

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS**

**TIAGO LOPES SCHIFFNER**

**O CORTIÇO E GOTA D'ÁGUA: a trajetória de dois Rios e os reflexos em duas obras  
literárias.**

Porto Alegre

2011

TIAGO LOPES SCHIFFNER

**O CORTIÇO E GOTA D'ÁGUA: a trajetória de dois Rios e os reflexos em duas obras literárias.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial à obtenção do grau de Licenciatura em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Professor Orientador: Dr. Homero Vizeu Araújo

Porto Alegre  
2011

TIAGO LOPES SCHIFFNER

***O cortiço e Gota d'água: a trajetória de dois Rios e os reflexos em duas obras literárias.***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial à obtenção do grau de Licenciatura em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovado em: \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA:

---

Professor Orientador: Homero Vizeu Araújo

---

Antônio Sanseverino

---

Carlos Augusto Bonifácio Leite

*A todos os escritores que modificaram meu olhar sobre a realidade*

## **AGRADECIMENTO**

Agradeço a minha família, em especial a minha avó, minha mãe e meu irmão pelo incentivo nos estudos.

Sou grato ao Prof. Dr. Homero Vizeu Araújo, que me orientou pelos meandros dos estudos literários sem nunca reprimir a curiosidade do novo viajante. Agradeço-lhe, também, por ter me orientado na criação desse trabalho.

Na pessoa da Prof.<sup>a</sup> Hilda Berengan – agradeço a todos – professores ou não – que me ajudaram a ampliar a minha formação acadêmica e humana ao longo desses últimos anos.

Esse trabalho, certamente, não seria o mesmo sem o Grupo de pesquisa do qual faço parte, meus sinceros agradecimentos a todos os membros.

À Débora Berengan, ao Jefferson Jobim e à Lara Muri, sou muito grato pelo apoio e pelo apreço.

*O Brasil não é para principiantes.*

Tom Jobim

## RESUMO

Este trabalho apresenta uma comparação entre *O Cortiço*, narrativa naturalista do século XIX, de Aluísio de Azevedo, e *Gota d'água*, obra dramática escrita por Paulo Pontes e Chico Buarque, e tem por objetivo explicitar as semelhanças temáticas e as similaridades contextuais entre as duas obras. Além disso, tem como meta apontar que – embora *O cortiço* e *Gota d'água* tenham como inspiração as obras: *L'Assommoir*, de Emile Zola, e *Medeia*, de Eurípedes, respectivamente – são obras que se assemelham ao contextualizarem as narrativas estrangeiras à realidade brasileira. Ao analisarmos a marginalização e a ascensão social – temas centrais nas duas obras nacionais – o intuito é demonstrar que há um espelhamento entre a trajetória de personagens de *O cortiço* e *Gota d'água*. O cotejo parte da seleção de excertos das obras e da análise a partir da ótica do materialismo dialético. Os estudos que auxiliaram e inspiraram a criação do trabalho são os de Candido (1993), Chalhoub (1996), Kowarick (1979) e Bauman (2005). Ademais, nesse trabalho, buscam-se outras obras contemporâneas às já citadas a fim de evidenciar que os pontos abordados não são exclusivos aos dois textos em destaque. Nessa tentativa, o intuito é inserir as obras estudadas num contexto maior, no anseio de evidenciar que há uma tendência, um eixo temático na trajetória dos personagens de *O cortiço* e *Gota d'água* que é comum a outras narrativas da literatura nacional. Com as análises, pode-se perceber que há arquétipos e contextos simétricos entre a prosa do século XIX e a peça de teatro, posterior quase um século à publicação daquela. Pode-se observar, então, que o fenômeno literário não é estanque. Desse modo, o trabalho evidencia que a tradição literária se recria no presente da leitura, ressignifica-se no confronto com novas obras e amplia o entendimento que o leitor pode ter sobre um texto atual.

**Palavras-chave:** O cortiço. Gota d'água. Literatura. Sociedade.

## ABSTRACT

This paper presents a comparison between “O Cortiço”, Naturalistic narrative from the 19TH century, by Aluísio de Azevedo, and “Gota d’água”, a play written by Paulo Pontes and Chico Buarque. The purpose of this article is to explicit the common aspects and the contextual similarities between both works. This article also intends to point that, even though O Cortiço and Gota d’água use two different sources of inspiration (L’Assommoir, by Emile Zola, and Medeia, by Eurípedes, respectively), both works by contextualizing the foreign narratives to the Brazilian reality. By analyzing the marginalization and the upward mobility (central aspects of both national works), this paper intends to demonstrate that there is a mirroring between the trajectories of the characters of both books. The selection of parts of the works and the analysis through the dialectic materialism optic are important aspects of this comparison. The studies of Candido (1993), Chalhoub (1996), Kowarick (1979) and Bauman (2005) aided and inspired the creation of this article. Besides that, this paper presents other contemporary works – aside from the mentioned ones – in order to evince that the approached points are not exclusively presented in the referred texts. Considering that, our intention is to insert the studied works in a bigger context in order to evince that there is a trend, a thematic axis in the lives of the characters from “O Cortiço” and “Gota d’água”, which is a common point in other national narratives. Analyzing, we can perceive that there are archetypes and aligned contexts between the 19TH century prose and the theater play (which was written almost a century after “O Cortiço” was published). Through those factors, it is concluded that literary tradition does not remain static, acquiring new meanings when confronted with new works and broadening readers’ comprehension on contemporary texts.

**Keywords:** O Cortiço. Gota d’água. Literature. Society.



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	09
<b>2 REFLEXOS DOS RIOS: CONTEXTOS SÓCIO-HISTÓRICOS E ARTÍSTICOS DE O CORTIÇO E DE GOTA D'ÁGUA</b> .....	11
<b>3 AS MARGENS DOS RIOS: ASSIMILAÇÕES LITERÁRIAS EM CONTEXTOS NACIONAIS</b> .....	19
3.1 A PRIMEIRA MARGEM: <i>O CORTIÇO</i> E <i>L'ASSOMMOIR</i> .....	19
3.2 A OUTRA MARGEM: <i>GOTA D'ÁGUA</i> E <i>MEDEIA</i> .....	27
<b>4 OS RIOS: MARGINALIZAÇÃO E ASCENSÃO SOCIAIS EM O CORTIÇO E EM GOTA D'ÁGUA</b> .....	36
4.1 <i>O CORTIÇO</i> E <i>GOTA D'ÁGUA</i> : MARGINALIZAÇÃO SOCIAL .....	36
4.2 <i>O CORTIÇO</i> E <i>GOTA D'ÁGUA</i> : ASCENSÃO SOCIAL .....	44
<b>5 CONCLUSÃO</b> .....	50
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	52

## 1 INTRODUÇÃO

Diante do palco ou do livro, a imitação do real e os efeitos desencadeadores da catarse são plasmados em palavras. Um taverneiro, seja na palavra da leitura, seja no vocábulo com o objetivo de encenação, continuará a ser um personagem cujo papel centra-se “numa relação entre o ser vivo e o ser fictício.”<sup>1</sup> Além disso, a ficção, inerente ao drama e à prosa, afasta o sujeito do ordinário e faz com que leitor seja erguido a um mundo simbólico em que irá “aprende[r] melhor a riqueza e profundidade” da realidade.<sup>2</sup> Seja no texto a ser completado com objetos/pessoas, seja no texto em que o leitor constrói os/as objetos/pessoas mentalmente, o irreal é “um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; [...]”<sup>3</sup> Assim, as palavras e o aspecto lúdico criado por elas unem romance e teatro. Na atualidade, cada vez mais fluidos são os limiares que separam o texto dramático e o texto em prosa. Há, por exemplo, diversos romances adaptados aos palcos e peças esquecidas pelos grupos de teatros são lidas sem objetivo cênico. Dois exemplos disso são *O cortiço* e *Gota d’água*. Enquanto a obra de Chico Buarque e Paulo Pontes permanece adormecida nas bibliotecas, a narrativa de Aluísio é revisitada por grupos de teatro e recebeu até mesmo uma adaptação fílmica. Embora haja esse potencial de encenação nesses textos, ao aproximá-los, trataremos de *O cortiço* e *Gota d’água* como obras literárias sem focalizarmos as encenações e as adaptações feitas delas. Deter-nos-emos nas suas palavras.

Sabemos, entretanto, que a opção de trabalhar com a peça de Buarque e Pontes somente enquanto texto dramático não apaga as diferenças estruturais que existem entre ela e *O cortiço*. Assim, de um lado, há um texto em prosa datado de 1890, que se desenvolve com um foco narrativo distanciado dos personagens e que se aproxima deles, por vezes, por meio do discurso indireto-livre. De outro, há uma peça de teatro de 1975, formada por diálogos e marcações destinadas a serem apreendidas pelos encenadores. No entanto, essas discrepâncias formais são minimizadas – mas não esquecidas – na comparação empreendida nesse estudo. O objetivo do cotejo é apontar as semelhanças temáticas das narrativas e os estímulos simétricos “que se operam no interior da[s] sociedade[s]”<sup>4</sup>, os quais instigam os escritores a germinarem obras correlatas em formatos distintos. Com esse trabalho, ainda, compartilhamos

---

<sup>1</sup> ROSENFELD, Anatol. *Literatura e Personagem*. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**. 1972, p. 55.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>4</sup> BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota d’água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. p. 11.

da afirmação dos Goncourt, os quais – no prefácio à *Germinie Lacerteux*, escrevem que a autêntica novela realista é descendente da tragédia clássica<sup>5</sup>. Nesse sentido, *O cortiço* é uma autêntica novela realista brasileira e parece ter concepções estéticas e um parentesco comum com *Gota d'água*, embora se expresse em um formato diferente.

Diante do exposto, no primeiro capítulo, apresentam-se os contextos sócio-históricos e artísticos de *O cortiço* e *Gota d'água*. O intuito é explicitar que – embora em contextos estéticos distantes – os estímulos sociais similares e o anseio dos autores de focalizá-los possibilitou a criação de obras literárias análogas em tempos diferentes. No segundo capítulo, fazemos um cotejo entre as obras nacionais e as suas inspirações a partir de temas presentes em *O cortiço* e em *Gota d'água*. Nesse caso, *L'Assommoir*, de Émile Zola, está para *O cortiço*, assim como *Medeia*, de Eurípides, está para *Gota d'água*. O objetivo é demonstrar que as obras nacionais apresentam discrepâncias temáticas em relação às estrangeiras e assemelham-se entre si ao compartilharem um imaginário do que seja nacional e popular e por focalizarem as condições sociais do Brasil. Depois disso, no terceiro capítulo, tratamos dos temas centrais das narrativas brasileiras: marginalização e ascensão sociais. Esses motes são centrais e explicitam a desigualdade e diferenciação sociais dos Rios de *O cortiço* e de *Gota d'água*.

Veremos, nesse trabalho, então, o quanto as realizações dos autores d'*O Cortiço* e de *Gota d'água* são permeadas por olhares semelhantes sobre a realidade. Por consequência, como os eixos temáticos, seus motivos e os tipos de personagens são parecidos. Por isso, a reflexão desse estudo projeta-se na zona instável e limítrofe entre o factual e o ficcional, entre a assimilação e a recriação, entre a marginalização e ascensão sociais, por onde correm os Rios de *O cortiço* e *Gota d'água*.

---

<sup>5</sup> AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 433.

## 2 REFLEXOS DOS RIOS: CONTEXTOS SÓCIO-HISTÓRICOS E ARTÍSTICOS DE O CORTIÇO E DE GOTA D'ÁGUA

Em 1890, o lema *Ordem e Progresso* já estampa a bandeira brasileira e influencia o pensamento político nacional. Com as primeiras manifestações datadas de 1869, o Positivismo teve terreno fértil no Brasil, e o preceito inscrito no símbolo nacional-republicano é sintoma dessa divulgação. Os primeiros estudiosos a expor o pensamento de Augusto Comte são Tobias Barreto e Sílvio Romero em Pernambuco. No Rio de Janeiro, em 1876, Benjamin Constant funda a *Sociedade Positivista*. Já antes disso, Constant promovia, entusiasticamente, os conceitos do Positivismo – ao mesmo tempo em que defendia a concepção de República – no magistério da Escola Politécnica e após na Escola de Guerra.<sup>6</sup> Na década de 80 do século XIX, os preceitos do teórico francês são divulgados, na Capital Federal, por quatro jornais: *A Razão*, *O Rebate*, *A Crença* e *A Crônica do Império*. Ainda há outros periódicos que, mesmo não tão identificados com o pensamento positivista, deixam transparecer os ideais do teórico francês: *O Mequetrefe*, sob a direção de Aluísio Azevedo, e *A Revista do Rio de Janeiro*, coordenada por Artur Azevedo.<sup>7</sup>

A teoria positivista, a qual concebe que “só o sensível é real”, defende o abandono das “abstrações [teológicas e metafísicas] [e] a investigação das causas [físicas] pela observação dos fenômenos e de suas leis, o estudo do absoluto pelo do relativo.”<sup>8</sup> A incorporação maciça da doutrina francesa gera alguns constrangimentos no Rio de Janeiro. A orientação teológica era, justamente, o que pregava o estado e regia a educação do Segundo Império. Dois fatos ocorridos, em 1882, sintetizam as contradições da época. No Carnaval desse ano, um dos carros alegóricos, denominado de *O Retrato Verdadeiro do Inferno*, desfila “padres, freiras e monges surrados e supliciados presumivelmente por faltas graves contra Deus.”<sup>9</sup> E, no Congresso de Instrução, Benjamin Constant expõe as diretrizes positivistas e defende um ensino laico em sessão coordenada por conde d’Eu:

A nossa instrução primária, se é que tal nome merece o complexo de noções por demais rudimentares, deficientes, quase nulas que a constituem, não correspondem evidentemente às necessidades mentais e sociais do cidadão. Raro será o país tido na

<sup>6</sup> FRANCA, Leonel S. J. O positivismo e suas derivações: materialismo e evolucionismo. In: **Noções de história da filosofia**. 18. ed. Rio de Janeiro: Agir. 1965. p. 276.

<sup>7</sup> ALVES, Ivan. O tufão positivista: eles fizeram a República, mandaram, desmandaram, e sumiram. In: LAGE, Nilson (Coord.). **Os grandes enigmas de nossa história**. Rio de Janeiro: Otto Pierre Editores, 1982. p. 232.

<sup>8</sup> FRANCA, op. cit., p. 191.

<sup>9</sup> ALVES, op. cit., p. 220.

conta da civilização, em que o ensino público seja dado em tão mesquinhas proporções.<sup>10</sup>

Com o olhar voltado para as dinâmicas da realidade, a Literatura Brasileira do final do século XIX, também, procura uma estética científicista. Com ela, buscaram-se explicações científicas para os eventos sociais. Como aponta Antonio Candido, a expressão literária no Brasil sempre teve uma importância fundamental para sintetizar e refletir sobre os acontecimentos da nossa sociedade.<sup>11</sup> Deste modo, o espírito da burguesia brasileira se desenvolveu sob influxos predominantemente literários, e a sua maneira de interpretar o mundo circundante foi estilizada em termos, não de ciência, filosofia ou técnica, mas de literatura.<sup>12</sup>

Dessa forma, a observação e a análise científica da vida nos cortiços do Rio de Janeiro – empreendida por Aluísio Azevedo – não geram ciência, mas literatura. Como vimos acima, quando diretor de *O Mequetrefe*, o autor já prestava tributo aos conceitos materialistas de Augusto Comte, posteriormente, ressignificados pela leitura de Hipólito Taine. Assim, assimilando a concepção artística de *L'Assommoir*, de Emile Zola, e repassando as teorias filosófico-científicas de sua época – Aluísio não cria um tratado, mas um romance-ensaio<sup>13</sup>. Dentro dessa perspectiva, o Determinismo, por exemplo, serve de suporte teórico para os rompantes racistas do narrador-cientista d'*O cortiço*.<sup>14</sup>

O racismo, no entanto, não era somente uma questão de teoria no Brasil do século XIX. Com o fim da escravatura (1888), o imigrante europeu – na maior parte português – tem a função de dar um novo rumo ao trabalho na cidade do Rio de Janeiro. O negro escravo, por sua vez, fica enleado com as características da atividade mortificante, baixa e cruel que desenvolvia. O estrangeiro do velho mundo é mais valorizado que os outros estrangeiros porque tem a “vantagem de ser branco.”<sup>15</sup> O lusitano, já controlador de instâncias mercantis (comércio e varejo), toma também os postos de trabalho, marginalizando ainda mais o africano e seus descendentes.<sup>16</sup> Esses fatos reverberam, na sociedade carioca, em “guerras travadas nas ruas com vieses nacionais e raciais, conflitos oriundos da briga pela sobrevivência.”<sup>17</sup>

<sup>10</sup> ALVES, op. cit., p. 234.

