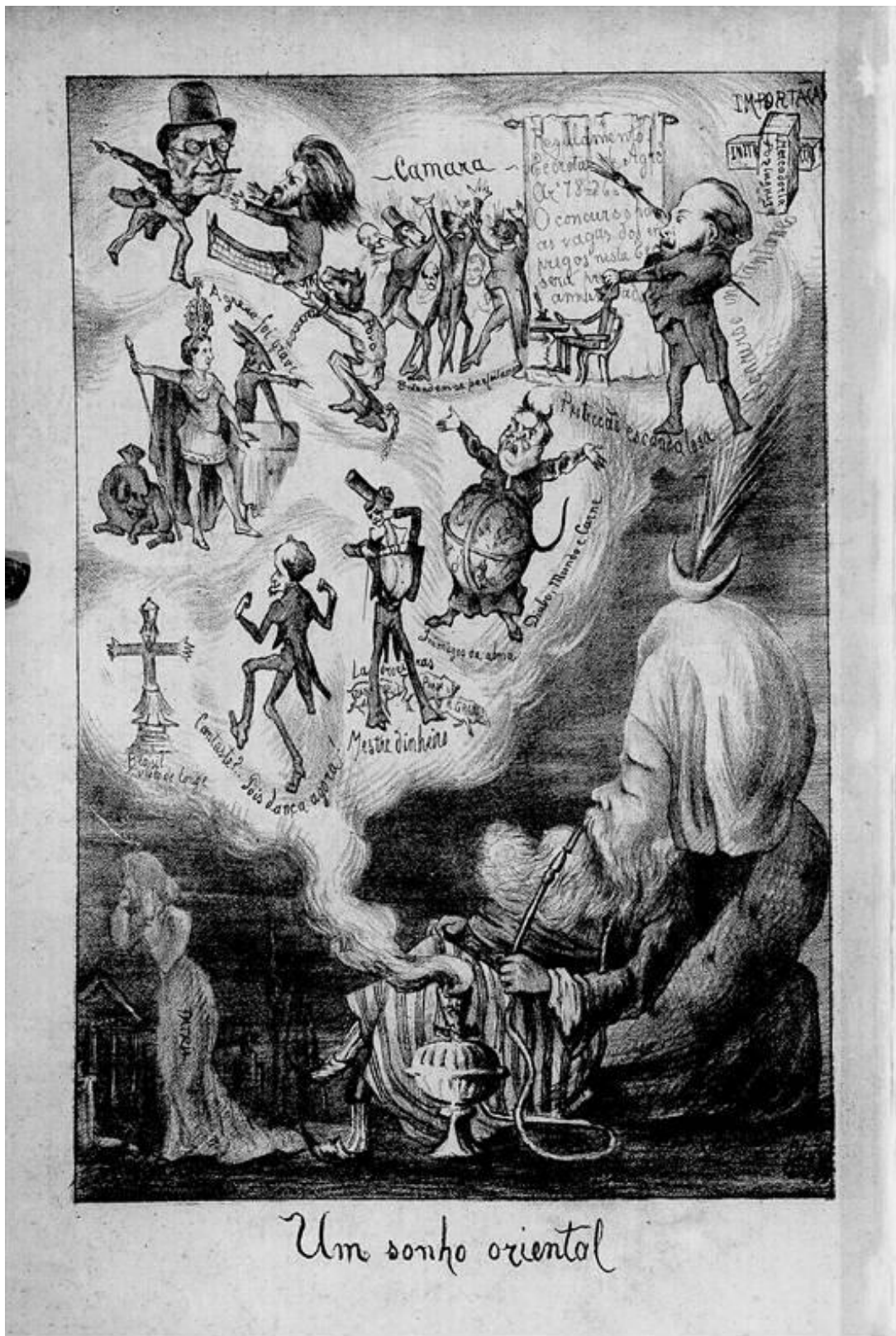


Figura 5 – Aluísio dá a sua contribuição às caricaturas de Dom Pedro II viajante

Os sonhos do imperador, além da palavra “oriental”, indicam ausência, distanciamento da realidade e o narguilé remetia à sua viagem de 1872, quando também passou pelo

Oriente Médio. A mulher, chorando, representaria o Brasil. Entre os problemas retratados, pode-se identificar na fumaça do Imperador: a Câmara, o nepotismo, a dependência financeira em relação ao exterior e o poder da Igreja¹⁸⁹.

De acordo com Jean-Yves Mérian, Aluísio chegou mesmo a entrar no debate com Machado de Assis ao publicar, em *A Comédia Popular*, a 5 de abril de 1878, um “desenho alegórico intitulado Romantismo e Realismo: luta aberta¹⁹⁰”, colocando-se ao lado de Eça de Queirós.¹⁹¹



Figura 6 - Aluísio entra no debate

Por estas razões, acreditamos que Aluísio conhecia as *Farpas*, lia as “Cartas Portuguesas” e participara do debate envolvendo a questão do Realismo no Brasil. Não há nenhum trabalho, pesquisa ou indício que aproxime Aluísio de Zolá, de modo que podemos afirmar que a mudança de estilo operada por Aluísio de *Uma lágrima de mulher* a *O mulato* são decorrentes de Eça de Queirós, Ramalho Ortigão, além de sua passagem pelo campo

¹⁸⁹ *O Mequetrefe*, número 94, Rio de Janeiro, 19/03/1877.

¹⁹⁰ *A Comédia Popular*, Rio de Janeiro, 05/04/1878. In: MÉRIAN, Jean-Yves, idem, p. 132.

¹⁹¹ Contudo, não encontramos o periódico na “Hemeroteca Digital”.

artístico com a caricatura, que o colocou em contato com nomes como o de Rafael Bordalo Pinheiro.

6.1.4. Sobre a descrição em Azevedo e Queirós

A presença de Eça de Queirós auxilia-nos no processo de análise da produção inicial de Aluísio. Trata-se de um momento-chave deste trabalho uma vez que o nosso objetivo principal busca compreender de que forma a passagem pelos campos jornalístico e artístico poderia ter determinado o seu estilo literário e em qual grau.

Se o narrador do romance *Uma lágrima de mulher* apressa a introdução de suas personagens principais, apenas esboçando as cores e os elementos do cenário antes de, abruptamente, inserir os indivíduos na narrativa, o narrador da primeira edição de *O mulato* propõe outro tipo de descrição.

Era um dia abafadiço e aborrecido. A cidade de S. Luiz do Maranhão parecia adormecida em um forno quente — as paredes tinham reverberações argentinas; as pedras das ruas escaldavam; as vidraças faiscavam ao sol, como enormes diamantes; as folhas das arvores nem se mexiam; as carroças d'água, pesadas e ruidosas, passavam com grandes e sonoros estalos nas pedras da rua, e os aguadeiros, em mangas de camisa e pernas arregaçadas, invadiam sem cerimônia as casas para encher as banheiras e os potes.

Em certos pontos da cidade não se via viva alma na rua — estava tudo concentrado, adormecido; só os pretos faziam as compras para o jantar ou andavam no ganho.¹⁹²

Desde a primeira sentença, predomina a atemporalidade. A cidade de São Luís do Maranhão é descrita lentamente: o narrador aponta para o clima local, para os costumes dos habitantes, adentra pelas ruas e a cidade parece bastar-se enquanto personagem. Esta característica de sua escrita costuma ser apontada como traço do movimento naturalista, que buscava emular certos discursos científicos. Contudo, Aluísio não descreve, e sim, cria imagens. Não mais transforma em palavras o vago quadro de um país jamais visitado, mas elabora uma crônica bem-humorada carregada de verbos e adjetivos sugestivos. A alameda nos fundos da branca casa encravada no penedo, ricocheteado diariamente pelo oceano, dá lugar aos vívidos prédios de São Luís adormecidos pelo calor, antropomorfizados como a “pobre” cidade.

Porém, qual naturalismo conhece Aluísio? Ao analisar o primeiro parágrafo de *O mulato*, parece-nos evidente a influência, apontada anteriormente, de Eça de Queirós. Comparemos o primeiro parágrafo de *O mulato* com o quarto parágrafo de *O primo Basílio*:

¹⁹² AZEVEDO, Aluísio. *O mulato*. Maranhão: Typ. do Paiz, 1881, p. 3.

A sala esteirada, alegrava, com o seu teto de madeira pintado a branco, o seu papel claro de ramagens verdes. Era em julho, um domingo, fazia um grande calor; as duas janelas estavam cerradas, mas sentia-se fora o sol faiscar nas vidraças, escaldar a pedra da varanda; havia o silêncio recolhido e sonolento de manhã de missa; uma vaga quebreira amolentava, trazia desejos de sestras ou de sombras fofas debaixo de arvoredos, no campo, ao pé da água; nas duas gaiolas, entre as bambinelas de cretone azulado, os canários dormiam; um zumbido monótono de moscas arrastava-se por cima da mesa, pousava no fundo das chávenas sobre o açúcar mal derretido, enchia toda a sala de um rumor dormente¹⁹³.

Ambas narrativas começam com a mesma palavra, “era”, utilizam o ponto e vírgula para separar as sentenças, repetem os verbos “faiscar” e “escaldar”, chamam a atenção para o calor, para o silêncio e para as vidraças. Contudo, é possível verificar, nesta comparação, como os estilos se diferem essencialmente. O narrador de Eça só inicia a sua descrição após fornecer ao leitor alguns elementos concretos para a sua narrativa. Sabemos que são onze horas, que suas personagens, Jorge e Luísa, acabaram e de almoçar e que se encontravam na sala de jantar, lendo. Conhecemos pormenores dos móveis (a velha *voltaire* de marroquim escuro), das roupas (roupão de fazenda preta, bordado a sutache, com largos botões de madrepérola), dos anéis (de rubis miudinhos – que davam cintilações escarlates), dos cabelos (louro, um pouco desmanchado, com um tom seco) e da pele de Luísa (tinha a brancura tenra e láctea das louras) e do modo como ela se portava ao ler (com o cotovelo encostado à mesa, acariciava a orelha, em movimentos lentos e suaves). O narrador fornece mais alguns detalhes da sala (com seu teto de madeira pintado a branco e o seu papel claro de ramagens verdes) para, somente então, dedicar algumas poucas linhas à descrição do clima, antes de retornar, imediatamente, à narrativa, retomando Jorge, informando o leitor acerca de sua formação, de seus planos e, em discurso indireto livre, de suas aflições.

Nesta sua pequena incursão descritiva do dia, o narrador de Eça de Queirós, novamente, fornece mais informações acerca do momento em que a história se passa: primeiro delimita o mês, depois o dia da semana e, só então, passa para a temperatura. Sempre tomando a sala de jantar como referência, o narrador passa a elencar uma série de fatores, decorrentes do calor. O sol batia nas vidraças, na varanda, adormecia os canários, atiçava as moscas e seu rumor dormente, provocava o silêncio e desejos de sombra fresca.

Neste primeiro momento da narrativa, o narrador de Eça de Queirós particulariza a maioria dos elementos da trama, sendo o clima, antes, um recurso utilizado para detalhar a sala. Diferente de Aluísio, o parágrafo não inicia com “era”, mas com “a sala”. A temperatura surge como explicação da “alegria” da sala. Dá-se um tempo na narrativa, um pequeno intervalo, para retomá-la imediatamente. Em *O mulato*, isso não ocorre. Não há descrição em

¹⁹³ QUEIRÓS, Eça de. *O primo Basílio*. Rio de Janeiro: Vozes, 2017. p. 1.

cima de cenário, mas a elaboração de imagens sequenciais com vistas a antecipar o cenário. Em Eça, o movimento é de dentro para fora, em Aluísio, de fora para dentro. Eça privilegia a história, Aluísio, os quadros, as imagens. Aluísio elabora a sua narrativa a partir de Queirós, porém, não segue o instrutor, apropriando-se da função descritiva para elaborar um quadro intenso de São Luís. Comparemos novamente, utilizando os verbos que se repetem nas duas narrativas:

- a) Eça: “sentia-se fora o sol **faiscar** nas vidraças, **escaldar** a pedra da varanda”;
- b) Aluísio: “as pedras das ruas **escaldavam**; as vidraças **faiscavam** ao sol, como enormes diamantes”.

Em Eça, o calor, sentido pelos dois indivíduos mencionados, afeta unicamente a eles e à casa que ocupam, esquentando as pedras e resplandecendo. O sol atravessa a vidraça de fora para dentro; em Aluísio é o oposto. O sol atinge as vidraças provocando uma imagem, como se observássemos a cidade de um ponto de vista muito alto. Do alto, o brilho provocado pelo sol, ao ricochetear nas vidraças (e nos lampiões e nas paredes, nas versões subsequentes), assemelha-se a pedras preciosas de tom branco, como o diamante e a prata. É o artista plástico compondo a narrativa a partir de suas cores; em Eça, predomina o escritor – o criador de enredos. As pedras que escaldam são todas as pedras, das construções, das ruas, enquanto Queirós aponta para as pedras de uma varanda específica. Assim que as pedras, em Azevedo, são preciosas, produzem brilho, cor sobre uma cidade. Em Queirós, as pedras fazem parte do cenário, formam uma varanda, estática, imóvel.

Por essas razões, afirmamos que Aluísio não descreve, mas desenha, criando imagens repletas de elementos caricaturais. A experiência do autor no campo artístico está, assim, presente na sua composição. Com as *Farpas*, Queirós e Ortigão tiveram papel preponderante na formação das ideias de Aluísio, contudo, Aluísio internalizara essa visão caricatural que Eça deixara de fora de seus romances. Enquanto Aluísio levou a caricatura para a literatura, Eça deixou-a na imprensa.

6.2 A não-caricatura do negro

Nesta segunda parte, avaliaremos outras questões apresentadas no mesmo trecho analisado em 6.1. O objetivo é desenvolver a questão da representação caricatural dentro da

problemática da representação do negro na sociedade brasileira, tema principal de *O mulato* e dentro do estilo de Aluísio Azevedo, tema principal de nossa tese.

6.2.1. A representação do calor: um sorriso amargo

Nas primeiras linhas de *O Mulato*, o leitor percebe uma alteração estilística significativa em relação a *Uma lágrima de mulher*. Vejamos novamente a primeira linha do romance de 1881: “Era um dia abafadiço e aborrecido.” Assim como em *Uma lágrima de mulher*, o narrador de Aluísio Azevedo começa a construir o seu quadro, destacando alguns elementos; contudo, notam-se, imediatamente, duas mudanças. Primeiro, a descrição inicial do quadro torna-se bastante pormenorizada, depois, um novo aspecto do real recebe a atenção do narrador: o clima. Acerca da pormenorização, verificamos na seção anterior: a descrição não é uma finalidade em si mesma, havendo uma cuidadosa elaboração de imagens sequenciais, buscando a composição de um cenário intenso e socialmente crítico. Quanto ao calor enquanto temática principal da narrativa, Aluísio dá seguimento em sua obra a dois aspectos abordados no capítulo acerca de *Uma lágrima de mulher*: a questão dos determinismos e do interesse dos leitores.

A relação dos habitantes com a cidade em que residem, em termos deterministas, é uma das questões-chave na composição de Rosalina, de seu pai e de Miguel. Inquieta em Lípari, Rosalina parece cumprir sua vocação social somente após mudar de cidade e de classe social. A importância do local em que a ação se passa se verifica também quando se nota que o nome da cidade aparece na primeira linha em *Uma lágrima de mulher*, e na segunda linha em *O mulato*. Já a questão social aparece tanto no primeiro parágrafo de *O mulato*, primeiro com os aguadeiros, depois com os negros, os únicos a trabalharem em meio aos “prédios adormecidos”, como no segundo parágrafo de *Uma lágrima...*, quando o narrador chama a atenção para os “meios escassos de vida de Maffei e sua família”. Assim, o intenso calor de São Luís e a relação entre os que precisam trabalhar no sol indicam o tom do livro.

