



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
NÍVEL MESTRADO

**ANDRÉ LUIZ ALVES PEREIRA**

**PARA UMA HISTÓRIA SOCIAL DE *O CORTIÇO***

Florianópolis

2020

André Luiz Alves Pereira

**PARA UMA HISTÓRIA SOCIAL DE *O CORTIÇO***

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação  
da Universidade Federal de Santa Catarina para a  
obtenção de mestrado em História.  
Orientador: Prof. Dr. Adriano Luiz Duarte

Florianópolis

2020

Pereira, André  
PARA UMA HISTÓRIA SOCIAL DE O CORTIÇO / André Pereira ;  
orientador, Adriano Duarte, 2020.  
185 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa  
de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2020.

Inclui referências.

1. História. 2. História social. 3. Literatura. 4. O  
Cortiço. 5. Literatura. I. Duarte, Adriano. II.  
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós  
Graduação em História. III. Título.

ANDRÉ LUIZ ALVES PEREIRA  
**PARA UMA HISTÓRIA SOCIAL DE *O CORTIÇO***

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Luis Augusto Fisher, Dr.  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes, Dr.  
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Denilson Botelho de Deus, Dr.  
Universidade Federal de São Paulo

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de mestre em História.

---

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

---

Prof. Dr. Adriano Luiz Duarte  
Orientador

Florianópolis, 2020.

Para Priscila Lopes, com amor.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor Adriano Duarte, pela livre e estimulante orientação.

Aos professores Luís Augusto Fisher, Marcos Rogério Cordeiro e Yoanky Cordero Gómez, pelas valiosas avaliações nas fases de qualificação e defesa deste trabalho.

Aos participantes do Núcleo de Estudos de História, Literatura e Sociedade, o querido NEHLIS, pelas valiosas discussões, incentivos e amizade.

Ao Luiz Helvécio Marques Segundo, pelas intermináveis conversas sobre literatura brasileira, que acenderam as primeiras ideias.

À Kelly Yshida, pela leitura atenta e conversas sobre este trabalho quando ele era apenas um plano vago e sem rumo.

Ao Luiz Alberto de Souza, pelas conversas oportunas, pela prestatividade e pelas recomendações num momento crucial da pesquisa.

Aos trabalhadores da UFSC e ao povo brasileiro, pela oportunidade de estudar, pesquisar e buscar me tornar socialmente útil.

À CAPES, pela concessão de uma bolsa de pesquisa, indispensável para a realização deste trabalho.

Aos amigos e amigas, pelo apoio e carinho sempre presentes.

À minha família, pelos pressupostos sociais e afetivos da minha formação, concedidos a mim com muito esforço, perseverança e amor.

À minha companheira Priscila Lopes, pela amizade e amor infinitos.

*Não se pode escrever sem público e sem mito – sem um determinado público criado pelas circunstâncias históricas, sem um determinado mito do que seja a literatura, que depende, em larga medida, das exigências desse público. Em suma, autor está em situação, como todos os outros. SARTRE, 1947.*

## RESUMO

O trabalho a seguir busca uma história social do romance *O Cortiço*. Tentamos mostrar como as complexas e diversas faces temporais do romance são interdependentes e que ganhamos conhecimento histórico e literário quando compreendemos melhor suas conexões entre si e com o tempo histórico. No primeiro capítulo, investigamos o romance como um produto material complexo produzido socialmente por literalmente milhares de pessoas, em especial seu autor, Aluísio Azevedo. No segundo, procuramos pelas relações do romance com as disputas políticas do seu contexto de produção e circulação iniciais. Por fim, no terceiro capítulo, discutimos o romance dentro do seu processo de produção e discussão enquanto obra de arte, bem como avançamos algumas análises críticas com vistas à compreensão histórica.

**Palavras-chave:** O Cortiço 1. Aluísio Azevedo 2. História Social 3.

## ABSTRACT

The following work seeks a social history of the novel *The Tenement*. We try to show how the complex and diverse temporal faces of the novel are interdependent and that we gain historical and literary knowledge when we better understand their connections with each other and with historical time. In the first chapter, we investigate the novel as a complex material product produced socially by literally thousands of people, especially its author, Aluísio Azevedo. In the second, we look for the relations of the novel with the political disputes of its initial production and circulation context. Finally, in the third chapter, we discuss the novel within its production and discussion process as a work of art, as well as advance some critical analyses with a view to historical understanding.

**Keywords:** *O Cortiço* 1. Aluísio Azevedo 2. Social History 3.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>2</b>	<b><i>O CORTIÇO À VENDA</i> .....</b>	<b>22</b>
2.1	<i>O CORTIÇO</i> NAS PRATELEIRAS.....	22
2.2	ALUÍSIO AZEVEDO E O SONHO DA PROFISSÃO .....	43
<b>3</b>	<b><i>O CORTIÇO ENGAJADO</i> .....</b>	<b>74</b>
3.1	SENTINDO O REAL .....	74
3.2	AS BATALHAS DE PAPEL EM TORNO DE O PRIMO BASÍLIO .....	79
3.3	A FORMAÇÃO POLÍTICA DO ESCRITOR .....	94
3.4	PELA REPÚBLICA: CONTRA A MONARQUIA DOS TRÓPICOS .....	101
3.5	MALDITOS PORTUGUESES .....	111
3.6	O FISIÓLOGO DOS CORTIÇOS .....	118
<b>4</b>	<b><i>O CORTIÇO ARTÍSTICO</i> .....</b>	<b>129</b>
4.1	ALUÍSIO RUMO AO NATURALISMO .....	129
4.1.1	O NATURALISMO AZEVEDIANO .....	137
4.2	AMETAMORFOSE DE JERÔNIMO .....	143
4.3	UM ESPELHO PLANO? .....	151
4.4	BERTOLEZA .....	154
4.4.1	A COMPOSIÇÃO DE BERTOLEZA .....	156
4.4.2	BERTOLEZA COMO ALEGORIA DO BRASIL .....	165
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS: UM EPÍLOGO .....</b>	<b>172</b>
	<b>LISTA DE FONTES PRIMÁRIAS .....</b>	<b>176</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>177</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Os documentos são seres vivos, eles mudam e vacilam junto conosco, é possível extrair algo deles eternamente.