<sup>11</sup> CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 6. ed. São Paulo: Nacional, 1976. p. 131-132.

<sup>12</sup> Ibid., p. 133.

<sup>13</sup> ARAÚJO, Homero Vizeu. **Machado de Assis e arredores**. Porto Alegre: Movimento, 2011. p. 122.

<sup>14</sup> CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 112.

<sup>15</sup> RIBEIRO, Gladys Sabina. **Mata galegos**: os portugueses e os conflitos de trabalho na República velha. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 15.

<sup>16</sup> Ibid., p. 14.

<sup>17</sup> Ibid., p. 10.

Os dados do Censo de 1890 dão conta do aumento da intensificação migratória e apontam que os estrangeiros representavam 30 % da população do Rio de Janeiro. Desse percentual, 20% eram lusitanos.<sup>18</sup> Além disso, “a cidade apresentava a maior concentração urbana de negros e mulatos dentro do sudeste.”<sup>19</sup> Com esse excedente populacional, as habitações se tornam escassas e surgem, a todo momento, novos casebres e cortiços. São nesses lugares onde coexistem e se acirram ainda mais as diferenças entre os inquilinos. Sobre as rixas nacionais e raciais, há algumas cenas em *O cortiço*. Na briga entre Rita Baiana e Piedade, a cisão entre brasileiros e portugueses é evidente e cada grupo torce pela sua representante. Ainda nesse episódio, ficam registrados os xingamentos mais recorrentes da época, no caso “galegos”, para os lusitanos, e “cabras” para os brasileiros.

Os portugueses precipitaram-se para tirar Piedade de debaixo da mulata. Os brasileiros opuseram-se ferozmente.

- Não pode!

- Enche!

- Não deixa!

- Não tira!

- Entra! Entra!

E as palavras “galego” e “cabra” cruzaram-se de todos os pontos, como bofetadas. Houve um vavau rápido e surdo, e logo em seguida um formidável rolo, um rolo a valer, não mais de duas mulheres, mas de uns quarenta e tantos homens de pulso, rebentou como um terremoto. [...] Ouviam-se num clamor de pragas e gemidos, vivas a Portugal e vivas ao Brasil.<sup>20</sup>

Marcados pela diversidade, os cortiços transformam-se em depositários das sobras migratórias e de pessoas supérfluas à ordem social. Os inquilinos das estalagens são, em sua maioria, os negros e os imigrantes desempregados. A liberdade negligenciada e a falta de incorporação social – o que demandaria educação e auxílio ao negro – não dão muitas opções aos ex-escravos. Dessa forma, aos negros restaram as pilhagens, o trabalho informal e os cortiços.

Além disso, assinaladas como o foco disseminador da febre amarela, as habitações recheadas de casinhas de madeira são atacadas, a todo momento, por policiais. O objetivo era a destruição dos cortiços e a limpeza do centro. Nesses lugares, proliferava-se outra epidemia, a das “classes perigosas.” Frequentemente associada aos desempregados e aos residentes em cortiços, a expressão “classes pobres e viciosas” é vinculada aos pobres sem trabalho, “[que]

<sup>18</sup> CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, lar e botequim:** o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 25.

<sup>19</sup> Ibid., p. 36.

<sup>20</sup> AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço.** Porto Alegre: L&PM Pocket, 2011. p. 208-209.

carregam vícios.”<sup>21</sup> O maior vício nessa sociedade é justamente o do ócio. Isso acontece porque:

O conceito de trabalho [no final do século XIX] adquire uma “valoração positiva” articulando-se então com conceitos vizinhos como “ordem e progresso” para o impulso do país no sentido do “novo”, da “civilização”, isto é, no sentido da constituição de uma ordem social burguesa. O conceito de trabalho se erige, então, no princípio regulador da sociedade, conceito este que aos poucos se reveste de uma roupagem dignificadora e civilizatória [...]<sup>22</sup>

Nesse sentido, o português que chega para fazer riqueza e, por isso, trabalha muito, é modelo de conduta. Os últimos dois aspectos abordados, também, estão retratados n’*O cortiço*. A trajetória de ascensão social do português pelo trabalho é notória, e a tentativa de invasão de policiais a cortiços é descrita no capítulo X. O narrador diz que: “a polícia era o grande terror daquela gente porque sempre que penetrava em qualquer estalagem, havia grande estropício; à capa de evitar o jogo e as bebedeiras.”<sup>23</sup> Os moradores tentam impedir pela força a incursão dos guardas. Entretanto, alguns policiais entram; agredem os corticeiros e quebram seus pertences.

As reflexões até aqui realizadas evidenciam o quanto Aluísio Azevedo constrói sua narrativa focado nas dinâmicas sócio-históricas desiguais do final do século XIX. Como podemos ver, ele incorpora os problemas sociais à narrativa, fazendo deles material de estruturação da obra. O factual é transposto à ficção dentro de uma estrutura antitética que descreve desemprego/marginalização/preconceito x emprego/ascensão/prestígio sociais. Sendo assim, o autor maranhense mimetiza em sua obra as dinâmicas dos cortiços e da sociedade do final do século XIX, ao mesmo tempo em que adota os ideais do Real-Naturalista, os quais já pressupunham o debate sobre a questão racial. E, por isso, não poderia deixar de inserir o “mais célebre cortiço carioca.”<sup>24</sup>

O mais extenso agrupamento de barracos de madeira do Rio de Janeiro é o Cabeça de Porco. Essa estalagem se torna tão conhecida, que a expressão cabeça-de-porco cristaliza-se como sinônimo da palavra cortiço.<sup>25</sup> Com algumas controvérsias em relação ao número de moradores, menciona-se que até quatro mil pessoas habitaram a estalagem “em tempos

<sup>21</sup> CHALHOUB, Sidney. **Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 22.

<sup>22</sup> CHALHOUB, 1986, p. 29.

<sup>23</sup> AZEVEDO, 2011, p. 141.

<sup>24</sup> CHALHOUB, 1996, p. 15.

<sup>25</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. p. 487.

áureos.”<sup>26</sup> Documentos registram que o Cabeça de Porco tinha vários proprietários, entre eles o conde d’Eu, marido da Princesa Isabel. Depois de algumas tentativas frustradas, a destruição do Cabeça de Porco aconteceu em 26 de janeiro de 1893. O argumento para a destruição foi o mesmo utilizado para a invasão do cortiço de João Romão: limpar a sociedade dos desordeiros e das “classes perigosas e viciosas.” Entretanto, esse argumento não condiz plenamente com a realidade. Nesse sentido, Sidney Chalhoub aponta que havia também interesses financeiros nas demolições dos cortiços, haja vista que os terrenos do centro da cidade começam a ser visados e valorizados.<sup>27</sup> Assim, no dia mencionado, policiais, trabalhadores, empresários e autoridades estiveram envolvidos no arrasamento dos casebres do Cabeça de Porco.

A destruição parece, também, ser o destino do Cabeça-de-Gato, cortiço inimigo dos interesses de João Romão e possível representante da famosa estalagem supracitada. Enquanto o cortiço de João Romão se moderniza e vira uma avenida, o adversário dos Carapicus é invadido quase todos os dias pela polícia, a qual “entrava lá e baldeava tudo aquilo a espadeirada de cego.”<sup>28</sup> Além disso, os inquilinos inadimplentes ou os que queriam economizar no pagamento dos aluguéis – os quais aumentaram após a reforma – deixam o cortiço da “bandeira vermelha” e vão em direção à “flâmula amarela.” Com isso, o Cabeça-de-Gato decai ainda mais e o cortiço de João Romão “aristocratiza-se.”<sup>29</sup> Para utilizarmos uma assertiva bem ao gosto Naturalista, podemos dizer que a falta de adaptação à ordem marca a derrocada final e a destruição do Cabeça de Porco e a do Cabeça-de-Gato.

O rumo dos habitantes desabrigados da “célebre estalagem” é irrelevante para os governantes. Mas fica ““facult[ada] à gente pobre que habitava aquele recinto a tirada das madeiras que podiam ser aproveitadas” em outras construções.”<sup>30</sup> Há, claramente, duas opções aos sem-teto: pagar os altos aluguéis ou juntar os restos das antigas moradias e subir o morro, “que existia lá mesmo por detrás da estalagem.”<sup>31</sup> Depois de 1897, esse lugar passou a ser denominado de “morro Favela.”<sup>32</sup>

Oitenta e cinco anos depois dos despejos de *O cortiço* e do início das destruições das habitações populares do centro do Rio de Janeiro, *Gota d’água* – peça de 1975, de co-autoria

<sup>26</sup> CHALHOUB, 1996, p. 15.

<sup>27</sup> Ibid., p. 52.

<sup>28</sup> AZEVEDO, 2011, p. 236.

<sup>29</sup> Ibid., p. 225.

<sup>30</sup> VAZ, Lilian Fessler. **Contribuição aos estudos da produção e transformação dos espaços da habitação popular:** as habitações coletivas no Rio Antigo. Dissertação (Mestrado) - PUR/UFRJ, 1985 apud CHALHOUB, op. cit., p. 17.

<sup>31</sup> CHALHOUB, 1996, p. 17.

<sup>32</sup> Ibid., p. 17.



de Chico Buarque e Paulo Pontes – apresenta personagens humildes com as mesmas opções dos moradores que deixam a Avenida João Romão e os Cabeças. Ou sujeitam-se às altas parcelas das prestações imputadas por proprietários regularizados, ou devem procurar outro lugar para morar. No contexto autoritário pós-68, a postura do Estado brasileiro não parece muito distinta. Dentro dessa nova/velha ordem, as duas possibilidades de vida são: concordar e adaptar-se ao regime conservador e progressista dos militares ou ir embora.

Diante dessa realidade, o teatro combativo e crítico perde força com a extinção das atividades do *Teatro de Arena* – depois da prisão e do exílio de Augusto Boal – e do *Oficina* – após, também, a detenção e extradição de José Celso Martinez Correa. Esse período é marcado por um recrudescimento do autoritarismo com a promulgação do Ato Institucional nº 5 e, em consequência, por uma forte censura às produções culturais. Após o AI-5, o desenvolvimento artístico torna-se um trabalho “difícil e exaustivo, de resistência cultural”<sup>33</sup> e o teatro passa a ser difuso e ocasional, mantendo-se assim no Rio de Janeiro, por exemplo, com o Grupo Opinião. Em decorrência desses fatos, profissionais e não profissionais começam a fazer uma dramaturgia permeada por artifícios e objetivos falseados com o intuito de driblar a censura e denunciar o regime. A dramaturgia permeada por simbolismos, insinuações, revisões históricas e questões sociais, luta para não se calar.<sup>34</sup> Com o intuito de não se silenciarem diante das questões sociais e artísticas nacionais, Chico Buarque e Paulo Pontes escrevem *Gota d’água*.

A montagem original da peça acontece em 8 de dezembro de 1975. Baseado no mote da trama de *Medeia*, de Eurípides, o texto é dividido em dois atos, sendo precedido de um prefácio. Nessa introdução, Chico Buarque e Paulo Pontes expõem suas preocupações com as questões sociais de sua época e apontam que o capitalismo milagroso brasileiro cinde a sociedade em: os *capazes* e os *incapazes*.

Nos anos 70, sob o regime ditatorial e com o desenvolvimento mais agudo de um capitalismo industrial, o *incapaz* são os trabalhadores informais e os assalariados. Desprovido dos meios de reivindicação, eles veem seu salário esvaír-se pelos dedos, seus direitos cerceados e sua pobreza acentuada. Enquanto isso, no quadro nacional da classe-média *capaz*, o saldo é milagroso e positivo. E, como aponta Jacob Gorender, a capacidade de consumo e de enriquecimento das classes médias e altas está diretamente ligada ao empobrecimento e à retirada dos direitos trabalhistas. Assim, o arrocho salarial, por exemplo, tinha:

---

<sup>33</sup> PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 123.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 124.

[...] vistas à elevação da taxa de lucro em declínio por motivo da fase depressiva do ciclo econômico entre 1963-1967 [...]; [ainda foi extinta a] estabilidade no emprego após dez anos de serviço e [criado] o FGTS, o que facilitou a manobra da rotatividade da mão-de-obra e forneceu os recursos básicos às operações do Banco Nacional de Habitação, no qual se apoiou o grande surto da construção civil.<sup>35</sup>

Dentro do contexto de criação do BNH (Banco Nacional de Habitação), não é à toa que o problema social mais abordado na peça *Gota d'água* seja o da moradia. O quadro habitacional explicita bem as contradições sociais. A criação do BNH – criado em grande parte com o “fundo retirado dos próprios assalariados”<sup>36</sup> – tinha como objetivo a construção de moradias “destinadas às faixas de renda mais elevadas.”<sup>37</sup> Lúcio Kowarick sinaliza que esse banco, “entre 1964 e 1977, aplicou a não desprezível soma de 135 bilhões de cruzeiros financiando 1.739.000 habitações, que foram destinadas, de modo particular, a famílias com rendimento superiores a 12 salários mínimos.”<sup>38</sup> Na peça, essas informações estão estampadas no pareamento entre a aquisição do apartamento de Alma e Jasão e a penúria dos habitantes do conjunto, os quais lutam para pagar suas dívidas. A filha de Creonte fala da sua construção e do acabamento moderno do imóvel.

Sabe, hoje estive lá no nosso apartamento  
 Você precisa ver, já estão no acabamento  
 Já colocaram todos os vidros fumê  
 nas esquadrias de alumínio. E a fachada do prédio ficou bem moderna, *liberty*,  
 colonial e clássica. Puseram lambri  
 de madeira com mármore no hall de entrada<sup>39</sup>

Na construção, o apartamento de Alma é finalizado. No conjunto, Xulé pede conselhos a Egeu e tenta multiplicar seu dinheiro para comer e pagar as prestações.

Alguém tem que falar com seu Creonte  
 A gente vive nessa divisão  
 Se subtrai, se multiplica, soma,  
 no fim, ou come ou paga a prestação  
 O que posso fazer, mestre Egeu?<sup>40</sup>

Com os dados de Lúcio Kowarick e com as cenas de *Gota d'água*, podemos compreender que o problema da habitação no Brasil é sintomático das contradições sociais

<sup>35</sup> GORENDER, Jacob. **A burguesia brasileira**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 102-103.

<sup>36</sup> KOWARICK, Lucio. **A espoliação urbana**. São Paulo: Paz e Terra, 1979. p. 69.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>39</sup> BUARQUE & PONTES, 1975, p. 50.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 27.

dos anos 70, como era no tempo dos cortiços. Por isso, os argumentos para a marginalização e para a destruição das favelas localizadas no centro do Rio dessa época são parecidos com os de antigamente. A respeito disso, em 1968, um relatório oficial da Fundação Leão XIII reverbera o discurso das “classes perigosas e viciosas” e diz:

as favelas são uma aglomeração irregular de subproletários sem capacitação profissional, baixos padrões de vida, analfabetismo, messianismo, promiscuidade, alcoolismo...refúgio para elementos criminosos e marginais, foco de parasitas e doenças contagiosas.<sup>41</sup>

A realidade, novamente, não é tão simples. Os terrenos dos morros centrais à cidade do Rio de Janeiro – como no século XIX – valorizam-se e são ambicionados por empresários por suas localizações.