Quanto à escolha de São Luís, além das razões imediatamente mais lógicas – por ser a cidade natal do autor e por ser a cidade em que estava no momento da escrita –, pode-se incluir um outro elemento, associado ao jornalismo. Enquanto esteve no Rio de Janeiro, uma seca sem precedentes arrasou o Nordeste em 1877, com o Maranhão acolhendo retirantes:

A seca tornou-se assunto de Estado e tema principal da imprensa do Rio de Janeiro. A atitude do governo, as campanhas de solidariedade, a administração das províncias atingidas pela seca, o êxodo de parte da população eram objetos de longas crônicas e polêmicas. Alguns diários do Rio de Janeiro chegaram mesmo a

enviar repórteres aos locais da seca. (...) Os eventos ligados à seca (...) suscitaram inúmeras reações da imprensa satírica particularmente apreciada no Rio de Janeiro há alguns anos¹⁹⁴.

Aluísio, desta maneira, esteve em contato com a questão do calor extremo e suas implicações sociais a partir da imprensa ilustrada em que trabalhou. Familiarizou-se com o modo de caricaturar o problema, de modo a torná-lo crítica social, além de inteirar-se dos debates relativos aos culpados e inocentes tanto pela imprensa como em seu círculo de amizades. José do Patrocínio, por exemplo, então repórter da *Gazeta de Notícias*, foi um dos enviados ao Nordeste para cobrir o evento climático em 1878 e, no ano seguinte, colocaria a sua experiência na forma de romance com o folhetim *Os retirantes*. Analisemos o quarto parágrafo desse romance:

Desde dezembro uma tristeza, densa como um nevoeiro, tinha empanado os espíritos ao verem a florescência dos cajueiros esperdiçada aos calores crus do estio. Nem um suor de tempestade embaciou a atmosfera, sempre de limpidez cristalina. Começou desta data a devoção solene, mas foi inteiramente vão o apelo para o céu diante da misantropia da natureza. Os dias secos e ardentes continuaram a devastar o gado, as plantações e as pastagens, ao passo que os rios e os açudes empobreciam como fidalgos pródigos¹⁹⁵.

Patrocínio chama a atenção para o estado de espírito da população cearense, em tom sério e poético, comparando-o a um denso nevoeiro, porém, ao fim do parágrafo, surge a caricatura, quando compara a baixa dos rios à falência de fidalgos pródigos. Em sua narrativa, predomina o tom sério, poético, com um resquício de caricatura. Em Aluísio ocorre o inverso, predomina a caricatura com o elemento sério, surgindo em meio às imagens como intrusos, como acréscimos que fogem ao tom da narrativa: “os aguadeiros, em mangas de camisa” encerram a sequência de imagens, como a provocar no leitor a sensação de engolir em seco. O procedimento se repetirá na sentença seguinte: “Em certos pontos não se encontrava viva alma na rua; tudo estava concentrado, adormecido; só os pretos faziam as compras para o jantar ou andavam no ganho.” O negro, assim como o aguadeiro, parece surgir para estragar a graça, tornando o sorriso amargo. Um sorriso que deixa de ser sorriso: somente se pode saber o que o seu autor pretende representar quando o quadro termina de ser composto.

Nestes detalhes nota-se, com mais clareza, como a técnica literária se assemelha à técnica do desenho – neste caso, com as técnicas caricaturais. A atenção dada aos detalhes dos objetos não indica a ineficácia do olhar de Aluísio enquanto romancista para compreender o conjunto social. Pelo contrário, ele evita a síntese propositalmente, procurando detalhe

¹⁹⁴ MÉRIAN, Jean-Yves. Idem. p. 103.

¹⁹⁵ PATROCÍNIO, José do. *Os retirantes*. Biblioteca digital, 2014. (Epub)

significativos dentro de milhares possíveis. Cabe ao caricaturista localizar os traços sociais mais característicos após uma análise intensa do todo social. É assim que da imagem, lenta e comicamente construída, brotam trabalhadores e negros.

6.2.2. As cores do quadro

Em seu estudo sobre a *Gradiva*, romance do escritor e poeta alemão Wilhelm Jensen, Sigmund Freud volta-se para o processo de criação literária, buscando compreender “(...) a partir de que material de impressões e lembranças o escritor deu forma à sua obra, e por quais caminhos, mediante quais processos esse material foi transportado para a obra literária”¹⁹⁶. Nas palavras utilizadas pelos autores em seus romances, estariam escondidas as suas vivências, resquícios de impressões, o que nos permitiria, em um viés psicanalítico, e sem considerar as possibilidades do aspecto mimético da produção ficcional, adentrar na biografia do autor, descobrir as suas opiniões escondidas, as associações linguísticas e imagéticas automáticas baseadas em convicções.

A análise literária, especialmente a análise da poesia, historicamente, se valeu destes recursos associativos, decorrentes de significantes e significados, um dos pilares do fazer poético. Para esta tese, que busca investigar a relação entre mídias distintas, a literatura, a escrita jornalística, a caricatura e a pintura, o considerar psicanalítico mostra-se uma ferramenta importante em decorrência da relação não apenas imagética entre significados e significantes, mas também pelo acréscimo, em nosso caso, das cores. Buscamos, assim, ampararmo-nos, dentro da análise do texto, de ferramentas que ampliam o nosso olhar e que nos ajudam a investigar as relações entre imagem e texto.

Aluísio auxilia-nos nesse processo em uma de suas crônicas, em que comenta seu modo de produzir e analisar a obra artística:

O artista recebe a imagem no cérebro e transmite-a à tela; já não tem o direito de emendar, modificar, subtrair, apenas o que pode fazer na transmissão é deixar transparecer a sua individualidade, o seu modo de ver e estudar a natureza, mas para isso é preciso que ele se transforme numa espécie de câmara óptica, onde todos os objetos externos se acham reproduzidos com uma exatidão irrepreensível, porém com uma certa luz, um certo tom especial de reprodução¹⁹⁷.

¹⁹⁶ FREUD, 2015. O delírio e os sonhos na *Gradiva* de W. Jensen. In: _____. *Obras completas*, volume 8: O delírio e os sonhos na *Gradiva*, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909). São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 120

¹⁹⁷ AZEVEDO, Aluísio. Crônica. *O Pensador*, São Luís do Maranhão, 30/10/1880.

Seria essa imagem que Aluísio recebe e transmite à tela similar a que transmite à folha em branco? Neste caso, a emenda corresponderia à correção, e os objetos reproduzidos refletiriam as associações inconscientes mediadas pelas cores. Nesse sentido, as imagens elencadas na abertura de *O mulato* corresponderiam ao modo de ver o mundo de Aluísio, uma ótica marcada pela interpretação caricatural, que busca apreender os objetos em uma luz cômico-crítica. Em seu prefácio à terceira edição de *O mulato*, Aluísio confirma a replicação do processo artístico no literário e sua não vinculação às estéticas naturalistas:

Ela [a obra] foi feita de boa fé; não puxei a força dentro de mim, foi ela que se formou por si mesma, sob o domínio imediato das impressões, e procurou vir à luz em forma de romance. Afianço que durante a gestação não me preocupei absolutamente (...) com a escola donde ele procedia¹⁹⁸.

Adentremos neste processo.

Estritamente relacionadas com as cores, as condições climáticas do Maranhão dão um tom quente ao romance. Ao escolher como primeiro elemento de sua obra “um dia abafadiço”, define-se uma paleta de cores, que dominará a narrativa. A falta de precisão em relação à data inicia um sentimento de sempre igual, de dias imutáveis permeados por calor constante. Ao denominá-lo abafadiço, o narrador destaca o pouco vento, certa dificuldade em respirar. Além disso, há uma redução da palavra “abafado” que nos parece importante.

O uso do sufixo “iço” ou “iça”, normalmente utilizado em adjetivos derivados se substantivos, indica a opção por transformar o abafamento em outra sensação. Não se trata do abafamento do dia, mas de um dia abafadiço. Foneticamente, permite-se também a associação com “preguiça” e “serviço”, palavras muito utilizadas em *O mulato*. Aluísio, de fato, está alcunhando o dia, dando-lhe um segundo nome que se une a certa asfixia que, se associada a “preguiça” e a “serviço”, também indica o ócio, a aversão ao trabalho. Em sua obra anterior, Aluísio utilizara somente uma palavra com este sufixo, “espantadiço”, em um capítulo muito importante, quando Miguel é tomado por ideias sombrias.

Depois dessa noite, Miguel vivia para uma ideia: fosse qual fosse ela deveria de ser negra e amarga, por amargo era o seu sorrir e negras as sombras do seu olhar.

Já por várias vezes lhe perguntara o guia se era tempo de regressarem para a ilha; Miguel, porém, desviava a cabeça, como se alguma coisa o prendesse ainda em Nápoles e deixava-se ir ficando. Alguma coisa o prendia de feito: era essa ideia.

Todas as tardes, quando para o ocidente, o crepúsculo vespertino esfogueava as nuvens mais baixas do horizonte, ele, espantadiço e calado, tomava para as bandas da casa de Maffei e, como um espírito perseguidor e maligno, rondavam-lhe o

¹⁹⁸ AZEVEDO, Aluísio. Introdução. *O mulato*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1889. Jean-Yves Mérian sugere que Aluísio escrevera esta introdução para se desculpar das “fraquezas, no plano da estrutura naturalista, de uma obra trazida ao primeiro plano da atualidade após a publicação de *O homem*, concebido segundo os critérios definidos por Zola”. O contraste dos manuscritos das diversas versões de *O mulato*, além do estudo dos jornais de 1881, “desautorizariam” o prefácio segundo o biógrafo. MÉRIAN, Jean-Yves. Idem, p. 192.

jardim e o quintal, procurando sempre confundir-se com a escuridade movediça das folhagens¹⁹⁹.

O tom escuro é apontado pelo narrador e predomina na cena. Primeiro, a cena menciona a “noite”, em relação com uma “ideia negra” que lhe provocava “negras sombras” no olhar. O crepúsculo toma o lugar do dia e conduz malignamente Miguel até a casa do ser amado, onde o jovem mistura-se com a “escuridade”. Não apenas a cor negra é evidenciada diversas vezes como associada com uma negatividade. É em decorrência de uma “ideia negra”, “sombria”, “obscura”, que Miguel torna-se “espantadiço”.

O elemento negro está escondido em seu espantar, tonalizando-o. Se a associação de significantes revela algo acerca dos traços perceptivos do autor, então o elemento negro estaria “abafado”, neste dia, nesta sociedade, pela utilização do sufixo “iço”. Introduce-se uma pincelada da cor preta no conjunto das cores quentes.

Nos anos 1800, este sufixo estava internalizado na língua pelo seu uso nas palavras “roliço”, em forma de rolo, e “sediço” (que após a reforma ortográfica tornar-se-ia “cediço), de origem incerta. Contudo, a utilização deste sufixo em palavras como “abafado” e “espantado” eram raros na língua portuguesa. Encontramos, na literatura, a utilização de “espantadiço” apenas em *Anátema*, em 1851, primeiro romance de Camilo Castelo Branco, por exemplo²⁰⁰. Assim, era um recurso linguístico disponível, utilizado por Aluísio para transmitir ambientação. Possivelmente, a formulação da palavra “espantadiço” venha da própria conversão adjetiva utilizada em “abafadiço”, havendo, assim, na palavra, um vestígio da outra palavra, que remete diretamente ao clima. Daí que a associação anterior estabelecida, entre o resquíio da cor escura em “espantadiço” possa derivar de seu uso em “abafadiço”. Machado de Assis precisa o significado de “abafadiço” no conhecido capítulo XL de *Memórias póstumas de Brás Cubas*:

Não há, às vezes, um certo vento, morno que não bochorno, não forte nem áspero, mas abafadiço, que nos não leva o chapéu da cabeça, nem rodoinha nas saias das mulheres, e todavia é ou parece ser pior do que se fizesse uma e outra coisa, porque abate, afrouxa, e como que dissolve os espíritos? Pois eu tinha esse vento comigo; e, certo de que ele me soprava por achar-me naquela espécie de garganta entre o passado e o presente, almejava por sair à planície do futuro²⁰¹.

¹⁹⁹ AZEVEDO, Aluísio. Ficção completa. p. 249.

²⁰⁰ Foi consultada a base de dados do Google: <https://books.google.com/>. Acesso: 14/09/2019, 12:12.

²⁰¹ Na versão em livro o trecho em questão muda um pouco e “bochorno” é substituído por termos equivalentes: “Não há, às vezes, um certo vento morno, não forte nem áspero, mas abafadiço, que nos não leva o chapéu da cabeça, nem rodoinha nas saias das mulheres, e todavia é ou parece ser pior do que se fizesse uma e outra coisa, porque abate, afrouxa, e como que dissolve os espíritos?” ASSIS, Machado. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1881, p. 131. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4826>, acesso: 01/08/2018, 12:50.

Machado associa a palavra ao vento, um vento que não bate, mas “rodomoinha”, provocando abatimento nas pessoas, de qualquer forma, indicando um clima que atua negativamente. “Bochorno”, expressão meteorológica, indica também insalubridade.

Com “abafadiço”, Aluísio não busca transmitir-nos uma sensação de um dia que sofreu um abafamento, mas de uma sensação constante, sempre presente. Os sufixos de diminutivo, pelas suas utilizações na língua portuguesa, ainda nos mostram uma relação de carinho com o clima – dado que se descarta a outra utilização possível do diminutivo, neste caso, pois não se trata de um abafamento pequeno. Estabelece-se uma relação de proximidade do narrador com o clima de São Luís, uma vez que ele o apresenta afetivamente. Este mesmo recurso será usado em *O mistério da Tijuca*, dois anos depois, quando o autor dirá que havia um “casarão antigo e abafadiço”. Novamente, temos a presença da cor negra, associada com o uso do sufixo “iço”, pois no casarão estava próximo ao “sombrio das matas” e nela “não havia raios de sol, nem sombras projetadas no chão”.

A cor negra, rondará, como um vento constante, a passagem de Raimundo pelo Maranhão, até que descubra seu passado: “E Raimundo perdia-se novamente em conjeturas. “Sempre sombras!... Sempre as mesmas dúvidas sobre o seu passado!...”²⁰² Somente quando a luz é projetada sobre a sua história é que, finalmente, ele se transforma.

E vinham-lhe então, nítidas à luz crua do seu desalento, as mais rasteiras perversidades do Maranhão; as conversas de porta de botica, as pequeninas intrigas que lhe chegavam aos ouvidos por intermédio de entes ociosos e abjetos, a que ele nunca olhara senão com desprezo. E toda essa miséria, toda essa imundícia, que até então se lhe revelara aos bocadinhos, fazia agora uma grande nuvem negra no seu espírito, porque, gota a gota, a tempestade se formara.²⁰³

A nuvem negra persistira na narrativa até Raimundo tomar consciência do racismo. O abrir de olhos do protagonista muda, assim, o “tempo”, que sai do sufocamento cotidiano e sempre igual para a “tempestade”. Raimundo agora é outro, está no Maranhão, mas desprezará seus conterrâneos.

Com esta exposição inicial buscamos mostrar que, se o pintor carrega em seu processo composicional certa lembrança das cores, associada a palavras e imagens, Aluísio pode carregar, na utilização do sufixo “iço”, por exemplo, a relação com a cor negra, com a escuridão. Neste caso, seria bastante sintomática a sua utilização logo nas primeiras palavras para ambientar um romance sobre a questão do indivíduo “mulato” na sociedade escravocrata maranhense daquele tempo. Finalmente, atentamos para estas relações, já exploradas no capítulo anterior, e que serão perscrutadas no final deste capítulo. Como se viu, não se trata de

²⁰² AZEVEDO, Aluísio, *idem*, p.399.

