

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara**

Rafaela Varela Goffredo

**PERSONAGENS E ESPAÇO EM ROMANCES DE ALUÍSIO
AZEVEDO**

ARARAQUARA – SP.
2012

RAFAELA VAREDA GOFFREDO

**PERSONAGENS E ESPAÇO EM ROMANCES DE ALUÍSIO
AZEVEDO**

Monografia de Conclusão de Curso (MCC),
apresentado ao Departamento de Literatura da
Faculdade de Ciências e Letras –
Unesp/Araraquara, como requisito para
obtenção do título de Bacharel em Letras.

Orientadora: Maria Célia de Moraes Leonel

ARARAQUARA – SP.
2012

Goffredo, Rafaela Vareda

Personagens e espaço em romances de Aluísio Azevedo / Rafaela Vareda Goffredo – 2012

57 f. ; 30 cm

Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Letras) –
Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras,
Campus de Araraquara

Orientadora: Maria Célia de Moraes Leonel

1. Literatura brasileira. 2. Personagens. 3. Espaço.
4. Azevedo, Aluísio, 1857-1913. I. Título.

AGRADECIMENTOS

Inicialmente, agradeço à professora Maria Célia Leonel, orientadora deste trabalho, pelo profissionalismo e seriedade durante o desenvolvimento desta monografia.

Aos meus pais, Aparecida e Rodolfo, por sempre estarem comigo em todos os momentos de minha vida. O meu refúgio são eles e com eles sou mais forte.

Aos meus avós Hilda, José e Alice por sempre torcerem por mim. Especialmente, agradeço ao meu “Vô Zé” que, agora, lá de cima, está olhando por sua neta.

Ao meu namorado Itamar, pelo apoio, cumplicidade e amor durante todos esses anos.

Aos meus amigos da UNESP, que estiveram ao meu lado em diversos momentos durante esses quatro anos.

Acima de tudo, agradeço a Deus, pela luz que me ilumina.

*E, no entanto, por mais alto que
reclamassem as circunstâncias e por mais forte que
gritasse o raciocínio, seu coração só queria perdoar, e
atrair o seu amado e dizer-lhe francamente que, apesar
de tudo, o estremecia ainda, como sempre, mais que
nunca! (AZEVEDO, 1975, p. 239).*

RESUMO

As personagens de *O mulato*, *Casa de pensão* e *O cortiço*, livros bem realizados do escritor Aluísio Azevedo, podem ser consideradas predominantemente planas, por serem construídas com uma única ou poucas características. Essa espécie de personagem pode ser ainda configurada pelo tipo, que representa certas dominantes (profissionais, psicológicas, culturais, econômicas, religiosas etc.) do universo diegético em que se desenrola a ação. Essa subcategoria da personagem está presente em determinados períodos artísticos, como o Realismo e o Naturalismo, e pode ser entendido como personagem-síntese entre o individual e o coletivo, entre o concreto e o abstrato. Já o espaço social, nos romances dos movimentos literários citados configura-se, sobretudo, em função da presença de tipos e figurantes: trata-se de descrever ambientes que ilustrem, quase sempre, num contexto periodológico de intenção crítica, vícios e deformações da sociedade, como vemos explicitado nos três romances do autor. Por sua vez, as categorias da narrativa que mais decisivamente interferem na representação do espaço são a instância (o narrador) e a perspectiva narrativa (a focalização). No caso de *O mulato*, *Casa de pensão* e *O cortiço*, a predominância está na escolha do narrador onisciente, o qual prefere uma visão panorâmica, limitando-se a uma descrição exterior e rigorosamente objetiva. A pesquisa desenvolveu-se por meio de leituras, fichamentos e discussões sobre o *corpus*, com base teórica determinada por três dimensões: a) ensaios críticos sobre o autor e suas obras, como os de Jean-Yves Mérian, *Aluísio Azevedo, vida e obra: (1857-1913)* e partes das histórias da literatura que tratam do Naturalismo, como as de Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira*; b) estudos teóricos sobre a personagem no romance, como os de Antonio Candido, "A personagem do romance", e sobre o espaço romanescos, como os de Antonio Dimas, *Espaço e romance* e Osman Lins, *Lima Barreto e o espaço romanescos*; c) textos teóricos sobre as categorias da narrativa, como os de Genette, *Discurso da narrativa* e Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, em *Dicionário de narratologia*. Por fim, nota-se que as personagens dos três romances estudados corporificam temas como a miséria, o desequilíbrio psicológico e o amoralismo. Portanto, têm vícios, apresentando-se num cenário marcado e fatalista, refletindo o pensamento pessimista vigente no final do século XIX. Já em relação ao espaço, pudemos observar que o romance naturalista, oferece pistas que nos permitem acompanhar a trajetória das personagens de forma a não se prestar atenção exclusiva à ação, mas também à caracterização das mesmas.

Palavras-chave: Aluísio Azevedo; *O mulato*; *Casa de pensão*; *O cortiço*; personagens; espaço.

ABSTRACT

The characters of *O mulato*, *Casa de pensão* and *O cortiço*, well written books by the writer Aluísio Azevedo, may be considered predominantly flat, for they were built with a single or few features. This kind of character can be even defined by the type, which represents certain dominant features (professional, psychological, cultural, economic, religious, etc.) from the diegetic universe in which the action takes place. This character subcategory is present in certain artistic periods such as Realism and Naturalism, and can be understood as the main character between the individual and the collective, between the concrete and the abstract. Yet, the social space, in the novels of the above mentioned literary movements configures itself, especially in terms of the presence and types of extras: it is about describing environments that illustrate, almost always, in a historical period context of critical intent, vices and deformations of the society, as we can see depicted in the three novels of the author. In turn, the narrative categories that most decisively influence the space representation are the instance (the narrator) and the narrative perspective (focusing). In the case of *O mulato*, *Casa de pensão* and *O cortiço*, the dominance is in choosing the omniscient narrator, who prefers a panoramic view, limited to an exterior and strictly objective description. The survey was developed through readings, literary cataloging and corpus discussions, with a theoretical basis determined by three dimensions: a) critical essays about the author and his works, such as those by Jean-Yves Mérian, *Aluísio Azevedo, vida e obra: (1857-1913)* and parts of the literature histories which deal with Naturalism, such as those by Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira*, b) theoretical studies about the novel character, such as those by Antonio Candido, "A personagem do romance", and the romantic space, such as those by Antonio Dimas, *Espaço e romance* and Osman Lins, *Lima Barreto e o espaço romanesco*; c) theoretical texts on the narrative categories, such as those by Genette, *Discurso da narrativa* and Carlos Reis and Ana Cristina M. Lopes, in *Dicionário de narratologia*. Finally, one can see that the characters in the three studied novels incorporated issues such as poverty, psychological imbalance and amorality. Therefore, they have addictions, acting in a marked and fatalistic scenario, reflecting the prevailing pessimistic thinking in the late nineteenth century. With regard to space, we could observe that the naturalistic novel offers clues that allow us to follow the trajectory of the characters in order not to pay attention solely to the action, but also to their characterization.

Keywords: Aluísio Azevedo; *O mulato*; *Casa de pensão*; *O cortiço*; characters; space.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 PANORAMA DO NATURALISMO.....	12
1.1 Contexto histórico e literário nacional	13
1.2 Relação Realismo/Naturalismo	13
1.3 Características do Naturalismo	14
1.4 Principais escritores	15
2 O PERCURSO DAS PERSONAGENS NOS ESTUDOS LITERÁRIOS.....	15
2.1 A construção da personagem	19
2.2 A relação entre discurso e personagens	23
3 O ESPAÇO NO ROMANCE.....	24
3.1 Ambientação	27
3.2 <i>A poética do espaço</i>	29
3.3 O papel da descrição	33
4 PERSONAGENS E ESPAÇO EM <i>O MULATO</i>	34
5 PERSONAGENS E ESPAÇO EM <i>CASA DE PENSÃO</i>	39
6 PERSONAGENS E ESPAÇO EM <i>O CORTIÇO</i>	45
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	54
REFERÊNCIAS	57

INTRODUÇÃO

Tanto o conceito de personagem quanto a sua função no discurso, segundo Beth Brait (1985, p. 28), estão diretamente vinculados não apenas à mobilidade criativa do fazer artístico, mas especialmente à reflexão a respeito dos modos de existência e do destino desse fazer. É impossível iniciar uma apreciação teórica sobre a personagem de ficção sem voltar o olhar para a Grécia antiga e para os pensadores que impulsionaram o conhecimento dessa instância narrativa. Neste trabalho, empreendemos, inicialmente, o percurso atravessado pelas personagens e as diferentes teorias sobre elas ao longo do tempo relacionando-as aos três romances de Aluísio Azevedo, que constituem o nosso *corpus*, a saber: *O mulato* (1975), *Casa de pensão* (1940) e *O cortiço* ([19--]).

Conforme Artur Azevedo, irmão de Aluísio Azevedo (apud MÉRIAN, 1988, p. 526), o escritor de *O mulato*, *Casa de pensão* e *O cortiço*, contrariado em seu desejo de estudar pintura e dedicar-se à paisagem e ao retrato, procurou as letras. Aluísio escreveu o que não podia pintar. Daí a intensidade das suas paisagens, o colorido intenso das suas descrições, o contorno das personagens que ele desenha, pinta e recorta em papelão quando os imagina, colocando-os diante de si na mesa de trabalho.

O romancista, de acordo com o mesmo estudioso (MÉRIAN, 1988, p. 526-527), tinha necessidade de ver para escrever. Ele desenhava e pintava em aquarela as personagens do romance, dando-lhes uma representação concreta. Essas eram dispostas como num cenário de teatro, em que apareciam e desapareciam segundo as necessidades do desenrolar da intriga romanesca. Desse ponto de vista, os bonecos de papelão não constituíam somente uma materialização das personagens, mas igualmente o suporte da imaginação criativa do romancista.

É importante destacar que, para Mérian (1988, p. 527), Aluísio Azevedo não utilizou apenas sua vocação para a pintura ao escrever seus romances, mas combinou várias técnicas que eram, para ele, complementares: pesquisas sociológicas, conhecimentos filosóficos, leitura de obras científicas sobre psicologia e fisiologia e, por fim, o método experimental inspirado por Zola. Tudo isso fornecia ao escritor elementos documentais numerosos que, indiscutivelmente, serviram para descrever a vida dos comerciantes luso-brasileiros, as casas de cômodos, os jornais, os teatros.

Quando falamos de personagem, logo nos vem à mente a relação com o espaço na narrativa. São conceitos imbricados, pois, muitas vezes, ouvimos dizer que, a partir da personagem é construído o espaço e vice-versa. Refletindo sobre isso e analisando o que foi dito por alguns críticos sobre esse tema, propomos refletir sobre como essas categorias narrativas são fundamentais no processo de construção do texto literário. A partir desse estudo, demonstramos, neste trabalho, a relevância da personagem e do espaço nas obras de Aluísio Azevedo, acima mencionadas.

O espaço constitui uma das mais importantes categorias da narrativa. Entendido como domínio específico da história, segundo Reis e Lopes (2002, p. 135), o espaço integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação e à movimentação das personagens: cenários geográficos, interiores, decorações, objetos etc.; em segunda instância, o conceito de espaço pode abarcar tanto as atmosferas sociais (espaço social) quanto as psicológicas (espaço psicológico). Para Weisgerber (apud REIS; LOPES, 2002, p. 138), no romance oitocentista, o espaço assume um tratamento antropomórfico: o espaço do romance não é, no fundo, senão um conjunto de relações existentes entre o narrador, os lugares, o meio, o cenário da ação e as personagens.

Como apoio teórico para o trabalho, tomamos, inicialmente, ensaios críticos que tratam do autor e dos três romances de Aluísio Azevedo, bem como partes das histórias da literatura brasileira que tratam dessas obras e do Naturalismo. As histórias da literatura examinadas foram: *História concisa da literatura brasileira* de Alfredo Bosi (1970), *Presença da literatura brasileira* de Antonio Candido e José Aderaldo Castello (1976), *A literatura no Brasil*, organizada por Afrânio Coutinho (1969). Outros estudos importantes foram: *Prosa de ficção: de 1870 a 1920* de Lúcia Miguel Pereira (1957) e *O Naturalismo no Brasil* de Nelson Sodré (1965). No que diz respeito aos ensaios críticos sobre o autor, valemo-nos das proposições de Antonio Candido, em "De cortiço a cortiço" (2005), de Paulo Franchetti, na apresentação de *O cortiço* (2012), de Jean-Yves M rian, em *Aluísio Azevedo, vida e obra: (1857-1913)* (1988), de Raimundo de Menezes, em *Aluísio Azevedo, uma vida de romance* (1958), de Paulo Dantas em *Aluísio Azevedo* ([19--]) e Josué Montello em *Aluísio Azevedo e a pol mica d'O mulato* (1975).

Tratando-se da perspectiva da personagem no romance, adotamos as propostas teóricas de Antonio Candido, em "A personagem do romance" (2005), de Beth Brait, em *A personagem* (1985), de Philippe Hamon, em "Para um estatuto semiológico da personagem" ([19--]), de Alfredo Bosi, em *Literatura e resistência* (2002) e de Vítor Manuel de Aguiar e

Silva em *Teoria da literatura* (1997). Em relação ao espaço romanesco, as proposições provêm de Antonio Dimas, em *Espaço e romance* (1994), de Osman Lins, em *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976), de Sonia Brayner, em *Labirinto do espaço romanesco* (1979) e de Gaston Bachelard, em *A poética do espaço* (1993). Por fim, sobre as categorias da narrativa, o aporte teórico provém de Gérard Genette, em *Discurso da narrativa* ([19--]) e Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, em *Dicionário de narratologia* (2002).

1 PANORAMA DO NATURALISMO

O traço diferente que predominou em muitos escritores a partir dos anos de 1860 e 1870, segundo Antonio Candido e José Aderaldo Castello (1976, p.95), foi o que se chamou Naturalismo, tipo de realismo que procura explicitar cientificamente a conduta e o modo de ser das personagens, por meio de fatores de natureza biológica e sociológica, que condicionam a vida humana. A fim de se aproximarem mais dos cientistas, os escritores naturalistas pregavam a atitude objetiva de quem verifica e registra sem tomar partido, como convém ao pesquisador da verdade. O termo Naturalismo, conforme Afrânio Coutinho (1969, p. 8), entrou na crítica literária por volta de 1850 na França, mas somente nos arredores de 1880 é que assumiu posição definitiva com o escritor Émile Zola. O desenvolvimento da ciência, as reformas políticas, as tendências realistas na literatura com Balzac, Flaubert, as teorias de Taine, tudo conduziu a colocar o Naturalismo em evidência no século XIX. Entusiasmado com a leitura da obra de Claude Bernard, *Introduction à la médecine experimental*, de 1865, Zola elaborou uma aplicação das teorias científicas à literatura e, no livro *Le roman experimental*, de 1880, fez um paralelo entre as ideias de Bernard e a teoria do romance naturalista, sugerindo que o método do cientista deveria tornar-se o do escritor:

O romancista é consequência de um observador e de um experimentador. Nele, o observador dá conta dos fatos tal como foram observados por ele, coloca o ponto de partida, estabelece o terreno sólido no qual vão caminhar e se desenvolver os fenômenos. Em seguida, surge o experimentador e este institui a experiência. Ou seja, ele faz mover os personagens numa história particular para mostrar que a sucessão dos fatos será aquela que exige o determinismo dos fenômenos estudados. (ZOLA apud MÉRIAN, 1988, p. 269).

De modo geral, 1870 marca no mundo uma revolução nas ideias e na vida, que levou os homens ao interesse e à devoção pelas coisas materiais. Intelectualmente, a elite apaixonou-se pelo darwinismo e pela ideia da evolução e essas filosofias tornaram-se quase uma religião; o

liberalismo cresceu e deu frutos nos planos político e econômico. Essa era do materialismo (1870-1900) acreditou no desenvolvimento constante da civilização mecânica e industrial.