Paralelamente ao problema da desigualdade social, Chico Buarque e Paulo Pontes apontam, ainda, a existência de uma cisão entre os intelectuais e o povo. Eles assinalam que, “a partir de 64, o autoritarismo” e a “*modernização* do processo criativo” dividiram os intelectuais e os indivíduos das classes baixas. Com *Gota d’água*, o intuito dos autores é representar novamente o povo brasileiro e reaproximar a cultura dele. Por isso, essa peça é “a semente que possibilitaria a volta do nacional-popular aos palcos [...]”<sup>42</sup>

Diante do exposto, percebemos que *O cortiço* e *Gota d’água* aproximam-se, pois representam dinâmicas sociais semelhantes que reverbera(ra)m ao longo da história nacional. Além disso, notamos que tanto *O cortiço* quanto *Gota d’água* estão inseridos em momentos marcados pela presença de uma ideologia de cunho positivista. A ordem é um anseio, e o desenvolvimento, uma consequência, pregam os generais do final do século XIX e os militares dos anos 60 e 70. Percebemos ainda, que a coerção, nas obras, é direcionada àqueles indivíduos das classes baixas e que o problema central nas obras é a habitação. Marcados por uma falsa possibilidade de escolha, aqueles que não conseguiram ascensão social pelo trabalho ou por uma aliança com as classes altas estão frente a uma bifurcação: ou pagam, ou são enxotados. E se eles não pagarem e forem enxotados, só restará juntar as tábuas que sobrarem e arrumar um cantinho no morro.

<sup>41</sup> MONTEIRO, Marcelo. **Fantasma exorcizado**. Disponível em: <[http://www.favelatemmemoria.com.br/publicar/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?from\\_info\\_index=21&infoid=8&sid=7](http://www.favelatemmemoria.com.br/publicar/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?from_info_index=21&infoid=8&sid=7)>. Acesso em: 15 ago. 2011.

<sup>42</sup> MACIEL, Diógenes André Vieira. O teatro de Chico Buarque. In: RINALDO, Fernandes de (Org.) **Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro**. Rio de Janeiro: Garamond: Biblioteca Nacional, 2004. p. 234.

### 3 AS MARGENS DOS RIOS: ASSIMILAÇÕES LITERÁRIAS EM CONTEXTOS NACIONAIS

Depois de abordarmos os contextos sociais d' *O cortiço* e *Gota d'água*, o intuito deste capítulo é demonstrar que as obras nacionais aproximam-se ao adaptarem *L'Assommoir* e *Medeia* ao imaginário e à realidade nacional. Destacaremos quatro elementos presentes nas composições literárias – tomados pelos autores brasileiros de *L'Assommoir* e *Medeia* – para o cotejo: a festa, a música, o álcool e a presença da bruxa – a qual é elemento do imaginário europeu e recebe nova roupagem/significante no Brasil. O intuito, ainda, é explicitar que tanto *O cortiço* e *Gota d'água* tiveram narrativas que foram experiências – no caso *O Homem* (1888), narrativa de Aluísio de Azevedo, e *O Caso Especial Medeia*, adaptação de Oduvaldo Vianna Filho – que renunciaram as obras analisadas e comparadas nesse trabalho.

#### 3.1 A PRIMEIRA MARGEM: *O CORTIÇO* E *L'ASSOMMOIR*

Em *O cortiço* – como aponta Antonio Candido no célebre ensaio *De cortiço a cortiço* – Aluísio Azevedo apropria-se do modelo francês Naturalista de Émile Zola para construir seu romance. *L'Assommoir* é a principal inspiração do autor brasileiro para descrever a realidade dos que vivem à margem da sociedade carioca. No prólogo, Zola defende seu romance dos ataques dos críticos que “imputaron todos los crímenes” a *L'Assommoir*, dizendo:

Mi obra bastará para defenderme. Y ésta es una obra verídica, el primer estudio sobre el pueblo, que no miente, y que llevar el olor de ese pueblo. En ella no se puede concebir que el pueblo entero sea malvado, pues mis personajes no son malos, sino sólo ignorantes e influenciados por el ambiente de rudo trabajo y miseria em que viven.<sup>43</sup>

Nesse sentido, Zola, na França, seria o primeiro a ver o povo com um olhar mais atento e influencia Azevedo a fazer o mesmo. Assim, é recorrente na obra do maranhense a representação da “arraia-miúda.” Em *O Homem* (1887) – narrativa que denuncia alguns argumentos de *O cortiço* – o centro das elucubrações de Magdá é um cavouqueiro. Luiz é morador de um cortiço e empregado de uma pedreira, ambos os lugares localizados ao lado da casa de campo para a qual se muda a filha do conselheiro Pinto Marques, por recomendações médicas, devido aos seus ataques de histeria. Ela tem o seu primeiro contato com Luiz quando decide sair de casa e subir a pedreira, de onde quase cai. Amparada pelo operário, ela

<sup>43</sup> ZOLA, Émile. *La taberna*. Buenos Aires: Sopena Argentina S.R.L., 1949. p. 5.

experimenta um misto de repugnância física e atração carnal pelo trabalhador que a salva. Após esse episódio, seus sonhos serão marcados pela presença de Luiz, com quem mantém laços afetivos e encontros sexuais numa ilha deserta. Assim a narrativa, a partir do capítulo IX, é bifurcada em duas narrativas: de um lado a do sonho, em que há a concretização do desejo e a liberdade; e, do outro, a da realidade moralizante, repressora e desigual da qual ela assumiu valores e que impede a realização dos seus desejos.

Outro ponto em comum entre *O Homem* e *L'Assommoir* é que os eixos das duas narrativas são mulheres: Magdá e Gervasia, respectivamente. Os títulos expressam os motivos da derrocada das duas heroínas: a taberna, no caso da francesa, e o homem (ou a idealização dele), no caso da brasileira. É interessante notar que há nessas obras títulos curtos que as sintetizam, o que não será diferente em *O cortiço*. O título também marca o motivo da derrocada dos corticeiros, dentre eles Bertoleza. Novamente, o fenecimento feminino fecha a narrativa e o único personagem a conquistar salvação é quem controla aquela habitação. Diferentemente de *O cortiço*, em *O Homem* e *L'Assommoir*, as protagonistas não se suicidam, mas são tomadas pelo delírio. A patologia da personagem de Zola é ficar dançando sob a sinfonia perpétua da obsessão e terminar por morrer embaixo de uma escada.

Gervasia perdía la cabeza por minutos, una de las atracciones de la casa era hacerla imitar a Coupeau. No había necesidad de insistir mucho, daba el espectáculo gratis, temblores de pies y manos, lanzado gritos involuntarios. Era indudable que había tomado aquel tic en Santa Ana, por contemplar tanto a su hombre. [...] La muerte debía llevársela poquito a poco, pedazo por pedazo, arrastrándola así hasta fin, en la maldita vida que ella se había forjado. Ni siquiera se supo nunca de que murió. Se habló de un enfriamiento, pero la verdad era que se había muerto de miseria, de suciedad y de fatiga de su existencia estragada. [...] Una mañana que sintieron mal olor en el pasillo, se acordaron de que hacía dos días que no se veía a Gervasia, y la descubrieron verde, en su agujero.<sup>44</sup>

Já a loucura histérica de Magdá adquire traços macabros na cena em que a maluca envenena por ciúme, com arsênico, Rosinha e Luiz, casal morador do cortiço dos arredores da casa da assassina. Após esse fato, ela é internada em um sanatório, onde permanecerá presa para que Dr. Lobão estude os sintomas irracionais que ela apresenta

Mas um homem suspendeu-a pelas costas e outro lhe enfiou pelos pés uma abominável mortalha de linho-crú, que se lhe estreitava até ao pescoço, tolhendo-lhe o corpo inteiro. E Magdá, em vão tentando debater-se na camisola de força, foi, entre policias, conduzida para uma célula nos braços do Dr. Lobão, que praguejava, furioso, por lhe não permitirem as leis carregar-a consigo no mesmo instante para a sua casa de saúde. Ficou lá dentro sozinha, a roncar como uma fera

---

<sup>44</sup> ZOLA, 1949, p. 290.

encarcerada. O pae vio fecharem-lhe a jaula, mais succumbido do que se aquella porta fosse a lousa de um tumulto.<sup>45</sup>

Em *O Homem*, ainda, o autor maranhense já representa a coexistência de um cortiço e de um sobrado. E, na caracterização dos personagens, os proprietários são tristes e contidos, e os inquilinos da estalagem são felizes e espontâneos. Como o narrador descreve: “[...] na verdadeira casa de Luiz, na casinha do cortiço, as coisas corriam de modo muito diverso [ao do sobrado]. Ahi é que havia sincero contentamento e legitima felicidade.”<sup>46</sup>

Essa espontaneidade do povo, caracterizada em *O Homem*, já ensaia as descrições das festas estrondosas d’*O cortiço*. A cena do casamento de Rosinha e Luiz espelha a do matrimônio de Gervasia e Coupeau em *L’Assommoir*. Os dois casamentos dos personagens marginais são marcados por um cortejo, o qual sai da periferia a pé, no caso do romance francês, e de bonde, no caso do brasileiro e explodem no centro. O matrimônio de Gervasia é marcado para o sábado, às 10h30min, e atrasa; o de Rosinha é pontualmente realizado às 10h do domingo, o dia mais recorrente de festas na obra de Aluísio. Os parentes e amigos vão às duas cerimônias com vestimentas causadoras de riso e vergonha.

Três anos depois deste ensaio naturalista de apropriação de *L’Assommoir*, o autor maranhense manterá os óculos “zulares” e apresentará uma pintura mais bem definida do cortiço carioca. N’*O cortiço*, em relação à narrativa de 1887, as festas adquirem uma importância simbólica maior e são mais frequentes. Por isso, na narrativa de 1890, a cena retomada de *L’Assommoir* é a do aniversário de Gervasia, festa mais estrondosa se compararmos com o casamento da personagem francesa.

Como descrito na narrativa de Zola, no dia 19 junho, possivelmente de 1848, numa segunda-feira, acontece a celebração dos anos de Gervasia. O evento, programado durante um mês, conta com a presença de todos os amigos da lavadeira. A algazarra regada a vinho ecoa na lavanderia e sai pela porta da entrada, espalhando-se pelas calçadas. No festejo, os comensais cantam músicas lembradas a esmo. Os homens marcam o ritmo com os sapatos e as mulheres batem compassadamente contra os copos.<sup>47</sup> Em alguns momentos todos, cantam juntos, em um coro cadenciado. Toda essa gritaria chama a atenção dos vizinhos e deixa alguns incomodados.<sup>48</sup> O que comenta a Sra. Vigouroux à Sra. Boche – participante da celebração, porteira e síndica do cortiço da frente da lavanderia. Ao que a segunda diz: “- Esto

<sup>45</sup> AZEVEDO, Aluísio. **O homem**. Rio de Janeiro: Garnier, [?]. p. 292.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>47</sup> ZOLA, 1949, p. 150.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 147.

es cosa nuestra. ¿Acaso no somos nosotros los porteros? Pues bien, nosotros respondemos de la tranquilidad [...] Que vengan a quejarse y verán cómo los recibimos.”<sup>49</sup>

Em *O cortiço*, o episódio francês é semelhante aos festejos justapostos quando da chegada de Rita Baiana. O que era uma festa na narrativa de Zola duplica-se na de Aluísio. Na casa nove, acontece a “reunião” de das Dores e, na oito, a da mulata. As canções consonantes e uma gritaria desenfreada se espriam pelo cortiço. As mulheres, seguidamente, colocam-se nas janelas de suas casas com pratos para trocar os melhores uma com a outra. As festas intensificam-se ainda mais “do meio para o fim do jantar” e “o barulho em ambas as casas era medonho.”<sup>50</sup> Na moradia de das Dores, vociferava-se “brindes e cantos desafinados” e, na de Rita Baiana, “a animação era ainda maior. Firmo e Porfiro faziam o diabo, cantando, tocando bestialógicos, arremedando a fala caçanjes.”<sup>51</sup> Claro que toda essa algazarra também desagradará o vizinho do cortiço de João Romão. E, quando Alexandre comenta, “em voz misteriosa, que o Miranda tinha vindo já espiar por várias vezes da janela do sobrado”<sup>52</sup>, o conflito explode. Depois de alguns xingamentos dos dois mulatos e do resmungo de Bruno – o qual diz que “domingo fez-se para gozar!”<sup>53</sup> – Miranda desponta enraivecido na janela e ameaça chamar a autoridade. “- Vão gritar pra o inferno, com um milhão de raios! Berrou ele, ameaçando para baixo. Isto já é demais! Se não se calam, vou daqui direto chamar a polícia! Súcia de brutos!”<sup>54</sup> Entretanto, o embate entre o proprietário e os corticeiros se limitará a xingamentos e ameaças, porque logo:

O Alexandre, que fora de carreira enfiar a sua farda, apresentou-se então e disse ao negociante que não era prudente atirar insultos cá para baixo. Ninguém o tinha provocado! Se os moradores da estalagem jantavam em companhia de amigos, lá em cima o Miranda também estava comendo com seus convidados! Era mau insultar, porque palavra puxa palavra, e, em caso de depor na polícia, ele, Alexandre, deporiam a favor de quem tivesse razão! [...] <sup>55</sup>

Vemos que em *L'Assommoir*, em *O Homem* e em *O cortiço*, as festas estrondosas são caracterizadas pela espontaneidade do povo. Entretanto, em contextos sociais diversos, as festas são percebidas pelos outros personagens de maneiras diversas. Na França, a comemoração de Gervasia e seus amigos pode não agradar a alguns vizinhos, entretanto, não é combatida e nem estigmatizada como signo da vagabundagem. Dessa forma, embora

<sup>49</sup> ZOLA, 1949, p. 147

<sup>50</sup> AZEVEDO, 2011, p. 75.

<sup>51</sup> Ibid., p. 76.

<sup>52</sup> Ibid., p. 77.

<sup>53</sup> Ibid., p. 77.

<sup>54</sup> Ibid., p. 77.

<sup>55</sup> Ibid., p. 78.

aconteça em uma segunda-feira, a festa de Gervasia é frequentada sem receio pelos Lorilleux, por exemplo, casal bastante moralista que trabalha dia e noite fabricando correntes de ouro. No Brasil, nessa época como vimos, as celebrações nos cortiços são combatidas pelas autoridades, sendo caracterizadas com medonhos festejos de arruaceiros “viciados” pelas classes altas. Por isso, os participantes são tachados de vagabundos, viciados e vadios, mesmo que os festejos sejam realizados em domingos. Por mimetizarem as festividades populares e o conflito entre a aceitação ou não delas por outros indivíduos sociais, podemos afirmar que os festejos de *O cortiço* – prenunciados em *O Homem* – são mais representativos e significativos na/para a sua criação, do que foram para *L’Assommoir*. Isso pode explicar a maior recorrência de cenas festivas no romance 1890, do que no de Zola.

As festas d’ *O cortiço*, também, adquirem uma conotação libertadora, o que não parece ser a tônica da narrativa francesa. Dessa feita, a exemplo do que acontecia com escravos, os quais faziam suas festas para desopilar os maus tratos, os corticeiros de Botafogo fazem de seus festejos uma maneira de purgação da exploração do trabalho. “Para Rita todos os dias são dias santos” e “quando ela tem dinheiro é porque o gasta mesmo!”<sup>56</sup> Outro exemplo é o de Albino. Para o conciliador do cortiço, o ganho do trabalho é sinônimo de carnaval, sendo que ele tem “verdadeira paixão por esse divertimento; ajunta dinheiro durante o ano para gastar todo com a mascarada. E ninguém o encontra [...]”<sup>57</sup> Firmo, também, sempre atrás de uma “boa pândega”, gasta os recursos adquiridos “em uma semana, [...] num dia [...], numa boa pândega com a Rita Baiana.”<sup>58</sup> Diante do exposto, a representação da festividade adquire uma significância maior em *O cortiço* pois mimetiza, ao mesmo tempo, a diversidade/desigualdade social – geradora de conflitos – e a importância da (des)contração dos domingos festivos e dos carnavais para as classes pobres do Rio de Janeiro do final do século XIX.

A música – embora presente em *L’Assommoir* – também, tem uma representatividade maior em *O cortiço*. Na narrativa francesa, não há descrição de um ritmo determinado orquestrado nas festas e a canção surge do improviso. Como no caso do aniversário de Gervasia, no qual cada um dos convidados lembra uma melodia ou uma letra e os outros seguem cantando. Além disso, em *L’Assommoir*, a música é um sintoma da loucura de Coupeau e de sua mulher, os quais valsam de maneira desritmada a melodia reverberante da insanidade.