²⁰³ *Idem*, p.423.

comprovar associações, mas de apontar analogias possíveis com vistas a explorar os recursos figurativos de um autor entre campos.

6.2.3. Pobre nordeste, nordeste pobre

Seguindo nossa leitura, após estabelecer a paleta de cores quentes, com uma possível sombra permeando o quadro, o narrador segue, a exemplo do quadro inicial de *Uma lágrima de mulher*, delimitando a cena. Em sua segunda sentença, o narrador escreve: “A pobre cidade de São Luís do Maranhão parecia entorpecida pelo calor.” A afetividade do autor em relação ao clima, que chamamos a atenção anteriormente pelo uso do diminutivo, é reforçada pelo adjetivo, “pobre”, que acompanha a cidade de São Luís. Aluísio emprega este adjetivo diante de substantivos com frequência em *O mulato*, normalmente explorando os dois sentidos essenciais da palavra, tanto a lamentação em relação ao estado em que o substantivo referido se encontra²⁰⁴, quanto o sentido econômico do termo. Contudo, o narrador normalmente o utiliza para pessoas. O fato de Aluísio ter utilizado o adjetivo “pobre” para uma cidade torna-se significativo. Além de reforçar a relação afetiva, pode-se entrever a grande questão por trás da história do mulato Raimundo, uma vez que a cidade vivia um tempo de incertezas em relação ao comércio devido a um período de lutas sociais protagonizado por negros e mulatos.

Aluísio começou a trabalhar pela primeira vez em meio a um momento histórico essencial, quando a sua cidade natal se inclinava para o desenvolvimento de atividades manufatureiras, decisão que definiria os rumos da economia da região. São Luís, no entanto, não fora sempre assim.

No período colonial, por um breve e próspero período, a capitania do Maranhão foi uma das principais exportadoras de algodão para as indústrias têxteis da Inglaterra. Nas primeiras décadas do século XIX, a queda do preço do algodão no mercado internacional e, mais adiante, a proibição do tráfico atlântico (que dificultava a compra de mão-de-obra escrava), questionaram a agro-exportação, instalando uma crise que resultaria, no final do século XIX, em investimentos na direção de atividades manufatureiras (comuns na cidade desde o período

²⁰⁴ Aluísio reforçará este sentido em passagens como esta: “O pobre Casusa, coitado, é que estava perdido!” AZEVEDO, Aluísio. *Ficção completa*. p. 502.

colonial). Inúmeras fábricas foram abertas, sobretudo, na cidade de São Luís²⁰⁵. O historiador Matthias Röhrig Assunção resume o período:

Os resultados deste primeiro ciclo econômico baseado na *plantation* algodoeira foram, além do extermínio das sociedades indígenas, da deportação de milhares de escravos negros e da construção de sobrados magníficos em São Luís, vastas extensões de selva destruídas, onde crescia uma vegetação secundária de babaçu, imortalizado como símbolo pátrio por Gonçalves Dias no seu famoso poema ufanista “Minha terra tem palmeiras”. Este episódio “áureo” da economia maranhense gerou também uma classe de fazendeiros que não conseguia mais plantar outro produto lucrativo para a exportação. Por esta razão, não tiveram mais papel de destaque em nível nacional. Outro resultado imprevisto foi a formação de um campesinato nos interstícios da economia de *plantation*²⁰⁶.

Na aparência, porém, São Luís aparentava riqueza. Por volta de 1857, quando Aluísio Azevedo nasceu, a minoria branca da cidade escondia bem a decadência da província do Maranhão. A classe dirigente, formada por ricos fazendeiros e comerciantes de origem portuguesa, com filhos educados em universidades do Velho Mundo, procurava demonstrar na arquitetura europeia dos enormes sobrados, nas reuniões do Gabinete Português de Leitura e na agitada vida social que começara a se formar, a partir de 1852, ao redor do Teatro São Luís, que nada havia mudado. Pela cidade, as grandes costureiras francesas, as joalherias e as lojas de chapéus ingleses não cessavam de vender seus artigos e modas importadas²⁰⁷.

Saindo da superfície, porém, os problemas logo se evidenciavam, a começar pela educação:

Nos anos de 1860, uma média de dois mil rapazes e 400 moças estavam matriculados no curso primário e 180 no secundário, isso numa população calculada em 360 mil pessoas, 35 mil das quais viviam em São Luís do Maranhão. No que diz respeito aos 90 mil escravos, estes não tinham nenhum acesso ao ensino oficial²⁰⁸.

Poucos tinham acesso à leitura. Após o término dos estudos secundários no Liceu Maranhense, as famílias mais abastadas enviavam os seus filhos para instruir-se em Coimbra, Lisboa ou Paris. Havia ainda a opção de estudar Direito, em Recife e São Paulo, ou Medicina, no Rio de Janeiro. Isso implicava a preservação de uma classe social, no afastamento de direitos da população e na continuidade de um pensamento europeizado em São Luís.

Como se nota, basta determo-nos por um instante em uma área, o sistema educacional, para identificar o principal conflito que marca o poder na província do Maranhão: uma

²⁰⁵ MOTA, Antonia da Silva. “Atividade fabril em São Luís do Maranhão, séculos XVIII-XIX”. In: Antonia da Silva Mota; Ulisses Pernambucano (Org.). *A sedução das ruínas - Arqueologia e Resgate*. São Luís: EDUFMA/IPHAN, 2015, v. 1, p. 51-78.

²⁰⁶ ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. “Exportação, mercado interno e crises de subsistência numa província brasileira: o caso do Maranhão, 1800-1860”. *Revista Estudos Sociedade e Agricultura*, abril 2000, no 14, p. 56.

²⁰⁷ ABRANCHES, 1941. *Idem*, p. 125.

²⁰⁸ MÉRIAN, 2013, *idem*, p. 23.

burguesia mercantil, portuguesa, em sua maioria, em conjunto com uma oligarquia rural, de maioria brasileira, preveniam-se para que os demais, em especial mulatos e escravos, demorassem a adquirir conquistas sociais. Nesta relação desleal há o temor decorrente da Cabanagem, movimento das províncias do Norte e do Nordeste, pós-independência, que se insurgiu contra os portugueses. Muitos mestiços e escravos colocaram-se contra os portugueses. Temendo ser assassinados por aqueles que subjugavam, os fazendeiros se refugiaram em São Luís. Em 1836, o Império consegue render os revoltosos.

O conflito, contudo, não se encerrou totalmente, e, em 1839, a Revolução do Balaio substituiu a cabanagem, também exigindo o banimento dos portugueses. O apoio de mestiços e escravos aos liberais, também chamados de “Bem-te-vis”, logo transformou a luta em uma guerra racial. Este conflito, entre os detentores do poder e os subordinados/escravizados, está na raiz da tensão posterior entre a classe branca elitizada em relação a mulatos e negros. Aluísio Azevedo relembra dois destes momentos-chave em *O mulato*.

Assim, a questão da pobreza, em Azevedo, possui uma camada sócio-histórica mais profunda, fazendo-nos atentar aos significantes escolhidos pelo narrador, a indicar um diálogo intenso da história da cidade com a história da escravidão no Brasil.

6.2.4. O negro

Falta-nos verificar o último elemento do quadro azevediano: o negro, a laborar no ganho enquanto todos descansam, enquanto a cidade dorme. A figura que surge para questionar o sorriso esboçado pelo leitor, provocado pelo narrador. Para adentrar na representação do negro na literatura azevediana, é necessária uma síntese da representação do negro na literatura brasileira. Compreender como Aluísio se difere e se engaja em relação aos outros autores do campo literário, permite-nos avaliar as consequências de *O mulato* com maior precisão. Estas consequências ditarão, de certa forma, as suas produções posteriores, seja pela tentativa de manutenção do lugar ocupado, quanto de questionamento do *status quo*.

6.2.4.1. O tráfico atlântico de escravos

A colonização das Américas pelos espanhóis e portugueses no século XVI demandou mão de obra. Após o severo declínio demográfico da população indígena, resultante de

escravização e trabalhos forçados, os portugueses buscaram cativos africanos para minerar e cultivar as novas terras.

Oitenta por cento das vítimas do tráfico atlântico chegavam da África Ocidental, também conhecida como Costa da Mina (entre Gana e Nigéria), e da África Central (entre o Gabão e o sul de Angola)²⁰⁹.

Com o declínio da produção aurífera e a demanda por mão de obra escrava no Caribe, o tráfico de cativos tornou-se a principal atividade da Costa da Mina, onde a presença portuguesa fora hegemônica até meados do século XVII, quando várias nações europeias passaram a disputar o comércio costeiro de escravos. Por sua vez, a África Central, única região penetrada pelos europeus, proveu escravos à colônia portuguesa de São Tomé e Príncipe no século XIV e à América espanhola nos séculos seguintes. Contudo, a partir da segunda metade do século XVII, o Brasil passou a demandar ainda mais escravos com a exploração das minas de ouro, passando a ser o principal destino das duas Costas. Com a demanda alta, o tráfico se alastra para o golfo do Benim, que passa a ser conhecida como Costa dos Escravos.

No cômputo final, o Brasil “recebeu um número de africanos cativos quase dez vezes maior do que as colônias inglesas da América do Norte e apenas comparável àquele recebido pelo Caribe”²¹⁰. Entre os principais motivos estão a demanda, a influência luso-brasileira nas regiões, o estímulo provocado pelo envio de mercadorias do Brasil para Angola, a proximidade geográfica com as costas africanas, além das correntes e ventos do Atlântico favoráveis à navegação.

Com o processo de abolição do tráfico, deu-se início ao colonialismo europeu na África. Como a demanda do Caribe não diminuía, mantiveram-se as migrações forçadas, desta vez, com o envio de africanos livres e libertados em navios negreiros apreendidos.

Entre os séculos XVI e XIX, o tráfico atlântico vitimou cerca de 12 milhões de habitantes do continente africano.

6.2.4.2. Representação do negro na literatura brasileira

²⁰⁹ FERREIRA, Roquinaldo. “África durante o comércio negreiro”, in: *Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos*. Lília Moritz Schwarcz e Flávio dos Santos Gomes (orgs.). São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 53-54.

²¹⁰ FERREIRA, Roquinaldo. Idem. P. 55.

Em relação a este tópico é preciso tomar alguns cuidados, como afirma Domício Proença Filho:

A visão distanciada configura-se em textos nos quais o negro ou o descendente de negro reconhecido como tal é personagem, ou em que aspectos ligados às vivências do negro na realidade histórico-cultural do Brasil se tornam assunto ou tema. Envolve, entretanto, procedimentos que, com poucas exceções, indiciam ideologias, atitudes e estereótipos da estética branca dominante.

Assim dimensionada, a matéria negra, embora só ganhe presença mais significativa a partir do século XIX, surge na literatura brasileira desde o século XVII, nos versos satíricos e demolidores de Gregório de Matos, como os do "Juízo anatômico dos achaques que padecia o corpo da República em todos os seus membros e inteira definição do que em todos os tempos é a Bahia".²¹¹

Nos primórdios da literatura brasileira, tanto nas primeiras cartas ou nos livros de viagem, o negro era mencionado enquanto uma propriedade pertencente aos engenhos, podendo ter as suas qualidades descritas ou ser apenas contabilizado. Apesar de algumas propostas "por um tratamento mais humano do negro" por parte de alguns sacerdotes, como o padre Antônio Vieira, em meados do século XVII²¹², os missionários jesuítas não se opuseram à situação do negro: seria preciso mão de obra nas fazendas após os índios serem catequizados. Assim, são raras as individualizações ou distinções entre indivíduos negros até Gregório de Matos, mesmo havendo, em 1585, de acordo com as estatísticas de José de Anchieta, em torno de treze mil escravos de Guiné e Angola, trabalhando em 66 fazendas de Pernambuco e Bahia, sendo que 150 participavam das aulas no colégio jesuíta da Bahia e muitos eram casados²¹³. Gabriel Soares de Sousa, em seu *Tratado descritivo do Brasil* em 1587, por exemplo, analisa o negro apenas como uma curiosidade, em especial, como eles são alimentados, comparando-os aos macacos. Os negros são considerados em sua individualidade apenas em 1618, com *Diálogo das grandezas do Brasil*, tratado de seis partes em que aparecem duas histórias envolvendo negros. Sayers sugere que esta obra pode ter inaugurado uma tradição literária nacional de representação do negro:

Alviano e Brandônio (...) são os primeiros a narrar episódios relacionados com negros individualmente considerados. (...) Nessas duas anedotas [há] a apresentação, pela primeira vez, de dois tipos que crescem depois em importância na literatura brasileira, a mulata favorita e o envenenador. O último é geralmente um negro nativo da África, respeitado e temido pelo senhor e escravos, por seus conhecimentos dos usos de ervas e por entregar-se a práticas que revestem a aparência de feitiçaria²¹⁴.

²¹¹ PROENÇA FILHO, Domício. "A trajetória do negro na literatura brasileira". Estudos avançados, São Paulo, v. 18, n. 50, p. 161-193, abr. 2004. Acesso: 08/05/2020, 15:30.

²¹² VIEIRA, Antonio. Citado por: SAYERS. Raymond S. *O negro na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1958, p. 61.

²¹³ ANCHIETA, José. *Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933, p. 410, 413, 414.

²¹⁴ SAYERS, idem, p. 65-66.

Outros dois negros aparecem, individualizados, em Duarte de Albuquerque Coelho. Em seu livro, que trata das lutas ocorridas em solo brasileiro entre 1630 e 1639, o autor fala de Calabar, mulato que teria servido de guia aos holandeses, e de Henrique Dias, importante chefe negro na guerra contra os holandeses e, provavelmente, o primeiro negro letrado conhecido no Brasil, deixando cartas²¹⁵. Sayers chama a atenção para a figuração romântica do “negro nobre”, guerreiro destemido e bem articulado com as palavras, que teria surgido em 1688 na Inglaterra, em *Oroonoko*, de Aphra Behn, livro bastante popular, transformado posteriormente em diversas peças teatrais. A representação de Zumbi, chefe dos Palmares, se aproxima da do “negro nobre”.

Após Antônio Vieira, que ora defendia a humanização do negro, ora apoiava a escravidão em função da substituição dos indígenas maranhenses, tivemos críticas e defesas semelhantes com João Antônio Andreoni (1650-1721), sob o pseudônimo de André João Antonil (em especial criticando os feitores) e com Nuno Marques Pereira. Já Gregório de Matos representou os negros de uma maneira nova em seus poemas acerca da sociedade baiana. Seu posicionamento era negativo em relação aos mulatos arrivistas, desejando poder matá-los, contudo, idolatrava as mulatas (com exceção das ambiciosas e das que considerava feias ou sujas). Também descreveu várias festas, como a de Nossa Senhora do Rosário, representações teatrais com negros atuando e apresentou as suas impressões sobre um quilombo.

Em suma, com exceção de Zumbi dos Palmares, “o negro – africano, *crioulo* ou mulato –, como aparece na literatura dos dois primeiros séculos, é (...) apresentado em primeira mão, e não como reflexo dos modismos literários europeus”²¹⁶ que atingiriam o Brasil no século XVIII.