S. Aleksievitch

Em tempos de supercompetição acadêmica, parece importante perguntar: é razoável sugerir que um *romance* pode ser um objeto de conhecimento histórico? Não seria melhor tratar apenas deles enquanto uma *fonte* para perguntas tradicionais da historiografia? Não se trataria, no final das contas, de apenas um novo produto acadêmico cujas respostas poderiam ser encontradas em tradições de pesquisa histórica já consolidadas? Uma resposta a estas perguntas envolve a leitura do trabalho a seguir, pois, se o trabalho atingir ao menos parcialmente seu objetivo, pensamos que podemos encontrar na investigação das variadas faces históricas de um romance um ponto de interrogação muito interessante para entender melhor o passado.

O protagonista do trabalho que o leitor tem diante dos olhos é o romance *O Cortiço*, produzido e escrito na década de oitenta do século XIX e vindo à luz em 13 de Maio de 1890. Seu primeiro coadjuvante será seu produtor, Aluísio Azevedo, um maranhense de São Luís que migrou, como tantos outros escritores “de província”, para o Rio de Janeiro em busca de oportunidades e reconhecimento – e uma vida melhor. Diferente de tantos outros esquecidos, no entanto, é lembrado por ter escrito algumas obras que as formas culturais de tradição, desde então, continuam transmitindo de diferentes formas e sentidos às gerações que se sucederam.

Aproximando as áreas da história social e dos estudos literários, o trabalho aposta na seguinte proposta: no percurso de investigação dos assim chamados textos literários se esconde uma via de acesso à experiência histórica extraordinariamente rica, mas até o momento pouco explorada. A princípio, explorar as várias dimensões de determinada experiência humana que pulsa num “simples” texto literário pode parecer certa extravagância intelectual para alguns; todo o nosso trabalho a seguir se concentrará em mostrar que esse não é o caso.

O pressuposto chave dessa pesquisa é o de que existem relações investigáveis entre o que nós chamamos de *Literatura* e seu tempo histórico. O problema é que não existe um caminho seguro que indique essas relações: para cada obra literária e para cada problema que

propomos a elas existem muitos caminhos possíveis. Temos certas indicações que as várias hipóteses testadas anteriormente e a reflexão teórica sobre elas nos legam, mas a verdade é que a pesquisa sobre cada uma delas é uma aventura em si mesma – onde a aposta e a intuição contam bastante como auxiliares da organização e da determinação.

No meu caso, a pequena aventura começou durante a arguição da banca do meu trabalho de conclusão de curso. Lá ficou claro para mim como o meu desconhecimento da história da literatura brasileira do século 19 seria um bloqueio para quaisquer estudos posteriores. O problema não passava por querer recuar sempre mais “em busca da origem”: eu havia feito uma pesquisa sobre o chamado Modernismo Brasileiro (mais especificamente, sobre a chamada “primeira geração”) buscando relacioná-lo com um dos livros de poesias de Oswald de Andrade quando percebi, pelas críticas feitas ao trabalho, que a maior parte dos contrastes históricos que orientavam a minha visão sobre o fenômeno e, conseqüentemente, sobre a forma daquelas poesias, pareciam-me quase todos errados. Alguns vários pontos se mantinham de pé, mas havia muito trabalho a ser feito. Conhecia poucos textos e umas poucas coisas sobre alguns autores mais célebres do século XIX, sobretudo Machado de Assis. Mas, por exemplo, a rica história social do romance-folhetim brasileiro ignorava-a quase completamente. Coisas importantes sobre a história da imprensa e da formação do mercado editorial brasileiro, sobre a formação da profissão de escritor, sobre a história editorial também me escapavam. O concomitante debate entre a cultura nacional e suas disputas políticas nas três últimas décadas do século 19 pode ser adicionado aí e muito mais.

Da produção literária entre os anos 1870-1910, conhecia algumas obras canônicas. Passei a notar que esse intervalo não era usual na historiografia literária – e que um período entre 1890 e 1922 era constantemente descrito como “pré-modernista”, ora de maneira deliberada, ora não. Sabia que num trabalho para o nível de mestrado, cujo projeto prevê que, dos dois anos disponíveis, teremos apenas um para dedicação exclusiva à pesquisa, não poderia pesquisar um grupo de obras e seus autores, pelo menos não em profundidade. Sabia também que obras completamente esquecidas seriam muito difíceis de serem investigadas, pois sem um sistema de referências ficaria muito difícil localizar o material necessário – que seriam, nesse caso, basicamente fontes primárias, pois os estudos seriam por definição muito escassos; e dado que as expectativas quanto aos recursos para pesquisas longe da instituição não eram as melhores, decidi selecionar uma obra que, pelo contrário, fosse relativamente bem estudada e que reunisse um conjunto de questões que permaneciam obscuras para mim.

As questões que considerava mais importantes giravam em torno de se saber o porquê de o “realismo literário” ser um tema tão lateral para a literatura modernista brasileira, ao passo, que, por exemplo, em pintura e escultura ele ser um assunto de intensa controvérsia artística. Por que a controvérsia com o realismo literário foi tão importante para artistas literários europeus, norte-americanos e, inclusive, outros latino-americanos e, no Brasil, muito pouco parece ter se falado sobre o assunto? O assunto era muito importante para aquela pesquisa e, então, senti que deveria parar e pesquisar mais sobre ele. Para além das velhas acusações de esquecimento deste ou aquele escritor por uma espécie de “complô do silêncio”, parecia haver alguma coisa no próprio fenômeno histórico que levava a esse resultado. As primeiras obras “realistas” que vieram à minha cabeça foram as de Machado de Assis, tanto porque eu conhecia algumas delas, quanto porque talvez a obra de nenhum outro autor brasileiro tenha recebido tantos estudos. O problema com ela, logo percebi, é que a própria noção de “realismo” para designar a obra de Machado de Assis é um assunto em andamento.<sup>1</sup> E que alguns se referem a ele, como em suas novas obras completas em língua inglesa, como um escritor brasileiro que escreve “in a modern way”, sugerindo várias aproximações com o modernismo literário.<sup>2</sup> (Estudando para esta pesquisa percebi que a controvérsia em torno do significante ‘realismo’ eram muito mais profundos e variados do que eu imaginava).