---

<sup>56</sup> AZEVEDO, 2011, p. 45.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 73.



Un enfermero condujo a Gervasia. Subía la escalera cuando oyó unas voces que le helaron los huesos.

- ¿No oye? ¡ Vaya con la música ! – dijo el enfermero.

- ¿ Quién ? – preguntó Gervasia.

- ¡ Su marido ! Grita así desde anteayer. Y baila, como usted verá.

- ¡ Oh, qué espectáculo ! Se quedó de una pieza.

La celda estaba acolchada de arriba abajo. En el suelo había dos esteras, una sobre otra y en un ángulo se hallaba un colchón y un edredón, sin nada más. Allí danzaba y gritaba Coupeau.<sup>59</sup>

Ao contrário da narrativa francesa, em *O cortiço*, o elemento musical é ritmado e cadenciado, sendo de suma importância pois influencia a trajetória dos personagens e os caracteriza, como já acontecia em *O Homem*. Assim, na narrativa de 1890, a maioria dos brasileiros são descritos como malevolentes e alegres como o samba, e a maior parte dos portugueses são definidos como chorosos e tristes como o fado. Disso o personagem Jerônimo é exemplar. Quando chega ao cortiço de João Romão, o cavaqueiro é melancólico e saudosista assim com a música portuguesa, a qual toca. No momento em que passa a escutar e admirar a música dos negros, o português se torna mais brejeiro e espontâneo como o som ritmado e gingado da roda de samba. Por ser uma suposta porta de aclimatação, a música popular brasileira, em *O cortiço*, possui um tom hipnótico e diabólico, plasmado nos quadris desenfreados de Rita Baiana. Os primeiros acordes da música africana despertam todos os sentidos e reacendem as lembranças brasileiras do cavouqueiro. Ele larga a “sua guitarra” e ergue-se da soleira de sua porta e “maquinalmente, seguido de Piedade, aproxim[a]-se da grande roda que se formara em torno dos dois mulatos.”<sup>60</sup> A dança e o ritmo da baiana enfeitiçam o português que, depois desse episódio, não sente e não ouve mais nada a não ser aquela melodia com aroma de “baunilha, que lhe entontecera a alma.”<sup>61</sup>

Hipnótica e demoníaca, a modulação ritmada marca, assim, o início de uma contagiante modificação irreversível na narrativa de Aluísio Azevedo. Tomando conta dos ambientes e das pessoas, a música entorpece os sentidos. Os acordes crioulos são encantadores e:

Nada mais que os primeiros acordes da música crioula para que o sangue de toda aquela gente despertasse logo, como se alguém fustigasse com urtigas bravas. E seguiram-se outras notas, e outras, cada vez mais ardentes e delirantes. [...] E aquela música de fogo doidejava no ar um aroma de plantas brasileiras, em torno dos quais se nutrem, girando, moscardos sensuais e besouros venenosos, freneticamente, bêbedos do delicioso perfume que os mata de volúpia.<sup>62</sup>

<sup>59</sup> ZOLA, 1949, p. 281.

<sup>60</sup> AZEVEDO, 2011, p. 85.

<sup>61</sup> Ibid., p. 88.

<sup>62</sup> Ibid., p. 84/85.

Outro elemento que inebria e contagia nas narrativas é o álcool. Em *O cortiço* e em *L'Assommoir*, respectivamente, com “a mesma garrafa de cachaça acaba-[se] em carnaval ou desgraça.”<sup>63</sup> A intensidade do povo ébrio suplantado pelas dificuldades da vida periférica embriaga ou enrijece os sentimentos. Desse modo, o álcool pode ser uma maneira de escapismo e distensão, como é apresentado em *O cortiço*, mas também pode ser gerador de violência, como é apresentado nas tabernas de Zola. O autor francês, no intuito de fazer um retrato do popular, expõe a degradação moral por que passam os corticeiros bêbados e coloca os problemas gerados pelo álcool no centro da sua narrativa. As cenas de violência dos patriarcas contra suas mulheres permeiam todo o romance francês. Gervasia chega a afirmar ser coxa por causa da violência alcoolizada de seu pai quando da sua gestação.<sup>64</sup> Por isso, a lavadeira não gosta dos homens que se embriagam e tem repulsa por aguardente. Bijardt é outro indivíduo apático modificado pela poção dos alambiques mecânicos de Goutte-d’or. O pai de Lalie, menina de oito anos, mata a Sra. Bijardt com “una patada” que lhe inchou o ventre. Tempos depois, o operário desconta suas frustrações e sua raiva, geradas pela aguardente, na sua filha. Primeiramente, ele agride a garota com chutes e pontapés. E depois, num ato quase sádico, ele compra um chicote com o qual açoita a frágil menina. Os efeitos da bebida são desastrosos ao humor de Bijardt. Ele é um sujeito pacato e casmurro até tomar o primeiro gole. Quando embriagado, o caráter do operário muda completamente e, ao retornar para casa, sempre agride a filha. A menina, ao final do romance, devido à debilidade dos ferimentos, não suporta a violência e tem o mesmo destino da mãe. Somente para citar alguns casos sem o intuito de esgotar os exemplos, podemos ver a pulsão conflitiva e as modificações psicológicas geradas pela bebida alcoólica no caráter dos personagens de Zola. Voltando ao caso brasileiro, em *O cortiço*, o alcoolismo é uma forma de degradação – como é em *L'Assommoir* – contudo, o parati – mistura de cachaça e café – não gera uma pulsão violenta nos personagens de Botafogo. Assim, enquanto na narrativa francesa, a aguardente enrijece o caráter dos personagens, na narrativa brasileira, ela embriaga os sentidos, como faz a música popular, desencadeando “um delicioso desfalecer de todo corpo; [gerando] alguma coisa do longo espreguiçamento que antecede à satisfação dos sexos.”<sup>65</sup>

A diferença da conotação que a aguardente assume em *L'Assommoir* e em *O cortiço* se intensifica se notarmos que a violência na narrativa de Azevedo é desencadeada por questões de disputas sociais, afetivas e/ou traições. Assim, Firmo e Jerônimo lutam por Rita Baiana.

<sup>63</sup> BUARQUE & PONTES, 1975, p. 167.

<sup>64</sup> ZOLA, 1949, p. 29.

<sup>65</sup> AZEVEDO, 2011, p. 55.

Rita Baiana e Piedade brigam por Jerônimo. Bruno e Leocádia entram em conflito, porque a mulher o trai com Henriquinho, com o objetivo de ganhar um coelho. Mais precisamente, no caso da rixa entre português e o capoeirista, a aguardente tomada por Firmo tirará os reflexos do negro e o deixará vulnerável às pauladas de Jerônimo, Pataca e Zé Carlos. Utilizado, ainda, “para cortar friagem”, o parati é antes um signo da diversão e da descontração, do que um elemento desencadeador da violência.

A diferença mencionada acima pode ser um sintoma da diversificação étnico-social por que passa o cortiço carioca. A violência é desencadeada em Botafogo pela marcação da diferença e da rivalidade étnica, racial, ideológica ou econômica. Assim, Firmo afirma já ter matado com sua navalha vários galegos e “promete” o branco cavouqueiro. Há também o embate mencionado entre os portugueses e os brasileiros, quando das bofetadas da baiana e da lusitana: “E as palavras “galego” e “cabra” cruzaram-se de todos os pontos, como bofetadas.”<sup>66</sup> A sequência desse episódio é a chegada do ataque dos rivais corticeiros. Nesse momento, ocorre a união dos galegos e dos cabras na luta contra o inimigo comum, os Cabeça-de-Gato. O embate econômico acontece todos os dias dentro do cortiço de João Romão e é marcado na dicotomia entre o português do sobrado e o do balcão. Por isso, diferentemente do Brasil, na França de Zola, a bruxa é a máquina que jorra aguardente. Ela transforma o caráter dos personagens de *L’Assommoir* e os enfeitiça, levando-os à loucura. Essa impressão é a de Gervasia, como está descrita no excerto:

Si se le habría tomado por la asadura de metal de una vagabunda, de alguna *bruja* que soltase gota a gota el fuego de sus entrañas; lindo manantial de veneno, una operación que debía de haber encerrado en una cueva, de tan abominable y desvergonzado como era el espectáculo.<sup>67</sup>

No Brasil, a feiticeira é personificada na cabocla, a qual assume traços de mãe-de-santo e de índia curandeira, algo que destoa e ressignifica o dado estrangeiro. Ainda, ela domina os efeitos do álcool e assume os desígnios da insanidade. Assim, enquanto para Zola, o diabólico é algo que instaura a insanidade e já pode ser descrito como mecânico e maquinal, para Azevedo, é algo humano, nativo e delirante. Com isso, o elemento brasileiro é evidente na comparação e discrepante das experiências já automatizadas de *L’Assommoir*.

Com o ensaio em *O Homem* e uma melhor realização em *O cortiço*, Aluísio se apropria, com autoridade, do modelo europeu de Zola. Vemos, com os exemplos acima,

---

<sup>66</sup> AZEVEDO, 2011, p. 208.

<sup>67</sup> ZOLA, 1949, p. 231.

claramente, que o autor manteve arquétipos, “motivos e pormenores”<sup>68</sup> do romance francês, mas fez modificações inerentes à realidade descrita no romance de 1890. Dessa forma, a violência, por exemplo – antes de ser impulsionada pelo álcool como era em *L’Assommoir* – é alimentada n’*O cortiço* por conflitos sociais da época. Como expõe Gladys Sabina Ribeiro, quando escreve sobre a vida na capital federal do final XIX e do início do século XX.

O RJ do início do século XX não era somente aquele dos passeios pela rua do Ouvidor ou das elegantes tardes de chá na confeitaria Pascal [...]. Havia um outra face da história da cidade, aquela das guerras travadas nas ruas com vieses nacionais e raciais, conflitos oriundos da briga pela sobrevivência.<sup>69</sup>

Esse procedimento de assimilação e adaptação artística a um novo contexto social e histórico é “o que nos une.”<sup>70</sup> Como veremos, é o que farão Chico Buarque e Paulo Pontes em *Gota d’água*.

### 3.2 A OUTRA MARGEM: *GOTA D’ÁGUA* E *MEDEIA*

Dentro do contexto carioca dos anos 70, sob um governo federal militar e dentro de uma realidade econômica de desenvolvimento nacional, Chico Buarque e Paulo Pontes assumem a tarefa de recriar a tragédia *Medeia*, de Eurípides. Essa recriação tinha por objetivo a denúncia social e buscava a retomada de um diálogo entre a arte e o povo.

*Medeia*, peça do teatro clássico grego, narra a história do amor e da raiva de Medeia por Jasão. Ao focalizar a traição de Jasão e a reação tresloucada da princesa de Cólquida, Eurípides constrói uma peça bastante realista no que se refere às reações das personagens e às descrições das cenas. Não é à toa que Sófocles diz: “que ele [Sófocles] representava as pessoas como deviam ser e Eurípides, como eram.”<sup>71</sup> No caso de *Medeia*, impressiona o fato de a mulher estar completamente “ciente do que faz”<sup>72</sup>, arquitetando e levando às últimas consequências os seus objetivos. Nesse sentido, o destino da anti-heroína é forjado por ela mesma. Ela não esperará a estrela cadente que a guiará à encruzilhada onde encontrará Jasão num momento privilegiado para a desforra, nem mesmo que os deuses façam justiça. Assim

<sup>68</sup> CANDIDO, 1993, p. 112. p. 112.

<sup>69</sup> RIBEIRO, 1990, p. 10.

<sup>70</sup> ANDRADE, Oswald. **Manifesto antropófago**. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Acesso em: 18 ago. 2011.

<sup>71</sup> ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 2004. p. 71. (Os Pensadores).

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 53.

Medeia guia Jasão ao velo de ouro; mata seu irmão para poder fugir; forja a morte do rei de Pélia; enfeitiça a esposa do ex-marido e comete o infanticídio.

Pela carga dramática das peças de Eurípides, o poeta trágico foi bastante criticado por seus contemporâneos. Por esse aspecto, entretanto, não o foi por Aristóteles. O crítico grego afirma que uma peça trágica deve partir de um momento de felicidade a um de infelicidade. O objetivo dessa passagem é incutir no espectador o sentimento de “medo e piedade”, características, segundo ele, imprescindíveis a uma boa realização trágica.<sup>73</sup> Assim, Aristóteles escreve:

[...] erram aqueles que censuram Eurípides por assim proceder nos dramas, a maioria dos quais acabam na infelicidade. Essa, como já vimos, é a estrutura correta. A maior prova disso é que, nas cenas e nos concursos, as tragédias desse tipo apresentam-se, quando bem representadas, como as mais trágicas; e Eurípides, que em relação a outros pontos não respeita a economia da tragédia, mostra-se como o mais trágico dos poetas.<sup>74</sup>

É interessante notar o didatismo de Aristóteles quando aponta o desrespeito de Eurípides com “a economia da tragédia.” O autor de *Poética* ainda faz outras ressalvas em relação à dramaturgia do autor de *Medeia*, como quando diz: “Os desenlaces, igualmente, devem derivar da própria fábula e não, como na *Medeia*, de um deus *ex machina*.”<sup>75</sup> Outra crítica de Aristóteles dirige-se à utilização do coro: “o coro deve ser considerado personagem, integrado ao todo e à ação; não à maneira de Eurípides, mas à de Sófocles.”<sup>76</sup> Na peça aqui analisada, o coro não está associado diretamente às ações, mas, a todo o momento, a personagem principal faz referência a elas (quinze mulheres de Corinto) nas suas falas. Mas o ponto mais interessante preconizado por Aristóteles – o qual Eurípides burla, sendo mais importante ao estudo empreendido – é o que diz respeito à escolha dos personagens a serem “imitados” e ao “caráter” deles na tragédia. Segundo o escritor de *Organon*, “a tragédia é a imitação de seres melhores do que nós” (homens superiores, nobres), sendo a mulher um ser “inferior e o escravo, insignificante.”<sup>77</sup> O estudioso explica que os caracteres, no teatro, são marcado pelas atitudes e falas dos personagens e que o “caráter viril existe, mas à mulher não convém ser viril ou terrível.”<sup>78</sup>

<sup>73</sup> ARISTÓTELES, 2004, p. 51.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 54 -55.

<sup>78</sup> ARISTÓTELES, 2004, p. 54.

Nas citações de Aristóteles sobre a formação do personagem, temos os registros de um período histórico no qual a mulher era tida como um ser inferior. Mesmo com essa restrição, Eurípides centraliza sua peça na história de uma mulher e mantém a sua personalidade forte. Além disso, junto dela não estão os nobres, mas os indivíduos simples e inferiores na estratificação da sociedade, presentificados pela Ama, pelo Pedagogo, pelo Coro de mulheres e pelo Mensageiro. Nesse sentido, Eurípides, em 431 a.C., já colocava os cidadãos do povo no palco em uma tragédia, fazendo o que Chico Buarque e Paulo Pontes ousaram fazer em 1975.

O ensaio para a criação de *Gota d'água* foi a adaptação de Oduvaldo Vianna Filho. Vianinha revisita a peça grega, em 1972, para um programa da Rede Globo chamado *Caso Especial*. Abrasileirando o enredo original, o autor do argumento televisivo concebe Creonte como presidente de honra de uma escola de samba, o qual fica inválido ao término do episódio; representa a princesa como Creusa, a qual morrerá com bolinhos envenenados. Ainda, Vianinha transforma Jasão num sambista bem-sucedido (o que foi mantido em *Gota d'água*); apresenta Medeia como macumbeira (também igual na peça de Chico e Paulo) e mantém os filhos do casal vivos. Podemos notar, com as enumerações das modificações nos principais personagens da peça, a contextualização histórica e social por que passou *Medeia* ao ser transposta para o Rio de Janeiro. Como afirma Diógenes André Vieira Maciel:

A vida num conjunto residencial precário e um samba como pano de fundo da tragédia, como também a transformação da feiticeira bárbara em devota do candomblé, soluções que serão desenvolvidas ao máximo por Chico Buarque e Paulo Pontes, são, na realidade, achados de Vianinha.<sup>79</sup>

Falecido em 1974, Oduvaldo Vianna não chegou a ver o efeito da sua iniciativa. Em dezembro de 1975, sob a direção de Gianni Ratto e com Bibi Ferreira no papel de Joana, sobe ao palco *Gota d'água*.