Com a descoberta das minas de ouro em Minas Gerais e Goiás, uma nova sociedade cresceu e os filhos da nova aristocracia mineira trouxeram de seus estudos na Europa a escola literária do Arcadismo. Excetuando as *Cartas chilenas*, com sua sátira ao governador de Minas Gerais e referências humanitárias em relação aos negros escravizados, os poetas mineiros restringiram-se às regras dos árcades e a formas tradicionais, como a épica (*O Uruguai*, *Caramuru*), ignorando a questão da escravidão. O apoio aos mulatos e as ofensivas contra a escravidão surgiram com os chamados moralistas, possivelmente influenciados pelos sentimentos antiescravistas europeus. Entre os principais podemos encontrar o Frei Antônio de Santa Maria Jaboatão, o Padre Manuel Ribeiro Rocha, Domingos do Loreto Couto. Na

²¹⁵ SAYERS, idem, p. 67-68.

²¹⁶ SAYERS, idem, p. 92.

escola mineira, o negro surge como elemento da paisagem, porém, em *Caramuru*, Santa Rita Durão inclui em sua narrativa o episódio relativo a Henrique Dias, sendo o primeiro autor brasileiro a incorporar o negro nobre na literatura brasileira. Dez anos depois, em um poema de mesmo nome que se passa em Angola, Basílio da Gama representa o negro Quitúbia enquanto o seu herói.

[Quitúbia] foi provavelmente o primeiro príncipe africano a aparecer na poesia portuguesa, embora haja vários nas peças de Lope de Veja no teatro espanhol do século XVII e embora a lenda do Orinooko já tivesse tornado popular essa figura em todos os gêneros literários da Inglaterra e da França²¹⁷.

Importa também notar que Manuel Inácio da Silva Alvarenga, também árcade, mulato, e Domingos Caldas Barbosa, filho de escrava angolana, compositor de modinhas em Portugal, foram populares em seus tempos e, mesmo sem abordar a questão da escravidão, seus lugares sociais mostram que mulatos já ocupavam posições no campo literário.

Com a abolição do tráfico de escravos pela Inglaterra e com a família real portuguesa estabelecida na Capital, o então recente jornal *Correio Brasiliense*, na figura de Hipólito da Costa, constantemente aponta para a perversidade da escravidão, cobrando a sua abolição e sugerindo a sua substituição por imigrantes do norte europeu²¹⁸. Diversos relatórios passaram a ser enviados para o governo brasileiro que decide banir a importação de escravos para as regiões do norte do Equador, em 1818 e, em tratado com a Grã-Bretanha, concordou em reprimir o tráfico, considerado pirataria. A imprensa manteve-se na ofensiva com jornais dedicados aos direitos dos negros e dos *pardos*. Um dos principais foi *O Homem de Cor*, totalmente voltado aos interesses da população negra. Impresso por Paula Brito, jovem mulato e autodidata, futuramente conhecido por sua livraria e editora (que publicaria Machado de Assis e Joaquim Nabuco, entre outros). No quarto número, Brito altera o nome do jornal para *O Mulato*²¹⁹.

O relativo silêncio da literatura em relação à escravidão é interrompido com a publicação em Paris de *Suspiros poéticos*, em 1836, por Domingos José Gonçalves de Magalhães. Este livro de poemas, considerado o fundador do Romantismo brasileiro pela historiografia literária clássica, representa o escravo frequentemente a chorar, a cantar canções melancólicas e a trabalhar sem descanso. Este tipo de representação tornar-se-ia padrão na literatura posterior. Além disso, ele foi um dos fundadores da revista *Niterói*, *Revista Brasiliense*, ao lado de Porto Alegre, futuro introdutor da caricatura no Brasil, em colaboração

²¹⁷ SAYERS, idem, p. 111.

²¹⁸ MENDONÇA, José da Costa Pereira Furtado de. *Correio Brasiliense*, Londres, voll. III, julho de 1809, p. 52. Idem, vol. VI, março de 1811, p. 238. Citado em SAYERS, idem, p. 122, 123.

²¹⁹ *O Mulato* ou *O Homem de Cor*, nº 4, 23 de outubro de 1833.

com Francisco de Sales Torres Homem. Fundada também em 1836, esta revista publicara um dos mais contundentes artigos sobre a escravatura. Contudo, posteriormente, Magalhães defenderia Duque de Caxias, chamando-o de “pacificador do Maranhão”, demonstrando que sua literatura mais imitava do que buscava representar sentimentos próprios. Depois de *O Mulato*, Paula Brito criará a *Marmota*, periódico popular que incluirá vários poemas sobre negros. Entre 1849 e 1864, a *Marmota* representará o escravo melancólico e o negro heroico, engraçado e a mulata graciosa, inteligente e encantadora. Contudo, embora o sentimento antiescravista continuasse nos jornais, o negro continua a não aparecer enquanto indivíduo. O que começava a se formar na literatura era a representação de tipos, como o do negro nobre, o do escravo que sofre e o do escravo fiel.

Na década de 1840 começam a ganhar força o teatro e o romance. Martins Pena apenas colocará negros e mulatos como parte do fundo da cena, explorando o caráter cômico. Joaquim Manuel de Macedo apresentará a figura do negro fiel em *Cego*, de 1849, sem considerar o problema da escravidão. Um ano depois, Lamartine apresentará em Paris o seu drama histórico *Toussaint Louverture*, que tinha como protagonista o negro em sua representação heroica dentro da revolução haitiana. Como mencionamos, Aluísio Azevedo apresenta muitas referências a Lamartine em suas obras, além de ter estudado teatro junto com seu irmão. Lamartine também parece ter influenciado Agrário de Menezes em *Calabar*, de 1858, a primeira peça a apresentar um herói negro no Brasil. Um ano antes José de Alencar representará a peça *O demônio familiar* e, em 1860, *Mãe*. Em *Mãe*, uma mãe negra sofre ao tentar ajudar um homem que pretende se matar, destacando o altruísmo. Já em *O demônio familiar* a escravidão é apresentada enquanto negativa por causar males à estrutura familiar. O menino Pedro, o demônio da peça, vítima da escravidão, caracteriza-se pelas intrigas. Esta figura, do menino negro esperto, aparecera em Macedo, em *A moreninha*, quando o autor introduz brevemente Tobias, um negro inteligente que aceita fazer o que lhe mandam por boa gorjeta. Após esta peça, este tipo de personagem passa a aparecer com mais frequência com a designação de “moleque”.

Em geral os negros aparecem em muitas peças, porém enquanto estereótipos, diferente da poesia, que em que já havia um desenvolvimento maior do tratamento em relação aos negros.

Em 1850, o tráfico escravista fora proibido, e a luta pela abolição da escravatura passou a ser o principal tema em debate no Brasil, especialmente após a Guerra do Paraguai, em 1870. Em 1871, a Lei do Ventre Livre concederia liberdade aos escravos nascidos a partir daquela data ao atingirem 21 anos e, em 1884, o Ceará abolirá a escravidão na sua província.

Romancistas e poetas passaram a representar o indivíduo negro e não mais a abstraí-lo, derivando desse aumento de figurações tipos femininos como a bela mulata. A tradução para o português do romance antiescravista *Uncle Tom's cabin*, da escritora Harriet Beecher Stowe, em 1853, estimulou os escritores brasileiros. O negro passa a não ser mais negligenciado pelos folhetinistas brasileiros.

O primeiro romance em que o negro é positivado e sua condição duramente questionada é *Úrsula*, da maranhense Maria Firmina dos Reis, publicado em 1859. O romance se passa no período colonial brasileiro e é centrado em uma protagonista branca, contudo, o negro é apresentado de maneira positiva e virtuosa, a memória ancestral e as tradições africanas são recuperadas e a escravidão criticada. *Úrsula* pode ser considerado o primeiro romance abolicionista da literatura brasileira.

Em *Maria ou a menina roubada*, de Teixeira e Sousa, impresso na forma de folhetim para a *Marmota Fluminense* em 1852²²⁰, os negros possuem mais importância no enredo em comparação com os brancos. As personagens principais são a feiticeira Laura e José Pachola, que quer dinheiro para a alforria, em uma mistura do “moleque” de Alencar com o tipo do escravo fiel. Um dos romances mais repercutidos foi *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, publicado em folhetim entre 1852 e 1853, em que há uma integração social em relação aos mulatos. Vidinha é a primeira, dentro do tipo da mulata bela, a aparecer na ficção. Por não ser escrava, podia utilizar seus encantos e caprichos sem ser execrada. Já Chico-Juca é um negro urbano que domina a capoeira.

O primeiro romance antiescravista é *O comendador*, de Pinheiro Guimarães, publicado em folhetim no *Jornal do Comércio* em 1856, sendo o primeiro a representar os escravos rurais, com descrições minuciosas da senzala, das roupas, da comida dos escravos, além do tratamento dado às mulheres. Em 1869, Joaquim Manuel de Macedo publica *As vítimas algozes*, em que faz do negro e do mulato rurais os protagonistas em um romance. São dois volumes contendo três romances antiescravistas: *Simeão, o crioulo*; *Pai Raiol, o feiticeiro* e *Lucinda, a mucama*, em que busca apresentar as relações entre senhores e escravos, com os escravos ocupando o papel de algozes por serem vítimas sociais. Já Bernardo Guimarães, em 1876, publica *A escrava Isaura*, em que desenvolve o caráter de uma escrava descrita como branca, filha de pai português e mãe mulata, em um romance que será bem aceito pelo público. Em 1877, José do Patrocínio, uma das principais figuras brasileiras na luta contra a escravidão, publicará *Mota Coqueiro*, um romance histórico sobre uma fazenda com diversos escravos. Há uma grande quantidade de personagens negras bem desenvolvidas.

²²⁰ *Marmota Fluminense*, 10 de setembro a 16 de dezembro de 1852, número 295 a 315, pp. 1-2.

Na poesia, Luís Gama, principalmente em suas sátiras, passa a lutar pela liberdade do negro, já a poesia “condoreira” e Fagundes Varela apenas demonstrarão um interesse ocasional pela escravidão e pelos negros. Dentre os tipos que representa, encontramos o escravo heroico, o sofredor, o carrasco, a bela mulata e a escrava demente. Apesar de não adentrar muito na representação do indivíduo negro, alguns poetas nacionais, como Gonçalves Dias, prepararam o caminho para os poemas de Castro Alves. O movimento condoreiro adquiriu muita repercussão social ao atacar incisivamente a escravidão. Em *Os escravos*, Castro Alves apresenta escravos em aflição, também desenvolvendo a questão do sofrimento materno. Apesar de se colocar poucas vezes ao lado dos escravos, Castro Alves tomava a palavra para defendê-los, utilizando imagens comoventes envoltas em sangue. Em 1867, Celso de Magalhães publicaria em *O Semanário Maranhense* o poema “O escravo”, sendo responsável por introduzir novas ideias no Brasil, representando a vingança dos escravos e do *serralho*²²¹. No mesmo ano, o drama histórico *Gonzaga*, de Castro Alves, colocaria uma personagem negra em papel de destaque vinculando o tema da abolição ao da independência.

A morte de Castro Alves, em 1871, foi contemporânea à reação antirromântica, permitindo às poéticas chamadas realistas ganharem destaque. Em 1874, José Ezequiel Freire de Lima publica o livro de poesias *Flores do campo*. O poema mais importante deste livro, “Escravos no eito”, será elogiado por Machado de Assis em seu ensaio “A nova geração”. Em 1875, Machado de Assis descreverá uma escrava em seu poema “Sabina”, publicado em *Americanas*, quando delinea uma negra violentada que evita o suicídio, ao priorizar a maternidade.

Paula Brito introduziu Machado de Assis no campo literário e o protegeu (assim como a outros escritores). Ao empregá-lo em sua editora, Brito o apresentava aos literatos de seu tempo, pois estes se reuniam em sua livraria no Largo do Rossio, além do acesso à *Marmota*. Apesar de não colocar os negros como protagonistas, há uma rica diversidade de tipos negros que jamais haviam aparecido na literatura brasileira, além da representação de seus problemas em viés de simpatia. No conto *O caso da vara*, publicado em 1891, apresentará um retrato irônico da situação da criança urbana escrava. Com *O mulato*, Aluísio Azevedo procurará mostrar como um mulato, mesmo intelectual e rico, ainda era visto com desconfiança pela sociedade maranhense.

²²¹ *O Semanário Maranhense*, ano I, nº 18, 29 de dezembro de 1867, pp. 7-8.

6.2.4.3. A caricatura do negro no século XIX

A representação do negro se deu, no século XIX, de diferentes formas. A principal era o retrato, normalmente de personalidades do cenário nacional, feito a partir de um modelo vivo ou de fotografias. Com o surgimento da caricatura, esta vertente do retrato passou a enfatizar atributos anatômicos do retratado e, logo, os chargistas precisaram lidar com a dramática situação dos negros no Brasil, em que homens e mulheres escravizados ou livres buscavam integrar-se na sociedade brasileira. Quais espaços e como o negro os ocupava?

Entre os caricaturistas brasileiros, encontramos uma das principais representações do negro com Angelo Agostini, A 11 de junho de 1870, em *A Vida Fluminense*, Agostini publica uma ilustração intitulada “De volta do Paraguai”, em que um soldado, com medalhas no peito, encontra a sua mãe apanhando, amarrada a um tronco²²².

²²² AGOSTINI, Angelo. De Volta do Paraguai. In: *Revista Vida Fluminense*. Rio de Janeiro, Nº. 12, jun. 1870.



O cenário é rural, possivelmente uma fazenda, ampla, com vegetação rasteira, árvores e montanha, com cinco casas visíveis. Em frente a uma delas, um grupo de três pessoas. A primeira veste casaco, calça e chapéu e segura um chicote (as mãos são brancas) junto às costas. A segunda é uma mulher negra, em calças brancas, amarrada em um tronco com os braços na altura da cabeça, de costas para outro negro, homem, em calças brancas, a chicoteá-la com a mão direita. No primeiro plano, outro negro, em farda militar, mochila nas costas,

bolsa e cantil, observa a cena com a mão direita na testa. Com a mão esquerda cerrada, a boca entreaberta e os olhos abertos, o soldado está voltado para outra direção.

O soldado escravo, dentro do programa imperial dos Voluntários da Pátria, retornava da Guerra do Paraguai. Ao chegar em sua casa, agora ocupando o papel de herói, olha o seu antigo papel social com distanciamento. Lutara por liberdade e reencontrava a escravidão. A imobilidade diante da cena pode indicar a falta de engajamento do escravo regresso do campo de luta na campanha abolicionista?

Além do título, uma legenda acompanhava a imagem: "Cheio de glória, coberto de louros, depois de ter derramado seu sangue em defesa da pátria e libertado um povo da escravidão, o voluntário volta a seu país natal para ver sua mãe amarrada a um tronco. Horrível realidade". É-nos informado que a personagem amarrada é a mãe do soldado, modificando a interpretação, uma vez que a paralisia se dá diante de um familiar.