Então, resolvi me aprofundar numa obra que estivesse acima de qualquer suspeita quanto a esse ponto: *O Cortiço* é considerada pelas grandes histórias meio manualescas da literatura brasileira como um exemplo incontestado de “realismo” – e supostamente de sua versão mais radical (ou falseada, para alguns), o *Naturalismo*.<sup>3</sup> Ela cumpria à risca minha condição adicional de ser uma obra bem-estudada.<sup>4</sup> Passei então a buscar material sobre o assunto e descobri que existem duas biografias que cobriam a vida e a obra de Aluísio Azevedo, seu autor, que poderiam me dar muitas indicações sobre por onde começar.<sup>5</sup> Além delas, tive acesso a outro trabalho semi-biográfico sobre as circunstâncias da obra que tornara Aluísio mais conhecido dos círculos letrados do país do seu tempo, *O Mulato*. No final das

---

<sup>1</sup>Ver, por exemplo, o levantamento do debate e a recusa de Gustavo Bernardo a interpretar sua obra desse modo. (BERNARDO, 2011). Para uma discussão sobre o “estilo” realista de Machado ver: SANTIAGO, Emmanuel. Machado de Assis Realista. Será? Revista Amalgama – 24/07/2017. Disponível em: <https://www.revistaamalgama.com.br/07/2017/machado-de-assis-realismo/>.

<sup>2</sup> Ver:(JACKSON, 2015).

<sup>3</sup> Para uma escrita recentemente, ver: Aluísio Azevedo. In.: (NEJAR, 2007); (SODRÉ, 2002).

<sup>4</sup> Cheguei aos seguintes estudos sobre *O Cortiço*: (ARRAIS, 2006); (AGIBERT, 2010); (BAHIA, 2012); (CANDIDO, 1974); (CANDIDO, 1976); (CORREA, 2011);(SEREZA, 2012); (FANINI, 2003); (PORTO, 2008); (MILLET, 1987); (MONTE, 2012);(SILVA, 2007); (SÜSSEKIND, 1984).

<sup>5</sup> São elas: (MERIAN, 2013); (MENEZES, 1958).

contas, acabei escrevendo o projeto para a seleção para o programa de pós-graduação lendo a biografia menos atualizada, pois havia uma versão dela na biblioteca universitária, ao passo que a mais atualizada estava num preço então inacessível. Nelas descobri, por exemplo, que muitos documentos importantes para a pesquisa sobre sua trajetória se encontram em Buenos Aires; e que muitos deles, infelizmente, não estão mais disponíveis em seus originais, mas somente transcritas nas biografias e nos estudos que as utilizaram antes dos anos 1980. O principal problema aqui foi que comecei a notar que, para além das advertências clássicas de estudiosos como Pierre Bourdieu sobre o perigo das “ilusões biográficas”, por esquecimento e negligência, tendemos a não dar a devida atenção ao tratamento delas como uma fonte histórica.

Embora tenha descoberto, com o tempo, que os estudos mais aprofundados sobre *O Cortiço* e sobre Aluísio Azevedo não eram tão numerosos assim, havia uma série de pequenas indicações nas várias edições das obras e desses estudos biográficos que poderiam servir também como ótimos pontos de partida: essas várias edições podem ser encontradas em qualquer biblioteca, exceto uma das biografias, e são precedidas, quase sempre, de comentários críticos e historiográficos de diversos estudiosos, com muitas questões interessantes e referências. Numa versão de “obras completas” de Aluísio, organizadas pela editora Nova Aguillar, há uma compilação de vários estudos desse tipo que adiantavam as coisas.<sup>6</sup>

Com o que encontrei nessas obras e nesses estudos críticos, fui montando minha primeira lista de referências de materiais para o estudo. Listei uma série de jornais nos quais Aluísio havia publicado vários romances de folhetim. Busquei encontrar, nas referências das obras, os jornais em que havia menções a *O Cortiço*. Tive acesso a um pequeno epistolário dele publicado em livro. Como complemento, busquei obras que estudassem em algum ponto

---

<sup>6</sup> A ficção completa em prosa de Aluísio Azevedo recebeu uma edição em “obras completas” da editora Nova Aguillar que se propõe a reunir toda a sua ficção em prosa. Contudo, verifica-se que nem toda a ficção em prosa está presente. Vários contos e romances em folhetim inacabados não constam neste corpus editorial, além um romance escrito e ambientado no Japão, publicado a partir de seus escritos encontrados na Academia Brasileira de Letras e atualmente disponível no sítio dominiopublico.gov.br. As edições de *O Cortiço* são as seguintes: AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. Paris-Rio de Janeiro: Garnier, 1890; \_\_\_\_ *O Cortiço*. São Paulo: Livraria Martins, 1959.; \_\_\_\_ *O Cortiço*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.; \_\_\_\_ *O Cortiço*. São Paulo: Editora Ática. 1997.; \_\_\_\_ *O Cortiço*. Ficção completa, Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2005, vol. 2, pp. 439-633. As outras obras de Aluísio, com seus estudos introdutórios que reuni eram: AZEVEDO, Aluísio. *O mulato*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1909.; AZEVEDO, Aluísio. *Casa de Pensão*. In: \_\_\_\_ *Ficção completa*, Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2005, vol. 2, p. 751-996; AZEVEDO, Aluísio. *Filomena Borges*. In: \_\_\_\_ *Ficção completa*, Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2005, vol. 2, p. 997-1136; AZEVEDO, Aluísio. *O Coruja*. In: \_\_\_\_ *Ficção completa*, Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2005, vol. 2, p. 143-438. *Epistolário e crônicas*: AZEVEDO, Aluísio. *O Touro Negro*: (crônicas e epistolário). Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1938.