1.1 Contexto histórico e literário nacional

De acordo com o estudioso da história da literatura brasileira, Alfredo Bosi (1970, p. 181), no Brasil, a partir da extinção do tráfico negreiro em 1850, acelera-se a decadência da economia açucareira; o deslocar-se do eixo de prestígio para o Sul e os anseios das classes médias urbanas compunham um quadro novo na sociedade brasileira, dotada de ideias liberais, abolicionistas e republicanas. De 1870 a 1890, essas teses são utilizadas pelos intelectuais ligados ao pensamento europeu que, na época, voltavam-se para a filosofia positivista e o evolucionismo. O período que vai de 1875 a 1922, segundo Antonio Candido e José Aderaldo Castello (1976, p. 89), foi rico e diversificado, e contou com um denominador comum: a oposição ao Romantismo, que se desdobrou em algumas tendências, como o Realismo e o Naturalismo na prosa e o Parnasianismo na poesia. Os seguidores dessa nova estética, a do Realismo, rejeitavam o idealismo das narrativas românticas e sugeriam uma maior realidade na descrição dos costumes em geral.

1.2 Relação Realismo/Naturalismo

Segundo Montello (1975, p. 42), numa carta de 1878, dirigida a Rodrigues de Freitas, Eça de Queirós definiu nestes termos o romance realista:

O que queremos nós com o Realismo? Fazer o quadro do mundo moderno, nas feições em que ele é mau, por persistir em se educar segundo o passado; queremos fazer a fotografia, ia quase dizer a caricatura do velho mundo burguês, sentimental, devoto, católico, explorador, aristocrático, etc.; e apontando-o ao escárnio, à gargalhada, ao desprezo do mundo moderno e democrático – preparar a sua ruína. (QUEIRÓS apud MONTELLO, 1975, p. 42)

Para os críticos Antonio Candido e José Aderaldo Castello (1976, p. 97), o Realismo e o Naturalismo principiam oficialmente no Brasil em 1880 e 1881, com as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis e *O mulato*, de Aluísio Azevedo, respectivamente.

De acordo com Montello,

O Naturalismo consolida-se em uma reação social, com ataques a instituições e figuras, a

usos e costumes. Daí o feitiço polêmico, que o distingue do Realismo, e lhe dá, às vezes, um acentuado conteúdo político. Enquanto o Realismo buscava um registro fiel da realidade, o Naturalismo tomava uma atitude revolucionária, denunciando aquilo que, na sociedade do tempo, reclamava reforma ou destruição. (MONTELLO, 1969, p.66).

O Realismo tingir-se-á de Naturalismo, segundo Alfredo Bosi (1970, p. 187), sempre que fizer personagens e enredos submeterem-se ao destino cego das "leis naturais". A raiz comum do Realismo está na postura incômoda do intelectual em face da sociedade tal como esta se veio configurando a partir da Revolução Industrial. Bornecque; Cogny (apud FRANCHETTI, 2012, p. 12, grifo do autor), dois historiadores, escrevem uma lista que é, sobretudo, um corte cronológico do movimento:

Se se considera o conjunto do movimento, é possível distinguir na sua evolução:

Um período afetivo (1848-1868): o Realismo;

Um período de luta metódica em torno de um homem, Zola, e de um embrião de escola, o grupo de Medan (1868-1887). O Realismo se transforma em Naturalismo, **se endurece e se sistematiza**. Ele pretende ao mesmo tempo sublimar-se. Ele triunfa mas se exaspera.

De que decorre **um período de ruptura (1887-1891)**, no qual cada um retoma sua liberdade. A escola abortou, suas ideias triunfaram e uma corrente da literatura contemporânea se impregnou delas.

1.3 Características do Naturalismo

Naturalismo é uma escola literária que, para Sodré (1965, p. 24), a pretexto de representar fielmente a realidade, utilizou-se de determinadas fórmulas aproximadas do campo científico, em que se desenvolvem as ciências da natureza, muito mais do que as ciências da sociedade.

De acordo com Sodré,

Com o advento do naturalismo e com a preocupação que a escola revelou em desnudar aquilo que velhas crenças e costumes, prejuízos e preconceitos ancorados no tempo, tinham tido o cuidado de conservar escondido, o problema da imoralidade literária assumiu importância singular. (SODRÉ, 1965, p.214).

O Naturalismo de simples observação à que Zola obedecia, de acordo com os princípios marxistas de Sodré (1965, p. 31), mostrava o que existia sem tomar partido, sem combater.

Mas nisso estava a sua infidelidade, a sua falsidade, a sua deformação. Zola, pessoalmente, inclinava-se à justiça, mas a sua obra não tem qualquer sentido revolucionário. A impassibilidade era a fórmula ideal para distanciar os escritores da realidade.

No Naturalismo brasileiro, segundo Josué Montello (1969, p. 68), três problemas interessaram aos romancistas mais de perto: a luta contra a Igreja, a reação ao preconceito de cor e a questão sexual. A ciência e o espírito de observação, conforme Afrânio Coutinho (1969, p. 3), forneciam os padrões do pensamento do século XIX. A teoria determinista e a promessa de melhoria de saúde e de raça conquistaram uma voga dominadora. Essas teorias estéticas repercutiram no Brasil, por influência direta dos franceses (sobretudo Émile Zola) ou por intermédio dos imitadores portugueses, como Eça de Queirós.

1.4 Principais escritores

Naturalistas bem caracterizados foram, além de Aluísio Azevedo, Inglês de Sousa, Júlio Ribeiro e Adolfo Caminha. Nos seus livros vemos o senso quase fatalista das forças naturais e sociais pesando sobre o homem: natureza, ambiente social, educação, taras, instintos, gerando conflitos dramáticos, situações anormais, desfechos catastróficos, num pessimismo que contrasta com os finais apaziguados do Romantismo. (CANDIDO, A.; CASTELLO, J.A, 1976, p. 97).

Poucos romancistas, de acordo com Paulo Dantas ([19--], p. 11), alcançaram a popularidade de Aluísio Azevedo, que foi um dos nossos mais impressionantes casos de vocação literária e de homem brasileiro, dado ao trabalho e ao prazer, realista e imaginoso, loquaz e animador. Foi uma figura que encantou e estimulou toda uma geração.

Aluísio Azevedo, Inglês de Sousa, Júlio Ribeiro e Adolfo Caminha, conforme Josué Montello (1969, p. 68), as quatro figuras representativas do Naturalismo brasileiro, inclinaram-se para a cópia da realidade, com um ou outro traço de tinta violenta e crua, mas aos quatro faltou a ironia corrosiva com que Eça de Queirós atendeu aos propósitos de demolição. Em todos esses romancistas, com exceção de Júlio Ribeiro, reflete-se o mesmo espírito de luta aberta aos sacerdotes católicos, que vemos no romancista português.

2 O PERCURSO DAS PERSONAGENS NOS ESTUDOS LITERÁRIOS

A personagem, segundo Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (2002, p. 314), é categoria fundamental da narrativa e evidencia a sua relevância em relatos de diversa inserção sociocultural e de variados suportes expressivos. Na narrativa literária, revela-se o eixo em torno do qual gira a ação e em função do que se organiza a economia do relato. Se quisermos saber alguma coisa a respeito das personagens, temos de encarar frente a frente a construção

do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência, a autonomia e a vida desses seres de ficção.

Iniciando o percurso das reflexões teóricas sobre a personagem, conforme Brait (1985, p. 29), encontramos Aristóteles, pensador grego que aponta para dois aspectos essenciais: a personagem como reflexo da pessoa humana e a personagem como construção, cuja existência obedece às leis particulares que regem o texto. Os estudos empreendidos por esse teórico serviram de modelo à concepção dessa categoria narrativa, que vigorou até meados do século XVIII, momento em que o conceito de **mimesis** começa a ser combatido.

O poeta Horácio, de acordo com a mesma estudiosa (BRAIT, 1985, p. 29), ao discutir as ideias de Aristóteles, concebe a personagem não apenas como reprodução dos seres vivos, mas como modelo a ser imitado, identificando personagem-homem e virtude, advogando para esses seres o estatuto de moralidade humana que supõe imitação. Seguindo o percurso, vamos encontrar na Idade Média e na Renascença, essa categoria narrativa como modelo humano moralizante herdada dos dois pensadores, só que, dessa vez, servindo aos ideais cristãos. A partir da segunda metade do século XVIII, o sistema de valores da estética clássica entra em declínio, sendo substituída por uma visão psicologizante que entende personagem como representação do universo psicológico de seu criador. Já durante a segunda metade do século XIX, coube aos realistas e naturalistas perseguir a exatidão monográfica dos estudos científicos dos temperamentos e dos meios sociais. De certa forma, a personagem é vista como ser antropomórfico cuja medida de avaliação ainda é o ser humano. Não existe, até esse momento, uma teoria da prosa de ficção que estude esse ser em sua especificidade.

Com a sistematização da crítica literária, a prosa de ficção, segundo Brait (1985, p. 39), sofre, no século XX, grande metamorfose, se comparada aos modelos narrativos que se tornaram clássicos no século XIX. No que diz respeito ao romance e à personagem de ficção, é somente com a obra *Teoria do romance*, de Györgi Luckács, publicada em 1920, que essas questões são retomadas em novas bases. A nova concepção de personagem submete a estrutura do romance, e conseqüentemente a personagem, à influência determinante das estruturas sociais. Com isso, apesar da nova ótica, a personagem continua sujeita ao modelo humano.

Em 1927, aparece o livro *Aspects of novel*, de E. M. Forster, romancista e crítico inglês que tenta esclarecer alguns aspectos ligados ao romance e à personagem de ficção. Imortalizou-se pela sua classificação de personagens em *flat* – plana – e *round* – redonda.

Para Forster (apud BRAIT, 1985, p. 40), as personagens planas são construídas com uma única ideia ou qualidade. Geralmente, são definidas em poucas palavras, estão imunes à evolução no transcorrer da narrativa, de forma que as suas ações apenas confirmam a impressão de personagens estáticas, não reservando qualquer surpresa ao leitor: uma vez caracterizadas, elas reincidem nos mesmos comportamentos, enunciam discursos que pouco variam, repetem "tiques verbais" etc. Essa espécie de personagem pode ainda ser subdividida em **tipo** e **caricatura**, dependendo da dimensão arquitetada pelo escritor.

São classificadas como tipo aquelas personagens que alcançam o auge da peculiaridade sem atingir a deformação, podendo geralmente funcionar como representação de um grupo ou de uma classe social sem se individualizar em relação aos mesmos. Nos três romances examinados neste trabalho, as personagens são predominantemente planas. Apesar dos avanços, a especificidade da personagem desse crítico não se desvencilhava da relação ser fictício-pessoa.

O tipo, segundo Reis e Lopes (2002, p. 411), constituindo uma subcategoria da personagem, está presente em determinados períodos artísticos, como o Realismo e o Naturalismo, e pode ser entendido como personagem-síntese entre o individual e o coletivo, entre o concreto e o abstrato, tendo como intuito representar certas dominantes (profissionais, psicológicas, culturais, econômicas, religiosas etc.) do universo diegético em que se desenrola a ação, em conexão estreita com o mundo real com que estabelece uma relação de índole mimética. Assim, podemos dizer que, no romance *O mulato*, por exemplo, o cônego, o comerciante português e o caixeiro constituem tipos sociais.

A personagem-tipo, mostrada abaixo, representa um profissional, o caixeiro Bento Cordeiro:

Dos empregados da casa era o mais antigo; nunca, porém lograra ter interesse na sociedade; continuava sempre de fora e tinha por isso um ódio surdo ao patrão; ódio, que o patife disfarçava por um constante sorriso de boa vontade. Mas o seu maior defeito o que deveras depunha contra ele aos olhos das – raposas – do comércio; o que explicava na Praça a sua não entrada na sociedade da casa em que trabalhava havia tanto tempo, era sem dúvida a sua queda para o vinho. (AZEVEDO, 1975, p. 52).

A radicalização para uma concepção da personagem como ser de linguagem, conforme Brait (1985, p. 43), só vai acontecer com os formalistas russos, que iniciam, por volta de

1916, um movimento de reação ao estudo naturalista-biológico ou religioso-metafísico da literatura. Finalmente, no século XX e através da perspectiva dos formalistas, a concepção de personagem se desprende das suas relações com o ser humano e passa a ser encarada como um ser de linguagem, ganhando fisionomia própria. De acordo com essa teoria, a personagem passa a ser vista como um dos componentes da **fábula**, conjunto de eventos que participam da obra de ficção, e só adquire sua especificidade de ser fictício na medida em que está submetida aos movimentos, às regras próprias da **trama**, o modo como os eventos se interligam.

A partir dessa ruptura com a visão tradicional da obra literária, os especialistas começam a explorar, desde a década de 50, os caminhos abertos pelos formalistas russos na década de 20. O desenvolvimento dos estudos aporta, sob teorias diversificadas, numa concepção semiológica da personagem. A esse respeito, temos o estudo *Para um estatuto semiológico da personagem* ([19--]), de Philippe Hamon. Nesse ensaio, a personagem é estudada sob a perspectiva semiológica, isto é, como um signo dentro de um sistema de signos, como uma instância de linguagem.

Entender a personagem como signo, segundo Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (2002, p. 316), é identificar o **nome próprio**, a **caracterização**, o **discurso da personagem**. Esses termos conduzem à apresentação de sentidos fundamentais capazes de configurarem uma **semântica da personagem**.

Personagens como Raimundo de *O mulato*, Amâncio de *Casa de Pensão* e João Romão de *O cortiço* são indissociáveis de sentidos de extração temática e ideológica, confirmados em função de conexões sintáticas e semânticas com outras personagens da mesma narrativa. Pode-se, a partir daqui, falar-se em **léxico de personagens**: o léxico contempla as características psicológicas, sociais e culturais da personagem, analisada como lugar de concentração de sentidos suscetíveis de abstração típica, como é o caso da personagem-tipo. Enquanto signo narrativo, a personagem é sujeita a procedimentos de estruturação que determinam a sua funcionalidade na economia do relato. Desse modo, a personagem define-se em diferentes **termos de relevo**, podendo ser ela protagonista (ou **herói**), personagem secundária ou figurante, fundamentalmente por força da sua intervenção na ação, assim se construindo um contexto normalmente humano.

Dentro da noção de personagem como signo, tem-se a vantagem de não aceitá-la centrada na noção de "pessoa humana". Philippe Hamon ([19--], p. 88), define três tipos principais de personagens:

Personagens referenciais: são aquelas que remetem a um sentido pleno e fixo; essa espécie é imobilizada por uma cultura e sua apreensão e reconhecimento depende do grau de participação do leitor nessa cultura. Esse tipo de personagem pode ser histórica, mitológica, alegórica ou social (o trabalhador, o pícaro etc.). Integradas num enunciado, servirão essencialmente de ancoragem referencial, remetendo para o grande texto da ideologia, dos clichês. Tais personagens asseguram o efeito do real.

Personagens embraiadores: são as marcas, no texto, da presença do autor, do leitor ou de seus delegados; são personagens "porta-voz", coros de tragédias antigas, narradores e autores intervenientes. Portanto, são aquelas que funcionam como elemento de conexão e que só ganham sentido na relação com outros elementos da narrativa, do discurso, pois não remetem a nenhum signo exterior.

Personagens anáforas: é a única categoria indispensável. Tais personagens tecem uma série de **apelos** e **lembranças** a segmentos de enunciados disjuntos e de comprimento variável (de um sintagma a um capítulo). Tendo função organizadora e coesiva, são as personagens que mais nos interessam, visto que seus traços possibilitam não somente a economia da narrativa como também a sua tautologia, através da substituição e da coesão. Pela recorrência, pela perpétua remissão a uma informação já dita, todas as personagens têm uma função anafórica, seja através da cena de confidência, da recordação, etc.

Através da classificação acima, observamos nos três romances trabalhados, a predominância das personagens anáforas. É importante destacar que uma personagem pode fazer parte, simultânea ou alternadamente, de várias destas três categorias sumárias, como é o caso de Raimundo, de *O mulato*, participando, ao mesmo tempo, das referenciais e das anáforas. Essa personagem, por exemplo, vai se delineando aos olhos do leitor e, montada unicamente com os recursos oferecidos pelo código verbal, passa a ter uma existência que carrega em si crítica ao sistema escravocrata vigente no final do Império.