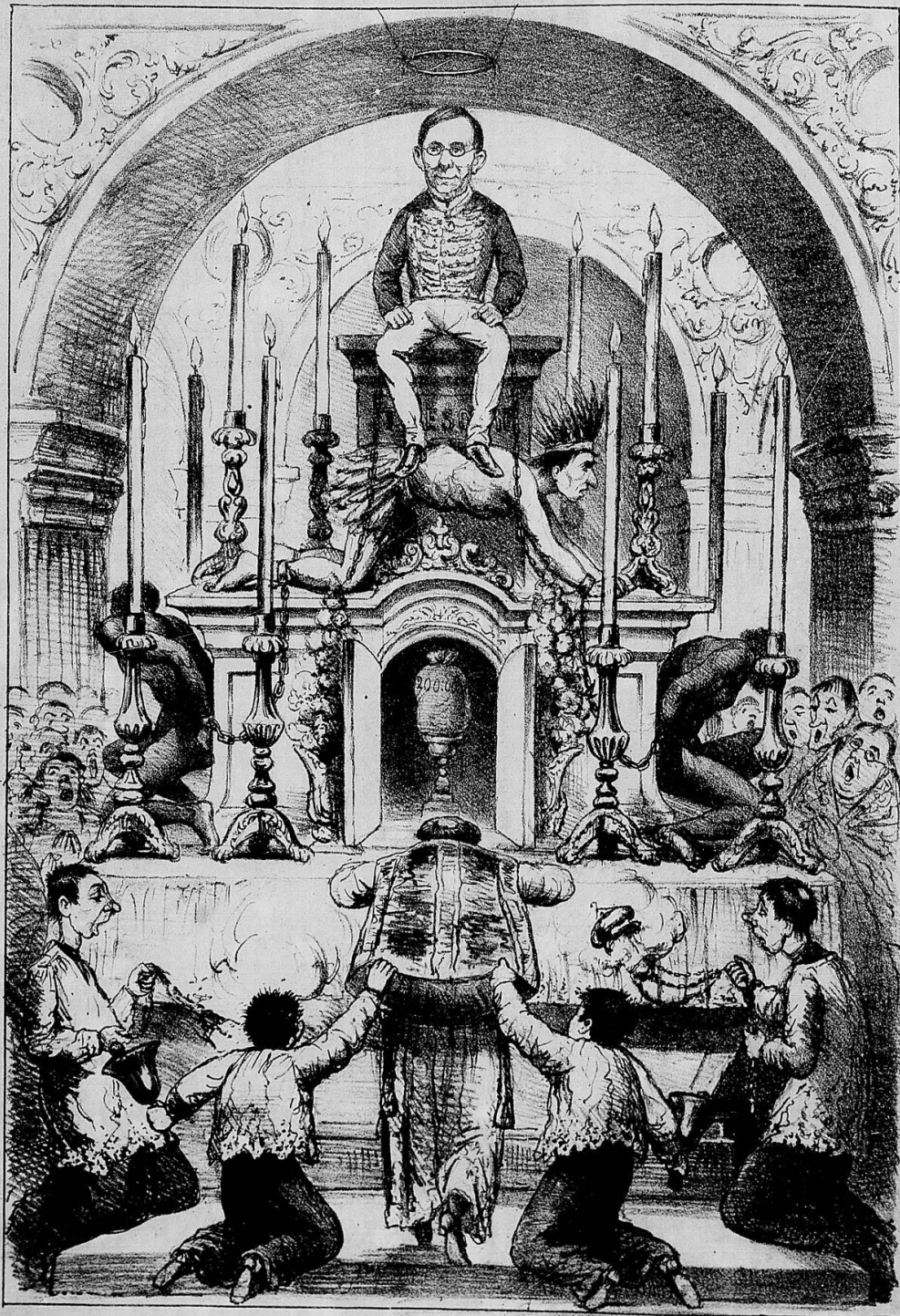
Dentro da extensa obra de Agostini, encontramos muitas representações do tema do abolicionismo²²³. Suas charges defendem a libertação dos negros, porém, também apresentam uma relação de poder em que o negro não revida diante do indivíduo branco dominador. Por ser uma das principais vozes abolicionistas e uma das referências dentro do campo artístico, a pergunta que fazemos aqui é se este tipo de pensamento permeava o círculo intelectual de Aluísio Azevedo e se este tipo de representação se reflete na obra do escritor maranhense.

Na última página da edição 126 de *A Vida Fluminense*²²⁴, encontramos outra representação do negro, também em viés alegórico. Sem assinatura, o desenho conta com uma legenda que afirma que o clero brasileiro erguera um altar. Os adornos exprimiriam a situação atual do país: um indígena serve como sustentação dos pés de um homem branco, sorridente, enquanto dois negros encontram-se amarrados ao indígena, cabisbaixos e de joelhos. A população assiste, boquiaberta, porém, sem nada fazer. Abaixo, outros clérigos dão seguimento ao ritual comandado por um religioso.

²²³ Outras duas caricaturas importantes podem ser encontradas em: AGOSTINI, Angelo. Preto e Amarelo. In: *Revista Ilustrada*. Rio de Janeiro, Nº 258, julho. 1881. _____ "A Grande Degringolada". In: *Revista Ilustrada*. Nº 415, Rio de Janeiro, julho. 1885.

²²⁴ *A vida fluminense*. Rio de Janeiro, Nº 126, maio 1870, p. 8.

A VIDA FLUMINENSE



*Te-Deum, que a padroaria cantará em seguida ao do Campo de S^{ta} Anna.
O clero, reconhecido ao governo pela pepineira que lhe proporciona, erguerá o altar acima, cujos adornos exprimem a situação actual do país.*

O negro aparece aqui como uma peça estanque da engrenagem brasileira. Fora utilizado para erguer o império português junto com o indígena e agora encontrava-se junto a ele, amarrado ao governo, sem horizonte (perspectiva), enquanto a população, por mais que demonstre assombro, nada faz para alterar a situação.

Por parte de Aluísio Azevedo, encontramos apenas uma caricatura em que o autor representa o negro. Trata-se de um autorretrato publicado em *A Comédia Popular* muito próximo de sua data de partida do Rio de Janeiro.²²⁵



Previsimos aos nossos leitores que nos mudamos para a rua Sete de Setembro n. 27, onde somos encontrados a toda a hora do dia ou da noite.

O tema da caricatura, a mudança da redação de *A Comédia Popular* para a rua Sete de Setembro, é sobreposto por inúmeros detalhes. Em primeiro plano, Aluísio pinta-se curvado,

²²⁵ *A Comédia Popular*, Rio de Janeiro, 15 abr. 1878.

como se carregasse um enorme peso. Trata-se de seu material de trabalho (a pena é apontada como uma lança) e de alguém que dorme, provavelmente, outro funcionário da revista. Essa carga de trabalho é reforçada pela legenda: “Prevenimos os nossos leitores que nos mudamos para a rua Sete de Setembro, onde somos encontrados a toda hora, dia ou noite.” Há um duplo sentido evidente, se por um lado o trabalho na redação do jornal é extenuante, por outro, ele “carrega a revista nas costas” com seu talento. À sua imagem, Aluísio contrapõe três negros, sendo que o primeiro carregador atrás dele transporta quatro pessoas ao mesmo tempo, apontando para quem, na sociedade, realmente trabalha e suporta o peso. Por extensão de sentido, é o negro que, com sua condição social, carrega os literatos nas costas. O olhar da caricatura de Aluísio, direto para o leitor, provoca a cumplicidade com a cena. Seu rosto é limpo, bem contornado, exagerado apenas no formato da cabeça, sugerindo sua inteligência ou ironizando o seu ego. Já os negros são quase borrões, só é possível distinguir-lhes a boca e o nariz, em contraste com os quatro brancos que um deles carrega. Finalmente, a imagem também representa a simplicidade do local de trabalho e dos materiais de uma revista de pequeno porte como *A Comédia Ilustrada*.

A caricatura parece dialogar, com seu tom crítico, com o tom de *O mulato*, quando o narrador, em diversos momentos, aponta para o negro, muitas vezes, enquanto o único a trabalhar. A cena se repete em inúmeros momentos semelhantes ao da caricatura nos três primeiros parágrafos deste romance:

- 1) “e os aguadeiros, em mangas de camisa e pernas arregaçadas, invadiam sem-cerimônia as casas para encher as banheiras e os potes. Em certos pontos não se encontrava viva alma na rua; tudo estava concentrado, adormecido; só os pretos faziam as compras para o jantar ou andavam no ganho”;
- 2) “do outro lado da praça, uma preta velha, vergada por imenso tabuleiro de madeira, sujo, seboso, cheio de sangue e coberto por uma nuvem de moscas, apregoava em tom muito arrastado e melancólico: “Fígado, rins e coração!””;
- 3) “para lá convergiam, apressadas e cheias de interesse, as peixeiras, quase todas negras, muito gordas, o tabuleiro na cabeça, rebolando os grossos quadris trêmulos e as tetas opulentas”;
- 4) “em todas as direções cruzavam-se homens esbofados e rubros; cruzavam-se os negros no carroto e os caixeiros que estavam em serviço na rua”.²²⁶

Trata-se de uma imagem recorrente em Aluísio, consolidada pela sua caricatura e que pouco se modificara em sua ficção.

²²⁶ Aluísio Azevedo, *Ficção completa*, idem, p. 263-264.

Comparando com a edição de 1881, uma alteração sutil na redação chama a atenção: enquanto em 1889, as peixeiras são “quase todas negras”, na primeira edição a palavra “quase” inexistia, Todas as peixeiras são negras.

Esse detalhe, a princípio de pouco significado, demonstra claramente como o escritor de combativo de 1880 renuncia ao comentário incisivo, crítico, para buscar uma leitura, talvez, mais “fiel” da realidade e mais atual, visto que, com a abolição da escravatura, a tendência seria que o perfil das peixeiras se alterasse.

O mulato, em seu lançamento, por estar ligado à luta pela abolição da escravidão, possuía um tom muito mais agressivo. Romance de tese, *O mulato* foi uma das primeiras obras na qual uma personagem negra é protagonista. O sentimento antiescravista que atinge a imprensa com jornais como *O Mulato* de Paula Brito, abrindo caminho na imprensa para dar voz ao negro enquanto indivíduo, atingira a literatura parcialmente, apresentando o negro dentro de seus estereótipos já tipificados. Aluísio, seguindo o exemplo de sua conterrânea Maria Firmina dos Reis, questiona a presença da escravidão no Brasil e mostra o olhar preconceituoso da população branca maranhense para com os negros da sociedade, vistos como inferiores. Principalmente, Aluísio dá protagonismo ao negro, o que raramente havia sido visto na literatura brasileira até então, auxiliado pelos poderosos recursos da caricatura, que potencializam a crítica social. Enquanto Raimundo sofre ridicularizações pela sociedade maranhense, o narrador contrapõe o discurso ao ridicularizar tais ideias.

Com os objetivos do grupo abolicionista atingidos, Aluísio reduz as caricaturas e o discurso inflamado (o que veremos no próximo capítulo), reescrevendo seu romance a partir de uma nova avaliação estilística da literatura de viés realista e naturalista.

CAPÍTULO 7

Os traços sobressalentes de *O mulato*

Procuraremos mostrar neste capítulo que, mesmo com a reescrita de *O mulato* em 1889, a caricatura está enraizada em sua forma literária. Examinaremos, para este fim, algumas descrições da narrativa, buscando, também, verificar como os processos de descrição de mundo da caricatura podem reverberar no estilo literário.

7.1. *O mulato* em quatro versões

A primeira edição de *O mulato*, publicada em 1881²²⁷, difere muito da segunda edição em português, publicada em 1889²²⁸, especialmente na correção de excessos sentimentais. Além destas versões, de acordo com Jean-Yves Mérian há dois manuscritos da obra. O primeiro, em posse do Museu Histórico de São Luís do Maranhão, revela um relato linear, pouco desenvolvimento das teses abolicionistas e predileção pelo fantástico, ao expor cenas “hiper-realistas” (Quitéria torturando os escravos e sendo estrangulada diante do amante, José sendo assassinado pelo padre) e fantásticas (a cena da mãe de Raimundo reconhecendo-o nas ruínas). O segundo manuscrito, em posse da Academia Brasileira de Letras, não difere muito da primeira edição publicada, porém, contém o desenvolvimento de um encontro de Raimundo com a jovem Laura, durante a viagem de Raimundo do Rio de Janeiro para São Luís. Burguesa como Ana Rosa, a menina se apaixona por ele, ignorando qualquer questão racial, além de provocar a estima da mãe da menina. Este romance, que serviria de contraponto à situação vivenciada por Raimundo em São Luís fora suprimido da primeira edição. Outro ponto essencial deste manuscrito é a mudança do final da história. Nesta versão, Raimundo continua sendo assassinado por Dias, enquanto Ana Rosa falece ao ver o corpo do protagonista pela janela.²²⁹

Quanto às alterações da edição de 1881 para a de 1889, verificam-se muitos apagamentos ou supressões. Destacamos:

- a) as referências à história da arte, por exemplo, alusões a pintores;

²²⁷ Azevedo, Aluísio. *O mulato*. São Luís do Maranhão: Tip. de *O País*, 1881.

²²⁸ Azevedo, Aluísio. *O mulato*. 3° ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1889, p. 5. Apesar de ser apresentada como terceira, esta é a segunda edição em português. A segunda edição de *O mulato* trata-se de: *Le Mulâtre*, in “la France”. Rio de Janeiro, julho 1885, n. 1 a 12. (Col. Pastor Azevedo Luquez, Buenos Aires).

²²⁹ Mérian, Jean-Yves, idem, p. 221-226.

- b) as descrições da natureza enquanto cenário romântico, à semelhança de Lamartine e de sua primeira obra, *Uma lágrima de mulher*;
- c) as caricaturas, em especial de Lindoca;
- d) as referências científicas de cunho fisiológico;
- e) os monólogos em defesa do positivismo, da abolição da escravatura e da reforma do ensino público; e as acusações contra a Igreja e costumes da sociedade maranhense.

As referências artísticas e o lirismo romântico são removidos para aproximar *O mulato* de seu engajamento posterior às correntes vinculadas ao realismo. Certos exageros caricaturais podem ter passado pelo filtro da mudança de gosto adquirida por dez anos. As referências científicas muitas vezes podem soar pedantes e padecem de atualização científica, enquanto a defesa da abolição tornava o romance menos atual, visto que a função social do discurso abolicionista resultara na Lei Áurea, promulgada seis meses antes do lançamento da nova edição de *O mulato*.

As diversas reviravoltas da trama, que nos lembram os recursos do romance-folhetim, contudo, foram mantidas, uma vez que Aluísio não queria alterar a estrutura do romance²³⁰. Por mais que Aluísio buscasse readequar o seu estilo, movimentos narrativos como a descrição de personagens e a elaboração de situações permitem-nos entrever as bases que guiaram a sua composição de 1881.

7.2. As descrições caricaturais das personagens de *O mulato*

Apesar das supressões, podemos verificar a presença da caricatura atuando de maneira significativa na trama, em especial na descrição das personagens e na elaboração cenas de caráter patético, como o já mencionado encontro de Raimundo com a mãe.

O narrador de *O mulato* descreve o dia ensolarado em São Luís que analisamos no capítulo anterior, inscrevendo inúmeros trabalhadores no tecido social, destacando o serviço dos negros. No terceiro parágrafo já estamos diante de corretores de escravos:

(...) examinavam, à plena luz do sol, os negros e os moleques que ali estavam para ser vendidos; revistavam-lhe os dentes, os pés e as virilhas; faziam-lhe perguntas; batiam-lhes com a biqueira do chapéu nos ombros e nas coxas, experimentando-lhes o vigor da musculatura como se estivessem a comprar cavalos.

²³⁰ “Não quis alterar-lhe de todo a forma porque me pareceu que não tinha direito de fazê-lo.” AZEVEDO, Aluísio. *O mulato*, 1881, idem, p. 5.

A princípio, parece que o narrador Aluísio seguiria a tradição de representação distanciada do negro, mostrando-o como um objeto, visto que logo a narrativa passa a deter-se em uma família burguesa de São Luís. Contudo, como mostramos, a descrição está construída com elementos críticos e as personagens que se seguirão também englobarão uma avaliação da sociedade articulada com o tom abolicionista do grupo dos futuros “boêmios” fluminenses.