a história da imprensa do Rio de Janeiro do século XIX (tempo e lugar em que a obra foi produzida e publicada), em busca de referências sobre o tamanho, os tipos e a natureza dos impressos, sobretudo dos jornais e revistas ilustradas. Em seguida, reuni várias histórias da literatura brasileira, de várias gerações – incluindo as do tempo do próprio Aluísio Azevedo –, textos clássicos de crítica e história da literatura e uma série de outros textos relacionados que eu conhecia melhor. Tendo esse material básico em mãos, propus no projeto uma variedade de questões teóricas e históricas muito gerais sobre as relações entre Literatura e Sociedade, com ênfase na experiência brasileira. Por exemplo, em que condições trabalhava Aluísio Azevedo? O que essas condições nos dizem sobre *O Cortiço*? O que elas nos dizem sobre a produção literária brasileira? O que elas nos dizem sobre aquela experiência de produção intelectual no Brasil de fins do século XIX – seus limites e sua fecundidade? O que nos dizem sobre o lugar do Brasil no mundo? e seus efeitos sobre o cotidiano? Quais são seus princípios formais? Como abordar seu estilo? Por que a literatura é tão importante para aquele debate intelectual? Qual efeito da cultura e da política sobre o romance e vice-versa? Estava interessado, sobretudo, na *inter-relação* entre essas perguntas.<sup>7</sup>

Via-me familiarizado com uma parte considerável do debate em teoria e análise literária. Tinha perspectivas de continuar a conhecê-la, por conta própria e com colegas em grupos de estudos. Mas a verdade é que fui capaz de fazer apenas estudos muito esparsos sobre a área como um todo, tendo me concentrado mais no debate da chamada “perspectiva dialética e materialista”. Além disso, as respostas àquelas perguntas exigiriam um esforço que julgo ainda muito longe de serem suficientes, pois para perseguir boas respostas vi que seria

---

<sup>7</sup> Eram os jornais:– Jornal Folha Nova: Rio de Janeiro. 1882-1883. (Disponível integralmente na Hemeroteca Digital Brasileira). Neste jornal foi publicado em folhetim o romance Mistério da Tijuca, com o primeiro capítulo publicado no dia 23/11/1882 e o último no dia 18/02/1883; nele também foi publicado o romance Casa de Pensão, do dia 05/03/1883 ao dia 20/05/1883; – Jornal Gazeta de Notícias: Rio de Janeiro. 10/11/1883 à 13/01/1884. Neste jornal foi publicado o romance Filomena Borges. (Disponível integralmente na Hemeroteca Digital Brasileira); – Jornal Gazetinha: Rio de Janeiro. 01/01/1882 à 07/06/1882. Neste jornal foi publicado o romance Memórias de um Condenado – (Disponível integralmente na Hemeroteca Digital Brasileira).– Jornal O Paiz: Rio de Janeiro. 02/06/1885 à 12/10/1885. Neste jornal foi publicado o romance O Coruja.. (Disponível Hemeroteca Digital Brasileira); – Jornal A Semana. 1885. Este foi um ano em que Aluísio contribuiu consideravelmente neste jornal, com contos, respostas a leitores e com anúncios de projetos de novos romances e peças teatrais. A esses jornais adicionei mais tarde:– Jornal O Álbum: Rio de Janeiro. 1893-1894 – Jornal organizado e dirigido pelo irmão de Aluísio, Arthur Azevedo e pelo crítico cultural e jornalista Paula Ney; – Diário do Commercio: Rio de Janeiro. 1880-1895 – Jornal Diário de maior tiragem e circulação na capital por muitas décadas. Especialmente importante pelo registro das transações comerciais e atos administrativos da câmara e dos ministérios; – *Cidade do Rio*, 1887-1892 – Jornal de José do Patrocínio, jornalista e maior ícone militante do abolicionismo brasileiro. Um jornal que reunia e publicava notícias sobre arte, cultura à política e economia; – O Typografo - Jornal da associação dos tipógrafos do Rio de Janeiro. 1860-69. Importante para entender os conflitos em torno da produção de livros e da formação do mercado editorial brasileiro.

necessário preencher uma série de lacunas difíceis de serem preenchidas em tão pouco tempo.<sup>8</sup>

A primeira delas era a de me familiarizar com a historiografia brasileira do Brasil oitocentista. Os primeiros levantamentos, entre empréstimos de bibliotecas e de professores, buscas de obras digitalizadas, de empréstimos de amigos, de compras em sebos e livrarias, deixaram claro que a extensão desses textos era grande demais. Para limitar as escolhas, optei pelas chaves clássicas: política, sociedade, cultura, economia. Dentre elas, as referências de cada um dos temas, mais um conjunto de outros textos que estivessem em debate com eles. O problema desse tipo de leitura é que você mal espera o que pode ser aproveitado e tem a sensação de que a maior parte do tempo você está despendendo com estudos que não serão imediatamente úteis. Não obstante nem todas elas serem diretamente usadas no trabalho, foram importantes para compreender e interpretar o que foi, de fato, útil. Por isso, dada a altura da leitura da bibliografia, delimito um conjunto de textos historiográficos que me pareciam cumprir esse requisito, a maior parte sobre a segunda metade do século 19, e desisti de incluir mais material – a não ser quando alguma referência me parecia mais clara e não exigia um longo tempo para seleção e crítica.<sup>9</sup>

Mas houve outro método de pesquisa do qual não consegui fugir: simplesmente seguir as referências. Uma quantidade enorme de obras em diálogo entre si entrou para o material da pesquisa de maneira caótica. Fui incluindo-as com esse único critério: ser capaz de me ajudar em alguma questão muito tópica que ia surgindo.<sup>10</sup> Essa parte mistura bibliografia e fontes e não deixa de ser um pouco frustrante que, ao longo da escrita do texto, você se pegue lendo tantos textos e elaborando novos cronogramas de leitura. No final das contas, leitura e escrita não se separaram, como pensei inicialmente que deveria acontecer.