2.1 A construção da personagem

Os três elementos centrais dum desenvolvimento novelístico, de acordo com Antonio Candido (2005, p. 54), consistem em enredo, personagem e ideias; o enredo e a personagem representam a matéria e as ideias representam o significado. Esses três elementos só existem intimamente ligados nos romances bem realizados.

A personagem é um ser fictício; logo, quando se fala em cópia do real, não se deve ter em mente uma personagem que fosse igual a um ser vivo, o que seria a negação do romance. Tomando o desejo de ser fiel ao real como um dos elementos básicos na criação

dessa categoria narrativa, podemos admitir que esta oscila entre dois polos ideais: ou é uma transposição fiel de modelos, ou é uma invenção totalmente imaginária.

Na existência cotidiana dos seres vivos, conforme Candido (2005, p. 66), nós quase nunca sabemos os motivos profundos de sua ação e, no romance, estes nos são desvendados pelo romancista, cuja função básica é ilustrar o jogo das causas. É o escritor que delimita a curva da existência da personagem e a natureza do seu "modo de ser". Daí ser ela relativamente mais consciente e lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo.

Para Brait (1985, p. 52), o escritor recorre aos artifícios oferecidos por um código a fim de engendrar suas criaturas. A materialidade desses seres só pode ser atingida através de um jogo de linguagem que torne tangível a sua presença e sensíveis os seus movimentos. O texto é o único dado concreto capaz de fornecer os elementos utilizados pelo escritor para dar consistência à sua criação e estimular as reações do leitor. Nesse sentido, é possível detectar numa narrativa as formas encontradas pelo escritor para caracterizar as personagens, sejam elas encaradas como pura construção linguístico-literária ou espelho do ser humano.

As personagens de um romance, segundo Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1997, p. 699-700), compreendem uma personagem principal – o herói ou **protagonista** – e personagens secundárias, de importância funcional muito variável.

O protagonista representa o núcleo por onde passam as outras personagens, pois é em relação a ele, aos eventos que ele provoca, que se definem o **deuteragonista**, a personagem secundária mais relevante, o **antagonista**, a personagem que se contrapõe à personagem principal, e os **comparsas**, as personagens acessórias.

O conceito de herói está ligado aos códigos culturais, éticos e ideológicos dominantes numa determinada época histórica. O herói, em vez de se conformar com os paradigmas aceites pela maioria da comunidade, aparece como um indivíduo em ruptura e conflito com tais paradigmas, valorizando o que a norma social rejeita e reprime. Nestas condições, o herói assume o estatuto de **anti-herói** quando julgado sob a ótica dos códigos sociais majoritariamente prevaletentes.

Ainda conforme Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1997, p. 704-705), o **retrato** do protagonista situa-se quase sempre nas páginas iniciais do romance. O romancista declara, em geral, o nome da personagem logo que inicia o retrato, mas pode pintar esse retrato sem mencionar imediatamente o seu nome.

No caso do romance *O mulato*, o retrato do protagonista é feito no terceiro capítulo, como vemos a seguir:

Raimundo tinha vinte e seis anos e seria um tipo acabado de brasileiro, se não foram os grandes olhos azuis, que puxara do pai. Cabelos muito pretos, lustrosos e crespos, tez morena e amulatada, mas fina; dentes claros que reluziam sob a negrura do bigode; estatura alta e elegante; pescoço largo, nariz direito e fronte espaçosa. (AZEVEDO, 1975, p. 61).

À medida que o Realismo, segundo Bosi (2002, p. 132-133), aliado ao cientificismo, ia construindo as peças dos tipos sociais como formas de descrição e entendimento das personagens de ficção, tornava-se problemático desvendar, ao mesmo tempo, o que pulsava dentro do tipo e por trás da máscara. A *persona* só existia e ganhava substância e identidade à medida que era descrita por meio dos seus caracteres ostensivos e classificáveis: a raça, a nacionalidade, a procedência regional, a profissão, o lugar social (classe), em suma, o geral e comum que aproximava o indivíduo de outros indivíduos e recebia um rótulo. A personagem era o somatório de atributos, a que acrescentavam, às vezes, traços pertinentes à carga genética, em particular taras ou tiques herdados de pais e avós. O Naturalismo, endossando teorias fatalistas, carregava as tintas dessa reificação do ser humano, procurando mostrar a força dos condicionamentos como causa primeira das suas atitudes. Em uma palavra, fechava-se o horizonte de sentido do romance performando-se os gestos, as ações, as palavras das personagens. Dava-se ocasião conveniente à automatização das expectativas do leitor.

É importante destacar que, qualquer tentativa de sintetizar as maneiras possíveis de caracterização das personagens, esbarra-se necessariamente na questão do narrador. Esse, segundo Genette ([19--], p. 243), pode apresentar-nos como um elemento não envolvido na história que conta, ou como uma personagem envolvida direta ou indiretamente com os acontecimentos narrados. Genette denomina o primeiro tipo de narrador **heterodiegético** ([19--], p. 244); o segundo, de **homodiegético** ([19--], p. 244).

O narrador heterodiegético é privilegiado, pois, segundo Brait (1985, p. 55), na sua posição de observador não personificado, pode não apenas mostrar os movimentos que vão delineando a personagem, mas também dizer o que ela está sentindo e, mais adiante, o que está pensando. O fato de a narrativa ser conduzida por este tipo de narrador não implica necessariamente personagens mal ou bem construídas ou ainda, que esse tipo de caracterização resulte sempre em personagens planas.

Na obra *O mulato*, a personagem Raimundo não tem noção do porquê lhe foi recusado o casamento com Ana Rosa, porém, o leitor, por meio do narrador, assiste ao seu despertar para uma realidade impalpável e, por conseguinte, sua dolorosa conquista da consciência. A composição do espaço, o desenho do ambiente, a caracterização da postura física da

personagem e a utilização do discurso indireto para expressar os pensamentos e as emoções dessa criatura combinam-se de forma harmônica, construindo progressivamente o saber da personagem e do leitor. A apresentação da personagem por um narrador que está fora da história é um recurso muito antigo e muito eficaz. Num certo sentido, é um artifício primeiro, uma manifestação quase espontânea da tentativa de criar uma história que deve ganhar a credibilidade do leitor.

Se a construção de uma personagem, o conjunto dos traços que compõem a sua totalidade permitem inúmeras leituras, dependendo da perspectiva assumida pelo receptor em relação aos códigos utilizados em determinados momentos, isso fica por conta dos índices fornecidos pelo texto e pela sua legibilidade através de diversos métodos. A narração em primeira ou terceira pessoa, a descrição minuciosa ou sintética de traços, os discursos direto, indireto ou indireto livre, os diálogos e os monólogos são técnicas escolhidas e combinadas pelo escritor a fim de possibilitar a existência de suas criaturas, que, depois de prontas, fogem ao seu domínio e permanecem no mundo das palavras à mercê dos delírios que o discurso possibilita aos incontáveis receptores.

O narrador naturalista, segundo Paulo Franchetti (2012, p. 55), apesar da tentativa de manter a objetividade em seus relatos, não é neutro. Ao contrário, trata de marcar posição todo o tempo, ou por meio de qualificação das personagens ou por meio de comentário judicativo sobre os eventos. Por exemplo, logo no primeiro capítulo de *O cortiço*, o escritor refere-se a João Romão como "o velhaco" e sua descrição transpira o desprezo todo o tempo. Ou seja, não se trata de deixar o leitor concluir pelo caráter da personagem, mas de apresentá-la acompanhada de um conceito e um julgamento, marcando, dessa forma, uma atitude emotiva e ideológica em relação à história e aos seus elementos constitutivos. Isso não apenas acontece com Romão, mas com as outras personagens também. E é, muitas vezes, exclusivamente sua a descrição aviltante, que termina por ser sentida apenas como manifestação da sua onipresença, como neste caso:

Não obstante, ao lado dele a crioula roncava, de papo para o ar, gorda, estrompada de serviço, tresandando a uma mistura de suor com cebola crua e gordura podre. Mas João Romão nem dava por ela; só o que ele via e sentia era todo aquele voluptuoso mundo inacessível vir descendo para a terra, chegando-se para o seu alcance, lentamente, acentuando-se. (AZEVEDO, [19--], p. 128).

Aqui, a descrição do estado e dos odores de Bertoleza é feita pelo narrador, pois a única outra personagem ali presente não tinha consciência do que se passava a seu lado. Mas o

narrador julga necessário sublinhar, por sua conta, independentemente da percepção da personagem naquele momento, o contraste entre as duas vidas – a verdadeira e a imaginada – de João Romão. E o faz à custa de reforçar os traços repulsivos de Bertoleza, que são as marcas do seu trabalho, explorado por Romão.

A recorrência desses procedimentos, conforme Franchetti (2012, p. 55-56), termina por constituir um vício didatizante. Nesse romance, tudo se passa como se o narrador nada quisesse deixar na sombra e a apresentação das personagens, seu meio, motivos e ações é feita de tal forma, que delas extrai um sentido unívoco, ou seja, cada elemento chega-nos devidamente valorado, com um sentido claro. Como as personagens são planas do ponto de vista psicológico, não há indagação, nem suspeita sobre seus motivos ou razões.

Além disso, no romance, segundo Afrânio Coutinho (1969, p. 5), Zola transformou as personagens em títeres, sem livre-arbítrio, a que um ambiente e uma força hereditária imprimiam caráter, ações e destino. Isso ocorreu como consequência da crença no determinismo que, para Bosi (1970, p. 192), reflete-se na perspectiva em que se movem os narradores ao tratarem das personagens. Em relação a esse ponto, conforme Antonio Candido e José Aderaldo Castello (1976, p. 95), os seres aparecem como produto, como consequência de forças preexistentes, que limitam a responsabilidade e os tornam, nos casos extremos, verdadeiros joguetes das condições sociais.

Como houve, no século XIX, de acordo com os mesmos estudiosos da literatura brasileira (CANDIDO; CASTELLO, 1976, p. 95), obsessão por questões de hereditariedade, os escritores não hesitaram em sublinhar o efeito dos vícios na formação do caráter – juntando-lhes os efeitos complementares da formação familiar, da educação, do nível cultural.

2.2 A relação entre discurso e personagens

As virtualidades semânticas e estéticas do texto narrativo, segundo Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (2002, p. 318), dependem do modo como nele se combinam o discurso do narrador e o discurso da personagem, sendo que esse aparece sempre inserido no discurso do primeiro.

Genette (apud REIS; LOPES, 2002, p. 318-19) distingue três modos de representação do discurso das personagens, invocando como critério o grau de mimesis que preside à sua reprodução. Para o crítico francês (GENETTE, [19--], p. 169), o primeiro modo de representação é o **discurso narrativizado**, que é "o estado mais distante, [...] o mais redutor" em relação à fala da personagem.

O segundo modo é o **discurso transposto**, em estilo indireto, em que "o narrador não se contenta com transpor as falas [das personagens] em proposições subordinadas, mas que as condensa, as integra no seu próprio discurso, e logo, as *interpreta* no seu próprio estilo [...]". (GENETTE, [19--], p. 170, grifo do autor). Nesse tipo de discurso, para Reis e Lopes (2002, p. 318), o narrador transmite o que disse a personagem sem, no entanto, lhe conceder voz autônoma. O terceiro modo é o **discurso relatado (reportado)**, em estilo direto, "[...] em que o narrador finge ceder literariamente a palavra à sua personagem". (GENETTE, [19--], p. 170). Segundo Reis e Lopes (2002, p. 318), esse tipo de discurso consiste na reprodução fiel das palavras supostamente pronunciadas pela personagem e que constitui a forma mais mimética de representação.

Em *O mulato*, *Casa de pensão* e *O cortiço* há predominância do discurso transposto, ou seja, do discurso indireto.

3 O ESPAÇO NO ROMANCE

A variedade de aspectos que o espaço pode assumir, conforme Reis e Lopes (2002, p. 153), observa-se nos termos de uma opção de extensão: da cidade à privacidade de um recatado espaço interior desdobram-se amplas possibilidades de descrição espacial; é em função destas opções que certos romancistas são associados aos cenários urbanos que preferiram. Aluísio Azevedo situa o romance *O mulato* na sua província natal, São Luís do Maranhão, enquanto em *Casa de pensão* e em *O cortiço*, dá preferência ao Rio de Janeiro, espaço em que viveu durante a escritura de ambas as narrativas.

Já o espaço social configura-se, sobretudo, em função da presença de tipos e figurantes: trata-se então de descrever ambientes que ilustrem, quase sempre, num contexto periodológico de intenção crítica, vícios e deformações da sociedade, como vemos explicitado nos três romances do autor. Em *O mulato* não são necessariamente personagens destacadas as que interessam ao espaço social, mas, antes, figuras como Maria Bárbara, avó de Ana Rosa, nas quais se concentram tiques e hábitos sociais passíveis de crítica, como bater em escravos por gosto. A representação do espaço social pode ser mostrada abaixo:

Maria Bárbara tinha o verdadeiro tipo das velhas maranhenses criadas na fazenda. Tratava muito dos avós, quase todos portugueses; [...] muito cheia de escrúpulos de sangue. Quando falava nos pretos, dizia "Os sujos" e, quando se referia a um mulato dizia "O cabra". Sempre fora assim e, como devota, não havia outra: em Alcântara, tivera uma capela de Santa Bárbara e

obrigava a sua escravatura a rezar aí todas as noites, [...] às vezes algemados. (AZEVEDO, 1975, p. 37).

Segundo Reis e Lopes (2002, p. 137), uma das categorias da narrativa que mais decisivamente interferem na representação do espaço é a perspectiva narrativa. No caso dos três romances em questão, a predominância está na escolha do narrador onisciente, o qual prefere uma visão panorâmica, limitando-se a uma descrição exterior e rigorosamente objetiva. Por vez, em algumas cenas, como é o caso da entrada de Ana Rosa no quarto de Raimundo, o narrador ativa a focalização interna que, nesse caso, é a da moça; nesse tipo de focalização, o espaço descrito encontra-se fortemente condicionado na imagem que dele é facultada:

Entrava disfarçadamente, fechava as rótulas da janela, e, como sabia que o morador não aparecia àquela hora, começava a bulir nos livros, [...] a ler os cartões de visita [...]. Sempre que encontrava um lenço já servido no chão ou atirado sobre a cômoda apoderava-se dele e cheirava-o sofregamente, como fazia também com os chapéus de cabeça e com a travesseirinha da cama. (AZEVEDO, 1975, p. 121).

Outra categoria da narrativa com a qual o espaço estreitamente se articula é o tempo. Para Bakhtin (apud REIS; LOPES, 2002, p. 139), o tempo que se faz denso e compacto torna-se artisticamente visível; o espaço intensifica-se e insinua-se no movimento daquele e da história. Quando é possível observar no espaço a presença variavelmente explícita de atributos de natureza social, econômica e histórica, etc., esse adquire certa textura ideológica, devido à potencialidade de representação semântica, ou seja, a importância do espaço não se encerra apenas na configuração do cenário, mas pode também ser entendida como forma de manifestar ficcionalmente o ideário do contexto enfocado e das personagens que ali vivem. É o que ocorre nos três romances estudados em questão.

A prosa narrativa brasileira pode ser caracterizada, segundo Wolfgang Kayser (apud SILVA, 2002, p. 685), como sendo um **romance de espaço**. Esse tipo de romance distingue-se pela primazia que concede à pintura do meio histórico e dos ambientes sociais nos quais decorre a intriga. O espaço na narrativa realista, conforme Hibbard (apud COUTINHO, 1969, p. 7), é o cortiço, a cidade, a fábrica etc. O Naturalismo no Brasil trouxe outras características em relação ao espaço:

Quanto à composição, os narradores realistas brasileiros também procuraram alcançar maior coerência no esquema dos episódios, que passaram a ser regidos por necessidades

objetivas do ambiente ou da estrutura moral das personagens. De um modo geral, a prosa de ficção ganhou em sobriedade e em rigor analítico com o advento da nova disciplina. (BOSI, 1970, p. 193).

Campo extraordinário para a pesquisa do espaço em literatura é o romance realista-naturalista do fim do século 19, na medida em que um de seus pressupostos é exatamente a influência do meio sobre o indivíduo. (DIMAS, 1994, p. 47).