As primeiras personagens apresentadas são Ana Rosa e seu pai, Manuel Pedro da Silva, mais conhecido por Manuel Pescada. Como em *Uma lágrima de mulher*, a questão do casamento é o primeiro mote da narrativa. Contudo, se em seu primeiro romance o casamento era uma questão de acesso a condecorações, mesmo que se tornasse uma prisão, em *O mulato*, Aluísio explora a relação entre casamento e escravidão. Em uma associação bastante problemática, o narrador aproxima, por exemplo, Ana Rosa do desejo que um homem fosse dono de seu corpo, a quem obedeceria “como escrava”.²³¹ Este desejo de servilismo pode ser rastreado no comportamento de sua mãe, Mariana, que segundo o narrador, não resistia a José Candido de Moraes e Silva, “homens superior” ao meio em que nascera e que exercia uma “força dominadora” sobre ela.²³² Aluísio deixa essa impressão inicial de que, enquanto se lutava para expor a violência contra os negros, ignorava-se outra violência, contra as mulheres. Ao apresentar uma psicologia francamente submissa, por um lado, Aluísio retrata a falta de perspectivas para a mulher brasileira do século XIX. Ana Rosa, em poucas páginas, começa a abandonar pensamentos retrógrados como: “Para o homem – ainda passava... viveria triste, só; mas em todo o caso – era um homem... teria outras distrações! Mas uma pobre mulher, que melhor futuro poderia ambicionar que o casamento...?”²³³ Sua amizade com D. Eufraquina permite que ela saia de um universo conceitual para a realidade que vivia:

Mas intimamente ia, sem dar por isso, reconstruindo o seu ideal pelas instruções da viúva. Fê-lo menos espiritual, mais humano, mais verossímil, mais suscetível de ser descoberto; e, desde então, o tipo, apenas debuxado ao fundo dos seus sonhos, veio para a frente, acentuou-se como uma figura que recebesse os últimos toques do pintor; e, depois de vê-lo bem correto, bem emendado e pronto, amou-o ainda mais, muito mais, tanto quanto o amaria se ele fora com efeito uma realidade.

A partir daí, era esse ideal, correto e emendado, a base das suas deliberações a respeito de casamento; era a bitola, por onde ela aferia todo aquele que a requestasse. Se o pretendente não tivesse o nariz, o olhar, o gesto, o conjunto enfim de que constava o padrão, podia, desde logo, perder a esperança de cair nas graças da filha de Manuel Pedro.

A imagem do pintor que constrói a sua própria realidade indica um início de autonomia para Ana Rosa, que aumenta as suas exigências e, em pouco tempo, recusa definitivamente

²³¹ Idem, p. 270.

²³² Idem, p. 267.

²³³ Idem, p. 271.

Luís Dias, o pretendente preferido de seu pai. Rebaixado pelo narrador em seus aspectos físicos e morais, Luís Dias era uma caricatura: Ana Rosa procurava uma pintura a óleo.

Em relação às mudanças estilísticas, também podemos notar outro uso dos símbolos na construção das personagens. A apresentação de Manuel Pescada evidencia a transformação na mimesis azevediana:

Manuel Pedro da Silva, mais conhecido por Manuel Pescada, era um português de uns cinquenta anos, forte, vermelho e trabalhador. Diziam-no atilado para o comércio e amigo do Brasil. Gostava da sua leitura nas horas de descanso, assinava respeitosamente os jornais sérios da província e recebia alguns de Lisboa. Em pequeno meteram-lhe na cabeça vários trechos do Camões e não lhe esconderam de todo o nome de outros poetas. Prezava com fanatismo o Marquês de Pombal, de quem sabia muitas anedotas e tinha uma assinatura no Gabinete Português, a qual lhe aproveitava menos a ele do que à filha, que era perdida pelo romance.

Manuel Pedro fora casado com uma senhora de Alcântara, chamada Mariana, muito virtuosa e, como a melhor parte das maranhenses, extremada em pontos de religião; quando morreu, deixou em legado seis escravos a Nossa Senhora do Carmo.²³⁴

O narrador constrói Pescada, associando-o a elementos conservadores: assinava jornais sérios e não as folhas ilustradas, fica subentendido seu gosto literário clássico e seu apreço pelo Marquês de Pombal, reconhecida figura conservadora, e fora casado com uma mulher religiosa e possuidora de seis escravos. As imagens que o narrador conecta ao personagem possuem vínculos sócio-históricos que o posicionam ou do lado das posições defendidas pelos escravocratas ou pelos abolicionistas. Há apenas um resquício das cores que marcaram o narrador de *Uma lágrima de mulher*: a vermelhidão de Pescada, indicando seu caráter sanguíneo.

Em seguida é apresentada D. Maria Bárbara, sogra de Pescada, que fora convidada para morar junto com ele e Ana Rosa.

A velha aceitou e lá foi, arrastando os seus cinquenta e tantos anos, alojar-se em casa do genro, com um batalhão de moleques, suas crias, e com os cacarús ainda do tempo do defunto marido. Em breve, porém, o bom português estava arrependido do passo que dera: D. Maria Bárbara, apesar de muito piedosa; apesar de não sair do quarto sem vir bem penteada, sem lhe faltar nenhum dos cachinhos de seda preta, com que ela emoldurava disparatadamente o rosto enrugado e macilento; apesar do seu grande fervor pela igreja e apesar das missas que papava por dia, D. Maria Bárbara, apesar de tudo isso, saíra-lhe "má dona de casa".

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

Maria Bárbara tinha o verdadeiro tipo das velhas maranhenses criadas na fazenda. Tratava muito dos avós, quase todos portugueses; muito orgulhosa; muito cheia de escrúpulos de sangue. Quando falava nos pretos, dizia "Os sujos" e, quando se referia a um mulato dizia "O cabra". Sempre fora assim e, como devota, não havia outra: Em Alcântara, tivera uma capela de Santa Bárbara e obrigava a sua escravatura a rezar aí todas as noites, em coro, de braços abertos, às vezes

²³⁴ AZEVEDO, Aluísio. *Ficção completa*. Idem, p. 265-266.

algemados. Lembrava-se com grandes suspiros do marido "do seu João Hipólito" um português fino, de olhos azuis e cabelos louros.

Este João Hipólito foi brasileiro adotivo e chegou a fazer alguma posição oficial na secretaria do governo da província. Morreu com o posto de coronel.

Maria Bárbara tinha grande admiração pelos portugueses, dedicava-lhes um entusiasmo sem limites, preferia-os em tudo aos brasileiros. Quando a filha foi pedida por Manuel Pedroso, então principiante no comércio da capital, ela dissera: "Bem! Ao menos tenho a certeza de que é branco!"²³⁵

Vaidosa e religiosa, D. Maria Bárbara era a típica escravocrata. Gostava de bater nos escravos, dirigia-se a eles de maneira desrespeitosa, além de forçá-los a prestigiar outra cultura religiosa. Seu marido, louro de olhos azuis, reforça a ideia de superioridade da raça branca e europeia que a personagem de Maria Bárbara encorpa. Por tratar-se de uma personagem de índole violenta e racista, Aluísio associa-a à imagem da cobra, além do exagero: "incomodava toda a vizinhança".

Descrição semelhante terá D. Quitéria:

Na capital, entretanto, acalmavam-se os ânimos. José prosperou rapidamente no Rosário; cercou a amante e o filho de cuidados; relacionou-se com a vizinhança, criou amizades, e, no fim de pouco tempo, recebia em casamento a Sra. D. Quitéria Inocência de Freitas Santiago, viúva, brasileira, rica, de muita religião e escrúpulos de sangue, e para quem um escravo não era um homem, e o fato de não ser branco, constituía só por si um crime.

Foi uma fera! às suas mãos, ou por ordem dela, vários escravos sucumbiram ao relho, ao tronco, à fome, à sede, e ao ferro em brasa. Mas nunca deixou de ser devota, cheia de superstições; tinha uma capela na fazenda, onde a escravatura, todas as noites, com as mãos inchadas pelos bolos, ou as costas lanhadas pelo chicote, entoava súplicas à Virgem Santíssima, mãe dos infelizes.²³⁶

A personagem é semelhante a Maria Bárbara, "rica" e "religiosa" e "com escrúpulos de sangue". Ao eufemismo, que poderia ser lido como verdade por um leitor menos atento, Aluísio não deixa margem para a dúvida: somente o branco era considerado um ser humano. Novamente a religião aparece ao lado do racismo, dando o tom do que será o restante do romance no que diz respeito à crítica à Igreja e, novamente, uma senhora religiosa força os seus escravos a praticar ritos da religião católica. Aqui a caricatura aparece com "fera" e com a imagem de escravos, espancados, forçados a rezar para uma santa que protege os infelizes.

Por fim, veremos a descrição do assassino de Raimundo, Luís Dias em suas duas versões.

Luiz Dias completava o pessoal da casa, çommercial de Manoel Pescada—econômico até a miséria, deixado até a porcaria, Dias era um typo repugnante e antypathico.

Nas cores biliosas de seu rosto, no desprezo do próprio corpo, na taciturnidade paciente daquela exagerada economia, advinhava-se uma ideia fixa, um alvo para o qual elle caminhava sem olhar dos lados, como um acrobata sobre a corda teza. Não desdenhava qualquer meio, desde que lhe parecesse seguro, aceitava

²³⁵ Idem, 266-267.

²³⁶ Idem, p. 291.

sem examinar qualquer caminho, logo que lhe parecesse mais curto; tudo era bom, desde que o condúsisse ao ponto desejado: fosse lama ou brasa passava sempre por cima - havia de chegar ao seu fim - era enriquecer! Olhava fito para esse ponto brilhante e não se voltava às chicotadas de uns, às cuspalhadas de outros - era preciso "caminhar - caminhava! - Era preciso acocorar-se! arrastar-se pela terra! tirar os sapatos! rir! chorar! beijar o chão! - Pois bem! mas havia de chegar! custasse a quem custasse, havia de enriquecer!

Quanto ao físico - magro, um tanto baixo, um tanto curvado, tinha uma barba enfezada e rala, vestia-se mal sempre; o uso constante dos chinellos de trança fizera-lhe os pés monstruosos. Não fumava, não ia ao teatro, nem a reuniões em que se despendesse, e quando estava perto da gente sentia-se logo um cheiro azedo de roupas sujas.²³⁷

Pouco sutil, Aluísio logo afirma a “repugnância” de Dias. Em seu rosto, entregavam-no as “cores biliosas”, o que mescla ao estilo de Aluísio seus estudos sobre fisiologia. Podemos ver a caricatura mais claramente na descrição dos pés são “monstruosos”, um exagero fácil de ser visualizado e que causa a repugnância que o narrador afirmara.

Seu desejo de enriquecer a qualquer custo marca a sequência dos estudos anticapitalistas que Aluísio inicia com *Uma lágrima de mulher*, que terminará na formalização literária do crescimento econômico de João Romão em *O cortiço* e que continuaria em *O capital*. Inclusive, na sequência, um protótipo de Bertoleza aparece:

A noute só sahia nos sabbados para ir ao peixe frito, em casa de uma mulata gorda, que morava com duas filhas para as bandas da rua das Crioulas. (...) A mulata votava-lhe uma grande admiração e tinha nelle muita confiança—dava-lhe a guardar seus ourós e a economia de seu peixe.²³⁸

Novamente, a manutenção de ideias e caricaturas sugere um Aluísio bastante fiel com seus primeiros romances, em termos de visão de mundo e de composição.

Na descrição de 1889, a descrição é bastante alterada, e novas caricaturas surgem.

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

Quanto à figura, repugnante: magro e macilento, um tanto baixo, um tanto curvado, pouca barba, testa curta e olhos fundos. O uso constante dos chinellos de trança fizera-lhe os pés monstruosos e chatos; quando ele andava, lançava-os desairosamente para os lados, como o movimento dos palmípedes nadando. Aborrecia-o o charuto, o passeio, o teatro e as reuniões em que fosse necessário despende alguma coisa; quando estava perto da gente sentia-se logo um cheiro azedo de roupas sujas.²³⁹

²³⁷ AZEVEDO, Aluísio. *O mulato*, 1881, idem, p. 42.

²³⁸ Idem, p. 42-43.

²³⁹ AZEVEDO, Aluísio. *Ficção completa*, vol 1, idem, p. 284-285.

A comparação com o “ovo choco” prenuncia a descrição de Dias, que terá a monstruosidade de seus pés mais desenvolvida nesta versão. A palavra “monstruoso”, mantida, aparece no começo da narrativa, associada aos capitalistas: “Viam-se deslizar imponentemente pela praça os monstruosos ventres dos capitalistas.”²⁴⁰ Essa associação à monstruosidade vincula a visão negativa do capitalismo à tradição do grotesco e do fantástico na caricatura, que aparecerá em *O mulato*, mais notadamente, na cena em que Raimundo, ao descobrir a sua mãe em uma construção em ruínas, afasta-a aos chutes.

Quando os infernos pintados no século XV e XVI destacavam-se por não serem pinturas grotescas, mas por serem bizarros e selvagens, não buscavam o riso, mas o fantástico, entendido por Arsène Alexandre como tributário da caricatura: “É o irmão do grotesco. (...) O grotesco é a caricatura para fazer rir; o fantástico, a caricatura para fazer medo”²⁴¹. Com a peste negra, o inferno deu lugar ao esqueleto e ao culto da morte. Como a caricatura, a morte nivelava socialmente.

Há, assim, uma perscrutação de Aluísio por detalhes mais relevantes na descrição buscando atingir uma parte da personalidade a ser criticada, o que demonstra uma internalização do procedimento caricatural.

Esta busca por um conhecimento oculto acerca do sujeito é apresentada pelo psicanalista austríaco Ernst Kris, ao destacar definições antigas da caricatura enquanto desvelamento do real. A caricatura seria a forma que mais se aproximaria da verdade, superando a própria realidade, uma vez que “procura revelar uma semelhança na figura deformada”, servindo ao propósito de “desmascarar” uma outra pessoa²⁴². Este desmascaramento equivale a um abrir de olhos: o aspecto do real está lá, entretanto, não é visto, precisa ser identificado, mostrado e reconhecido. Seu propósito se relaciona, também, com o orgulho, uma vez que “crescemos”, ao rebaixar alguém.

Esta pretensão, este objetivo de revelar o “verdadeiro real”, seja de indivíduos ou da sociedade, em oposição a uma realidade enganosa, ilusória, porém, “apresentada enquanto real”, parece colocar em questão as correntes literárias, em especial certa distorção do filtro do estilo romântico. A mudança do modo como se olha para o mundo não produziria, inclusive, resultados opostos em relação a figuração? Neste sentido, R. H. Willenski, estudioso da história da arte, afirma que o caricaturista não estaria atrás de:

²⁴⁰ AZEVEDO, Aluísio. *O mulato*, 1881, idem, p. 6.

²⁴¹ Arsène Alexandre, citado de passagem, sem referência, por LIMA, Herman, idem, p. 47.

²⁴² KRIS, Ernst. *Psicanálise da arte*. Tradução: Marcelo Corção. São Paulo: Editora Brasiliense, 1968, p. 134.

(...) anormalidades romanticamente emotivas, mas de anormalidades que ele possa usar para alguma ideia social ou psicológica ou que o impressionou como substancialmente hilariante. Quando, pintando uma cena de ação, o romântico original escolhe ou inventa um momento dramático, um fragmento emotivo do tempo; e o caricaturista original (...) nos dá um momento cômico, ou um momento que revela o caráter social ou psicológico da figura ou das figuras principais ou o caráter social ou psicológico de um episódio²⁴³.

A caricatura, portanto, lê, e interpreta o mundo de um ponto de vista parcial. Acentua o traço característico do objeto e, ao exagerar este traço, produz uma deformação intencional, buscando apontar, com este procedimento, um defeito moral, muitas vezes auxiliada por textos, títulos ou diálogos. A caricatura, porém, desenvolveu-se para além do desenho, tendo encontrado nas diferentes literaturas a sua própria vertente. Dentro da perspectiva da caricatura textual, ao comentar os escopos de Karl Marx e Friedrich Engels em *A sagrada família*, Silvano Santiago atenta para o olhar crítico do caricaturar:

A caricatura como método de leitura é visceralmente negativa, do contra. Apropria-se do objeto e faz dele faz tábua rasa (...). Busca elementos textuais (...) com a finalidade de desconstruir os verdadeiros conceitos que estruturam histórica e canonicamente o edifício da metafísica²⁴⁴.