A tragédia carioca é criada com dois objetivos centrais: expor e denunciar as mazelas por que passam o país e o povo; e fazer um retrato desse extrato social. Como Chico e Paulo escrevem no prefácio à obra:

*Gota d'água*, a tragédia, é uma reflexão sobre esse movimento que se operou no interior da sociedade, encurralando as classes subalternas. [...] A partir da década de 50 um contingente cada vez maior da intelectualidade foi percebendo que a classe média de um país como o nosso – colonizado, desviado do controle sobre seu próprio destino – vive dilacerada, sem identidade, não se reconhece no que produz, no que faz e no que diz. Ela só tem chance de sair da perplexidade quando se

---

<sup>79</sup> MACIEL, 2004, p. 235.

descobre ligada à vida concreta do povo [...] É, por conseguinte, a única fonte de identidade nacional. Qualquer projeto nacional legítimo tem que sair dele.<sup>80</sup>

Nota-se, claramente, nas asserções dos autores, o intuito de criar uma peça de cunho *nacional-popular* nos termos de Antonio Gramsci. Aliás, o prefácio de *Gota d'água* se parece bastante com o capítulo intitulado *Concepto de "nacional-popular"*,<sup>81</sup> do autor italiano. Gramsci, nesse capítulo, faz uma análise sobre a receptividade da literatura italiana moderna (1930) e aponta que os leitores preferiam “*El Conde de Montecristo y José Bálamo*, de Alejandro Dumas, y *El Calvario de una Madre*, de Pablo Fontenay”, às obras feitas na Itália naquela época. Além disso, Gramsci aponta que “os escritores estrangeiros” eram, também, mais apreciados pelos leitores do seu país.

A qué se debe que el pueblo italiano lea con preferencia a los escritores extranjeros? Significa que *sufre* la hegemonía intelectual y moral de los intelectuales extranjeros, que se siente más ligado a los intelectuales extranjeros que a los "paisanos", es decir, que no existe en el país un bloque nacional intelectual y moral, jerarquizado y mucho menos igualitario.<sup>82</sup>

E o teórico termina apontando que esse descompasso entre a literatura moderna Italiana e a expectativa dos leitores se dá pelo afastamento do intelectual do povo.

Los intelectuales no salen del pueblo aunque, accidentalmente, algunos de ellos sean de origen popular, no se sienten ligados a él (aparte de la retórica), no lo conocen ni sienten sus necesidades y aspiraciones, sus sentimientos difusos; con relación al pueblo son algo separado, sin fundamento, es decir una casta y no una articulación del pueblo mismo, con funciones orgánicas.[...] toda la "clase culta", con su actividad intelectual, está separada del pueblo-nación, no porque el pueblo-nación no haya demostrado y no demuestre interesarse por esta actividad en todos sus grados, [...] sino más bien porque el elemento intelectual nativo es más extranjero que los extranjeros frente al pueblo-nación.<sup>83</sup>

Esse sentimento de afastamento da intelectualidade da genuína fonte criatividade nacional é marcado, na Itália e no Brasil, por governos autoritários e pela censura. Lá o governo era o de Mussolini, representado pela “Crítica Fascista”,<sup>84</sup> e, aqui, o do autoritarismo posterior ao Golpe Militar de 64, representado pela Censura. Ainda, devota ao milagre econômico preconizado, a classe média brasileira consumista dá as costas aos cidadãos

<sup>80</sup> BUARQUE & PONTES, 1975, p. 12.

<sup>81</sup> GRAMSCI, Antonio. Concepto de nacional-popular. In: **Literatura y vida nacional**. Disponível em: <<http://www.gramsci.org.ar/>>. Acesso em: 06 ago. 2011.

<sup>82</sup> GRAMSCI, 2011, p. 21.

<sup>83</sup> GRAMSCI, 2011, p. 21.

<sup>84</sup> GRAMSCI, 2011, p. 21.

periféricos ao sistema. Essa cisão entre classes sociais causará uma concorrência entre “duas culturas: uma, elitista, colonizadora [...]; a outra, popular, abafada [...]”<sup>85</sup> Com esses anseios de retratar o povo e as desigualdades sociais, *Medeia* em *Gota d’água* é acrescida de arquétipos e elementos da cultura nacional, bem como das contradições sociais do desenvolvimentismo pátrio.

Diante disso, ao representar o contexto social e artístico do Brasil dos anos 70, a peça de Chico Buarque e Paulo Pontes amplia o realismo e a diversificação social da *Medeia*, de Eurípidides, e da ambientação, de Vianinha. Desse modo, em *Gota d’água*, como em *O cortiço*, vemos bem marcadas as posições entre quem é o explorador e quem é o explorado. Relação social não exposta no texto grego. A *Medeia* carioca é Joana, moradora do conjunto habitacional Vila do meio-dia. Esse conjunto habitacional (COHAB) é controlado por um capitalista cuja riqueza é mantida, não com a mais-valia, mas com as cobranças das parcelas da casa-própria, com os juros abusivos. No caso dos moradores, a esperança de ter um teto é suplantada pela dificuldade de quitar as dívidas com Creonte. Com isso, cria-se um ciclo vicioso de exploração, no qual o morador inadimplente sofre ameaças de despejo. Há em *Gota d’água*, claramente, dois polos: de um lado, o capitalista (Creonte), sua filha (Alma) e o seu cooptado (Jasão); e, do outro lado, há a coletividade indigente (Boca Pequena, Cacetão, Joana, Xulé, Estela etc.). Há, na peça brasileira, como havia no texto de Aluísio Azevedo, justaposição da marginalização e da ascensão sociais numa vila de poucas oportunidades – temas, os quais serão tratados com maior atenção mais adiante.

Na transposição de *Medeia*, vemos o acréscimo e a modificação de elementos que haviam sido modificados, também, na contextualização de *L’Assommoir*. Nesse sentido, a taberna de Galego e o conjunto habitacional de Creonte são os cenários da peça. Além disso, as festas, a música, o álcool e a presença da bruxa – para citarmos os exemplos analisados no cotejo de *L’Assommoir* e *O cortiço* – são, também, temas retratados na peça de Chico Buarque e Paulo Pontes.

Em *Gota d’água*, a festa estrondosa é caracterizada pelo matrimônio de Alma e Jasão. Os preparativos da celebração permeiam a peça e – com exceção de Joana e seus filhos – todos participam dela. Os homens são convidados para o festejo e as mulheres são recrutadas para a confecção dos doces e salgados na “nova indústria que [Creonte] abre: a indústria das bodas.”<sup>86</sup> O anseio de fazer uma festa pomposa é tanto que, hiperbolicamente, Creonte diz:

---

<sup>85</sup> BUARQUE & PONTE, 1975, p. 8.

<sup>86</sup> Ibid. p. 180.



“essa festa vai ser lembrada e conhecida por todos como a maior festa do hemisfério.”<sup>87</sup> Para tanto, o empresário avarento não economiza na realização do casamento de sua filha, enchendo a sua adega e custeando as despesas com as cozinheiras. Em contraponto à festa de casamento, há as lembranças dos carnavais, os quais são uma forma de catarse, de diversão dos moradores do conjunto habitacional. Assim, como diz Joana: “o povo que vive de repente / porque não sabe o que vem pela frente / Então costura a fantasia e sai.”<sup>88</sup>

Diante disso, como nas obras brasileiras já analisadas, também em *Gota d'água*, a festividade é um elemento de descontração e alegria, sendo contraposta aqui pelo tom fúnebre da morte de Joana e dos filhos. Por isso, mesmo com “adega [cheia de] uísque! Vinho, querosene e suco”,<sup>89</sup> a algazarra não se mantém até o final do festejo. E a marcha nupcial é entrecortada pela marcha fúnebre, a qual anuncia a vinda de Joana e dos filhos mortos. A mulher e os rebentos entram pela porta da frente e constroem o cerimonial de união. A cena antitética mimetiza a união alegre e a desunião melancólica e – dentro do contexto social dos anos 70 – a cena final explicita que a propaganda/promessa de integração social é uma falácia. Os não-assimilados não sobrevivem. Em *Medeia*, a morte dos filhos é o estertor da vingança; em *Gota d'água*, a finitude dos filhos parece mimetizar o desespero do abandono e da inadequação. A mãe e os filhos são estigmatizados e não participam da festa, restando somente os bolinhos envenenados e a vila vazia. Assim, o elemento festivo do casamento – o qual não é descrito na peça de Eurípedes – é de suma importância para a peça brasileira, pois explicita – como em *O cortiço* – que a festividade é uma forma de purgação do povo. Entretanto, na peça, fica claro, também, que as comemorações e os festejos são uma ilusão. Novamente, devido à desigualdade social, nem todos têm o direito de comemorar.

O elemento musical – o qual não tinha tanta relevância na peça grega – torna-se contagiante e entorpecedor em *Gota d'água*. Jasão, já no texto de Vianinha, transforma-se em um sambista bem-sucedido. *Gota d'água*, samba entoado por todos e nas rádios, dá-lhe fama e se espalha com estrondo pela cidade do Rio de Janeiro. Todos os personagens o admiram. Creonte chega a confessar um gosto pela canção do rapaz e afirma que a sua filha “tem vaidade d[o] samba” dele.<sup>90</sup> Mesmo as lavadeiras – contrárias às atitudes do sambista – esfregam suas roupas sob o som da música de Jasão, como diz Nenê: “O sujeito é um grande safado, mas fez um sambinha arretado.”<sup>91</sup> Quando ele toca, há um espécie de contágio, como

<sup>87</sup> BUARQUE & PONTES, 1975, p. 180.

<sup>88</sup> Ibid., BUARQUE & PONTES, 1975, p. 167.

<sup>89</sup> Ibid., p. 110.

<sup>90</sup> Ibid., p. 136-137.

<sup>91</sup> Ibid., p. 65.

se as notas saídas do violão tomassem vida e corpo nos ouvintes, como na cena em que: “Nenê começa a cantar; em seguida, uma a uma, todas cantam o samba; vão cantando e realizando seu trabalho num esboço coreográfico.”<sup>92</sup> A música toma as multidões e é promessa de sucesso no carnaval, como diz Egeu: “É sucesso nacional. Caiu no gosto da multidão e ainda vai pegar no carnaval (*Cantarola Gota d’água*).”<sup>93</sup> A música, mais precisamente o samba, também aqui, é modificadora da trajetória dos personagens. Jasão - o qual não era ninguém - vê seu samba se espriar para além dos muros do conjunto habitacional e atingir as rádios e a cidade. Com a fama do samba, o compositor cai no gosto de Alma, abandona Joana e os filhos e modifica a sua vida e a dos seus antigos familiares. Além disso, as toadas do samba definem os personagens em *Gota d’água*. Nesse sentido, a canção de Jasão, homônima à peça, é a vida de Jasão: ““Gota d’água” é feito dos carnavais e das quartas-feiras, das tralhas, das xepas, dos pileques, todas as migalhas que fazem um chocalho dentro do meu peito.”<sup>94</sup> Por isso, Joana afirma que, ao sair o conjunto habitacional, o ex-companheiro nunca mais fará um samba como *Gota d’água*. Pelo encanto que gera nos ouvintes, por poder modificar a trajetória dos personagens à margem e ser algo que caracteriza o povo, o elemento musical é central na peça brasileira, sendo o título da peça nome de samba.

Na vila do Meio-Dia, o lugar mais frequentado pelos homens é o *set* da taberna do Galego. No bar os moradores se divertem, tomam seus tragos e discutem as novidades. A cada novo acontecimento, uma nova rodada de cachaça é solicitada ao taverneiro, o qual prontamente atende. O álcool é constituinte da união e da amizade dos frequentadores do bar de Galego, algo semelhante aos encontros de Rita Baiana. Na peça, ao beber, os personagens masculinos esquecem as dívidas com Creonte e os outros problemas gerados pela falta de dinheiro. Enquanto na lavanderia, as mulheres conversam, cantam e labutam, os homens vivem de beberagens e biscates. A esse fato, estão ligados o ressentimento e a reclamação de Joana. Ela protesta por ter sustentado, até mesmo, as bebedeiras de Jasão desde o começo do relacionamento e, mesmo assim, ter sido trocada.

[...] Te conheci moleque, frouxo, perna bamba, barba rala, calça larga, bolso sem fundo [...] As marcas do homem, uma a uma, Jasão, tu tirou todas de mim. O primeiro prato, [...] a primeira gravata, o primeiro sapato de duas cores, lembra? O primeiro cigarro, a primeira bebedeira [...] Digo e repito: aproveitador! [...] <sup>95</sup>

<sup>92</sup> BUARQUE & PONTES, 1975, p. 65.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 106/107.

Desse modo, “a mulher emerge como o sexo forte, tomando para si a tarefa de *forjar* o homem”,<sup>96</sup> o qual se perde nos balcões dos bares. A mudança dos papéis sociais canônicos é sintomática de uma sociedade em que a mulher desenvolve atividades financeiras e inimagináveis para a civilização grega. N’*O cortiço*, o correlato seriam os personagens: Piedade e Jerônimo. A lavadeira (em grande parte da narrativa) trabalha, enquanto o marido toma parati nos botecos. Desse modo, no botequim de Galego, há também o regozijo das garrafas e o álcool é caracterizado, novamente, com forma de escapismo e distração. Na peça carioca, ele não é gerador de conflito, mas quem o gera é a infidelidade, como em *O cortiço*. Claro que a filiação de *Gota d’água* com *Medeia* preconiza o tema da traição, mas a comparação com o texto de Aluísio Azevedo, a partir do tema da bebida alcoólica, traz similaridades. Dessa forma, Piedade e Alma são representantes da cultura elitista e colonizadora – a qual Chico Buarque e Paulo Pontes fazem referência no prefácio – e Joana e Rita Baiana mimetizam a cultura abafada e periférica. No triângulo amoroso d’*O cortiço*, Jerônimo abandona a relação estável e a cultura lusitana e acolhe os hábitos cariocas e a brasileira. Já, em *Gota d’água*, a relação é semelhante e diametralmente inversa. Assim, Jasão abandona a relação com o povo e com uma representante dele e acolhe os costumes de uma cultura elitizada. O que era uma rivalidade racial no século XIX, passa a ser uma disputa econômica. É interessante notar que a troca, na peça de Eurípedes, tem fins econômicos, mas não há a permuta cultural. O Jasão, de *Medeia*, é um civilizado: nasce em Corinto e busca ascensão social casando com uma civilizada, a princesa de sua cidade. Nesse caso, não há(verá) a necessidade de adaptação aos costumes e hábitos da nova companheira, como acontece nas obras brasileiras. Voltando ao tema do álcool, a relação é a seguinte: Jerônimo se habitua a tomar parati e abandona o vinho, ao mesmo tempo que abandona Piedade e assume Rita Baiana. Jasão, por sua vez, deixa a cachaça de bar e Joana e assume o uísque e Alma.

Como havíamos visto em outro momento, a bruxaria é descrita em *Gota d’água* como algo nativo, assumido por uma macumbeira vingativa. Além disso, o cerimonial grego passa por uma miscigenação cultural e o que era simbolizado por Hécate, no teatro de Eurípedes, é metamorfoseada em *Gota d’água* num sincretismo que une divindades gregas, santos católicos e orixás do candomblé. Assim, em pé de igualdade, estão Têmis e São Jorge; “a ira dos centauros e da pomba-gira”; “os santos e os anjos do céu e do inferno.”<sup>97</sup> Todos invocados para vingar a personagem do povo, a qual não aceita o ultraje.

---

<sup>96</sup> MACIEL, 2004, p. 237.

<sup>97</sup> BUARQUE & PONTES, 1975, p. 122-123.