Casa de pensão e *O cortiço*, segundo Antonio Dimas (1994, p. 48), recortam ilhotas de sobrevivência no Rio do fim de século e dele nos enviam imagens múltiplas e sôfregas, extraídas de uma cidade que se organizava e ia preenchendo seus vazios com estudantes pobres, carteiros, moços de botequim e operários de ocupações variadas. Foi com base nesse quadro humano que Aluísio construiu seus dois melhores romances, em que personagem e espaço disputam a primazia, podendo-se perceber a relevância do segundo. A casa de pensão e o cortiço constituem eixos microcósmicos em função dos quais se vai definindo a condição histórica e social das personagens.

O delineamento do espaço, de acordo com Osman Lins (1976, p. 70), cumpre a finalidade de apoiar as figuras e mesmo de defini-las socialmente de maneira indireta. O espaço no romance tem sido tudo que, intencionalmente disposto, segundo o mesmo estudioso (LINS, 1976, p. 72), enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado por ela, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para o zero. No estudo do espaço, o seu horizonte no texto, quase nunca se reduz ao denotado. Osman Lins fala-nos da obra *O cortiço*:

[...] o cortiço, em Aluísio Azevedo, é espaço, simplesmente; mas o veremos parcialmente [...] pelo estilo de vida em que implica, com todo um quadro de hábitos, de relacionamento humano, de perspectivas etc., também como espaço social. Tanto pode o espaço social ser uma época de opressão como o grau de civilização de uma determinada área geográfica. Outras tantas manifestações de tal conceito podem ser identificadas na classe a que pertence a personagem e na qual ela age: a festa, a peste ou a subversão da ordem [...]. (LINS, 1976, p. 75).

Tanto *Casa de pensão* como *O cortiço* revelam o espaço social, entendendo-se como tal os costumes e sua evolução, os valores em curso, a situação dos indivíduos e das classes, a atitude mental das coletividades. Nesses romances, por exemplo, as personagens lutam pela sobrevivência num espaço hostil, a casa de pensão e o cortiço, em que valores como a

esperteza, são necessários para manter-se vivo.

O espaço social, entretanto, segundo Lins (1976, p. 75-76), não se confunde com a **atmosfera**, noção associada ao espaço e denotando, inclusive, o **ar que respiramos**. Tende-se a concebê-la, no estudo da ficção, como uma manifestação do espaço, ou, no mínimo, como sua decorrência. Portanto, "[...] a atmosfera [...] consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca." (LINS, 1976, p. 75-76). O exemplo mais evidente é a irrupção da puberdade de Pombinha após um sonho fantástico, em *O cortiço*.

Quando contribui para delinear uma personagem, o espaço em geral revela-se pouco útil para o envolver da ação. A casa de Manuel Pescada, em *O mulato*, por exemplo, ajuda-nos a compreender o habitante e harmoniza-se com o plano geral da narrativa, mas não deflagra nenhum acontecimento:

Ao lado, dominando a mesa de jantar, apumava-se um velho armário de jacarandá polido, muito bem tratado, com as vidraças bem limpas, expondo as pratas e as porcelanas de gosto moderno; a um canto dormia, esquecida na sua caixa de pinho envernizado, uma máquina de costura de Wilson, das primeiras que chegaram ao Maranhão; nos intervalos das portas simetrizavam-se quatro estudos de Julien, representando em litografia as estações do ano; defronte do guarda-louça um relógio de corrente embalava melancolicamente a sua pêndula do tamanho de um prato e apontava para as duas horas. (AZEVEDO, 1975, p. 35).

3.1 Ambientação

Os romances naturalistas de Zola e de Aluísio Azevedo, do fim do século XIX, oferecem exemplos modelares para o estudo do espaço, pois deram precedência à ambientação, a ponto de converterem as personagens em puros objetos submetidos à tirania do meio:

O meio onde se move o herói de um romance ou de um drama, não se limita a contribuir para explicar o herói, suas origens espirituais, suas ações e reações. Ele emancipa-se, [...] para ocupar, na hierarquia dos fatores, um posto mais elevado do que lhe seria assegurado pelo seu caráter de suporte, de atmosfera, de verdadeiro pano de fundo. (HANKISS apud LINS, 1976, p. 67-68).

Para Osman Lins (1976, p. 77), por **ambientação**, entenderíamos:

[...] o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado **ambiente**. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa. (LINS, 1976, p. 77; grifo do autor).

A ambientação, ainda conforme o mesmo estudioso (LINS, 1976, p. 79), repousa normalmente sobre três denominações, a saber: **franca**, **reflexa** ou **dissimulada**, podendo cada uma delas ser empregada isoladamente ou em conjunto.

A primeira designação encontra-se, por exemplo, na seguinte descrição de *O mulato*:

A varanda do sobrado de Manuel Pescada, uma varanda larga e sem forro no teto, deixando ver as ripas e os caibros que sustentavam as telhas, tinha um aspecto mais ou menos pitoresco com a sua bela vista sobre o rio Bacanga e as suas rótulas pintadas de verde-paris. (AZEVEDO, 1975, p. 35).

Tem-se aí um tipo de ambientação franca que, segundo Osman Lins (1976, p. 79-80), distingue-se pela introdução pura e simples do narrador, que acumula de modo declarado as atribuições de perceber e descrever o espaço, ou seja, pauta-se pelo descritivismo. Esse narrador não participa da ação narrativa e é, portanto, independente. Além disso, esse tipo de ambientação é facilmente reconhecível pelo seu caráter compacto ou contínuo, formando verdadeiros blocos e ocupando, por vezes, vários parágrafos. Constituem unidades temáticas perfeitamente identificáveis: a sala, a casa, a cidade. Porém, de acordo com o mesmo estudioso (LINS, 1976, p. 80), a ambientação franca pode, por vezes, ser levemente mediada pela presença de uma ou mais personagens. A nosso ver, o trecho abaixo traz esse tipo de ambientação:

No dia em que Raimundo subira, pé ante pé, ao seu quarto, Ana Rosa tinha entrado havia pouco e, como de costume, fechara-se por dentro. O ambiente fizera-se de um tom morno e duvidoso, em que havia mescla de claridade e sombra. Ela, depois de varrer o olhar em torno de si, assentara-se na cama e tomara, distraidamente, de uma cadeira ao lado, no lugar do velador, um tratado de fisiologia que o rapaz estivera a ler na véspera, antes de dormir, e que havia deixado junto ao castiçal, marcado pela caixa de fósforos. (AZEVEDO, 1975, p. 122-23).

Nesse caso, conforme Lins (1976, p. 80), utiliza-se a entrada, ou simplesmente a passagem da personagem no ambiente descrito, mas não há interferência dela: o observador

declarado continua a ser o narrador. Segundo Osman Lins (1976, p. 93), quando falamos em ambientação, falamos impreterivelmente de personagem e narrador; estes, são o que chamamos de contempladores ou reveladores do espaço, de uma entidade central, humanamente situada, a partir do qual o espaço se organiza. Daí advém a necessidade da janela, torres e outros pontos, dos quais o olhar humano possa abranger um certo segmento do espaço. É importante destacar que, nas três narrativas analisadas em nosso trabalho, há predominância da ambientação franca.

3.2 A poética do espaço

Já para um estudo fenomenológico dos valores de intimidade do espaço interior, segundo Bachelard (1993, p. 23), a casa é um elemento privilegiado; isso, desde que a consideremos ao mesmo tempo em sua unidade e em sua complexidade, tentando integrar todos os seus valores particulares num valor fundamental. A casa é o corpo, é a alma, é o bem-estar: mesmo reproduzida em seu aspecto exterior, ela fala de uma intimidade. Vive-se esse lugar em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento, das lembranças e dos sonhos do homem: os aposentos também têm valores oníricos consoantes. A intimidade do quarto que nos é apresentada torna-se a nossa intimidade, o nosso quarto.

Em *Casa de pensão*, podemos ver o quarto como indicação de intimidade, mas como se trata de romance naturalista, temos o contrário do bem-estar, numa representação de espaço desagradável:

O quarto respirava todo um ar triste de desmazelo e boêmia. Fazia má impressão estar ali: o vômito de Amâncio secava-se no chão, azedando o ambiente [...]. Uma banquinha, encostada à parede, dizia com o seu frio aspecto desarranjado que alguém estivera aí a trabalhar durante a noite [...]. Num dos cantos amontoava-se roupa suja; em outro repousava uma máquina de fazer café, ao lado de uma garrafa de espírito de vinho. Nas cabeceiras das três camas e ao comprido das paredes, sobre jornais velhos e desbotados, dependuravam-se calças e fraques de casimira; em uma das ombreiras da janela umas lunetas de ouro, cuidadosamente suspensas num prego. (AZEVEDO, 1940, p. 69)

Os objetos acariciados, conforme Bachelard (1993, p. 80), nascem realmente de uma luz íntima; chegam a um nível de realidade mais elevado que os objetos indiferentes, que os objetos definidos pela realidade geométrica. Propagam uma nova realidade de ser e a assumem não somente o seu lugar numa ordem, mas uma comunhão de ordem. Entre um

objeto e outro, no aposento, os cuidados domésticos tecem vínculos que unem um passado antigo ao dia novo.

Veja-se o excerto de Aluísio Azevedo que, de fato, tem relações com as propostas de Bachelard, pela circunstância de tratar-se dos cuidados da mãe (Ângela) relativamente ao filho (Amâncio) em *Casa de pensão*:

Sentia-se o amor, o desvelo, com que tudo aquilo fora arrumado; cada objeto parecia conservar ainda a marca da mão carinhosa que o acondicionara a um canto da arca. Alguns denunciavam o trabalho paciente de longos tempos, traziam à ideia calmos serões à luz do candeeiro. Adivinhava-se, pelo completo daquele enxoval, a providência de um coração materno; nada faltava.

[...]

À proporção que se iam tirando as peças de roupas, uma tepidez embalsamada respirava dentre elas [Mme. Brizard e Amélia]; parecia que um perfume ideal de beijos se exalava ao desdobrar dos brancos lençóis de linho; percebia-se que muita lágrima e muito soluço ficaram abafados no fundo daquelas arcas. (AZEVEDO, 1940, p. 139).

Essa passagem serve para Amâncio recordar o passado, que era repleto de desvelos de sua mãe. Nesse momento, surgiram-lhe sensações:

Vieram ao provinciano novas e mais vivas saudades de Ângela. Uma vaga tristeza apoderou-se dele; ficou distraído, a olhar silenciosamente para as roupas que as duas mulheres empilhavam no chão e sobre a cama. (AZEVEDO, 1940, p. 139).

Já em *O mulato*, Ana Rosa, quando visita várias vezes o quarto do primo na ausência desse, entra em contato com objetos que ele utilizava, produzindo nela sensação de pecado, distinta daquela que vimos acima em *Casa de pensão*. Essas visitas significavam

[...] seu único divertimento, a sua única festa era estar lá, naquele quarto proibido, sozinha, à vontade, conversando intimamente com os objetos de Raimundo, lendo os seus papéis, mexendo em tudo a palpitar num gosto novo e desconhecido, secreto, cheio de sobressaltos, quase criminoso [...] (AZEVEDO, 1975, p. 122)

As visitas de Ana Rosa ao quarto de Raimundo lembram as palavras de Ronaldo Vainfas (apud BULHÕES, 2003, p. 39), em que "[...] a casa ainda hoje é um refúgio, e o quarto um santuário onde se pode extravasar quase tudo, do sono ao sexo [...] Casa, quarto e

cama, eis o tripé, no nível do espaço, da noção contemporânea da privacidade relacionada à sexualidade". (BULHÕES apud VAINFAS, 2003, p. 39). A cama do quarto burguês, como palco do estudo dos casos, é um espaço ambíguo, pois pode, ao mesmo tempo, representar o gozo e também a perturbação, podendo simbolizar, nas formas do devaneio e do sonho, o drama da repressão e das restrições como algozes do corpo. A cama de Ana Rosa, por exemplo, é o espaço em que o corpo sofre, dilata-se, expõe movimentos físicos que traduzem patologias, estados de morbidez.

O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso, conforme Bachelard (1993, p. 91-92), são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses objetos, nossa vida íntima não teria um modelo de intimidade, porque são objetos-sujeitos. O espaço interior do armário é um **espaço de intimidade**, um espaço que não se abre para qualquer um. Num armário, só um pobre de espírito poderia guardar uma coisa qualquer, pois isso indica enorme fraqueza da função de habitar. Mas o verdadeiro armário não é um móvel cotidiano, não se abre todos os dias.

Em uma passagem de *O cortiço*, o armário adquire um novo significado, diferente daquele proposto por Bachelard, que é espaço de intimidade; serve para João Romão de esconderijo para ocultar o resultado de seu furto:

João Romão atravessou o pátio de carreira e meteu-se na sua toca para esconder o furto. Ao primeiro exame, de relance, reconheceu logo que era dinheiro em papel o que havia nas garrafas. Enterrou a trouxa na prateleira de um armário velho cheio de frascos e voltou lá fora para acompanhar o serviço dos bombeiros. (AZEVEDO, [19--], p. 207).

Para Amâncio, a gaveta também serve de esconderijo para o que não é aceitável:

Quando deu por bem correto e limado o que escrevera, tirou a limpo uma cópia, sobrescritou-a e, para que Amélia não descobrisse nada, escondeu todos os corpos de delito no fundo de uma das gavetas da secretária. (AZEVEDO, 1940, p. 302).

No mundo dos objetos inertes, ainda de acordo com o mesmo estudioso (BACHELARD, 1993, p. 104-105), o ninho recebe uma valorização extraordinária. Queremos que ele seja perfeito, que traga a marca de um instinto bastante seguro. O ninho, como toda imagem de repouso, de tranquilidade, associa-se imediatamente à figura da casa simples. Já em *Casa de pensão*, temos essa valorização positiva do ninho utilizada de maneira enganadora. Coqueiro, tentando conquistar a confiança de Amâncio, aparentando ser o mais

agradável possível, apresenta a casa de pensão como um lugar aconchegante, fazendo com que ela se assemelhe a um lugar familiar. Porém, todo esse zelo serve para o antagonista iniciar a manipulação do hóspede: "Eis o ninho que te destino! É o lugar mais catita de toda a casa; isto, porém, não quer dizer que os outros cômodos não estejam à tua disposição!" (AZEVEDO, 1940, p. 114).

Em *O mulato*, por meio da visão mais romântica da personagem feminina, o ninho é sinônimo de casamento, tranquilidade, vida feliz: "Depois — [Ana Rosa] via-se dona de casa; pensando muito nos filhos; sonhava-se feliz, muito dependente na prisão do ninho e no domínio carinhoso do marido". (AZEVEDO, 1975, p. 41).

Tratando-se de *O cortiço*, o ninho está relacionado ao conceito de local seguro, que deve ser protegido. Mas, como se sabe, nesse romance, a principal forma de figurativizar as personagens é aproximá-las dos animais. Assim, Piedade percebe o perigo a que está exposta:

A portuguesa não dizia nada, sorria contrafeita, no íntimo, ressentida contra aquela invasão de uma estranha [Rita Baiana] nos cuidados pelo seu homem. Não era a inteligência nem a razão o que lhe apontava o perigo, mas o instinto, o faro sutil e desconfiado de toda a fêmea pelas outras, quando sente o seu ninho exposto. (AZEVEDO, [19--], p. 94).

Todo canto de uma casa, todo ângulo de um quarto, todo espaço reduzido onde gostamos de recolher-nos em nós mesmos, representa para a imaginação, segundo Bachelard (1993, p. 145-146), solidão, ou seja, o germe de um quarto, o germe de uma casa. O canto é um local seguro, o local próximo da imobilidade, em que acreditamos estar bem escondidos quando nele nos refugiamos; é metade paredes, metade porta, uma ilustração da dialética do interior e do exterior. Porém, em *O mulato*, vemos esse local como uma espécie de esconderijo, não para a solidão e o recolhimento, mas para o ressentimento. É o que se nota no excerto abaixo em que a personagem está em um canto:

Dias, o piedoso, o doce Luís Dias, também comparecera aquela noite à sala do patrão. Lá estava, metido a um canto, roendo ferozmente as unhas, o olhar imóvel sobre Ana Rosa, que, ao piano, dispunha-se a tocar alguma coisa e experimentava as teclas. (AZEVEDO, 1975, p. 86).