---

<sup>8</sup> Obras as quais dediquei estudo nesse ínterim: (LUKACS, 2010); (JAMESON, 1985); (WOOD, 2012); (WATT, 2010); (WILLIAMS, 1979); (WILLIAMS, 2015); (SCHWARZ, 2000a); (SCHWARZ, 2000b); (CANDIDO, 2014); (EAGLETON, 2006); (EAGLETON; BOTTMANN, 2017); (EAGLETON, 2019); (EAGLETON, 2011).

<sup>9</sup> O levantamento, já selecionado, foi o seguinte: (MELLO, 2012); (ALONSO, 2015); (ALONSO, 2002); (CHALHOUB, 1990); (CHALHOUB, 2009); (MENDONÇA, 2001); (MENDONÇA, 2008); (COSTA, 2010); (BROCA, 1975); (VENTURA, 1991); (CHALHOUB, 1996); (CHALHOUB, 2003); (SCHWARCZ, 1993); (ABREU, 2003); (ABREU, 2014); (DE MORAES, 1985); (DE CARVALHO; DAS NEVES, 2009); (SALLES, 2010); (CONRAD, 1975); (MACHADO, 1994); (GUIMARÃES, 1988); (KODAMA, 2009); (LIMA, 2010); (AZEVEDO, 2010); (GRAHAM, 2011); (BETHELL, 2002); (SCHWARCZ, 1998); (BIDDISS, 1970); (SCHWARCZ, 1987); (SLENES, 1976); (TOPLIN, 1971); (CHALHOUB, 2012); (ALBUQUERQUE, 2009).

<sup>10</sup> Foram elas: (ASSIS, 1997a); (EL FAR, 2004); (FARIAS, 2013); (FILOMENO, 2010); (JÚNIOR, 2003); (FRITSCH, 1985); (HALLEWELL, 1985); (PINHEIRO, 2004); (MAURO, 1991); (MATTOS, 1987); (CARVALHO, 2003); (BRAGANÇA, 2004a); (NETO, 2015); (GUIMARAES, 2012); (CASTELLO; ALENCAR, 1953); (MASSA, 2009); (RICUPERO, 2004); (MOLINA, 2015); (ALONSO, 1996); (TAUNAY, 1908); DIAS, Gonçalves. Primeiros Cantos - 1846. In.: Coleção “Nossos Clássicos”. São Paulo: Agir, 1969. Acessado em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000115.pdf>; (ROMERO, 1992); (SCHNEIDER, 2010); (MARTINS, 1977); (FARIAS, 2013); (CANDIDO, 2002).

Minha segunda tarefa foi cobrir os jornais selecionados. Além de buscar estudos que ajudassem a compreender quem os editava e colaborava, sua estrutura, difusão etc., cobrir todos os jornais que eu havia selecionado me pareceu impossível. Num dos sítios em que esses jornais se encontram disponíveis para consulta online, no entanto – a Hemeroteca Digital, um projeto da Biblioteca Nacional – existe a possibilidade de selecionar exemplares dos jornais que contenham palavras-chave previamente escolhidas. Selecionei um conjunto delas: *O Cortiço*, *O Mulato*, *Aluizio Azevedo* (conforme a ortografia da época), *Garnier*, *Litteratura*, *Litterario*, *Romance* e *Folhetim* entre outras mais ocasionais. Em cada uma das ocorrências, se elas de fato tivessem alguma coisa que eu considerasse relevante para o estudo, buscava localizá-la nas publicações e nos acontecimentos da última semana, pois a cada vez que eu fazia isso, ia cobrindo boa parte da série histórica do jornal. Algumas outras palavras como *B. L. Garnier*, *Monarquia*, *Naturalismo*, *Realismo*, *Eça de Queiroz* etc., eu fui buscando de maneira mais esparsa e frouxa, confiando mais na contextualização que as investigações anteriores e a interpretação da bibliografia haviam me fornecido.<sup>11</sup>

A terceira foi organizar meu argumento e, principalmente, montar a narrativa do trabalho – o que, para mim, seria o mais difícil. Como organizar a montanha de informação que eu estava empilhando sobre *O Cortiço*? A princípio, à luz da pesquisa que estava fazendo, parecia uma má escolha usar uma linha cronológica rígida como ponto de apoio. Primeiro por conta do espaço que isso requereria e segundo porque eu pretendia usar em meus argumentos comparações, entre semelhanças e diferenças, no intervalo de algumas décadas. Outra questão era forma como o trabalho seria arquitetado e escrito: poderia fazer ensaios relativamente independentes entre si, como vários estudos esparsos sobre o romance, onde cada um deles tocaria diferentes pontos. Teria a vantagem de tornar as relações mais vivas e o texto mais fluído. Por outro lado, perderiam algo de sistemático e de continuidade que eu gostaria de manter.

Como uma espécie de solução de compromisso, decidi que separaria o estudo em três grandes eixos – ou grupos de problemas. A ideia era que o capítulo precedente ajudasse a iluminar o posterior, partindo do que *hoje* é considerado mais “prosaico” e “concreto” para as relações consideradas mais “abstratas” – uma separação teoricamente arriscada, mas intuitiva para quem ainda acha estranho a pesquisa sobre, por exemplo, estilo e personagens literários

---

<sup>11</sup>Para esse propósito, li: (RIBEIRO, 2015); (JÚNIOR, 2007); (MUZART, 2003).

entre nós historiadores. A primeira seção do segundo e do terceiro capítulos retomariam alguma questão deixada pelo capítulo anterior, funcionando como uma ponte entre eles.