Diante do exposto, *Gota d'água* parece passar pelo mesmo esquema criativo que *O cortiço*. Primeiramente, há um/a esboço/ambientação social da obra de Eurípidés com a *Medeia*, de Oduvaldo Vianna Filho. Com essa iniciativa e com anseios mais desenvolvidos, Chico Buarque e Paulo Pontes elevam o teor crítico e explicitam o “amplo panorama social”<sup>98</sup> e artístico dos anos 70. Em síntese, *Gota d'água* é a volta do povo aos palcos, o retorno do elemento nacional e periférico à cena.

As duas histórias, ainda, vinculam-se e recriam antecessores literários. Dessa feita, *Gota d'água* e *O cortiço* são obras surgidas da assimilação e adaptação artística a um novo contexto social. Dentro de uma sociedade maior e plural, a *Medeia* carioca apresenta as contradições de uma sociedade desigual e com ímpetus de desenvolvimentismo econômico. Já a *L'Assommoir* botafoguense mimetiza os preconceitos raciais e o ressentimento aristocrático com os homens-livres.<sup>99</sup>

Diante dessa perspectiva, *O cortiço* é o primeiro romance a focalizar o povo explorado e marginalizado, lançando luz aos casebres do Rio de Janeiro nos anos 90 do século XIX. Dentro de uma sociedade racista e com um narrador ligado a ela e à corrente positivista, Aluísio Azevedo apresenta características do povo que se plasmaram no nosso imaginário nacional-popular. *Gota d'água* reapresenta o popular e compartilha no enredo e na caracterização das personagens similaridades com *O cortiço*. A festa, a música, o álcool e a presença das crenças religiosas – por meio da presença da bruxa, encarnação do elemento popular – são caracterizadas de maneira semelhante nas duas narrativas, demonstrando o caráter formativo e o imaginário literário brasileiro. Esses elementos definem e assemelham os personagens de *O cortiço* e *Gota d'água* como indivíduos alegres, descontraídos, crentes e herdeiros de uma cultura nacional e popular.

Ao selecionarmos arquétipos e temas iguais para a comparação entre *O cortiço* e *L'Assommoir* e *Gota d'água* e *Medeia*, o objetivo foi explicitar as similaridades entre as recriações cariocas. Esses elementos serão retomados e ampliados no capítulo a seguir, em que trataremos com maior ênfase do tema da marginalização e do da ascensão social em *Gota d'água* e em *O cortiço*.

---

<sup>98</sup> MACIEL, 2004, p. 237.

<sup>99</sup> ARAÚJO, 2011, p. 123.

## 4 OS RIOS: MARGINALIZAÇÃO E ASCENSÃO SOCIAIS EM *O CORTIÇO* E EM *GOTA D'ÁGUA*

### 4.1 *O CORTIÇO* E *GOTA D'ÁGUA*: MARGINALIZAÇÃO SOCIAL

Após apontarmos, nos capítulos anteriores, semelhanças contextuais formativas entre *O cortiço* e *Gota d'água*, apresentaremos uma síntese das similaridades entre *O cortiço* e *Gota d'água* sob o prisma da marginalização e da ascensão sociais por que passam alguns personagens. Assim será analisada neste tópico a temática da marginalização, um dos problemas mais contundentes tanto para a coletividade da vila do Meio-Dia, quanto para a do cortiço de Botafogo. Nas duas obras, vemos um afastamento social, uma falta de assistência estatal aos pobres descritos e uma exploração, que prevê o condicionamento do pobre em uma espécie de gueto, seja o cortiço ou a vila e que gera uma anulação dessas pessoas no meio social.

Inseridas em contextos sociais de urbanização e modernização, o cortiço e a vila são os depositários dos desordeiros e dos deformados da esteira desenvolvimentista. Todo aquele indivíduo não produtivo e dependente financeiramente é transposto para a periferia do sistema. Não há interesse da parte do governo pelos destinos dos excedentes populacionais. Quando no centro, as pessoas “supérfluas” certificam a falência da ordenação e o atraso social por que passa a sociedade. Por isso, quanto mais longe for posto o “lixo”, tanto mais evidente é, aos olhos da população assimilada, a certeza da concretização da promessa de integração social. Assim, como aponta Zygmunt Bauman: “A produção de “refugo humano”, ou mais propriamente, de seres humanos refugados [...], é um produto inevitável da modernização, e um acompanhante inseparável da modernidade. É um inescapável efeito colateral da construção de ordem [...] e do *progresso econômico*.”<sup>100</sup>

Dentro de momentos ordenadores e progressistas, o “efeito colateral” brasileiro é a criação de “prisões” coletivas denominadas de cortiços, vilas e favelas. Há poucas maneiras de fugir dessa “detenção.” “Quem nasce [nesses lugares, normalmente] [...] [es]tá condenado a só sair no rabeção ou no camburão”, como afirma Xulé<sup>101</sup>. Aliás, cem anos antes da utilização maciça – em 1870 – a primeira casa de detenção do Rio de Janeiro é criada pela “The Rio de Janeiro City Improvements Limited.”<sup>102</sup>

<sup>100</sup> BAUMAN, Zygmunt. **Vidas desperdiçadas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. p. 12.

<sup>101</sup> BUARQUE & PONTES, 1975, p. 45.

<sup>102</sup> RODRIGUES, 2009, p. 90.

No século XIX, o sintoma da exclusão fica evidente, também, com a criação do já referido morro Favela. Nas repressivas décadas de 60 e 70 do século posterior, germina a *Cidade de Deus*. “Ao deus dará”, Firmos, Jerônimos, Joanas e Ritas acotovelam-se e vivem no “ora-veja”<sup>103</sup> da sociedade que almeja o progresso. É interessante notar – como já havia sido mencionado – que os dois textos analisados nesse estudo se inserem em momentos em que uma ideologia de cunho conservador e progressista é exaltada no País, seja no período pré-republicano – *O cortiço* – seja no regime ditatorial pelo qual passa o Brasil à época da escritura de *Gota d’água*. Destarte, para essas sociedades, o esforço de “eliminar não é um movimento negativo, mas um esforço positivo para organizar o ambiente.”<sup>104</sup>

Essa organização do centro urbano é um projeto e um efeito do anseio progressista e modernizante dos períodos citados. O núcleo central do Rio de Janeiro – e do Brasil no século XIX, onde estavam alguns cortiços – passa a ser valorizado e possui um contingente populacional variado e numeroso. A solução é a eliminação das estalagens precárias e o afastamento dos pobres. No Rio de *Gota d’água*, certas regiões – principalmente a Zona Sul, onde ficava a favela da Catacumba – sofrem com a especulação imobiliária. Inicia-se o projeto de “desfavelização” da Zona Sul e a remoção dos moradores para os conjuntos habitacionais do subúrbio.<sup>105</sup> As obras literárias analisadas se aproximam justamente por descreverem o cotidiano rebaixado e desassistido dos moradores desses lugares.

Nos dois textos, os personagens parecem irrelevantes à sociedade central e ordeira. Eles caracterizam-se por serem extranumerários e dispensáveis ao sistema de cooptação capitalista. “Os outros [atores sociais, que não os exploram,] não precisam” deles e, se eles [os pobres] não existissem, não haveria problemas.<sup>106</sup> Esse é o caso de Firmo. O mulato tem uma morte anônima; ninguém que o chore e não é digno de uma página de jornal. O falecimento de Bertoleza também é marcado por essa perspectiva de irrelevância. A quitandeira não gera mais lucro a João Romão, e o taverneiro precisa se desfazer dela para retirar o estigma de viver com uma negra. Encurralada em um canto da cozinha fétida de peixe, Bertoleza se suicida. No incêndio do cortiço de João Romão, Paula e Libório fenecem e jazem no pátio da estalagem, sendo alvo tão somente da compaixão dos cobres pingados para o pagamento do enterro.

Na peça, Joana – representante do povo – reage à opressão e, numa atitude desmedida, suicida-se e mata os dois filhos. A ex-mulher de Jasão – como os personagens citados d’*O*

<sup>103</sup> BUARQUE & PONTES, 1975, p. 7.

<sup>104</sup> BAUMAN, 2005, p. 28.

<sup>105</sup> MONTEIRO, 2011.

<sup>106</sup> BAUMAN, op. cit., p. 10.

*cortiço* – fica isolada e torna-se um empecilho para o casamento do sambista. A morte de Bertoleza e Joana são muito similares. Entretanto, há na morte da segunda personagem uma força denunciativa superior à encontrada na obra de Azevedo. Enquanto n’*O cortiço*, o narrador acusa a atitude torpe do português explorador – em *Gota d’água*, há a denúncia da exclusão social, da falsidade do milagre econômico e do autoritarismo dos anos 70. Ao sair do escuro, os cadáveres da lavadeira e dos filhos plasmam a desforra do povo com a destruição da festa. O caso estampa as páginas dos jornais e Joana e os meninos saem do anonimato por alguns instantes.

Ainda, em *Gota d’água*, Xulé, Cacetão e Boca Pequena tentam dar os seus ‘jeitinhos’ para sobreviver no entorno da ordem e, a exemplo de Firmo, não têm quem interceda em prol deles ou quem com eles se preocupe. Assim, esses personagens encontram-se determinados pela classe em que se inserem, fadados ao descaso e solapados pelas *vontades da sociedade* seletiva e individualista, leia-se capitalista. Desta feita, como escreve Oswald de Andrade e afirma Xulé:

Uma criança não tem defesa  
 Nasceu no morro  
 É fêmea  
 O que ela vai ser?  
 O que a sociedade mandar  
 Será feita a sua vontade  
 É destino  
 Das classes  
 Menos favorecidas.<sup>107</sup>

Xulé  
 Tirar  
 o pé da lama ele está certo, já tirou  
 É moço tem que aproveitar a ocasião  
 Senão, fica afundado aqui o resto da vida  
 Quem nasce nessa vila não tem mais saída,  
 Tá condenado a só sair de rabeção ou no camburão [...]<sup>108</sup>

Ainda percebemos que esses personagens “irrelevantes” e determinados pela modernização e pelo capitalismo são inauditos e estão desassistidos dos direitos civis, o que exacerba ainda mais a sua marginalização. Nessa medida, Marciana, outra personagem da estalagem de João Romão, e Joana tentam gritar contra os desmandos dos donos das habitações e são postas para fora. A primeira insurge-se por causa da perda da virgindade da filha, a qual se envolve com Domingos, empregado da venda de João Romão. Inicialmente, o

<sup>107</sup> ANDRADE, Oswald de. **O santeiro do mangue e outros poemas**. São Paulo: Globo S. A., 1991. p. 29-30.

<sup>108</sup> BUARQUE & PONTES, 1975, p.45.

dono do cortiço promete reaver a atitude do subordinado com o pagamento de uma quantia, o que não acontece. No dia seguinte, Marciana revoltada brada improperios e sai na busca da polícia e de advogados. Na delegacia, ela e a filha são dispensadas pelo subdelegado, o qual afirma “que nada poderia fazer enquanto não aparecesse o delinquente.”<sup>109</sup> Nos escritórios de advocacia, elas são questionadas sobre quanto dispõem “para gastar com o processo, [sendo despachadas], sem mais considerações, logo que [os defensores] se inteiravam da escassez de recursos de ambas as partes.”<sup>110</sup> Sem meios legais de fazer justiça, Marciana volta a gritar. Ninguém lhe dá ouvidos, ou melhor, o único que lhe dá ouvidos é João Romão, o qual não admite a atitude da mulher e termina por lhe dar uma noite de prazo para deixar o cortiço.

O vendeiro chegou à porta e ordenou em tom seco à Marciana que despejasse o número 12.

- É andar! É andar! Não quero esta berraria aqui! Bico, ou chamo um urbano! Dou-lhe uma noite! Amanhã pela manhã – rua!<sup>111</sup>

O tempo dado termina, e o taverneiro, com a ajuda de dois homens, coloca os tarecos de Marciana para fora das dependências do cortiço, porque como ele diz: “Aqui mando eu! Aqui sou eu o monarca!”<sup>112</sup> Assim, a exemplo de Creonte, como será referido, João é e está com a lei e, sendo o monarca absoluto, não admite a presença de Marciana contestando suas ordens e dando mau exemplo, como quando insiste em ficar em frente ao cortiço. Nessa hora, ele acusa a mulher de “gira” e pede a um policial a prisão dela. Esse “urbano” acata a solicitação e Marciana é “carregada para o xadrez.”<sup>113</sup>

As cenas descritas se repetem com forte semelhança, às vezes quase literalmente, em *Gota d'água*. Assim, Joana, ao se insurgir contra o casamento de Jasão com a Alma, sem possibilidades reais de impedir o matrimônio, pede que os santos lhe auxiliem na vingança e brada contra desmandos de Creonte, chamando-o de “ladrão, explorador, capitalista, cão.”<sup>114</sup> Os ataques da lavadeira aborrecem o dono da vila, o qual ameaça colocar a mulher na “rua para aprender a respeit[á-lo].”<sup>115</sup> Os avisos não foram suficientes para abrandar a revolta da mulher. Creonte, então – a exemplo da cena d' *O cortiço* – vai à casa de Joana com dois guardas no intuito de despejá-la. Sem documentos que confirmem os pagamentos pela posse

<sup>109</sup> AZEVEDO, 2011, p. 124.

<sup>110</sup> Ibid., p. 124.

<sup>111</sup> Ibid., p. 126.

<sup>112</sup> Ibid., p. 133.

<sup>113</sup> Ibid., p. 136.

<sup>114</sup> BUARQUE & PONTES, 1975, p. 131.

<sup>115</sup> Ibid., p. 142.



da moradia, a mulher pede “pelo menos um dia”<sup>116</sup> para sair. E igualmente a João, Creonte dá-lhe 24 horas.

Agora vou lhe falar com toda a clareza: se amanhã à noite você ainda estiver aqui, eu acabo de vez co’essa novela.  
Não vai sobrar cama, nem porta nem janela, sabe? Eu quebro essa merda. Eu quebro tudo, ouviu? (*sai com a polícia*).<sup>117</sup>

Esse momento da história ressoa a fala supracitada de João Romão. Creonte também é o monarca da vila do Meio-Dia, “está com a lei” e “tem a lei.”<sup>118</sup> Dessa maneira, o empresário reafirma a sua posição social diante dos outros personagens subalternos. Ele é a autoridade e o dono de tudo, de natureza incontestável e, por isso, como João, não aceita a atitude (sub)versiva de Joana. Em consequência do autoritarismo de Creonte, a maioria dos personagens marginalizados o concebe como um sujeito “onipotente”, dotado de força social indubitável. Essa crença fica clara na fala de Zaíra, quando se refere à perseguição do capitalista à ex-mulher de Jasão:

Que horror...  
*O homem é dono do mundo inteiro*  
Põe o dedo na merda, vira ouro,  
e inda solta os cachorros, o chifrudo, numa mulher sozinha.<sup>119</sup>

Essa fala é reforçada na peça pelo questionamento de Joana:

Creonte... Por que um homem onipotente  
assim, poderoso assim, precisa jogar  
toda a sua força em cima numa mulher  
sozinha... porquê? [...] <sup>120</sup>

As citações podem espelhar, também, a forma como João Romão é visto pelos corticeiros. Creonte e Romão são *donos dos mundos*, das habitações, portanto da estabilidade daqueles moradores, os quais ficariam sem direção se ali não estivessem. Por isso, os personagens sucumbem à exploração e, embora pensem em se insurgir, não encontram meios de fazê-lo, porque como afirma Bauman: “[...] a lei limita sua preocupação com o marginalizado/excluído para mantê-los fora do domínio governado pela norma que ela mesma

<sup>116</sup> BUARQUE & PONTES, 1975, p. 194.

<sup>117</sup> Ibid., p. 195.

<sup>118</sup> Ibid., p. 161.

<sup>119</sup> Ibid., p. 171, [grifo].