A porta, de acordo com Bachelard (1993, p. 225), é todo um cosmos do entreaberto, é a própria origem do devaneio em que se acumulam desejos e tentações, como a de abrir o ser no seu âmago. A porta esquematiza duas possibilidades fortes, que classificam claramente dois tipos de devaneio: às vezes, ela está bem fechada, fechada com cadeado; outras vezes, está

aberta, isto é, escancarada.

Todavia, a cena a seguir de *O mulato*, mostra-nos Ana Rosa fechando a porta, não com o intuito de liberar seus desejos num devaneio, mas de, concretamente, satisfazê-los:

Ana Rosa correu à porta, fechou-a bruscamente, e atirou-se ao pescoço de Raimundo.

— Não partirás, ouviste? Não hás de partir!

— Mas...

— Não quero! Disseste que me amas e eu serei tua esposa, haja o que houver!

(AZEVEDO, 1975, p. 243).

3.3 O papel da descrição

Uma característica do Naturalismo, segundo Franchetti (2012, p. 22), é a abundância e a grande pormenorização das descrições de ambientes. Nas palavras de Zola (1982, p. 131) temos a explicação para isso:

Os romancistas naturalistas descrevem muito, não pelo prazer de descrever, como são censurados, mas porque entram na sua fórmula circunstanciar e completar a personagem pelo meio. O homem não é mais para eles uma abstração intelectual, assim como o consideravam no século XVII; é um animal pensante, que faz parte da grande natureza e que está submetido às múltiplas influências do solo em que ele cresceu e em que vive. É porque um clima, uma região, um horizonte, um quarto, têm frequentemente uma importância decisiva. Portanto, o romancista não separa mais a personagem da atmosfera em que ela se move; não descreve por uma necessidade de retórica, como os poetas didáticos, como Delille, por exemplo; nota, simplesmente, a cada hora, as condições materiais nas quais agem os seres e se produzem os fatos, com o fito de ser absolutamente completo, de abranger em sua investigação o conjunto do mundo e de evocar a realidade inteirinha.

De tal conjunto de pressupostos deriva também, de acordo com Franchetti (2012, p. 23), a proposição de um tipo preferencial de narrador, cujo modelo é o médico. É o clássico tipo do narrador em terceira pessoa, objetivo e neutro – com a vantagem, sobre o cientista, de ter sobre o seu objetivo um ponto de vista onisciente, isto é, de ser capaz de expor com autoridade não apenas as cenas observáveis de fora, mas também os pensamentos e movimentos interiores das personagens.

Como assinalou Jean Ricardou (apud BRAYNER, 1979, p. 44-45) a respeito da descrição, o conflito permanente que se instaura refere-se ao potencial de duas grandezas

inseparáveis: a descrição e o sentido. Uma tensão constante deve-se manter entre o desejo de descrever e a aptidão em dar um sentido, orientação específica e assumida com anterioridade pelo autor. O que se nota nos processos descritivos do naturalismo brasileiro é muito menos uma atitude criadora frente aos padrões já explorados pela narrativa romântica e muito mais uma simples ratificação de seus processos comuns facilmente encontráveis. O traço descritivo básico passa a ser a identificação de ambientes, carregados de redundância, numa relação metonímica bastante evidente com a cena a seguir ou, especialmente, com a caracterização da personagem.

4 PERSONAGENS E ESPAÇO EM *O MULATO*

O romance *O mulato*, segundo Mérian (1988, p. 266), não se refere a um homem, o mulato, mas sim a toda a sociedade do Maranhão, que desempenha nele papel fundamental. Os dois primeiros capítulos do romance são consagrados à apresentação do meio social que serve de cenário à ação. Aluísio Azevedo examina as principais características da cidade e os aspectos mais significativos da personalidade dos protagonistas. O material humano, de acordo com Menezes (1958, p. 84), está à disposição de Aluísio Azevedo e basta colhê-lo, nas ruas e nas casas.

O escritor, conforme o mesmo estudioso (MENEZES, 1958, p. 85), anota tudo, com o maior cuidado. Por meio de um trabalho intenso de observação do meio, recolhe painéis e tipos, costumes e hábitos. O romance retrata com extraordinária fidelidade de caricatura o ambiente de São Luís do Maranhão, pequena cidade provinciana, porto de comércio de escravos, oprimida pelo calor tropical. Os determinismos climáticos têm um grande papel na diminuição da atividade econômica e explicam a indolência de sua população.

Aluísio Azevedo, segundo Menezes (1958, p. 85), frequenta as igrejas, toma parte nos serões familiares, dá umas voltas pela Praia Grande, a movimentada zona do comércio. É ali que descobre o primeiro tipo: o comerciante português Manuel Pescada impressiona-o pela sua figura singular, ancha e redonda; segue-o sem ser observado. Chega a conversar com ele, muitas e muitas vezes, sem dar a perceber que o está analisando. Os outros vêm em seguida: O Dr. Raimundo, o bacharel mulato, o cônego Diogo, o Dias, dona Amância Sousellas. Essa dona Amância não é outra senão Ana Leger, figura muito popular na cidade, conhecida pelo hábito de contar anedotas baixas e grosseiras. Frequenta diariamente a casa da família Azevedo, mas rompe relações com ela após o lançamento do livro. Toda vez que ela aparece, Aluísio trata de reparar nos seus jeitos e retrata-os mais tarde: "Estava sempre a falar mal da

vida alheia [...]". (AZEVEDO, 1975, p. 83). Além de Ana Leger, outros também ficam indignados e esbravejam, como é o caso do comerciante Manuel Pescada; o clero toma as dores do cônego Diogo, símbolo de todos os maus padres, apontado em *O mulato* como o padre sem escrúpulos.

Como jornalista, Aluísio esteve muito atento ao que acontecia nos vários campos da vida social maranhense, por volta de 1880. A matéria de certas crônicas, como aquelas em que se dedicou ao papel da Igreja e do clero, em *O pensador*, serviram de inspiração na composição de quadros de costumes no romance. A obra literária, todavia, provocou escândalo maior que qualquer um dos artigos do escritor, desencadeando uma polêmica que ultrapassava a questão da abolição em si.

A ação de *O mulato*, conforme Mérian (1988, p. 266-267), desenvolve-se num período de quase 50 anos, entre 1830 e 1880, aproximadamente. Nessa época, a província enfrenta a decadência no campo, mas os comerciantes de São Luís do Maranhão conservam uma relativa riqueza. Os casamentos que unem a burguesia da cidade aos proprietários rurais evitam ou retardam a ruína destes. O gosto pelo dinheiro, a obsessão de enriquecer, a ambição de impor-se têm importância fundamental no comportamento das personagens.

Os dois primeiros capítulos do romance traduzem perfeitamente essa realidade. Manuel Pescada simboliza o comerciante português, saído do nada, que se integrou à classe dirigente do país que o acolheu. Ana Rosa, filha única de Manuel Pescada, é apresentada como fruto deste sistema, pois é apenas um fator de transmissão do poder econômico do pai, o que explica a importância dada ao fator racial e à manutenção da supremacia dos brancos. Do lado materno, herdou o temperamento apaixonado e a hipersensibilidade que a torna propensa à histeria nos momentos de crise. Aluísio Azevedo ressalta, várias vezes, o papel dos determinismos ligados à hereditariedade e à fisiologia no comportamento de Ana Rosa. O romancista insiste em apresentar, na passagem da infância à adolescência, os problemas da puberdade, a descoberta da sensualidade que, sob a influência perniciosa da educação e da religião, desestruturam o organismo vulnerável de Ana Rosa.

Desde os primeiros capítulos do romance, o romancista dá ao leitor elementos que vão permitir que compreenda a coesão dessa sociedade fundada no conservadorismo social, cultural e racial. Após haver estudado o cenário da ação e definir a sociedade que será estudada, de acordo com Mérian (1988, p. 270), Aluísio Azevedo faz intervir a personagem que obrigará a sociedade a se desmascarar sob todos os seus aspectos; essa personagem é Raimundo que, sem querer, sacode São Luís, dá-lhe vida, obrigando os brancos a mostrarem-se como realmente são. Desde então, os acontecimentos são apresentados lógica e

cronologicamente. As **analepses** servem para expor as condições do nascimento de Raimundo, bem como sua infância na província. As vidas de Ana Rosa, Raimundo, Luís Dias e Diogo são concebidas não apenas em função do meio, mas também em função do desencadear de circunstâncias. Aluísio conserva, de certo modo, uma visão absoluta em relação à ação que apresenta ao leitor.

Raimundo, o mulato, segundo Mérian (1988, p. 270), fica sendo conhecido tanto pelo que dele dizem os outros, quanto através da exposição que o romancista faz de suas origens. Ele chega a um meio em que os homens lhe são hostis, porque representa vários perigos para essa sociedade. Perigo no campo ideológico e político: nessa sociedade escravagista, monarquista e católica, Raimundo – que possui uma sólida formação positivista – professa ideias republicanas e defende a abolição da escravatura. Perigo no campo espiritual: Aluísio faz dele o protótipo do brasileiro culto, aberto para novas ideias. Perigo na família, à medida que ele corresponde ao modelo pregado pelos romances europeus. É a tentação das mulheres e o rival dos homens, mesmo sem querer: por suas qualidades pode atrair o olhar das moças e colocar em perigo o edifício social e econômico cuja continuidade repousa sobre a virtude das mulheres e sobre sua obediência ao pai e à Igreja.

Raimundo, conforme o mesmo estudioso (MÉRIAN, 1988, p. 279), é um personagem perfeito demais para ser realmente verdadeiro. Se, apesar da origem da mãe, pudermos aceitar que tinha a aparência de mulato muito claro, que pudesse enganar os brancos, é difícil acreditar que tantas qualidades pudessem estar reunidas num único indivíduo: perfeição física e moral, inteligência superior, bondade de alma, extrema sensibilidade. A aparência exterior de Raimundo não tem nada que possa traduzir, com certeza, sua origem metade africana.

Entretanto, a originalidade de Aluísio Azevedo, de acordo com Mérian (1988, p. 270), está no fato de colocar em cena um mulato que ignora sua condição de cor durante toda a primeira fase do romance. É um homem que possui todas as qualidades que poderiam ser exigidas de um branco educado na Europa. Trata-se de uma nova abordagem do problema ao colocar Raimundo dentro de um grupo social dominado por brancos. Dessa forma, Aluísio Azevedo inventa uma situação excepcional que lhe permite fazer funcionar melhor os mecanismos que regem a vida da sociedade maranhense, o que orienta o desenrolar da intriga durante mais da metade do romance.

Aluísio mostra-nos, segundo Mérian (1988, p. 271-272), a mediocridade do meio através do quadro que traça de certos tipos representativos, como os fazendeiros, os comerciantes portugueses, os maus padres, os pequeno-burgueses medíocres, os eruditos maçantes, as burguesas tolas e sem charme. Freitas, o erudito do grupo, enumera num tom

enfático todos os méritos de sua "Atenas Brasileira", metáfora ridicularizada. A vida intelectual de São Luís do Maranhão não é inexistente, mas continua sendo dependente da antiga metrópole, e muito atrasada. Aluísio coloca em relevo a vulgaridade, o mau-gosto em todos os níveis.

A segunda parte do romance, conforme Mérian (1988, p. 274), mostra um mulato que tem consciência de sua condição e das limitações que esta supõe em São Luís do Maranhão. A decisão de Raimundo é a de abandonar a luta de conquista da mulher que ama, Ana Rosa, e partir para o Rio de Janeiro, onde sua origem é ignorada, e onde, graças as suas qualidades, ele poderá vencer socialmente, mesmo sendo consciente de que sua vida ficará marcada por esta ferida íntima que é a mestiçagem. A ação do romance poderia terminar aí. O retorno imprevisível e bastante inverossímil de Raimundo à casa do tio, poucos instantes antes da saída do barco que deve levá-lo embora para sempre, só pode se justificar pelo desejo do romancista de levar até o fim o estudo das consequências da rejeição do mulato pela classe dirigente maranhense.

Após a recusa de Manuel Pescada em consentir o casamento, a solução escolhida pelo romancista é o rapto. Porém, este ato falha e Raimundo é assassinado por Luís Dias a mando do cônego Diogo, símbolo do papel da Igreja como fator de repressão e de conservadorismo. Este é o preço da coerência e da sobrevivência da sociedade burguesa do Maranhão: uma vez que o corpo estranho é extirpado, o perigo desaparece. No último capítulo do romance, realiza-se o projeto de casamento enunciado no primeiro, a união de Luís Dias com Ana Rosa. A aparente serenidade desta alguns anos depois da morte do mulato podem surpreender ou chocar; entretanto, é preciso dizer que ela ignora a identidade do assassino do amante e que todos esforçaram-se em mostrar-lhe que o casamento com o mulato teria sido uma infâmia. A moral do grupo social prevaleceu sobre a vontade da moça. Depois que o estado passional acalmou-se e que o sistema nervoso foi tratado, ela torna-se uma mulher obediente aos desejos do pai e do cônego, seu conselheiro espiritual. Através do casamento, Luís Dias recolhe os frutos de sua falta de escrúpulos e de sua ambição sem limites. O assassinato de Raimundo e o casamento de Ana Rosa com Luís Dias é a mais viva crítica que Aluísio podia formular contra o sentido e o papel do casamento na burguesia maranhense.

O mulato é um estudo sociológico da classe dirigente do Maranhão. A força dos determinismos, oriundos de um meio social fechado, sobre os indivíduos que questionam as regras e os valores estabelecidos, segundo Mérian (1988, p. 289), é exposta com todas as suas consequências. Encontramos, nesse romance, as teorias de Darwin aplicadas à sociedade

através dos problemas de adaptação ao meio, de rejeição do elemento perturbador e da eliminação daquele que se encontra numa relação de forças desfavorável. *O mulato* é também a ilustração das ideias desenvolvidas por Spencer sobre a sociedade, sobre os organismos em evolução, sobre a luta pela existência e sobre o constante antagonismo entre as forças sociais.

Além de Ana Rosa, nenhum branco é estimável. O cônego Diogo, homem aparentemente honesto e respeitado pelos fiéis, é um pérfido, luxurioso e assassino; as manifestações de seu ódio dão origem a todos os lances teatrais que marcam o desenrolar da intriga. Sua influência é determinante sobre Manuel Pescada, Luís Dias e Ana Rosa. Ele é um personagem nocivo, que apenas procura prejudicar. Já Luís Dias, é a personificação do arrivista desenfreado e sem escrúpulo; nele, a barbaridade do crime não desperta nenhum remorso; só tem defeitos, tanto no plano físico, como no moral. Se compararmos estas linhas com a apresentação de Raimundo, compreendemos logo quem tem a simpatia do autor e quais são os meios que emprega para convencer os leitores.

O cônego Diogo vivia totalmente em oposição com as regras essenciais da religião católica e os preceitos do Evangelho. Amante de uma mulher casada, foi o autor do assassinato do marido, que tivera a fraqueza de não executá-lo quando descobriu seu infortúnio. Durante toda vida ele perseguiu, com um ódio tenaz, a única pessoa que poderia descobrir sua infâmia, o mulato Raimundo e, por isso, acaba armando a mão que matará o mulato.

Na obra *O mulato*, de acordo com Mérian (1988, p. 300), é mencionada várias vezes a questão da escravidão, porém, não se apresenta um verdadeiro afresco sobre a condição dos homens de cor escravos ou livres no mundo rural e urbano do Maranhão. Não existe nenhuma descrição da vida cotidiana dos escravos nas fazendas, fora de alguns quadros de costume tratados muito rapidamente para poderem constituir verdadeiros documentos sociológicos. As personagens de cor individualizam-se, assumem densidade psicológica e sociológica apenas quando desempenham um papel na intriga romanesca. É o caso de duas escravas forras: a mãe de Raimundo, Domingas e a ama-de-leite de Ana Rosa, Mônica; a primeira é negra, a segunda é cafuza. Mas não existe nenhum herói negro no romance que venha a dizer o que pensa sobre seus semelhantes.