No primeiro, assim, tentaria traçar as relações no tempo de *O Cortiço* como um fenômeno do mercado editorial e literário brasileiro, ou seja, tentar abordar o romance como um fenômeno da produção material da sociedade – no contexto de sua economia e da vida profissional de seu autor. Nele estariam abordados e relacionados de modo ensaístico (assim como em todos os demais) – o que me pareceu dar mais fluidez ao texto e estar mais adequado ao objeto. Relações como a publicação e as estratégias de venda; o lugar do romance na vida profissional de Aluísio; a estrutura do mercado literário e a atuação da editora na qual o livro foi publicado; a lógica da ação de Aluísio nesse mercado e sua produção literária; a ideia de literatura e a como as possibilidades dos mercados a afetava etc. Além de uma série de questões correlatas, que, juntas, se tornam relevantes, tais como o sentido da produção literária para a geração anterior à geração de Aluísio e para sua própria geração; as possibilidades materiais da produção intelectual; certas concepções sobre essas condições; o lugar do nacional e do estrangeiro nessas relações etc.

Para o segundo capítulo daria um passo além e falaria das relações da obra com a política, entendida em termos bem amplos como as relações de poder que organizam e distribuem a autoridade pela sociedade; que determina quem manda e quem consente, quem tenta mudar tais relações e quem busca impedir quando isso acontece, ou, mais grosseiramente, quem governa e quem é governado. Minha dúvida principal neste ponto era: como organizar a evolução dessas relações? O primeiro ponto, como mencionado, é fazer da primeira seção dos dois capítulos posteriores um elo entre os capítulos. Quando tratei de *O Cortiço* como um fenômeno editorial, deixei de propósito para o segundo capítulo a discussão pública feita pela crítica na imprensa; assim como deixei para o próximo capítulo a discussão sobre os vários porquês de uma obra como essa ter atraído, relativamente, tantos leitores – onde penso estar o núcleo dos elos da escrita e da publicação da obra com as relações políticas; sobre a maneira de trabalhar de Aluísio e sobre suas pesquisas para *O Cortiço*. Pareciam a mim pontos perfeitos para estarem entre sua atuação profissional e intelectual e as relações políticas entre o que frouxamente concebi como “classes médias” – pensava nos profissionais liberais, nos artesãos e nos funcionários públicos, em resumo – as elites e as classes populares da cidade. Ele parece ser um bom elo para passar a tratar do que, nos termos do que uma parte da historiografia chamou de “transição de hegemonia no Brasil oitocentista”, isto é, como uma cultura e sociedade aristocrática, com certa versão majoritária

de romantismo, monárquica e escravista se transformou numa república burguesa, com um projeto “científico” de sociedade, de trabalho “livre”; a partir daí, caberia avançar para a relação do romance com o debate cultural, intelectual e moral daquele Brasil; o republicanismo de Aluísio; a relação do romance com a escravidão e o movimento abolicionista; o romance e a “teoria do Brasil” nele presente.

Note que, progressivamente, questões que abordam o romance por dentro vão sendo mais e mais propostas. No terceiro capítulo, pretendia começar pela ideologia cientificista de Aluísio e suas relações com sua socialização e formação cultural; avançar pelo seu pensamento racial e relacioná-lo com sua “teoria do Brasil” presente em *O Cortiço*; discutir o que se chamou, tanto em termos teóricos quanto culturais, de “Naturalismo” e “Naturalismo Brasileiro”. Em seguida, passar aos problemas históricos nas escolhas de estilo, as referências literárias, nas escolhas textuais, na composição das personagens, na estrutura da trama, e enfim, a forma. Creio que abordei todas essas questões no último capítulo, exceto a forma: esta é a principal deficiência do trabalho à luz de que como o havia concebido. Fica o aprendizado, ele mesmo material, de que tempo e recursos são finitos e extremamente necessários ao trabalho intelectual...

De qualquer maneira, o último capítulo se destaca, no trabalho, por entrar de cabeça na análise e na crítica literária como instrumento de investigação histórica. Creio que, por meio dos capítulos precedentes, algumas questões que pareceriam demasiado abstratas, se tornaram mais concretas. Explico. Quanto ao estilo: por que constrói suas frases desta forma e não de outra? Por que, por exemplo, um cortiço fluminense pode ser experimentado como um conteúdo literário tão “distante”, quase “exótico”? Por que a escolha de seu vocabulário “zoológico”? Quanto às referências: de que outras obras Aluísio se serviu para construir seu romance? Por que escolheu essas e não outras? Que problemas de composição elas ajudaram a resolver? Como a construção de obras e propostas estéticas como as de Emile Zola foram usadas por Aluísio? Por que Aluísio escolheu certo vocabulário oriundo dessas obras? Como constrói o narrador da história? Como esse narrador compõe as personagens?

Todas essas perguntas e tentativas de relações explicativas, esperamos, iluminaram algo da experiência histórica brasileira e nos mostram possibilidades e limites da escrita literária. Não à maneira das questões históricas mais tradicionais, como a história das classes sociais, dos processos políticos, de práticas culturais, de instituições etc., mas de um modo em que essas questões aparecem correlacionadas ou em choque, em intenso movimento.

Quanto às fontes, digo que não existaram propriamente um conjunto delas exclusivo para cada capítulo. Os jornais examinados foram utilizados em todos eles. As biografias e notas biográficas foram muito importantes no primeiro e no segundo capítulo, mas muito menos no terceiro – onde estavam pressupostas. Os prefácios, os livros da época, de várias obras literárias de um período que cobre mais ou menos dos anos 1860 a 1895, apareceram em todos os capítulos.

Se até aqui usei muitas vezes o pretérito imperfeito, é porque nenhum desses pontos estava e, para falar a verdade, está fechado. Pois, como a trajetória de *O Cortiço* mostra, textos como esse, ao mesmo tempo extraordinário e problemático, sempre dirão coisas novas para quem se disponha a dedicar algum tempo a conversar com ele. Mesmo eu já tendo colocado um ponto final na pesquisa, minha conversa com ele ainda não acabou.

Antes de passarmos ao trabalho, mais três breves avisos.