Do ponto de vista da filosofia da estética, Karl Rosenkranz propõe a caricatura enquanto “espécie de redenção estética do feio” por não se limitar a evidenciar desproporções ou elementos anômalos. Se assim o fosse, “não teríamos uma caricatura, mas, como nos gigantes e pigmeus de Swift, a descrição de uma forma diversa²⁴⁵”. Para Rosenkranz, discípulo de G. W. F. Hegel, na caricatura, o feio “(..) converte o sublime em vulgar, o belo absoluto em caricatura, na qual a dignidade transforma-se em ênfase (...)”, e ao distorcer a “imagem positiva (...) transmuda-se em comicidade”²⁴⁶. Em sua explicação para a caricatura, Rosenkranz afirma que, ao conceito de desproporção, é preciso acrescentar “o conceito de desproporção entre um momento da forma e a sua totalidade”, uma vez que:

(...) se toda a forma fosse aumentada ou diminuída em medida igual e em todas as suas partes, as proporções, em si, permaneceriam, as mesmas e (...) não nasceria daí nem mesmo algo de propriamente feio. Se, no entanto, uma parte se sobressai da unidade (...) produz-se um deslocamento e uma desordem do todo que é feia.²⁴⁷

²⁴³ WILLENSLI, R. H. “Caricature and comment” in *English painting* London: Faber and Faber, 1933. Citado por LIMA, Herman, idem, p. 20.

²⁴⁴ SANTIAGO, Silvano. *Ora (direis) puxar conversa!: ensaios literários*. Minas Gerais: Editora UFMG, 2006. P. 283.

²⁴⁵ ECO, Umberto. Idem, p. 152.

²⁴⁶ ROSENKRANZ, Karl. “A harmonia na caricatura”, in: *Estética do feio III*, 1853. Citado por ECO, Umberto, idem, p. 154.

²⁴⁷ ROSENKRANZ, Karl. Idem, p. 154.

Ernst Kris também aproxima a linguagem visual da linguagem verbal em termos de mecanismos psicológicos. Na base da caricatura estaria um desenvolvimento artístico do prazer infantil. Deste modo, tanto o caricaturista quanto o psicanalista trabalhariam com os mesmos mecanismos linguísticos: duplo sentido, ambiguidade e condensação:

O mecanismo inconsciente faz com que, no sonho, duas palavras transformem-se numa só, ou duas figuras se fundam em uma única imagem. Esta peculiaridade do mecanismo psíquico é muitas vezes explorada nas piadas. Se, por exemplo, descrevermos as festas de Natal como “álcool dias”, percebemos que a nova palavra, o trocadilho, foi composto de duas: “álcool” e “dias”; elas estão unidas, ou antes “condensadas”. Uma condensação análoga ocorre com os sonhos. Mas ao contrário do sonho, a anedota é criada, elaborada. (...) Algumas vezes o desenho é usado apenas para acentuar ou frisar uma piada verbal.²⁴⁸.

A figuração caricatural que se apresenta em diversos momentos na obra de Aluísio Azevedo trabalha sempre com a questão da negatividade ou da positividade das personagens, passando pelo filtro negativo-crítico indicado por Santiago.

7.3. Pintura, caricatura e literatura: três universos conectados

De acordo com Benjamin, a sátira precisaria estar relacionada com a política para não se tornar um riso alienado. Em “Carta de Paris (2)”, Benjamin exemplifica este tema ao recordar a geração do pintor alemão John Heartfield, que mudou seu nome para criticar o nacionalismo irracional hegemônico presente em seu país durante a Primeira Guerra Mundial. Essa geração, não podendo ficar indiferente à política, teria sido transformada de pintores em fotógrafos, pois, se as mudanças sociais requerem atenção do pintor, ele precisa se mover a elas visualmente. Benjamin cita o caso de grandes caricaturistas como Bosch, Hogarth, Goya e Daumier, cujo conhecimento político permeia a sua percepção fisionômica. Este tipo de pintura apareceria mais entre países controlados pelo fascismo, onde os pintores, vigiados pela polícia (tanto pelo estilo escolhido, como pelas temáticas representadas), precisavam pintar à noite com as cortinas cerradas e não mais na natureza.

Benjamin se detém na caricatura ao analisar o trabalho de Fuchs em “Eduard Fuchs, Colecionador e Historiador”. Fuchs não se interessaria pela arte pelo aspecto visual, para deleitar-se esteticamente. As caricaturas possuiriam grande valor enquanto documento, enquanto fonte, em especial, devido a sua formulação de que a verdade estaria nos extremos como o exagero e o grotesco. Atento às novas manifestações artísticas, Fuchs começou a

²⁴⁸ KRIS, Ernst. Idem, p. 150.

coleccionar caricaturas, forma desprezada pelos conceitos tradicionais de arte de sua época, com o objetivo de utilizá-las enquanto investigação histórica pela via de estudos iconográficos.

A caricatura, por outro lado, operaria em outro nível, possivelmente, negativo, que pode ser visto em sua carta a Theodor Adorno em 1939²⁴⁹, em que Benjamin tratou das características da cognição, em oposição à categoria de percepção abordada em sua teoria sobre as cores. A igualdade ou a mesmice não seriam atributos encontráveis na “percepção sóbria”, ou seja, a percepção livre de julgamentos. Alguns preconceitos marcam quem percebe enquanto alguém não sóbrio, como a personagem de Dom Quixote, que percebe em tudo o que vê sempre o mesmo: romances de cavalaria, no caso, a possível aventura à espreita. O caricaturista também representaria o mundo a partir de seus preconceitos, ou seja, a partir de uma percepção que julga. Benjamin retoma Daumier (assunto da carta anterior), asseverando que o caricaturista francês, ao desenhar Dom Quixote, o fazia de acordo com a sua própria imagem: “Daumier também se depara repetidamente com a mesma coisa; ele percebe a mesma coisa em todos os chefes de políticos, ministros e advogados - a baixa e a mediocridade da burguesia.” A comicidade, tanto em Cervantes como em Daumier, estaria na “alucinação da igualdade”, porém, com objetivos críticos distintos. Enquanto o riso de Cervantes “resgata a honra do mundo burguês”, por compará-lo ao mundo simples do cavaleiro, o riso de Daumier é projetado contra a burguesia. A igualdade é eliminada e apresentada por ambos os artistas enquanto ilusão histórica.

Em suas caricaturas, Aluísio possui, como Daumier, uma categoria perceptiva não-sóbria. Há nos seus mecanismos de humor traços recorrentes que revelam, como vimos, um olhar anti-clerical, anti-capitalista e anti-escravista. Estas questões estiveram presentes tanto nos trabalhos dos agentes sociais com quem Aluísio convivera, como em práticas políticas e nas temáticas evidenciadas pela imprensa em que trabalhou. Nosso trabalho, assim, buscou mostrar como esse olhar foi deslocado para o romance: da mesma forma que Daumier, Aluísio percebe o mesmo na sociedade italiana: corrupção moral provocada pelo dinheiro, e na sociedade maranhense: uma burguesia que se afirma religiosa, incapaz de enxergar o racismo que a constitui.

Enquanto forma, o romance apresenta o mundo fechado. O que sabemos da personagem de Dom Quixote, por exemplo, é aquilo que nos é mostrado, vinculado ao romance de cavalaria. O que não está no romance, não podemos saber. Já o caricaturista, por sua vez,

²⁴⁹ BENJAMIN, Walter. *The correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940*. Trad. Manfred R. Jacobson; Evelyn M. Jacobson. Estados Unidos: The University of Chicago Press, 1994, p. 596-597.

pode ter uma personagem, contudo, sua forma de representação é o mundo, amplo, do qual ele seleciona uma particularidade para iluminar, vinculada ao todo de maneira a dialogar com o que está omitido. Já o pintor representa o mundo de acordo com a sua percepção das cores, das texturas, procurando transmitir algo. Estas diferenças entre as três mídias nos evidenciam pontos de contato e de transformação que podem interpretar a obra de Aluísio pelo diálogo intermedial.

No caso de Aluísio, o casamento por interesse parece ser o elemento central iluminado pelo artista para definir os limites de sua narrativa. Esta temática permite-o ridicularizar a burguesia ociosa em *Uma lágrima de mulher* e o racismo em *O mulato*. Seu viés de caricaturista, por sua vez, não esquece o mundo após o recorte. Em *Uma lágrima de mulher*, o narrador o faz abruptamente, interrompendo a narrativa, já em *O mulato*, o discurso é mais sutil, e a crítica é colocada nos pensamentos de Raimundo e nas falas de personagens racistas como D. Quitéria. Em *O mulato*, por optar por um narrador menos digressivo, Aluísio precisa preparar melhor as saídas narrativas para não prejudicar o realismo. Para introduzir um negro em uma sociedade racista, por exemplo, era preciso um documento que fosse aceito por aquela sociedade, que a obrigasse a aceitar uma personagem por força de lei. É por essa razão que Raimundo adentra na casa de Manuel Pescada pela carta de recomendação.

A carta, dentro do universo preparado até então pelo narrador, anuncia uma mudança inevitável. Tanto Manuel Pescada quanto o cônego Diogo ocupam papéis consolidados dentro da sociedade maranhense, não podendo reagir de outra maneira ao documento. Ao escolher a carta de recomendação como método de entrada, Aluísio indica o pertencimento de Raimundo à elite, que compartilha da rede de confiança protegida pelas cartas e que sua presença não será ignorada.

Desta forma, a situação social dos negros, até então apontada pelo narrador enquanto elemento naturalizado das cenas, enquanto elemento social domado e humilhado por figuras como D. Maria Bárbara, adentra no espaço burguês, forçando este universo fechado a lidar com um elemento estranho, causador de embaraço. A carta de recomendação representada por Aluísio, após a leitura, possui uma função estética muito importante: é como um tapa na cara do escravocrata, como o revide do escravo. O gesto de expor para uma população brasileira racista a possibilidade de um negro possuir mais recomendações que qualquer um de seus grupos sociais, naturaliza enquanto possibilidade real uma situação que antes era vista como ridícula por um indivíduo racista. Ao levar a sério o que uma sociedade vê como ridículo, Aluísio inverte o riso e transforma tanto o universo social quanto o literário.

CONCLUSÃO

Desde o início da campanha, em 1868, os abolicionistas recorriam às artes, promoviam cerimônias de persuasão da opinião pública, criavam associações e buscavam aliados fora do país, articulando uma rede de sustentação que incluía França, Espanha, Estados Unidos e Inglaterra. Envolveram também a russa [Nadina Bulicioff], promovida a sócia benérita da Confederação. Assim foi que o espetáculo no Teatro Lírico virou manifestação antiescravista²⁵⁰.

Em sua primeira passagem pelo Rio de Janeiro, Aluísio Azevedo acompanhou o desenvolvimento, crescimento e consolidação do movimento abolicionista no Rio de Janeiro. Percebemos que sua atuação na questão abolicionista crescera através de suas caricaturas. Antes de 1868, o negro fora tematizado apenas lateralmente em suas charges. Precisando retornar ao Maranhão por conta da morte de seu pai, contudo, colaborou com o movimento abolicionista ativamente, apoiando os princípios do grupo nos jornais de São Luís e publicando *O mulato*, romance que enfrenta a questão do negro na sociedade brasileira de maneira explícita. Podemos afirmar, assim, que Aluísio e seu irmão viram nascer a campanha abolicionista e auxiliaram-na. Por participar deste grupo, os irmãos estavam em contato com essa “rede de sustentação”, que envolvia diversos apoiadores nas vinte províncias do Império e em outros países.

O movimento abolicionista alterou o campo artístico significativamente em duas correntes. O grupo de Joaquim Serra, José do Patrocínio e Artur Azevedo desenvolvia formas culturais que apresentassem a questão da escravidão. Na literatura, as narrativas, muitas vezes, buscavam matéria e forma em autores desvinculados da literatura clássica, preocupados com as revoluções sociais de seus países. No teatro, privilegiavam-se a temática da liberdade e situações envolvendo cativos e escravos, ao mesmo tempo em que se embutia ideias de afronta ao sistema escravista, celebrando a fuga de escravos. O outro grupo era formado por apoiadores do sistema monárquico, que buscavam uma literatura de sustentação ao governo, desenvolvendo o viés patriótico, muitos, abertamente escravistas.

Em nossa Introdução, apresentamos uma das dúvidas que possuíamos antes do início da tese: por que o estilo de Aluísio Azevedo se alternava bruscamente de uma obra para outra? Essa é uma questão que não pode ser respondida a não ser pelo próprio Aluísio, contudo, estudar tais mudanças permitem-nos examinar o estilo do autor e suas escolhas figurativas. Pesquisando a obra enquanto elemento integrado à sociedade, e não enquanto um fim em si

²⁵⁰ ALONSO, Angela. *Flores, votos e balas: o movimento abolicionista brasileiro (1868-88)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 14.

mesma, possibilita-nos, simultaneamente, determinar a relação entre a produção literária com as suas condições sociais objetivas. Por exemplo, podemos verificar se as técnicas representativas adquiridas por Aluísio na pintura e na caricatura vinculam-se a estas mudanças de estilo. *Uma lágrima de mulher*, como vimos, trazia um arsenal oriundo da pintura, já *O mulato* compartilhou diversos elementos da caricatura. A experiência do autor pelas artes plásticas, assim, teve relação com estas mudanças estilísticas, porém, as alterações de estilo não representam o resultado de um cálculo racional consciente, mas decorrem de um jovem provinciano que se depara com uma realidade social e com a insurgência de movimentos sociais. Por um lado, os agentes destas transformações sociais exigiam que se representasse a realidade brasileira de nova maneira, por outro, a incursão por outros movimentos literários permitia aos autores a adaptação de seus repertórios culturais.

Com o conceito de *habitus*, Bourdieu abdica da ideia da realização consciente de projetos, preferências e intenções. Considerá-los implica um indivíduo autônomo, consciente do alcance de suas ações e relações. Aluísio vinculou-se ao movimento abolicionista logo em sua estreia, possivelmente homenageando Angelo Agostino, e ao lado de Artur, que participava do grupo que viria a atuar de maneira significativa no combate aos escravocratas.

A mudança ocorrida em Aluísio Azevedo, do desejo de aprimorar-se nas técnicas de desenho e de pintura, para uma atuação combativa na imprensa maranhense seguida da publicação de *O mulato*, indica uma centralidade do movimento abolicionista na concepção de suas primeiras obras. Mesmo *Uma lágrima de mulher* dará lugar, na vertente literária de Aluísio Azevedo mais vinculada ao folhetim, a *Memórias de um condenado* e *Mistérios da Tijuca*, em que podemos notar mudanças significativas. Contudo, a publicação destes romances também passava por uma questão de sobrevivência econômica.

Como vimos, se o objeto é negativado, por representar um vício social, por exemplo, Aluísio utiliza tal objeto para vinculá-lo a um traço da personagem de maneira caricatural, evidenciando as características da sociedade a partir de um elemento específico.