Por fim, para Aluísio, conforme o mesmo estudioso (MÉRIAN, 1988, p. 291), as causas da decadência social e da degradação dos costumes do Maranhão não se resumem ao declínio da família e a deplorável condição das mulheres, incapazes de educar os filhos de modo a se tornarem homens empreendedores e abertos a ideias progressistas. Outros fatores completam

e combinam-se com as causas precedentes: a influência que o clero exercia sobre a população, o neocolonialismo português, a manutenção do sistema escravagista e os preconceitos raciais.

5 PERSONAGENS E ESPAÇO EM *CASA DE PENSÃO*

No bairro de Santa Teresa, segundo Mérian (1988, p. 100), Antônio Alexandre Pereira alojava um jovem amigo seu, paranaense, estudante da Escola Politécnica. O hóspede, chamado João Capistrano da Cunha, não tardou em cortejar a irmã do amigo, apesar da vigilância da mãe, atenta aos perigos que podiam ameaçar a virtude da filha. Se houve sedução, violência ou consentimento no decorrer da noite de 13 de janeiro, não se soube, e as opiniões divergiram, quando Antônio Pereira pediu a João Capistrano que casasse com sua irmã para reparar a afronta. João recusou-se e se mudou; o irmão, ofendido, levou a questão ao tribunal, acusando João Capistrano de uso de violência para seduzir a irmã. O processo inflamou o mundo estudantil, que saiu em defesa do sedutor. Este, brilhantemente defendido pelo futuro chefe do Partido Republicano, Joaquim Saldanha Marinho, foi absolvido pelo júri sob os aplausos do público. Porém, o irmão da suposta vítima não se conformou com o desfecho. Dois dias depois, abordou João Capistrano na Rua da Quitanda e disparou um tiro contra ele. O paranaense conseguiu refugiar-se numa loja pedindo socorro, mas Antônio Pereira perseguiu-o e acabou por matá-lo com dois tiros. Depois do feito, deixou-se prender sem oferecer resistência à polícia. O caso abalou os amigos de João Capistrano e emocionou a cidade inteira; mais de duas mil pessoas acompanharam o enterro. Frente ao escândalo, a Escola Politécnica, local onde Capistrano estudava, fechou durante dois dias. Todos os alunos ficaram de luto em sinal de solidariedade ao jovem. Mas, a opinião pública não tem memória e algumas semanas depois, Antônio Pereira foi absolvido pelo tribunal, recebendo uma ovação semelhante à que recebera sua vítima.

Esse famoso caso policial que abalou o Rio de Janeiro, em 1876, conhecido como "Questão Capistrano", anos depois, inspira Aluísio Azevedo no enredo do livro a que dá o nome de *Casa de pensão*. Embora o romancista modifique sensivelmente a situação e as personagens, o fato mostra a disposição do jovem autor de lançar mão das tragédias da vida real como material de ficção. O interesse dos leitores foi alimentado pela imprensa durante várias semanas, não somente pelo sensacionalismo de uma história que possuía ingredientes picantes, mas, sobretudo, pelos problemas que levantava, como a questão da família, célula-base da sociedade, o papel da mulher e o casamento, temas que estavam no centro das preocupações dos jornalistas defensores do positivismo.

Aluísio, primeiramente, em seu romance, conforme Mérian (1988, p. 529), muda sensivelmente o epílogo. Amâncio é assassinado no Hotel Paris, enquanto, na realidade, João Capistrano havia sido atingido por um tiro de revólver na Rua da Quitanda e recebido o golpe de misericórdia quando encontrara refúgio numa loja. O que surpreende é que o romancista não tenha utilizado a segunda parte da "questão": o julgamento de Antonio Pereira e sua absolvição saudada com aplausos por parte dos mesmos que um mês antes haviam ovacionado João Capistrano quando saía do tribunal. Aluísio Azevedo limita-se a ressaltar a mudança de atitude da população e a simpatia do mundo estudantil em relação ao homem que havia tido a coragem de lavar com sangue a honra da irmã.

Em *Casa de pensão*, como mais tarde em *O cortiço*, Aluísio Azevedo primou na pintura de personagens coletivos: reuniões de pensionistas, vida de operários e lavadeiras. Até mesmo os heróis diluem-se no ambiente até chegarem, às vezes, a desaparecer, engolidos pelo meio, pelas exigências do grupo em que vivem.

Aluísio Azevedo, ainda de acordo com o mesmo estudioso (MÉRIAN, 1988, p. 531), mesmo fazendo análise psicológica e fisiológica das personagens, considerava que não havia indivíduo isolado na sociedade. Os dramas pessoais nasciam das relações sociais e raciais. *Casa de pensão* é um estudo de costumes que segue as regras do Naturalismo particularmente no referente ao jogo dos determinismos que orientam a vida das personagens. A interdependência dos homens e as pressões exercidas pela sociedade vêm inibir, revelar ou exacerbar aquilo que cada um recebeu como potencialidade (hereditariedade, temperamento, físico, origem social).

No romance, as relações entre as personagens combinam-se com as relações de cada um deles com o meio. A pensão de família representa um lugar privilegiado de observação e de experimentação e serve como cenário para a ação. É um microcosmo onde convivem homens e mulheres de todas as idades, de origem díspar, cujos centros de interesse e função na sociedade são os mais diversos (estudantes, artistas, empregados de comércio, operários especializados, professores, famílias equívocas, mulheres de moralidade duvidosa etc.). Esse microcosmo é um autêntico personagem coletivo que tem seu ritmo de vida, seus hábitos, seus gostos, sua moral. O grupo é dominado por duas preocupações maiores: a avidez do ganho e a sexualidade; os valores morais passam a segundo plano; a amizade, a dedicação, o amor apenas se justificam na medida em que esses falsos sentimentos ajudam a realizar um projeto imoral: enriquecer, seduzir.

Em *Casa de pensão*, segundo Mérian (1988, p. 531-532), as personagens principais, influenciadas pelo comportamento coletivo, agem segundo uma moral que gira ao contrário e

cujo traço principal é a hipocrisia. Apenas um indivíduo com caráter bem forte podia resistir às solicitações do meio. No entanto, os heróis do romance são todos seres frágeis e vulneráveis. Amâncio, em razão de sua personalidade e de sua história está predisposto a tornar-se vítima. Jovem provinciano rico, sensual, ávido por conhecer as novidades do mundo, ele se deixa cair na armadilha armada por aqueles que representam "a alma" de Casa de pensão: os donos. A heroína é a jovem Amélia, falsa ingênuo que se converte em instrumento dócil do irmão e da cunhada sem escrúpulo, que a conduzem como proxenetas, na intenção de pôr a mão na fortuna de um provinciano ingênuo.

A intriga só pode ser explicada através do comportamento do grupo constituído pelos pensionistas e, por essa razão, o romancista entrega-se ao um estudo minucioso do passado e da personalidade das principais personagens dentro de uma perspectiva naturalista. No caso de Amâncio, ele ressalta a importância de suas origens sociais e de sua juventude, não se limitando a expor os determinismos que orientam o destino do moço. Amâncio é o produto característico da burguesia comerciante do Maranhão. Desde sua primeira infância, ficou marcado: sua ama de leite, uma escrava negra, transmitiu-lhe quando o amamentava, o reumatismo de que era portadora. O romancista insiste muito sobre o tipo de educação que Amâncio, como todos os filhos da burguesia comerciante do Maranhão, recebera. De um lado, grande liberdade que chegava à libertinagem com jovens mulatas sem pudor que despertaram nele, muito cedo, uma sensualidade aguda; de outro lado, uma falta de afeição verdadeira por parte do pai. O trabalho de domesticação começado pelo pai continuou na escola primária sob a palmatória de Pires, homem brutal e tirânico.

O comportamento de Amâncio, quando chegou à idade adulta, é apresentado por Aluísio Azevedo numa perspectiva naturalista como o resultado dos determinismos citados: "Desde logo habituou-se a fazer uma falsa idéia de seus semelhantes; julgou os homens por seu pai, seu professor e seus condiscípulos. — E abominou-os". (AZEVEDO, 1940, p. 26). A leitura de obras românticas acaba por deformar-lhe o espírito e por estragar o jovem: "Todo ele reclamava amores perigosos, segredos de alcova e loucuras de paixão". (AZEVEDO, 1940, p. 21)

A vida de Amâncio, conforme Mérian (1988, p. 533), é dirigida por mecanismos psicológicos, fisiológicos e sociológicos claramente colocados desde a fase de exposição num verdadeiro estudo clínico. O Rio de Janeiro e, mais precisamente, a pensão da família oferecem um cenário ideal para a experimentação de suas reações. Nesse romance, Aluísio Azevedo faz uma análise muito mais fina da psicologia dos heróis que nos romances precedentes. Isto se traduz em uma abundância de detalhes, de nuances, de meios-tons.

Em *Casa de pensão*, ainda tomando por base Mérian (1988, p. 533-534), a intriga romanesca está fundada na interação de dois projetos antagônicos. Por interesse financeiro, Coqueiro busca, por todos os meios, casar sua irmã com Amâncio que ele toma por ingênuo; trata-se, para a família inteira, de pôr a mão na fortuna do provinciano, nem que para isso se tenha que sacrificar a virtude da moça. Amâncio tem uma finalidade oposta: aproveitar-se dos encantos de Amélia sem nunca prometer casamento. É certo que ele contribui para os gastos gerais, mas conserva sempre a possibilidade de fugir quando o perigo se torna muito ameaçador. Desde então, o amor, a sinceridade, são noções ocas sem qualquer substância; não passam de máscaras que dissimulam os verdadeiros motivos da aventura amorosa: para uns, a cobiça do ganho, para outros, a concupiscência da carne. Na intriga secundária – a aventura paralela de Amâncio e de Hortênsia, a esposa de seu correspondente – Aluísio Azevedo recorre ao mesmo processo. A amizade manifestada por Amâncio pela família Campos é apenas um biombo que esconde mal seu desejo de seduzir, custe o que custar, a dona da casa.

O epílogo do romance desenvolve-se em dois episódios que igualmente denotam falta de grandeza. A absolvição de Amâncio é um ato antimoral, um prêmio da sociedade à desonestidade. O assassinato cometido por Coqueiro também está selado pela infâmia; é o contrário de um ato romântico e nobre, pois não é o sentido de honra que o leva a esse ato desesperado, mas, sim, seu amor-próprio ferido pelo veredito do tribunal. As pequenas vinganças cotidianas de seus inimigos levam seu sentimento de fracasso ao paroxismo e, através desse assassinato, ele pretende apagar a imagem de proxeneta da própria irmã que os outros fazem dele. Nesta visão profundamente pessimista da sociedade, nenhuma personagem é poupada; apenas o negociante Campos poderia servir de exceção, mas este não passa de um indivíduo fraco, sem energia, nem para fazer o bem nem para fazer o mal. Afável por conveniência, delicado por costume, bom por condescendência, é um indivíduo medíocre.

Na introdução que precedeu a publicação de *Casa de pensão* em *Folha Nova*, segundo Mérian (1988, p. 534-535), Aluísio Azevedo apresentou sua obra como estudo de um aspecto da vida social carioca. O escritor pretendia continuar seu objetivo de moralista:

Desejo patentear ao leitor todo o mal, [...] todo o desequilíbrio e toda a miséria que podem resultar a uma família, sempre que ela comete a imprudência de introduzir no seio pessoas que não são solidárias da sua dignidade, [...] que se não acham ligadas nem pelo parentesco, [...] nem pelo respeito, e que por conseguinte nunca poderão compreender essa religião do lar, que nos conduz a todos os sacrifícios e a todos os heroísmos, essa vigilância carinhosa e veneranda com que cercamos os entes fracos confiados à nossa guarda, esse paternal

e constante interesse, com que afastamos de em redor de nossa família tudo aquilo que lhe possa macular os brios. (AZEVEDO apud MÉRIAN, 1988, p. 534-535).

A moral familiar e o ideal da família burguesa são questões propostos para a meditação dos leitores. Novamente, o elemento estranho num corpo social harmonioso deve ser expulso, se não torna-se o princípio destruidor da família na qual foi enxertado. A família de João Coqueiro levava em si o germe da própria decadência e a família Campos estava ameaçada pela diferença de idade e de temperamento entre os dois cônjuges. Amâncio, mais que um elemento destruidor, foi o revelador do mal que dormia em cada um antes de sua chegada.

A aventura de Amâncio e de Amélia fornece matéria a longas reflexões sobre o amor e o casamento na burguesia. Contrariamente às heroínas românticas dos romances de Joaquim Macedo, por exemplo, Amélia é uma mulher de carne e ossos cujos impulsos amorosos não são ditados pela paixão, mas sim por uma sensualidade doentia, pelo cálculo e pelo interesse. Não se trata de relações de amor, mas sim de engano recíproco. Quando Amélia descobre a "carta de amor" que Amâncio escreveu para Hortênsia Campos, não lhe vem à tona nenhum reflexo de dignidade. O interesse que leva a personagem a querer casar-se com Amâncio é maior que seu amor-próprio.

Aluísio Azevedo deixa a Mme. Brizard, francesa experiente, o trabalho de tirar lições da situação e de filosofar sobre o matrimônio. É inclusive um tema que ele voltará a abordar dez anos mais tarde, de forma sistemática, num estudo sobre a fisiologia do casamento em *Livro de uma sogra*.

No que se refere à sociedade carioca, conforme Mérian (1988, p. 537), Aluísio Azevedo centraliza crítica em três pontos principais: as pensões de família, a universidade e a justiça. Cada fase do romance corresponde a um estado diferente do estabelecimento mantido por Madame Brizard e João Coqueiro. Há uma primeira fase, a da grandeza: "A casa de Mme. Brizard estava então no seu apogeu; de todos os lados choviam hóspedes, entre os quais se notavam pessoas de importância". (AZEVEDO, 1940, p. 92). Progressivamente, a pensão da família declina e recebe a imensa massa dos vencidos da vida. Apenas são exceção os estudantes que só passam nesse tipo de estabelecimento um período relativamente curto de sua vida. A decadência fica patenteada quando a pensão de família é dividida em cômodos mobiliados, transformada em casa de cômodos e povoada por pessoas suspeitas. Tudo isso se passa num período relativamente curto, um ano e meio:

[...] a célebre casa de pensão de Mme. Brizard, outrora tão animada e concorrida, transformou-se num desses melancólicos sobradões de alugar quartos, que se observam a cada canto do Rio

de Janeiro e onde, promiscuamente, se aninha toda a sorte de indivíduo [...] (AZEVEDO, p. 1940, p. 315-16).

Madame Brizard e João Coqueiro, segundo Mérian (1988, p. 538), são estudados em função da intriga romanesca, porém, simbolizam também os proprietários de pensões de família e de casas de cômodos em geral. No romance, são apresentados como parasitas, explorando, sem escrúpulos, a pobreza ou simplesmente a burrice dos hóspedes.

Casa de pensão é também, sob certos aspectos, uma crônica da vida estudantil do Rio de Janeiro em torno de 1880. Além do aspecto folclórico de certos quadros de costumes (república de estudantes, vida nos cafés e nos teatros), o romancista deixa em liberdade sua verve satírica para denunciar os defeitos do ensino superior e a ideia que os jovens brasileiros abastados tinham da formação intelectual.

O escritor ataca a mania do diploma que preocupa os futuros doutores e bacharéis. Amâncio não tem necessidade de estudar para se sustentar, sua herança protege-o das preocupações materiais; o que conta é a posição social que confere um diploma: "Não se trata aqui de fazer um médico, trata-se de fazer um doutor, seja ele do que bem quiser! Não se trata de ganhar uma profissão, trata-se de obter um título". (AZEVEDO, 1940, p. 43).

A prisão de Amâncio, processado por estupro e, em seguida, seu assassinato, são também ocasião para o romancista desenvolver suas ideias sobre a justiça. Aluísio atacava inicialmente as instituições em si: a polícia aparece como corrompida e o advogado escolhido por João Coqueiro julga preferível recorrer a detetives particulares: "Amâncio podia furtar-se à citação, esconder-se; os oficiais de justiça eram tão fáceis de ser comprados! [...] vendiam-se [...] por um pouco de dinheiro!..." (AZEVEDO, 1940, p. 334).