Optei por preservar as ortografias originais das fontes, salvo nos casos nos quais não tive acesso direto a elas. Em alguns casos, como nos diálogos que aparecem nos romances, por exemplo, eles estão longe de serem triviais e, quem sabe, alguém reconheça algo mais. Ao cotejar edições do romance com diferentes padrões ortográficos, tive a impressão de que atualização nua e crua, sem considerações de ordem estética, produziu alterações involuntárias na obra; essa intuição, assomada a certa precaução, pesou na escolha pela manutenção da ortografia da primeira edição. Ademais, como estamos num trabalho sobre literatura, talvez possamos nos dar ao luxo de dizer que preservar as letras da época tem certo sabor estético e pode produzir um efeito de distanciamento que convém à exposição.

Utilizamos como texto base de *O Cortiço* uma cópia digital da primeira edição produzida pela Garnier. Infelizmente não tivemos acesso ao texto físico original, embora várias de suas características sejam preservadas nesta versão da fonte.

Terceiro aviso: fizemos a escolha importante de evitar nesse momento de introdução expor todas as nossas opções conceituais e metodológicas em bloco, que, esperamos, resultem claras ao longo da leitura dos capítulos.

Tal como recomendava o escorregadio Brás Cubas, para angariar leitores fiéis no momento introdutório de um texto “o primeiro remédio é um prólogo explícito e longo. O melhor prólogo é o que contém menos coisas, ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado”. Para aliviar a desfaçatez, podemos apenas prometer que as coisas aparecerão mais bem articuladas adiante.

Todo o esforço empreendido aqui foi para chegar a uma história social de *O Cortiço*. Com o perdão da demora, vamos a ela.

## 2 O CORTIÇO À VENDA

Aluizio Azevedo é no Brasil talvez o único escritor que ganha o pão exclusivamente a custa da sua pena. Mas note-se que apenas ganha o pão; as letras no Brasil ainda não dão para a manteiga.

Valentim Magalhães.

### 2.1 O CORTIÇO NAS PRATELEIRAS

Quando a editora do senhor B. L Garnier, ou como era jocosamente conhecido no meio literário, o bom ladrão Garnier, fez uma proposta de publicação muito acima da média do mercado brasileiro de romances pelo novo trabalho de Aluísio Azevedo, que envolvia algo como um “romance experimental”, muito “minucioso e verdadeiro”, sobre a vida cotidiana em um cortiço fluminense, pode-se dizer que o romancista de São Luís do Maranhão conheceu um vitorioso dia, ainda que modesto, se considerarmos toda a sua situação. Não sabemos exatamente quanto Aluísio embolsou pelos direitos de reprodução de seu trabalho, mas sabemos que a tiragem inicial demil exemplares, seguida de uma de quatro mil pouco tempo depois, número a que chegavam apenas os grandes escritores, não era pouca coisa.<sup>12</sup> Como romances do mesmo período cuja expectativa era de esgotamento rápido (não muitos), na capa de sua primeira impressão, a casa Garnier imprimiu em letras garrafais “PRIMEIRO MILHEIRO”. Ser publicado pela Garnier, ainda por cima, podia ser visto como um momento de consagração, conforme Machado de Assis assinalaria no obituário do seu proprietário, em 1893:

Editar obras jurídicas ou escolares, não é mui difícil; a necessidade é grande, a procura, certa. Garnier, que fez custosas edições dessas, foi também editor de obras literárias, o primeiro e o maior de todos. Os seus catálogos estão cheios dos nomes principais, entre os nossos homens de letras. Macedo e Alencar, que eram os mais fecundos, sem igualdade de mérito, Bernardo Guimarães, que também produziu muito nos seus últimos anos, figuram ao pé de outros, que entraram já consagrados, ou acharam naquela casa a porta da publicidade e o caminho da reputação.<sup>13</sup>

Pois desde o momento em que chegara ao Rio de Janeiro pela segunda vez vindo da província em 1881 – a primeira delas foi rápida, em meados da década anterior, quando ele ainda perseguia o sonho de estudar pintura na Itália e trabalhava como caricaturista *free lancer* – um de seus grandes desejos era contribuir fortemente para que o público leitor de romances, em folhetim de rodapé de jornal ou em brochuras de livro, abandonasse o gosto pelas reviravoltas gratuitas e chocantes, pelas violentas paixões esteriotipadas em choque, por

<sup>12</sup>O Cortiço. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 16.05.1890. p. 1.

<sup>13</sup>ASSIS, 1997, p. 401-404, grifo nosso.

pradarias, cavalgadas a dois, juras de amor, castelos da longínqua Europa etc. Também estava interessado em desacreditar certos “golpes baixos dramáticos”, típicos do romance de folhetim mais popular, como suicídios que subvertem a trama em três parágrafos, o uso da expectativa em torno do assassino ou culpado, as revelações de família etc., que tinha no francês Xavier de Montépin seu ícone – nos rodapés dos jornais brasileiros.

Seu objetivo, desde que começara a escrever, era chegar mais próximo da popularização do “romance moderno”. Agora, em 1890, com seu mais novo romance *O cortiço*, que se propunha a criar a tal “história experimental” baseada na vida real das classes populares da cidade, poderia conciliar a convicção estética e o ganho monetário, que andaram ao longo da década de 80 apartados da sua vida profissional.