<sup>120</sup> Ibid., p. 193.

circunscreveu. A lei atua sobre essa preocupação proclamando que o excluído não é assunto seu."<sup>121</sup>

Desse modo, alguns personagens do povo para resistirem se apegam à magia e aos feitiços da cultura popular e/ou cometem atos para aferir prejuízo e/ou desgosto. Nas duas obras, há, como já foi referido, a presença das bruxas. Essas mulheres cultuam e cultivam poções, rezas e feitiçarias de origem popular. Em *Gota d'água*, Joana lembra as feiticeiras de *MacBeth*, com “aquelas mãos... cada garra afiada para o bote”<sup>122</sup> e um olhar difícil de definir, um olhar de quem “ensandeceu”<sup>123</sup>. N’*O cortiço*, deparamo-nos com a figura de Paula, “uma cabocla velha, meio idiota, a quem respeitavam todos pelas virtudes de que só ela dispunha para benzer erisipelas e cortar febres por meio de rezas e feitiçarias [...] extremamente feia, grossa, triste, com olhos desvairados, dentes cortados a navalha, formando ponta.”<sup>124</sup> Duas personagens do povo que se valem de uma cultura “popular, abafada, nascida da existência social concreta das classes subalternas.”<sup>125</sup> Mulheres taciturnas, casmurras, de olhar delirante que deixam os capitalistas receosos e/ou respeitosos (para) com elas e (para) com os efeitos de suas magias. Assim, Creonte, em um diálogo com Jasão, diz: "Mas tem coisas que não é bom brincar/Ela é dada a macumba, estou sabendo,/Tem gênio de cobra, pode criar problema, eu estou me precavendo."<sup>126</sup>

Esse medo lembra a atitude tomada pelos senhores de escravos que proibiam os cultos da religião afro nas fazendas do século XIX. Entretanto, as cerimônias não deixam de ser prática comum, sendo retratada em outro romance do mesmo século referido, no caso *A Carne*, de Julio Ribeiro. A magia, no romance, é caracterizada como uma possibilidade de vingança dos negros à exploração sofrida. Como fala o bruxo, João Cambraia: “Sinhô é bom pra mim é verdade, mas o sinhô é branco, e obrigação de preto é fazer mal a branco sempre que puder.”<sup>127</sup> Desse modo, Cambraia mata diversos escravos por meio de poções para se vingar e causar prejuízo ao Sr. Barbosa. Em *Gota d'água*, não temos a questão racial como norteadora do ódio, mas a macumba assume a mesma função admitida no texto de Julio. Nos dois textos, a magia negra é caracterizada como uma maneira de se alcançar a vingança contra os que detêm o poder. Assim, o culto aos orixás e exus e manipulação dos elixires da morte são uma tentativa de os explorados se insurgirem contra o senhor de escravos e contra a

<sup>121</sup> BAUMAN, 2005, p. 43

<sup>122</sup> BUARQUE & PONTES, 1975, p. 34.

<sup>123</sup> Ibid., p. 39.

<sup>124</sup> AZEVEDO, 2011, p. 41-42.

<sup>125</sup> BUARQUE & PONTES, op. cit., p. 9.

<sup>126</sup> BUARQUE & PONTES, op. cit., p. 63.

<sup>127</sup> RIBEIRO, 1972, p. 11.

prepotência/onipotência dos capitalistas. A suposta força do ritual religioso africano é a explicação para a apreensão de Creonte e de Alma. Eles temem os efeitos colaterais de Joana estar sempre envolvida com macumba. No terreiro, a cerimônia sincrética, o som ritmado dos batuques e a convocação das entidades explicitam a revolta de Joana. Os alvos do culto – como já era de se esperar – são os futuros parentes de Jasão:

Joana  
(Cantando:)  
Tem cangêre, tem cangerê na terra  
Chama seu Ogum pra vir nos ajudar  
Nosso inimigo está fazendo guerra  
Chama seu Ogum pra guerrear.<sup>128</sup>

Joana  
O pai e a filha vão colher a tempestade  
A ira dos centauros e da pomba-gira  
levará seus corpos a crepitar na pira e suas almas vagar na eternidade  
Os dois vão pagar o resgate dos meus ais  
a justiça de Têmis e a bênção dos céus,  
os cavalos de São Jorge e seus marechais,  
Hécate, feiticeira das encruzilhadas [...]   
Eu quero ver sua vida passada a limpo, Creonte. Conto co'as Virgem e o Padre  
Eterno, todos os santos, anjos do céu e do inferno,  
eu conto com todos os orixás do Olimpo.<sup>129</sup>

Joana, entretanto, não fica à espera da eficácia de seus feitiços e tenta envenenar Alma. Igualmente a Cambraia e, como veremos, a Paula, Joana consegue atingir seu alvo e concretiza a vingança se matando e assinando os filhos. Ela termina com a festa, com a alegria de Creonte, transformando o casamento em velório.

N' *O cortiço*, a bruxa destoa um pouco de Joana na maneira como faz a utilização dos feitiços. Como foi referido, ela utiliza as magias para curar algumas pessoas – como no caso de Jerônimo – benzer e prever o futuro. De aspecto calmo e tendo o respeito de todos – inclusive de João Romão – Paula é trabalhadora e reservada. Entretanto, depois do fato da expulsão de Marciana, a velha – “a única deveras impressionada com tudo aquilo”<sup>130</sup> – piora do juízo e passa a tentar se vingar do lusitano. Da mesma forma que Joana, Paula age de maneira tresloucada. A velha coloca fogo no cortiço, o qual consome as casas de madeira e ela mesma. O motivo da violência e da loucura da bruxa são similares ao de João Cambraia. Nas duas narrativas do século XIX, há um ato violento com ênfase na destruição, especificamente, do patrimônio do proprietário e com forte conotação de rixas de cunho

<sup>128</sup> BUARQUE & PONTES, 1975, p. 122.

<sup>129</sup> Ibid., p. 123.

<sup>130</sup> AZEVEDO, 2011, p. 136.

racial. Por isso, a bruxa – quando da sua morte – parece feliz e *vitoriosa*: “E ela ria-se, ébria de satisfação, sem sentir as queimaduras e as feridas, vitoriosa no meio daquela orgia de fogo, com que ultimamente vivia a sonhar em segredo [...]”<sup>131</sup> Passam a largo dos motivos dos embates, a constante parece ser a mesma nas três histórias – de um lado, os exploradores se valem da lei ou da falta dela e, do outro, os explorados atuam por meio dos seus conhecimentos culturais e/ou pelo ataque direto aos opositores. Não é por acaso que os três personagens são tidos como loucos nas suas respectivas narrativas e morrem de maneiras trágicas.

Outro ponto de intersecção entre *O cortiço* e *Gota d'água* é o fato de representarem a marginalização de coletividades. Nesses grupos, há uma heterogeneidade representativa dos excluídos da ordenação. Esse fato é importante porque expõe um anseio de mimetizar e, microscopicamente, apresentar o País. O que reforça a afirmação de que *O cortiço* é uma alegoria do Brasil<sup>132</sup> e de que *Gota d'água* segue pelo mesmo caminho. Desse modo, a gente das habitações é formada por: lavadeiras, cozinheiras, malandros, sambistas, agregados (Botelho e Boca Pequena (gigolô)), mecânicos (Bruno e Egeu) e crianças abandonadas – para citar alguns exemplos. Sobre esses grupos de sobreviventes escamoteados, estão as autoridades proprietárias e os ligados a eles. Com isso, notadamente, há uma tênue linha que separa um lado do outro e, por isso, essa fronteira entre os polos é reiterada e reforçada. Como afirmam Chico e Paulo, os subalternos estão abafados, contidos e sem saída e, como classe, estão reduzidos à indignância política. Controlando e supervisionando a linha tênue entre o refugio e superiores sociais está a polícia. Essa instituição do Estado, como diria Louis Althusser, “es una “máquina” de represión que permite a las clases dominantes [...] asegurar su dominación sobre la clase obrera para someterla al proceso de extorsión de la plusvalía (es decir a la explotación capitalista).”<sup>133</sup> Em *O cortiço* e *Gota d'água*, a repressão policial é representante da ordem social vigente no contexto histórico das duas obras, selecionando e separando das “áreas limpas, modernas e áreas sujas e antigas.”<sup>134</sup> Nesse sentido, *O cortiço* e *Gota d'água* são textos que descrevem a marginalização coletiva e o enriquecimento predatório e individualizado. Dentro dessas realidades, a mobilidade social é outra das formas

<sup>131</sup> AZEVEDO, 2011, p. 212.

<sup>132</sup> ARAÚJO, 2011, p. 123.

<sup>133</sup> ALTHUSSER, Louis. **Ideología y aparatos ideológicos del Estado**. Disponível em: <[http://movimientos.net/espaimarx/els\\_arbres\\_de\\_fahrenheit/documentos/obras/1319/ficheros/Althusser\\_Louis\\_Ideologia\\_y\\_aparatos\\_ideologico.pdf](http://movimientos.net/espaimarx/els_arbres_de_fahrenheit/documentos/obras/1319/ficheros/Althusser_Louis_Ideologia_y_aparatos_ideologico.pdf)>. Acesso em: 02 set. 2011.

<sup>134</sup> RODRIGUES, Antonio Edmilson Martin. História da urbanização no Rio de Janeiro. A cidade: capital do século XX no Brasil. In: Sandra de Sá Carneiro, Maria Josefina Gabriel Sant'Anna. (orgs.). **Cidades, olhares, trajetórias**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009. p. 89.

de manutenção da distância entre os ligados à ordem (poucos) e os que são irrelevantes a ela (muitos).

Como vimos o projeto de exclusão para as sociedades das duas obras literárias analisadas é algo positivo e necessário para a manutenção de posições sociais bem demarcadas. Desse modo, os personagens excedentes e irrelevantes são lançados à periferia do sistema e as suas sobrevivências não dizem respeito ao Estado. Devido a essa cisão, o embate é - como foi explicitado - inevitável. Os capitalistas agem com o respaldo e diante da negligência do governo, e os subjugados, com a ajuda dos santos, exus e orixás e, sem medir os atos, com “a força cega [e] o coração aos pulos.”<sup>135</sup>

A exploração financeira para o enriquecimento individual é aspecto importante tratado, como vimos, em *O cortiço* e *Gota d'água*, marginalizando o povo nas duas obras. Sobre essa questão e algumas conectas reflexões tratará o próximo tópico.

#### 4.2 O CORTIÇO E GOTA D'ÁGUA: ASCENSÃO SOCIAL

Como pudemos perceber no tópico anterior, a marginalização nas obras em análise é coletiva e determinada pela falta de atenção social dada ao meio em que se inserem os pobres. Assim, o que ocorre em *O cortiço* e em *Gota d'água* é uma imobilidade de classes, que, por vezes, é quebrada de forma individual. A ascensão social acontece por meio da exploração financeira do pobre e por casamentos de interesse nos dois textos.

*O cortiço* é um texto exemplar da mobilidade individual, como afirma Antonio Candido: “Aluísio foi [...] o primeiro romancista a descrever minuciosamente o mecanismo de formação da riqueza individual.”<sup>136</sup> Desse modo, João Romão é o primeiro personagem saído das entranhas do povo, do lixo, que adquire uma posição elevada na sociedade. Na trajetória da narrativa, lemos a criação do império de Romão, por meio da exploração financeira, seja por meio dos aluguéis, seja por meio das compras na taverna, exigindo exclusividade para o local quando se trata da aquisição de mantimentos por parte dos moradores. Enriquece, ainda, por meio dos furtos, da exploração da mão-de-obra e dos investimentos que faz no seu cortiço.

O correlato de João Romão, em *Gota d'água* – no que se refere à exploração financeira e ao enriquecimento por meio das classes baixas – é Creonte. O proprietário do conjunto habitacional destoa um pouco de João por não haver referências na peça de uma

<sup>135</sup> BUARQUE & PONTES, 1975, p. 167.

<sup>136</sup> CANDIDO, 1993, p. 115

trajetória de pobreza. Ele é descrito desde o início da peça como herdeiro de um império. A questão hereditária fica evidente na cena em que fala da sua cadeira, do seu trono. Embora haja essa diferença entre os dois personagens, não podemos deixar de enxergar um espelhamento de João Romão em Creonte. Dentro de uma perspectiva social mais instável – em que o nome já não vale tanto, tema exposto em *O cortiço* – o capitalista de *Gota d'água* mantém sua ascensão, seu modelo de vida abastada, também, suplantando e explorando o homem marginal. Os dois personagens são investidores e pensam em ganhos financeiros de forma constante, utilizando-se dos indivíduos pobres para aumentar suas riquezas e, dessa maneira, afastarem-se dos de baixo. Na peça *Gota d'água*, sabemos que Creonte não concede a mão de sua filha por interesse, mas vemos que acata a posição da filha e, num momento oportuno, direciona esse fato a favor dos seus negócios. Dessa maneira, aproveita-se de Jasão e do bom relacionamento que o sambista tem com os inquilinos para manter os pagamentos das prestações em dia e, de certa forma, aumentar os lucros, haja vista que sempre as prestações eram acrescidas de juros. Em *O cortiço*, João Romão pensa da mesma forma e somente contrata Jerônimo porque vê nele uma possibilidade de aumentar a sua produtividade na pedreira e, por consequência, tornar mais rentável a mineração. Em *O cortiço*, o taverneiro contrata Jerônimo por ver no cavouqueiro como mão-de-obra qualificada e imagina os lucros do trabalho do compatriota, levando em conta as palavras do mesmo: “[...] melhor seria tomar dois bons trabalhadores de cinquenta, que fazem o dobro do que fazem aqueles monos e que podem servir para outra coisa!”<sup>137</sup> *Servir*, o verbo do diálogo de Jerônimo e João, encerra o modo como os capitalistas pensam as pessoas a sua volta. O pensamento parece ser: como posso me *servir* desse indivíduo para alcançar meu projeto? Ou como posso utilizá-lo para aumentar meus lucros e manter meus ganhos?

A união do taverneiro e de Bertoleza expõe a relação de subserviência e exploração descrita acima. No início da narrativa, a quitandeira é vizinha de Romão, o qual se aproxima dela após a morte do seu companheiro. Diante do interesse do lusitano, a escrava o considera seu amigo e – com o intuito de proteger suas finanças de possíveis furtos – solicita-lhe que cuide do dinheiro angariado para alforria. Cada vez mais próximos, os dois se amasiam, e o taverneiro passa cuidar dos negócios da negra. Com as finanças da amiga, ele compra o terreno onde construirá o cortiço. No local, João Romão edifica uma pequena casa dividida em dormitório e quitanda. Bertoleza, nesse momento, passa a desempenhar um papel “tríplice” ao taverneiro: “de caixeiro, de criada e de amante.”<sup>138</sup> Além disso, ela sempre participava dos

---

<sup>137</sup> AZEVEDO, 2011, p. 57-58.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 14.

furtos de materiais de construção utilizados em edificações das casas da estalagem. Como vemos, a quitandeira *serve* bem à aquisição de lucros de João Romão. A primeira acumulação de capital, utilizada na compra do terreno onde é construído o cortiço de João Romão, como foi dito, é feita por ela. Além disso, a negra é o motor da taverna, trabalhando de madrugada à madrugada sem descanso. Assim, enquanto o anseio do português é acumulação de capital, a quitandeira é imprescindível. Entretanto, quando ele cobiça o título de nobreza, ela se torna um entrave.

Voltando ao caso da utilização de Jasão por Creonte, o pai de Alma age de forma semelhante a João Romão em *Gota d'água*. Assim, Creonte se serve da influência de Jasão junto aos moradores para manter em dia o pagamento dos moradores, os quais ameaçavam não quitar as dívidas. E surpreende-se com a desenvoltura do sambista para os negócios. Assim, Creonte, na negociação, recebe a confirmação dos créditos e prevê lucros futuros. Com essas comparações entre esses dois senhores, fica evidente que o tipo de enriquecimento/ascensão desses dois personagens ocorre da mesma forma, por meio da utilização de um terceiro, no caso um representante das classes baixas.