O romance foi publicado numa época em que a polícia do Rio de Janeiro estava sendo alvo de muitos ataques. Os abusos, a violência, tudo isso era objeto de crítica incessante na imprensa. *Casa de pensão* foi um romance oportuno, que continuava o combate iniciado pelos jornais visando moralização da polícia. Os tribunais também não são poupados na obra. Aluísio arma uma verdadeira caricatura do advogado de João Coqueiro, o doutor Teles de Moura: "O Teles era um advogado velho, muito respeitado no foro; não pelo caráter, [...] mas sim pela sua proverbial sagacidade, [...] donde a palavra saía seca e penetrante como uma bala." (AZEVEDO, 1940, p. 330-31). Esse advogado personifica a imagem mais falsa possível da justiça; além do funcionamento do judiciário, é o sentimento de justiça que é questionado. No final do romance, pressente-se que a mesma multidão que festejou a absolvição de Amâncio estará pronta para apoiar, no momento propício, seu assassino.

6 PERSONAGENS E ESPAÇO EM *O CORTIÇO*

Os germes de *O cortiço*, segundo Mérian (1988, p. 492), podem ser facilmente descobertos em livros anteriores do escritor, como em *Memórias de um condenado* e *Mistério da Tijuca*. Quando o romancista afirmava que sua intenção era introduzir o Naturalismo em pequenas doses, mesmo que superficialmente, nos romances-folhetim, os traços dessa escola continuavam sendo acessório. Além disso, as passagens naturalistas não mudam nada de importante na estética de cada romance-folhetim considerado em seu conjunto.

Sobre o processo composicional de Aluísio, Emílio Rouède (apud MÉRIAN, 1988, p. 519), amigo do escritor, conta-nos:

Aluísio não chama a si os seus personagens, vai surpreendê-los onde eles estiverem. Acompanha-os, persegue-os, copia-os tal qual os observa. É curioso ver como o autor do Coruja dá caça aos tipos. Um dia o vi assentado à mesa com um velho e célebre ex-capoeira que em algum tempo dirigiu as eleições aqui, muito empenhado em ouvi-lo descrever uma eleição em que tomaram parte o Visconde do Rio Branco e o Conselheiro Otaviano Rosa. E terminada a narração o vi partir de carreira para escrever as notas do que acabava de ouvir. (ROUÈDE apud MÉRIAN, 1988, p. 519).

O espaço da obra é o do Rio de Janeiro, no qual a ação se desenvolve. O cortiço fica situado em Botafogo, perto de um morro onde há uma pedreira. O sobrado do rico comerciante Miranda fica situado bem perto deste local. O que é importante no romance ocorre num cenário restrito, o cortiço, verdadeiro lugar de experimentação onde Aluísio Azevedo vai fazer-nos descobrir a vida das classes sociais desfavorecidas da sociedade do Rio de Janeiro, assim como a vida da burguesia comerciante. Em *O cortiço*, podemos encontrar três elementos principais: o sobrado, a pedreira, o cortiço. As personagens descritas representam as classes sociais: a burguesia mercantil, os portugueses imigrados que têm o mesmo destino dos brasileiros pobres quer sejam mestiços, quer sejam brancos, quer sejam negros.

O cortiço de João Romão, segundo Mérian (1988, p. 558), que está no centro do romance, é descrito sob todos os ângulos: vemos-lo nascer, crescer e transformar-se no desenrolar da obra. Trata-se de um modo de *habitat* original já que existe um comércio à entrada. Os moradores são, ao mesmo tempo, inquilinos e fregueses, mas existe também um tanque e uma pedreira. Na primeira parte do romance, as personagens são definidas enquanto indivíduos, mas muitas vezes perdem sua singularidade e se fundem na vida comum. Nenhum

deles é herói e constituem uma massa uniforme no desenvolver do enredo; apenas João Romão e Miranda têm destaque. Descobrimos as ocupações cotidianas das personagens, as preocupações, os sentimentos, sem que o romancista fique ligado muito tempo a um personagem ou a um lar.

Aluísio Azevedo, quando não deu ao romance o nome de uma das personagens, quis indicar que se tratava de uma obra em que a coletividade seria descrita. As personagens do romance não podiam ser levadas em conta individualmente, mas sim em conjunto, mesmo se fossem levadas a adquirir, através de sua significação, valor de símbolo. Essas personagens, tomadas assim como coletividade, de acordo com Menezes (1958, p. 230), têm uma vitalidade muito maior do que se fossem estudadas isoladamente; vibram por causa do ambiente. As personagens características ali estão, pensando, trabalhando, vagabundeando, entregues à sua lascívia – um retrato de corpo inteiro das camadas populares – cada qual mais típico que o outro, numa mistura desconcertante de almas e corpos.

Após a descrição do despertar do cortiço, Aluísio descreve-nos sua plena atividade:

O zunzum chegava ao seu apogeu. A fábrica de massas italianas, ali mesmo da vizinhança, começou a trabalhar, engrossando o barulho com o seu arfar monótono de máquina a vapor [...]. Algumas lavadeiras enchiam já as suas tinas; outras estendiam nos coradouros a roupa que ficara de molho. Principiava o trabalho. Rompiam das gargantas os fados portugueses e as modinhas brasileiras. (AZEVEDO, [19--], p. 45).

Na descrição dessa cena, conforme Mérian (1988, p. 555), o romancista não acentua nenhuma personagem, ou seja, a psicologia de cada um dos moradores não é aprofundada, mas insiste na atividade comum, e recria, graças ao movimento e aos detalhes significativos, a impressão de algo vivido, como se as personagens fossem apresentadas com suficiente exatidão para que elas nos sejam familiares. O mesmo modo de escrever pode ser encontrado na descrição do trabalho na pedreira, ou em uma cena na loja de João Romão.

Segundo Mérian (1988, p. 579), numerosos críticos, como, por exemplo, Pardal Mallet, acusaram Aluísio de simplificar a psicologia das personagens, de transformá-los mais em tipos que em indivíduos. O fato de que personagens como João Romão, Bertoleza, Miranda, Jerônimo, Rita Baiana, Firmo e Pombinha encarnem, pouco a pouco, tipos, símbolos, deve-se ao modo através do qual Aluísio Azevedo conduz a narrativa. É dando uma importância maior a certas cenas e a certas personagens, que o romancista chega a isso. Aluísio Azevedo prova que seu sentido da historicidade está ligado a uma abordagem dialética do pensamento. Os contrastes tornam as oposições marcantes: é o caso de João Romão e de Bertoleza. Enquanto

João Romão subia na sociedade, Bertoleza se afundava no trabalho escravo; essa constatação revela a evolução dialética da miséria de uma e da riqueza do outro.

Seguindo as regras estabelecidas por Zola em *O romance experimental*, ainda de acordo com o estudioso (MÉRIAN, 1988, p 562), Aluísio faz com que as personagens evoluam em torno do cortiço. A ascensão de João Romão é uma das linhas de força do romance; a vida dessa personagem é determinada por sua origem, pelo sistema econômico e social no qual vive e finalmente, por seu temperamento. O vendeiro é a síntese das diversas formas de exploração possíveis na sociedade capitalista brasileira em formação. Chegado ao Brasil com doze anos de idade, sem dinheiro e sem educação, ele tem a sorte de encontrar um mundo que lhe é favorável. Com efeito, o sistema econômico instalado pelos comerciantes portugueses assegura um belo futuro para os portugueses que aceitam sacrificar a juventude a serviço do patrão, que, uma vez rico, volta a Portugal para passar os últimos anos de vida na terra natal. Seu temperamento avaro e ambicioso, sem vacilações, permite que João Romão suceda a seu patrão; é a lógica do sistema econômico. Mas o vendeiro tem uma qualidade essencial: é esperto e astucioso e toma consciência das fraquezas dos que vivem em contato com ele. Aproveita-se da ignorância de Bertoleza e da atração que, segundo o narrador, ela sente pelos brancos, para transformá-la num instrumento de sua fortuna. Ele começa por ganhar sua confiança, por tornar-se indispensável, fingindo, sobretudo, ter conseguido a carta de alforria dela. Por causa de sua condição de escrava, de mulher e de cor, Bertoleza é, antes de mais nada, um ser resignado que aceita sua condição e se deixa levar pelos instintos:

Ele propôs-lhe morarem juntos e ela concordou de braços abertos, feliz em meter-se de novo com um português, porque, como toda a cafuza, Bertoleza não queria sujeitar-se a negros e procurava instintivamente o homem numa raça superior à sua. (AZEVEDO, [19--], p. 20).

A ascensão social de João Romão é um documento, na medida em que simboliza a vida de numerosos comerciantes portugueses na época. A ambição dele está explícita na véspera de seu casamento, a vida burguesa a qual a personagem aspira é retratada sem compaixão:

Mas, só com 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.

[...]

E via-se já na brilhante posição que o esperava: uma vez de dentro, associava-se logo com o sogro e iria pouco a pouco, como quem não quer a coisa, o empurrando para o lado, até empolgar-lhe o lagar e fazer de si um verdadeiro chefe da colônia portuguesa no Brasil; depois,

quando o barco estivesse navegando ao largo a todo o pano — tome lá alguns pares de contos de réis e passe-me para cá o título de Visconde!

[...]

Sim, sim, Visconde! Por que não? e mais tarde, com certeza, Conde! Eram favas contadas! (AZEVEDO, [19--], p. 232).

Por ambição, os comerciantes compram tudo, até mesmo a própria esposa, mesmo se depois são forçados a suportar o adultério para conservar intacto o patrimônio e manter certa honorabilidade. A ascensão de Miranda é outro exemplo do jogo dos mecanismos que animam a sociedade do Rio de Janeiro. A ambição e a falta de dignidade determinam o comportamento da personagem, que realiza seus sonhos de grandeza apostando no poderio do dinheiro:

Prezava, acima de tudo, a sua posição social e tremia só com a idéia de ver-se novamente pobre, sem recursos e sem coragem para recomeçar a vida, depois de se haver habituado a umas tantas regalias e afeito à hombridade de português rico que já não tem pátria na Europa. (AZEVEDO, [19--], p. 24).

O desejo de compensar os infortúnios conjugais explica a busca de um título de nobreza que o torne respeitável aos olhos dos pares. A sociedade dita lei, baseada na aparência; é somente através do conhecimento dos mecanismos dela que Miranda se mantém.

Conforme Mérian (1988, p. 561), para Estela, mulher de Miranda, que simboliza as mulheres da burguesia, o adultério, a leitura, a vida mundana e fútil são as únicas possibilidades de evasão à espera de uma velhice sem graça. As mulheres da burguesia são finalmente desprezadas por homens da categoria de Miranda que buscam nas *cocottes* de luxo, os prazeres embriagadores que escondem o vazio de suas existências.

O enriquecimento de João Romão, segundo Mérian (1988, p. 562-563), é fruto da exploração escravagista. Porém, a nosso ver, é através do desenvolvimento do cortiço, que uma personagem aproveita-se dos determinismos do sistema econômico, explorando a classe trabalhadora, em formação no Brasil. Uma parte dos moradores do cortiço vive numa total dependência em relação ao português, como é o caso de Jerônimo que, sem perceber, serve aos interesses do vendeiro, já que favorece a ascensão do patrão. Tal ascensão é a ilustração do poderio do dinheiro numa sociedade onde a única moral é a do mais forte e do mais hábil; aquele que se coloca numa posição de inferioridade é imediatamente liquidado por ele. É o caso, por exemplo, do empregado Domingos, que o português expulsou sem salário porque

havia engravidado uma mulata.

O ingresso de João Romão na alta sociedade do Rio de Janeiro é um fenômeno lógico que decorre de seu enriquecimento. É o conhecimento das regras que regem esta sociedade que lhe permitirão mudar de classe social. O suicídio de Bertoleza não o afeta; é, ao contrário, um alívio para este homem que coloca tudo a serviço de sua ambição.

A partir da vida de João Romão e Miranda, conforme Mérian (1988, p. 565), Aluísio Azevedo deixa transparecer suas ideias sobre a sociedade carioca, desmontando todo o mecanismo de um sistema econômico e social que transforma os portugueses ambiciosos e sem escrúpulos nos donos do comércio no país. São pessoas como eles que formam a aristocracia comerciante e industrial. O cortiço, verdadeiro personagem coletivo que representa um corte no proletariado em formação do Rio de Janeiro, mostra a impotência do povo e a miséria deste frente aos portugueses. João Romão e Miranda não podem deixar de despertar sentimentos de lusofobia nos leitores da época que conviviam com comerciantes portugueses a cada dia no centro comercial do Rio de Janeiro.

A acumulação de dinheiro, de acordo com Antonio Candido (1993, p. 131), torna-se implicitamente o objeto central da narrativa e essa acumulação assume para Aluísio a forma odiosa da exploração do nacional pelo estrangeiro. Em *O cortiço*, há pouco sentimento de injustiça social e nenhum da exploração de classe, mas muito nacionalismo e muita xenofobia, ataque ao abuso do imigrante português que vem tirar o que é natural da terra, para obter fortuna.

Um dos pontos altos da narrativa, para Menezes (1958, p. 231-232), é a luta arrepiante entre bandos de capoeiras rivais dos dois cortiços, para vingar a morte de Firmo, o chefe da malta. Há uns cem homens e todos eles têm pela frente um adversário de igual destreza que responde a cada investida com um salto de gato ou uma queda repentina que anula o golpe. Porém, um clarão tremendo ensanguenta o ar, que se fecha logo de fumaça fulva. O cortiço pega fogo. E os dois grupos esquecem as divergências e empenham-se agora numa luta mais séria, de vida e morte, pela sobrevivência dos seus casebres.

Com isso, Aluísio quer demonstrar que as condições de vida comuns aos habitantes do cortiço determinam o sentimento de pertencerem a um grupo. As mulheres trabalham juntas no tanque, os homens na pedreira; as festas são as mesmas, as desgraças também. É esse sentimento que leva os habitantes a unirem-se contra a polícia depois da briga que Jerônimo e Firmo travaram pelo amor da bela Rita:

Enquanto se tratava de uma simples luta entre dois rivais, estava direito! [...] mas agora tratava-se de defender a estalagem, a comuna, onde cada um tinha a zelar por alguém ou alguma coisa querida [...]. A polícia era o grande terror daquela gente, porque, sempre que penetrava em qualquer estalagem, havia grande estropício; à cata de evitar e punir o jogo e a bebedeira, os urbanos invadiam os quartos, quebravam o que lá estava, punham tudo em polvorosa. Era uma questão de ódio velho. (AZEVEDO, [19--], p. 140).

Determinismos

O cavouqueiro Jerônimo, segundo Candido (1993, p. 140-141) é um português honrado que vem para o Brasil na tentativa de enriquecer. Assim como João Romão, ele tenta dominar a terra, mas perde essa possibilidade, pois se apaixona por uma mestiça, a sensual Rita Baiana, e, por causa dela, abandona a mulher, Piedade e a filha. Este processo é descrito pelo romancista como processo natural de envolvimento e queda, em que a natureza do país funciona como força perigosa, encarnada figuradamente em Rita. Ao perder o marido, Piedade culpa o sol, símbolo da natureza tropical, por fazer ferver o sangue dos homens. Em *O cortiço*, o mestiço é fermento de dissolução e constitui, em face do europeu, uma tentação.

O destino de Jerônimo é o meio utilizado por Aluísio Azevedo para revelar, de acordo com seus princípios deterministas, as transformações que podem ocorrer ao português no Brasil, até sua assimilação. O rude trabalhador, de maneira forçada, cai sob a influência de Rita Baiana, símbolo vivo dos trópicos:

Uma transformação, lenta e profunda, operava-se nele, dia a dia [...]

E assim, pouco a pouco, se foram reformando todos os seus hábitos singelos de aldeão português: e Jerônimo abrigou-se [...]. A revolução afinal foi completa: a aguardente de cana substituiu o vinho [...] e, desde que o café encheu a casa com o seu aroma quente, Jerônimo principiou a achar graça no cheiro do fumo e não tardou a fumar também com os amigos. (AZEVEDO, [19--], p. 105).

A assimilação, conforme Mérian (p. 567), leva a uma mudança radical no modo de vida do português através do contato com o povo brasileiro. É o último passo antes de abandonar o velho continente, abandono este simbolizado pelo abandono da mulher e da filha. A conquista de Rita Baiana é facilitada pela atração que exerce o branco sobre a mulata, que é tão forte quanto o impulso que move Jerônimo, de acordo com as posições favoráveis ao branqueamento comuns no momento de produção do romance.