Robert de la Sizeranne defende os caricaturistas político-sociais enquanto grupo que compreende a importância histórica de sua função, ao destacar a caricatura enquanto “arte de caracterizar”. Em oposição ao grupo de caricaturistas, única e despropositadamente, troçadores e deformadores “do tipo humano”, o caricaturista “verdadeiro” conseguiria sublinhar gestos “para notar algum jogo de fisionomia”²⁵¹. Assim, o ato de caracterizar seria a finalidade da caricatura. Sizeranne ressalta, assim, um atributo essencial da mimese, apontado por Aristóteles na *Arte poética*. O filósofo grego afirma que a representação de personagens

²⁵¹ SIZERANNE, Robert de. *Le miroir de la vie*. Paris: Hachette, 1912. Citado por LIMA, Herman. Idem.

pela imitação deveria pintá-las melhores ou piores do que são: “estes, necessariamente, são indivíduos de alta ou de baixa índole (porque a variedade dos caracteres só se encontra nestas diferenças [e, quanto a caráter, todos os homens se distinguem pelo vício ou pela virtude])”²⁵². Nas tragédias, o caráter das personagens deveria ser elevado, enquanto o ridículo deveria ser acentuado nas comédias. Este caracterizar da caricatura corresponde aos princípios da comédia assinalados por Aristóteles, uma vez que, com frequência, ridiculariza governantes e figuras públicas importantes de seus períodos históricos.

Esta dualidade do caráter apresentada por Aristóteles – dotada de vício ou de virtude – constitui-se em uma das principais características da caricatura: “a caricatura pretende também, ao enfatizar algumas características do sujeito, alcançar um conhecimento mais profundo de seu caráter”²⁵³.

Do ponto de vista da *mimesis*, o relato de Domingos Barbosa quanto ao processo composicional de Aluísio Azevedo²⁵⁴ mostra o diálogo dos seus primeiros passos no campo literário com o cerne da tradição literária clássica fundamentada em Aristóteles: “caricaturava-as a lápis se eram ridículas ou más”. Contudo, ao encarar a questão do ridículo pelo viés da caricatura e não da tradição literária, Aluísio dotou a sua ficção de uma característica bastante singular.

O movimento que Aluísio fará com a caricatura, contudo, desviará de Aristóteles. Uma vez que seus dois primeiros romances podem ser lidos enquanto trágicos, seria esperado que caráter das personagens deveria ser elevado; o que há, porém, é um rebaixamento generalizado de caracteres. Em *Uma lágrima de mulher*, apenas o narrador é capaz de perceber a corrupção social que cerca as personagens alienadas por jogos românticos e especulações financeiras. Em *O mulato*, a situação repete-se, em especial na primeira versão do romance; contudo, Raimundo vai tomando consciência do racismo e é elevado no final da obra, enquanto os demais são rebaixados por conta de sua alienação social, apagando Raimundo das memórias e seguindo suas vidas ridiculamente racistas.

No que diz respeito aos estudos azevedianos, entendemos, como procuramos mostrar na tese, que o maior problema reside em estudar a obra de Aluísio Azevedo deslocado de suas vivências, avaliando a sua obra, por exemplo, a partir de critérios estéticos. A utilização de conceitos como “campo” a partir das formulações de Bourdieu favorece um dos aspectos primordiais de uma pesquisa e de um pensamento crítico: a exploração das fronteiras que conectam o nosso objeto de estudo com as dinâmicas sociais. Procuramos formular alguns

²⁵² ARISTÓTELES. *A poética*. Tradução: Eudoro de Souza. São Paulo: Ed. Victor Civita, 1984, p. 444.

²⁵³ ECO, Umberto. *História da feiura*. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 152.

²⁵⁴ *Suplemento literário de A Manhã*, vol. II, Rio de Janeiro, p. 179.

questionamentos concernentes ao diálogo entre pintura, caricatura e literatura dentro do prisma dos campos de atuação dos escritores brasileiros do século XIX, e cremos ter encontrado as respostas que procurávamos.

REFERÊNCIAS

- ABRANCHES, Dunshee de. *O cativo (livro de memórias)*. Rio de Janeiro: s. e., 1941.
- AGUIAR, Cláudio. *Franklin Távora e o seu tempo*. Prefácio de Nelson Saldanha. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997
- ALONSO, Angela. *Flores, votos e balas: o movimento abolicionista brasileiro (1868-88)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ALVES, Uelinton Farias. *Cruz e Sousa: Dante Negro do Brasil*. Editora Pallas, 2008.
- ANCHIETA, José. *Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933.
- ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. “O Romance no Brasil. Invasão do Naturalismo”. *Novidades*, 23 mar. 1888.
_____. *Teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros técnicos e Científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.
- ARISTÓTELES. *A poética*. Tradução: Eudoro de Souza. Ed. Victor Civita. São Paulo, 1984.
- ASSIS, Machado. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1881.
- ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. “Exportação, mercado interno e crises de subsistência numa província brasileira: o caso do Maranhão, 1800-1860”. *Revista Estudos Sociedade e Agricultura*, abril 2000, no 14.
- AUGUSTI, Valéria. “Mercado das letras, mercado dos homens” in: “Revista de História Regional” 12(2): 93-121, Inverno, 2007.
- AZEVEDO, Aluísio. *A condessa Vesper*. São Paulo: Globus, 2009.
_____. *Aluísio Azevedo: Ficção completa*. Volume 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
_____. *Girândola de amores*. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d.
_____. *O mulato*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1889.
_____. *O mulato*. Maranhão: Typ. do Paiz, 1881.
_____. *Ruy Vaz, cenas da boêmia fluminense*. *A Semana*, Rio de Janeiro, 16/05/1885 a 13/06/1885.
_____. *Uma lagrima de mulher*. São Paulo: Livraria Martins Editora, sem data.
- AZEVEDO, Fernando de. “Caricatura e desenho humorístico” in: *A cultura brasileira*. 3ª ed., 2º vol São Paulo: Edições Melhoramentos, 1959.
- BALABAN, Marcelo. *Poeta do lápis: sátira e política na trajetória de Angelo Agostini no Brasil Imperial (1864-1888)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- BARBOSA, Domingos. “Os Irmãos Azevedo” in: *Conferências, volume I*, 1934.

BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. “On Language as Such and on the Language of Man”, in: *Early writings - 1910-1917*

_____. *The correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940*. Trad. Manfred R. Jacobson; Evelyn M. Jacobson. Estados Unidos: The University of Chicago Press, 1994

BILAC, Olavo. “Aluísio Azevedo”. *O Álbum*, Rio de Janeiro, janeiro de 1895.

BONELA, Davi Padilha. “Machado de Assis e Garnier – O autor e o editor de *Memórias póstumas de Brás Cubas*”. Monografia em Comunicação Social. Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43ª Ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. (seleção). ARARIPE JÚNIOR. *Teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros técnicos e Científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer*. Tradução Sérgio Miceli e outros. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

_____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Coisas ditas*. Tradução Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim. São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. *Meditações pascalinas*. Tradução: Sergio Miceli. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica no campo científico*. São Paulo: Unesp, 2004.

_____. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Tradução: Mariza Corrêa. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

_____. *The field of cultural production: essays on art and literature*. Nova York: Columbia University Press, 1993.

CÂMARA, José Aurélio Saraiva. *Capistrano de Abreu*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

CANDIDO, Antonio. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2002.

CARVALHO, Nadja de Moura. *Jornalismo, pintura, caricatura e romance em interface: Aluísio Azevedo entre o pincel e a pena*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2002.

CATANI, Afrânio Mendes [et al.] (Orgs.). *Vocabulário Bourdieu*. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CAVALCANTI, Paulo. *Eça de Queiroz: agitador do Brasil*. 4ª edição. Recife: Cepe, 2015.

CLÜVER, Claus. “Intermedialidade” in: *Revista Pós Belo Horizonte*, v. 1, n° 2, nov. 2011

COUTINHO, Afrânio; SOUSA, José Galante de. *Enciclopédia de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Academia Brasileira de Letras, 2001.

- DAVIES, Ronald. “Introdução”, in *Caricature of to-day*. London, The Studio, 1928.
- DEL PRIORE, Mary. *Histórias e conversas de mulher*. 2ª ed. São Paulo: Planeta, 2014.
- DIMAS, Antonio. *Bilac, o jornalista: ensaios*. São Paulo: EDUSP/Imprensa Oficial/ Editora da GARDNER, George. *Viagem ao interior do Brasil*, p. 92. Crato, CE, 1838.
- ECO, Umberto. *História da feiura*. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- FANINI, Angela Maria Rubel. *Os Romances-Folhetins de Aluísio de Azevedo: aventuras periféricas*. Florianópolis: Tese (Doutorado em Teoria Literária) – ICHLA/UFSC, 2003.
- FARO, Arnaldo. *Eça e o Brasil*. São Paulo, Editora Nacional, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.
- FERREIRA, Roquinaldo. “África durante o comércio negreiro”, in: *Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos*. Lilia Moritz Schwarcz e Flávio dos Santos Gomes (orgs.). São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- FIORIN, José Luiz. *A construção da identidade nacional brasileira*. In: Revista Bakhtiniana. Vol. 1. Nº 1. Setembro. São Paulo, 2009.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 8: O delírio e os sonhos na Gradiva, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- GONÇALVES, Márcia Rodrigues. “O Rio de Janeiro de Coelho Neto: do Império à República”. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa e Luso-Africana). Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 2016
- GRANJA, Lúcia. *Machado de Assis – antes do livro, o jornal: suporte, mídia e ficção*. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2018.
- KRIS, Ernst. “A psicologia da caricatura”, in “International Journal of Psycho-Analysis”, vol.. XVII, London, 1936.
- LAGO, Silvio. “La guerra y el humorismo”, in *Revista La Esfera*. Madrid, nov/1994.
- LAMARTINE, A. de. *Graziella*. Paris: Libraires-Éditeurs, 1862.
- LANE, Jeremy F. *Pierre Bourdieu: A critical thinker*. London: Pluto Press, 2000.
- LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil (volumes 1-4)*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1963.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *Memórias da rua do Ouvidor*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1988.

MALLET, Pardal. “O cortiço” de Aluísio Azevedo. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 mai. 1890.

MATOS, Gregório de. *Obra poética*. Editora Record, Rio de Janeiro, 1992.
_____. *Poemas escolhidos*. 2ª edição. São Paulo: Cultrix, 1975

MENEZES, Raimundo de. *Aluísio Azevedo: uma vida de romance*. 1º ed. São Paulo: Livraria Martins, 1958.

MÉRIAN, Jean-Yves. *Aluísio Azevedo: vida e obra (1857-1913)*. Rio de Janeiro: Garamond, 2013.
_____. “Un roman inachevé de Aluísio Azevedo”. Poitiers: CRLA/Université de Poitiers, 1974.

MONTAGNER, Miguel Ângelo; MONTAGNER, Maria Inez. “A teoria geral dos campos de Pierre Bourdieu: uma leitura”. *Revista Tempus: Actas de Saúde Coletiva*, v. 5, n. 2.

MONTELO, Josué. “Caricaturistas escritores”, in *Histórias da vida literária*, Rio de Janeiro, Nosso Livro Editora, 1944.

MONTENEGRO, Olívio. “Um escritor do século passado”, in: *Boletim da cidade e do Porto do Recife*, jan-dez, nº 35-42, 1950-1951.

MOTA, Antonia da Silva. “Atividade fabril em São Luís do Maranhão, séculos XVIII-XIX”. In: Antonia da Silva Mota; Ulisses Pernambucano (Org.). *A sedução das ruínas - Arqueologia e Resgate*. São Luís: EDUFMA/IPHAN, 2015, v. 1.

NETO, Coelho. *A conquista*. Porto: Livraria Chardron, 1913. 1ª ed. 1898.
_____. *A conquista*. Porto: Companhia Nacional Tipográfica, 1921.
_____. “Reminiscências”, in *Frutos do Tempo*, sem data.

PATROCÍNIO, José do. *Os retirantes*. Biblioteca digital, 2014. (Epub)

PEIXOTO, Afrânio. “Lembranças de Aluísio Azevedo”, in: *Revista da Academia Brasileira de Letras*, ano IV, número de abril de 1913.

PEREIRA, Lúcia Miguel. “Três romancistas regionalistas: Franklin Távora, Taunay e Domingos Olympio.” In: HOLLANDA, Aurélio Buarque de (org.). *O romance brasileiro*. RJ: O Cruzeiro, s/d.

PEREIRA DA SILVA, J. M. *Os varões illustres do Brazil durante os tempos coloniães*. Tomo primeiro. Paris: Livraria de A. Franck; Livraria de Guillaumin et C., 1858.

PERROT, Georges (et) Charles Chizez. *Histoire de l'Art dans l'Antiquité. Egypte, Assyrie, Perse, Asie Mineure, Grece, Etrurie, Rome*. Paris: Rowohlt verlag, 1949.

PROENÇA FILHO, Domício. “A trajetória do negro na literatura brasileira”. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 18, n. 50, p. 161-193, abr. 2004

QUEIRÓS, Eça de. *O primo Basílio*. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

RAMALHO ORTIGÃO, José Duarte Ramalho; QUEIRÓS, José Maria Eça de. *As Farpas: crônica mensal da política das letras e dos costumes*. Lisboa: Typographia Universal, fevereiro de 1872.

RAJEWSKY, Irina. “A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade” in *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea 2*. Belo Horizonte: Rona Editora, 2012.

RANGEL, Alberto. *D. Pedro e a Marquesa de Santos*. 2ª edição, Pau, 1928.

REFORT, La C. Lucien. Paris: Libr. Armand Colin, 1932.

ROMERO, Sívio. *História da literatura brasileira*. 6ª ed. 5 vols. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960

ROSENKRANZ, Karl. “A harmonia na caricatura”, in: *Estética do feio III*, 1853

ROUËDE, Emílio. “Aluísio Azevedo”. *A Semana*, Rio de Janeiro. 20/11/1886.

SANTANA, Adriene. *Miguel do Sacramento Lopes Gama e o jornal O Carapuzeiro (1832-1842): O debate educativo, político e social na imprensa pernambucana no século XIX*. Dissertação em Educação. Maringá, 2013.

SANTIAGO, Silviano. *Ora (dêreis) puxar conversa!: ensaios literários*. Minas Gerais: Editora UFMG, 2006.

SANTOS, Luiz Carlos. *Retratos do Brasil negro*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

SAYERS, Raymond S. *O negro na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1958.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; SANTOS GOMES, Flávio dos (orgs.). *Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SICILIANO, Tatiana Oliveira. *O Rio de Janeiro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda, 2015

SIZERANNE, Robert de. *Le miroir de la vie*. Paris: Hachette, 1912. Citado por LIMA, Herman.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. 4ª edição. Rio de Janeiro, 1999. UNICAMP, 2006.

VERISSIMO, José. *História da Literatura Brasileira - de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

WALSH, Robert. *Notices of Brazil in 1828 and 1829*. Boston: Richardson, Lord & Holbrook, 1831.

WILLENSLI, R. H. "Caricature and comment" in *English painting* London: Faber and Faber, 1933.

WRIGHT, Thomas. *Histoire de la caricature et du grotesque dans la Littérature et dans l'Art*, trad. Par Octave Sachot. Paris: Garnier Frères, Libs-Éditeurs, 1903.

Periódicos

A Comédia Popular (1877, 1878)
Diário do Maranhão (1878)
Jornal do Comércio (1837, 1877)
Jornal Maranhense (1842)
Marmota Fluminense (1852)
Novidades (1888)
O Cruzeiro (1878)
O Despertador (1873)
O Fígaro (1876)
O Mequetrefe (1875, 1877)
O Mulato ou O Homem de Cor (1833)
O País (1904)
O Pensador (1880)
O Seminário Maranhense (1867)
Pacotilha (1881, 1919, 1955).
Publicador Maranhense (1872, 1874)
Revista Illustrada (1870, 1881, 1885)
Revista Vida Fluminense (1870)

Sites

<https://books.google.com/>
<http://bndigital.bn.br/>