Como vemos há semelhanças na relação explorativa de *O cortiço* e *Gota d'água*, embora elas existam, há também – por questões históricas – singularidades. O capitalismo de *O cortiço* de Azevedo explora os habitantes pobres de forma mais direta, presentificada. O dono do empreendimento é visto e desfruta do mesmo espaço dos indivíduos incapazes. Assim, João Romão mora junto ao cortiço, fazendo com que sua autoridade mediante os moradores se afirme a todo instante, bem como a sua opressão. O dono da estalagem controla os empregados da taverna, os cavouqueiros da pedreira e os alugueiros das tinas das lavadeiras de maneira a nunca ser enganado ou roubado. Pelo contrário, vemos os roubos do próprio estalajadeiro, como no caso de Libório. O velho, na hora da morte, tem suas garrafas de dinheiro furtadas pelo português, o qual se aproveita do incêndio no cortiço. No caso de *Gota d'água*, o capitalismo é abstrato e a exploração faz-se pelas altas quantias das prestações dos apartamentos, utilizando-se de outra personagem para a mediação e as cobranças. Creonte – diferentemente de João Romão – não mora na vila do Meio-Dia e controla as marionetes populares sem ter contato com elas. O interessante é que a trajetória do dono do cortiço, ao fim da prosa, é similar a do pai de Alma. Romão se afasta verticalmente ao construir o seu sobrado. Ele se coloca acima daquela *gentalha sensual*, afirmando sua nova postura e olhando com desprezo para os inquilinos. Essa distância do cortiço surge quando começa a frequentar a casa de Miranda. Em uma cena, o estalajadeiro – vestido de maneira nobre – observa da janela do sobrado o cortiço, desprezando o modo de vida dos moradores das casinhas:

João Romão, vestindo a casemira clara, uma gravata à moda, já familiarizado com a roupa e com a gente fina, conversa com Zulmira que, ao lado dele, sorrindo de olhos baixos, atirava migalhas de pão para as galinhas do cortiço; ao passo que o vendeiro lançava para baixo olhares de desprezo sobre aquela gentinha sensual, que o enriquecera, e que continuava a mourejar estupidamente, de sol a sol, sem outro ideal senão comer, dormir e procriar.<sup>139</sup>

Além disso, a maneira de investimento dos personagens, também, evidencia similaridades e diferenças de mentalidades entre eles. Os dois investem suas riquezas na construção de moradias e os dois são comerciantes. Entretanto, Romão aplica maciçamente seu dinheiro em artigos perecíveis e na estruturação do cortiço. Creonte – por questões históricas – é mais versátil, assim, coloca seu dinheiro em “ações, prédios”<sup>140</sup>, em bens de consumo e no sucesso da canção Gota d’água. Dessa maneira, por meio do jabá, Creonte faz com que o samba de Jasão toque nas rádios e, por meio disso, seja reconhecido e adquira fama, pensando sempre nos ganhos financeiros dessa atitude.

Por haver essa perspectiva de ganho financeiro com a música, em *Gota d’água*, há outra possibilidade, nova, de deixar o bando dos incapazes: ganhar dinheiro por meio da canção popular. Algo parecido acontece em *Eles não usam black tie*, peça de 1958, e que é uma inspiração para Chico Buarque e Paulo Pontes. Jasão consegue o que Juvêncio – personagem da peça de Guarnieri, que tem seu samba roubado – não havia conseguido. Agora um representante do povo é admirado e, por consequência, assimilado à ordem burguesa por meio de seu trabalho musical.

Esse novo jeito de encarar a música popular é antagônico à maneira como o é n’*O cortiço*. Na narrativa de Aluísio Azevedo, a música popular é estigmatizada com coisa de desocupados e marginais, algo semelhante ao que está presente em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto. Policarpo Quaresma, por exemplo, é visto com estranhamento pelos vizinhos por adquirir gosto pelo violão e por ter aulas de música popular. O professor de Quaresma é Ricardo Coração dos Outros, tocador de modinhas, o qual tem relativa fama nos subúrbios do Rio e que faz alguns concertos fora dele. Os espectadores se caracterizam por pessoas de uma média burguesia. O que era tido como coisa de marginal, em um primeiro momento, começa a ser admirado por pessoas de fora do subúrbio/morro. Isso proporciona ao sambista Ricardo Coração dos Outros, por exemplo, certo reconhecimento na sociedade. O caso de Jasão é um passo adiante, no caso dele, a música de vertente popular deixa de ter um

<sup>139</sup> AZEVEDO, 2011, p. 183.

<sup>140</sup> BUARQUE & PONTES, 1975, p. 139.



tom negativo/pejorativo, e o cantor do ritmo se torna reconhecido e famoso, com notoriedade social e certo lucro.

Dentro dessa nova perspectiva social de aceitação e gosto pela música popular, o compositor e o cantor adquirem reconhecimento na sociedade. A vaidade de Alma pelo samba de Jasão é sintomática dessa valorização da MPB, na qual “Jasão de Oliveira é o novo valor.”<sup>141</sup> Ele cai nas graças da “filha do rei” e, com o matrimônio, adquire o trono e mais visibilidade social. No futuro, ele será dono do império e, por isso, a união com a filha do empresário marca a ascensão do sambista. Assim, embora não haja relatos de dote, Jasão adquire uma nova moradia longe do conjunto e uma ajuda financeira para a divulgação de sua música em outros lugares para além da vila. A exemplo de Romão, Jasão se afasta do convívio do povo e sai da vila, para viver na habitação concedida por Creonte e do dinheiro do capitalista. Desse modo, Jasão passa a ser visto como um capaz daquela sociedade, alguém que merece ser cumprimentado, invejado pelo povo pobre e motivo de notícia junto com loteria, futebol:

Cacetão  
 Você não lê jornal? Jasão virou notícia  
 junto com loteria, futebol, sevícia,  
 leno e latrocínio, desastre Central...  
 Xulé, eu sou gigolô desde que me chamo  
 Cacetão. Já vi detudo cá no meu ramo  
 Mas um baú como esse, nunca vi igual<sup>142</sup>

Como esboçamos, a trajetória de João Romão é semelhante a do compositor de Gota d'água. O taverneiro, após já ter somado quantia considerável de dinheiro, conquista certa admiração de Miranda, o qual invejava o sucesso financeiro do vizinho. Botelho, o agregado, então acena com a possibilidade de casamento ao dono do Carapicus. O capitalista, primeiramente, não vê grande lucro de dividendos com a aliança. Mas logo percebe que o casamento lhe dará penetração social e os bens de Miranda, numa futura morte do proprietário do sobrado. Nesse momento, João pensa nas benesses da vida nobre e imagina os lucros do casamento, o qual selará a sua ascensão social. O matrimônio traz ao proprietário aquilo que ainda lhe falta e que não podia comprar, o *status* de ser alguém na sociedade das pessoas ricas do Rio de Janeiro. Por isso, passa a frequentar os jantares na casa de dona Estela e não nega os pedidos de dinheiro de Botelho, o qual influenciava os convites da casa vizinha, porque:

<sup>141</sup> BUARQUE & PONTES, 1975, p. 28.

<sup>142</sup> Ibid., p. 31.

[...] só com o lembrar-se da sua união com aquela brasileira fina e aristocrática, um largo quadro de vitórias rasgava-se defronte da desensofrida avidez da sua vaidade. Em primeiro lugar fazia-se membro de uma família tradicionalmente orgulhosa, como era, dito por todos, a de dona Estela; em segundo aumentava consideravelmente os seus bens com dote da noiva.<sup>143</sup>

Dessa maneira, ao casar, o taverneiro deixa de ser um simples dono de uma bodega próspera e passa a frequentar a Rua do Ouvidor, sendo cumprimentado pelos transeuntes.<sup>144</sup> Com o casório Romão conclui o seu objetivo mais antigo: tornar-se dono do sobrado e das posses de Miranda. “Afinal, caber-lhe ia mais tarde tudo o que o Miranda possuía, realizando-se deste modo um velho sonho que o vendeiro afagava desde o nascimento da sua rivalidade com o vizinho.”<sup>145</sup> Portanto, João, como Jasão, consegue se desentranhar da vida pobre do cortiço. Por meio de sua propriedade e exploração, o português adquire a admiração e a visibilidade social, que o sambista conquista com a música. Com os matrimônios, os dois se tornam os “único[s] de nós, fodidos, sem escolha, que num ato de impetuosidade e bravura, penetr[aram] firme no reinado da fartura”<sup>146</sup> e que se tornam a exceção ao ditado determinista entoado por Xulé: “Quem nasce n[a] vila não tem mais saída,/ Tá condenado a só sair de rabeção ou no camburão...”<sup>147</sup>

Como vimos, a exploração financeira é descrita nos dois textos aqui analisados, seja como forma de alcançar a ascensão, seja para manter a posição social dos donos das habitações onde se passam as histórias. Além disso, vimos uma valorização da cultura popular e nacional ao longo dos anos que separam *O cortiço* e *Gota d'água* no Brasil. O que a Literatura descreve com a união de um indivíduo do povo e uma representante da classe superior, a qual nutre uma admiração e um reconhecimento do talento artístico do músico. Por fim, em *O cortiço* e *Gota d'água*, o casamento marca a entrada numa nova classe/posição social. João Romão e Jasão, por exemplo, distanciam-se das antigas ligações sociais, desentranhando-se, com muita satisfação ou com certa culpa, de sua condição de sujeitos à margem da sociedade.

---

<sup>143</sup> AZEVEDO, 2011, p. 252.

<sup>144</sup> Ibid., p. 261.

<sup>145</sup> Ibid., p. 242.

<sup>146</sup> BUARQUE & PONTES, 1975, p. 31.

<sup>147</sup> Ibid., p. 45.

## 5 CONCLUSÃO

Com a comparação empreendida, conclui-se que – embora instauradas em contextos artísticos distintos, com objetivos diferentes e em estruturas discrepantes – *O cortiço* e *Gota d'água* assemelham-se por mimetizarem tipos de personagens nacionais com trajetórias e características simétricas e por tematizarem dinâmicas sociais e econômicas de um sistema (pré) capitalista excludente e assimilador de minorias. Como vimos, ainda, os períodos sociais e históricos deflagrados pelo *O cortiço* e *Gota d'água* são marcados pela presença de um desenvolvimento conservador, o qual sinalizava a seleção e a ordenação social como algo produtivo. Diante disso, as duas narrativas explicitam a coexistência, por vezes, conflituosa entre o explorado e o explorador, o qual se vale daquele para ascender ou manter sua posição social. Nas duas obras, ainda, os sugadores e detentores da lei são proprietários que constroem com o auxílio da ordem policial as classes baixas que se acham diante de uma bifurcação fantasiosa. Se ficam o bicho pega, se fogem o bicho come. Se ficam, têm de se submeter a altas prestações, se saem têm de ir para a escuridão vertical dos morros. Desse modo, os personagens supérfluos e irrelevantes à exploração financeira são distanciados dos centros de atuação social e as suas existências narrativas deflagram a desvalorização deles no panorama do desenvolvimento nacional. Devido a essa separação, o conflito é - como descrito nas narrativas - inevitável. Mesmo com esses problemas ou por causa deles, *O cortiço* e *Gota d'água* descrevem o povo como um grupo que cultiva as festividades, tem apego à religiosidade e luta para sobreviver, por vezes, com violência.

Além disso, como foi explicitado, *O cortiço* e *Gota d'água* passam por um processo criativo similar. Desse modo, há uma primeira realização nacional e ambientação social das obras assimiladas – *L'Assommoir* e *Medeia* – em *O Homem* e o Caso Especial *Medeia*. Após esses ensaios, Aluísio Azevedo, Chico Buarque e Paulo Pontes elevam o teor crítico e plasmam as contradições de sociedades desiguais e com ímpetus progressistas. Por isso, os eixos temáticos das duas histórias são a marginalização e a ascensão social, assuntos sem tanta importância para obras estrangeiras. Assim, *O Cortiço* e *Gota d'água* são mais criações artísticas novas do que vinculações de obras da tradição européia.

Pela força descritiva e pela apresentação de tipos e temas nacionais e populares, *O cortiço* e *Gota d'água* são esforços de refletir o Brasil e o alegorizam, seja nas páginas, seja nos palcos. Por fim, com essa comparação, pudemos observar que o fenômeno artístico-literário não é estanque. Desse modo, o estudo pretendeu evidenciar as similaridades das dinâmicas de criação de *O cortiço* e *Gota d'água* ao confrontá-las por meio de seus contextos

sociais e por meio de seus motes de inspiração. Por fim, concluímos que o romance de Aluísio Azevedo e a peça de Chico Buarque e Paulo Pontes são dois textos de cidades e de discursos.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Ivan. O tufão positivista: eles fizeram a República, mandaram, desmandaram, e sumiram. In: LAGE, Nilson (Coord.). **Os grandes enigmas de nossa história**. Rio de Janeiro: Otto Pierre Editores, 1982. p. 219-285.

ANDRADE, Oswald de. **O santeiro do mangue e outros poemas**. São Paulo: Globo S. A., 1991. 114 p.

\_\_\_\_\_. ANDRADE, Oswald. **Manifesto antropófago**. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Acesso em: 18 ago. 2011.

ALTHUSSER, Louis. **Ideología y aparatos ideológicos del estado**. Disponível em: <[http://moviments.net/espaimarx/els\\_arbres\\_de\\_fahrenheit/documentos/obras/1319/ficheros/Althusser\\_Louis\\_Ideologia\\_y\\_aparatos\\_ideologico.pdf](http://moviments.net/espaimarx/els_arbres_de_fahrenheit/documentos/obras/1319/ficheros/Althusser_Louis_Ideologia_y_aparatos_ideologico.pdf)>. Acesso em: 02 set. 2011.

ARAÚJO, Homero Vizeu. **Machado de Assis e arredores**. Porto Alegre: Movimento, 2011. 167 p.

\_\_\_\_\_. **Heróis do povo e criaturas condenadas**. Porto Alegre, 2011.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 2004. 313 p. (Os Pensadores).

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. 2. ed. São Paulo : Perspectiva, 1971. 496 p.

AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2011. 266 p.

\_\_\_\_\_. **O homem**. Rio de Janeiro: Garnier, [?].

BARRETO, Lima. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2002. 301 p.

BAUMAN, Zygmunt. **Vidas desperdiçadas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. 170 p.

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota d'água**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. 218 p.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio. (Org.). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1972. 51-81. 196 p.

\_\_\_\_\_. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 6. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1976.

CHALHOUB, Sidney. **Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 250 p.

\_\_\_\_\_. **Trabalho, lar e botequim:** o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque. São Paulo: Brasiliense, 1986. 249 p.

EURÍPIDES. **Medeia, Hipólito, as troianas.** 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. 238 p.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa.** 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. 1838 p.

FRANCA, Leonel S. J. O positivismo e suas derivações. materialismo e evolucionismo. In: **Noções de história da filosofia.** 18. ed. Rio de Janeiro: Agir. 1965. p. 183-201.

GORENDER, Jacob. **A burguesia brasileira.** 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. 116 p.

GRAMSCI, Antonio. Concepto de nacional-popular. In: **Literatura y vida nacional.** Disponível em: <<http://www.gramsci.org.ar/>>. Acesso em: 06 ago. 2011.

GUARNIERI, Gianfrancesco. **Eles não usam black-tie.** 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985. 113 p.

KOWARICK, Lucio. **A espoliação urbana.** São Paulo: Paz e Terra, 1979. 202 p.

MONTEIRO, Marcelo. **Fantasma exorcizado.** Disponível em: <[http://www.favelatemmemoria.com.br/publique/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?from\\_info\\_index=21&inoid=8&sid=7](http://www.favelatemmemoria.com.br/publique/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?from_info_index=21&inoid=8&sid=7)>. Acesso em: 15 ago. 2011.

PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro.** São Paulo: Brasiliense, 1985. 128 p.

PRADO, Décio de Almeida. A Personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio. (Org.). **A personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 81-103.

RIBEIRO, Gladys Sabina. **Mata galegos:** os portugueses e os conflitos de trabalho na República velha. São Paulo: Brasiliense, 1990. 69 p.

RIBEIRO, Júlio. **A carne.** Rio de Janeiro: Três, 1972. 235 p.

RODRIGUES, Antonio Edmilson Martin. História da urbanização no Rio de Janeiro. A cidade: capital do século XX no Brasil. In: CARNEIRO, Sandra de Sá; SANT'ANNA, Maria Josefina Gabriel (Orgs.). **Cidades, olhares, trajetórias.** Rio de Janeiro: Garamond, 2009. p. 85-121.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção.** 1972. p. 9-51.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Teatro: caso especial – Medéia. **Cultura Vozes,** Petrópolis, n. 5, p. 127-158, set./out. 1999.

ZOLA, Émile. **La taberna.** Buenos Aires: Sopena Argentina S. R. L., 1949. p. 291.