Dessa forma, Rita Baiana escolhe Jerônimo ao invés do mulato Firmo: "[...] o sangue da mestiça reclamou seus direitos de apuração, e Rita preferiu no europeu o macho de raça superior". É finalmente a força da atração sexual que leva Jerônimo a matar o rival e a unir-se à mulata. É o homem submetido às leis da fisiologia e às leis do meio social: "O desgraçado sentia e compreendia perfeitamente todo o mal da sua conduta; mas só a idéia de separar-se da amante punha-lhe logo o sangue doido [...]" (AZEVEDO, [19--], p. 220).

Em *O cortiço*, ainda de acordo com o mesmo estudioso (MÉRIAN, 1988, p. 570), a busca de uma solução individual para a miséria está, no entanto, ao alcance de algumas mulheres. O melhor exemplo é fornecido por Pombinha. Depois da falência e da morte do pai que era comerciante, vem viver com a mãe no cortiço de João Romão. Ela recebe uma educação fina em companhia de moças da boa sociedade. Isso contrasta singularmente com a realidade de sua vida no cortiço. A mãe acostuma-a com um modo de uma vida fácil, e poupa-a de todas as tarefas domésticas. Essa educação determina nela certas necessidades e é ela que conhece melhor a vida do cortiço, pois escreve as cartas dos imigrantes portugueses e de todos aqueles que necessitam de sua ajuda para escrever. A miséria do cortiço passa sob seus olhos como um longo filme trágico. Quando torna-se mulher, Pombinha percebe o poder que as mulheres exercem sobre os homens, como o ferreiro Bruno, que lhe pede que escreva uma carta a sua mulher infiel, para que retome a vida em comum; isso é para ela como uma revelação:

Agora, encarando as lágrimas do Bruno, ela compreendeu e avaliou a fraqueza dos homens, a fragilidade desses animais fortes, de músculos valentes, de patas esmagadoras, mas que se deixavam encabrestar e conduzir humildes pela soberana e delicada mão da fêmea.

[...]

E surgiu-lhe então uma ideia bem clara da sua própria força e do seu próprio valor.

Sorriu.

E no seu sorriso já havia garras. (AZEVEDO, [19--], p. 159).

Essa cena é uma verdadeira exposição das causas da futura conversão de Pombinha. É o conhecimento desses sentimentos que animam os homens e a consciência de sua força como mulher, que orientarão sua busca de um mundo mais agradável para viver. Tudo em sua educação leva-a a amar o luxo, a vida fácil. O exemplo a ser seguindo para livrar-se da condição em que vive, lhe é dado por Leônia, uma *cocotte* de quem sua mãe lavava a roupa.

A dimensão mítica

O fato de que *O cortiço*, segundo Mérian (p. 573-574), seja o resultado de um estudo atento do meio social carioca não significa, porém, que se trate de um romance totalmente original quanto a seus princípios de organização. Como Aluísio Azevedo conhecia bem os principais romances de Zola, o escritor estudou a sociedade do Rio de Janeiro numa perspectiva que lembra a adotada pelo romancista francês em *Germinal*. Apesar das semelhanças das situações, não significa que haja ocorrido uma imitação, pois as similitudes são apenas parciais e referem-se à técnica romanesca e às situações, mais que à personalidade dos indivíduos. As personagens imaginadas por Aluísio não são franceses fantasiados de brasileiros. Em *Germinal*, as relações entre as classes são complexas: a sociedade capitalista é desenvolvida e, portanto, os pequenos proprietários de minas em vias de serem arruinados constituem um mundo bem diferente do mundo descrito em *O cortiço*.

É importante destacar também que, assim como em *Germinal*, conforme Mérian (1988, p. 580), há no romance brasileiro uma dimensão mítica. O cortiço e a pedreira são uma máquina impressionante que digere a miséria humana para fornecer a riqueza a João Romão: o trabalho nas pedreiras também pode ser comparado ao trabalho dos titãs. Mas o romancista brasileiro não tinha apenas *Germinal* na memória quando escreveu *O cortiço*. Aluísio também se inspirou em *L'assommoir*, de Zola. Segundo Candido (1993, p. 125), *O cortiço* narra histórias de trabalhadores pobres, amontoados numa habitação coletiva e o elemento central da narrativa é a degradação motivada pela promiscuidade. Já no romance francês, em Paris, essa situação é agravada pelo álcool e aqui, no Brasil, também pela violência e o sexo. *O cortiço* brasileiro é tematicamente mais variado e mais abrangente que *L'assommoir*, por apresentar uma série de problemas e ousadias que Zola dispersou entre os seus vários romances.

Em *O cortiço*, passamos rapidamente do realismo a um universo povoado por símbolos. Aluísio Azevedo pôs em cena todo um sistema de correspondências que se expressa através do florescimento de comparações e de metáforas. Tudo parece dotado de vida: os animais, as plantas, os minerais, a natureza inteira reage à imagem dos homens, participando das alegrias e das tristezas das personagens. O exemplo mais evidente é a eclosão da puberdade de Pombinha após um sonho fantástico:

A natureza sorriu-se comovida. Um sino, ao longe, batia alegre as doze badaladas do meio-dia. O sol, vitorioso, estava a pino e, por entre a copagem negra da mangueira, um dos

seus raios descia em fio de ouro sobre o ventre da rapariga, abençoando a nova mulher que se formava para o mundo. (AZEVEDO, [19--], p. 153).

No sistema metafórico, posto em cena pelo escritor, primam as relações com o mundo animal, tanto nos retratos como na descrição dos comportamentos. Segundo Mérian (1988, p. 582), nesta visão polimórfica do cortiço, é a terra, a lama que parece ser fecundada pelo sol dos trópicos, para dar vida ao homem; é uma vida que se renova sem cessar, onde tudo se transforma e onde os homens são apresentados como um dos elementos do universo telúrico. O cortiço, monstro devorador, transforma-se, cresce, prospera e se embeleza graças à destruição e à morte dos primeiros ocupantes, com o velho Libório, em consequência de um incêndio purificador. Essa dimensão mística não tira nada do testemunho social contido no romance; ela o transcende; as diferentes leituras não se opõem, mas complementam-se.

Graças à superposição de imagens visuais, auditivas e olfativas, Aluísio recria a experiência vivida em todas as suas dimensões, como é o caso da descrição da atividade do cortiço:

E o vendeiro empurrou a porta do fundo da estalagem, de onde escapou, como de uma panela fervendo que se destapa, uma baforada quente, vozeria tresandante à fermentação de suores e roupa ensaboada secando ao sol. (AZEVEDO, [19--], p. 63).

A sensibilidade do leitor é invadida por esse fluxo de sensações e isso suprime, entre ele e as coisas, a distância mantida pelo olhar: o instante é vivido em toda a sua intensidade.

O tempo e a linguagem em *O cortiço*

O cortiço não segue uma ordem cronológica inexorável. Aluísio Azevedo amplia as lembranças das personagens, fora do tempo da história. No início da obra, o romancista utiliza-se de analepses, termo criado por Genette, a fim de esclarecer os determinismos que se exercerão em seguida; o tempo passa, mas, ao voltar ao passado, multiplicam-se os esclarecimentos e as interpretações. O real adquire uma espessura, uma densidade que a narrativa linear não permite. Quando João Romão projeta-se no futuro, o faz pensando no passado de necessidades e de miséria. Nem todos os momentos têm o mesmo valor; por isso, Aluísio recorre ao **sumário**¹.

¹ Termo criado pela crítica inglesa que, segundo Genette ([19--], p. 95), consiste na narração, em alguns parágrafos, de vários dias, meses ou anos de existência, sem pormenores de ação ou de palavras.

Apesar da energia dos diálogos, conforme Mérian (1988, p. 580), os quais são nervosos, rápidos e concisos, é nas cenas de vida coletiva que melhor se cria o dinamismo da ação no instante. As festas, as brigas desenrolam-se sob os olhos do leitor como se ele fosse o espectador: enumerações, acumulações, verbos de ação, desordem calculada de imagens incoerentes dão a impressão de uma força avassaladora. Esse ambiente constitui verdadeiros quadros de costumes que permitem ao leitor de hoje imaginar o que podiam ser as distrações dos moradores desse lugar. Em certos momentos, Aluísio chega a atingir a grandeza épica.

Por fim, *O cortiço*, para Mérian (1988, p. 582), tem forte preocupação documental e marca bem o ponto culminante da obra de Aluísio Azevedo, a chegada ao final de um grande caminho que havia sido iniciado com *O mulato*. *O cortiço* não dá o vasto panorama sobre a sociedade do Rio de Janeiro do final do Império, como poderiam ter esperado os leitores que conheciam o projeto *Brasileiros antigos e modernos*, de 1885. É uma obra que explica dialeticamente os principais mecanismos econômicos e sociais que regiam a vida do povo do Rio de Janeiro. Por um lado, o neocolonialismo dos comerciantes portugueses triunfantes e dominadores, por outro, o cortiço, verdadeira fundição onde se forja o proletariado urbano, um proletariado desorganizado, sem consciência de classe. Os moradores dificilmente conseguem conscientizarem-se dos determinismos sociais e econômicos que regem suas vidas e dos quais são vítimas. Aluísio não colore seu romance com nenhuma ideologia socialista como alguns críticos desejariam; não propõe nenhuma solução para os males que atingem a sociedade que descreve. Ele contenta-se em tentar mostrar os problemas sociais, raciais e econômicos em sua verdadeira dimensão, de acordo com a sua visão limitada pelo determinismo. Dessa forma, o autor consegue seu objetivo, adotando uma técnica literária a serviço das demonstrações: a construção dialética do romance e a força do estilo tornam mais evidentes as desigualdades e as injustiças da sociedade. É por esta razão que ele apareceu como uma obra engajada aos olhos dos leitores do fim do último século.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Naturalismo não foi desimportante, não foi inútil, não resultou de caprichos pessoais e de deformações sem causa. Pelo contrário, esteve vinculado ao seu tempo, foi uma das formas como a época se revelou, denunciando as suas características. (SODRÉ, 1965, p. 36).

De maneira geral, constatamos que as personagens dos três romances estudados corporificam temas como a miséria, o desequilíbrio psicológico, os desvios sexuais, a criminalidade e o amoralismo. Portanto, têm doenças, vícios, taras, apresentando-se num

cenário marcado, cotidianamente, pelo tom fatalista e acinzentado, mecânico e, ao mesmo tempo, animalesco, que reflete o pensamento pessimista vigente no final do século XIX.

Os incidentes do enredo, no romance naturalista, segundo Hibbard (apud COUTINHO, 1969, p.6), decorrem do caráter das personagens e os motivos humanos dominam a ação, pois a preocupação do Realismo e do Naturalismo é com homens e mulheres, sucessos e fracassos da vida no momento. O espírito de objetividade científica, conforme afirma Afrânio Coutinho (1969, p. 10), faz com que o naturalista introduza na literatura aspectos repulsivos da vida, dando preferência às camadas mais baixas da sociedade. Já para Nelson W. Sodré (1965, p. 202), o aparecimento do proletariado como assunto literário, representa o esforço da literatura naturalista em acompanhar as aceleradas transformações então em desenvolvimento no fim de século.

O Naturalismo foi um período propenso ao culto do romance de tese. Esse tipo de subgênero, de acordo com Reis e Lopes (2002, p. 364), propõe defender uma afirmação no quadro de certo sistema de valores. Trata-se de um romance baseado na estética de verossimilhança e representação, dotado de clara orientação ideológica e que se apresenta, sobretudo, didaticamente orientado para a conformação mental dos leitores, para a transformação da sociedade e dos seus defeitos. A partir dessa afirmação, constatamos que a personagem é o eixo que faz com que o autor justifique seus princípios, colocando-as em ação sempre que deseja provar uma tese.

Já em relação ao espaço, pudemos observar que o romance naturalista, segundo Dimas (1994, p. 56), é exímio em oferecer pistas paralelas, referentes ao espaço, que nos permitem acompanhar a trajetória das personagens de forma a não prestar atenção exclusiva à ação, mas sim à caracterização. Dessa forma, a narrativa move-se lentamente, devido à própria natureza da técnica, que é minuciosa.

Os grandes espaços coletivos, conforme Anatol Rosenfeld (apud LINS, 1976, p. 93), tendem a eliminar o enfoque sucessivo de uma personagem central. O tema agora passa a ser a simultaneidade da vida coletiva de uma casa ou cidade ou de um amplo espaço geográfico num segmento do tempo. Dessa forma, podemos admitir que Aluísio Azevedo passou por duas fases em seus três principais romances: a primeira corresponde ao romance *O mulato*, em que Raimundo fazia o papel de personagem central; a segunda corresponde à pintura de personagens em sua coletividade, abarcando os romances *Casa de pensão* e *O cortiço*.

Do Naturalismo, foi valorizado, quase que exclusivamente, segundo Franchetti (2012, p. 27), aqueles livros nos quais o documento da especificidade brasileira, o retrato da sociedade, a reflexão sobre a estrutura da nação vêm para o primeiro plano, e se condenaram ao desinteresse aqueles em que o determinismo ocupa um lugar central na constituição dos temperamentos. Nesse quadro, *O cortiço* naturalmente sobressai – é quase uma estrela isolada no romance brasileiro oitocentista, capaz de brilhar ao lado de Alencar e de Machado.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, A. **Casa de pensão**. 9.ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia, 1940.
- _____. **O cortiço**. São Paulo: Martins, [19--].
- _____. **O mulato**. 20.ed. São Paulo: Martins, 1975.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Trad. Antonio Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BOSI, A. O Realismo. In: _____. **História concisa da literatura brasileira**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1970. p. 181-217.
- _____. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BRAIT, B. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985. Série Princípios. p. 11-67
- BRAYNER, S. **Labirinto do espaço romanesco**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- BULHÕES, M. **Leituras do desejo: o erotismo no romance naturalista brasileiro**. São Paulo: Edusp, 2003.
- CANDIDO, A. A personagem do romance. In: _____ et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 51-80
- _____. De cortiço a cortiço. In: _____. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 123-152.
- _____.; CASTELLO, J. A. Realismo, Parnasianismo, Simbolismo. In: _____. **Presença da literatura brasileira**. São Paulo: DIFEL, 1976. v.2. p. 89-97.
- COUTINHO, A. Realismo. Naturalismo. Parnasianismo. In: _____. (Org.). **A literatura no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969. v.3. p. 3-26.
- DANTAS, P. **Aluísio Azevedo**. Porto Alegre: Melhoramentos, [19--].
- DIMAS, A. Um jantar na pensão. In: _____. **Espaço e romance**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994. p. 47-56.
- FRANCHETTI, P. Apresentação. In: AZEVEDO, A. **O cortiço**. São Paulo: Ateliê, 2012. p. 9-63
- GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [19--].
- HAMON, Ph. Para um estatuto semiológico da personagem. In: ROSSUM-GUYON, F. Van et al. **Categorias da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [19--]. p. 77-102.

LINS, O. Espaço romanesco. Espaço romanesco e ambientação. Espaço romanesco e suas funções. In: _____. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976. p. 62-123.

MENEZES, R. de. **Aluíso Azevedo: uma vida de romance**. São Paulo: Martins, 1958.

MÉRIAN, J.-Y. **Aluíso Azevedo, vida e obra: (1857-1913)**. Rio de Janeiro: Espaço e tempo, 1988.

MONTELLO, J. A ficção naturalista. In: COUTINHO, A (Org.). **A literatura no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969. v.3. p. 63-81.

_____. **Aluíso Azevedo e a polêmica d'*O mulato***. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975.

PEREIRA, L. M. **Prosa de ficção: de 1870 a 1920**. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1957. p.121-176.

REIS, C; LOPES, A. C. M. **Dicionário de narratologia**. 7.ed. Coimbra: Almedina, 2002.

SILVA, V. M. de A. e. **Teoria da literatura**. 8.ed. Coimbra: Almedina, 1997.

SODRÉ, N. W. **O naturalismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

ZOLA, E. O Naturalismo no teatro. In: _____. **O romance experimental e o Naturalismo no teatro**. Trad. Ítalo Caroni e Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1982. p. 87-136.