O momento era visto como de certa consolidação da expansão do interesse literário e de certo incremento da alfabetização da população da corte. Ainda que de maneira tímida, *à luz do cenário internacional*, um número maior e mais diversificado de leitores começava a entrar para o mercado. Certas reformas educacionais, sobretudo as oriundas das reformas do gabinete Rio Branco, abriram espaços para jovens de origem social menos nobre; e, como veremos, com ela um aumento modesto do mercado livreiro.<sup>14</sup> Era possível comprar um livro, no final do século XIX, satisfazendo umas poucas condições:

Ao contrário do que normalmente se imagina, havia no Rio de Janeiro das duas últimas décadas do século XIX inúmeras livrarias munidas de um acervo considerável de exemplares “ao gosto do povo”. Aquele que não tivesse consigo as amarras do analfabetismo poderia, com alguns tostões, levar para casa um livro da sua preferência. Pelas ruas do centro da cidade, livreiros e mercadores ambulantes disputavam clientes anunciando volumes a baixos preços.<sup>15</sup>

Esses “alguns tostões” faziam toda a diferença para os produtores e comerciantes do mercado. A “popularização”, bastante relativa, logo fez aparecer as primeiras reflexões. Pardal Mallet, em coluna para o dia 23 de abril de 1890, podia fazer “balanços críticos” desta expansão:

Os jornaes andam atualmente cheios de notícias litterarias nacionaes. Para pagar o trabalho artístico falla-se já em quinhentos mil réis e em contos de réis. E a alegria transborda de nós outros, para quem parece que chegou o tão sonhado período onde se possa viver de uma profissão que até agora ninguém tomava a serio – de ser escritor. Não basta, porém, o entusiasmo de momento. A febre literária, que se apoderou agora das nossas empresas jornalísticas e theatraes, teve um apparecimento muito brusco e

---

<sup>14</sup> ALONSO, 2015, p. 124-125.

<sup>15</sup> EL FAR, 2004.

possue uma intensidade muito forte para não ser simplesmente uma febre, isto é, um symptoma passageiro e transitório.(...)<sup>16</sup>

As notas do primeiro e do segundo parágrafos da sua crônica parecem um pouco desafinadas, se olharmos atentamente. Se há quem pague até um conto de réis pela propriedade intelectual de um romance nacional – ou, como então se debatia pela “propriedade literária” – significa que o mercado avançara na cidade do Rio de Janeiro, e muito, em relação ao início da década, mesmo que a mudança possa ter sido “brusca” e “passageira” – como a vê Mallet. Nenhum editor, dono de jornal ou livreiro, dificilmente passaria a pagar tais preços pelos direitos das obras se não fosse necessário. Machado de Assis, para citar um nome no topo da remuneração, recebia em 1896 250\$000 (duzentos e cinquenta mil reis) por cada reedição de *Quincas Borba*.<sup>17</sup> Mas o alvo principal de Mallet parecia ser outro. O *Correio do Povo*, um jornal com tendências liberais e republicanas, estava oferecendo um prêmio de um conto de réis pelo melhor romance do ano; como a prática estava se tornando comum, Mallet decidiu aproveitar a ocasião para uma crítica a esse tipo de “estímulo”. Era esse recente crescimento da prática de prêmios literários que tinha em vista em seu artigo. Para ele, se o mercado jornalístico e outras instituições continuassem a estimular dessa forma escritores e leitores, a cultura nacional perderia uma grande oportunidade, e logo o “sonho da profissão” teria que ser adiado mais uma vez para muito além. Muito de passagem, ele diz:

E convem ter sempre em vista que a litteratura nada adianta somente porque tres ou quatro litteratos ganharam prêmios de quinhentos mil reis, de um ou dous contos de reis. O problema é outro. O problema consiste, não em dar dinheiro aos litteratos, mas sim desenvolver os meios da produção litteraria.<sup>18</sup>

Além de efêmero, esse “incentivo” seria enganador, por desviar a atenção de todos, a seu ver, para o verdadeiro problema: a ausência de “desenvolvimento” dos meios de produção literária. Para que o “sonho da profissão” se realizasse seria necessário muito mais para o mercado editorial brasileiro. E, sabendo que a literatura era apenas mais um entre muitos “divertimentos” do seu público leitor, termina sua longa crônica apostando na qualidade de

<sup>16</sup>MALLET, Pardal. Litteratos na ponta. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 23.04.1890. p. 1

<sup>17</sup>Exposição Machado de Assis (Centenário do nascimento). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1939, p.176-187. *Apud*, MERIAN, 2013, p. 368.

<sup>18</sup>MALLET, Pardal. Litteratos na ponta. op. cit. p.2. Decidimos manter a ortografia original das próprias fontes. Doravante, algumas palavras aparecerão com uma grafia que segue um padrão diferente do atual. Não cremos que a compreensão fique prejudicada pela opção, que se justifica pela presença de expressões de época que perderiam parte de seu significado no caso de uma atualização ortográfica.

dois romances e aproveitando para dar uma piscadela aos possíveis compradores – o que em si mesmo era um sinal dos novos tempos para as letras:

(...) vamos ter já e já os sucessos das *Ondas* e do *Cortiço*, dentro de um mez deixamos este povo cansado de ouvir falar em litteratura e procurando outra cousa para o divertimento.<sup>19</sup>

A primeira menção à publicação de *O Cortiço*, no ano de publicação, fora os minúsculos anúncios que começaram a aparecer em vários jornais de grande circulação, exemplificado por um anúncio de chegada de segunda edição de *O Mulato*, do Jornal do Commercio<sup>20</sup>, aparece no contexto de uma matéria que se debate para compreender os rumos da produção literária e do mercado literário no país, portanto. E, claro, não vira as costas à necessidade de se dirigir ao comprador...

Muitas foram as inserções de pequenos trechos do romance na *Gazeta de Notícias*; talvez outros “jornais literários” de curtíssima vida e que circulavam entre as rodas da rua do Ouvidor, que não foram preservados, tenham feito o mesmo. Em *O Paiz*, que em 1890 já ostentava como slogan no rodapé do cabeçalho do jornal os dizeres “O Paiz é a folha de maior tiragem e de maior circulação na América do Sul”, também foram feitas algumas poucas inserções (possivelmente pagas) em artigos de opinião e notas publicitárias. Para se ter uma ideia de quão bem pensado foi o plano de vendas e publicidade da obra, o primeiro dia de vendas de *O Cortiço* foi exatamente no dia 13 de Maio de 1890.<sup>21</sup> O fato de aproveitarem uma grande efeméride como as comemorações do segundo aniversário da Lei Áurea, dia em que certamente a Rua do Ouvidor e as livrarias estariam muito movimentadas, mostra que essa publicação estava cercada de grande expectativa.

Ainda no dia 27 de abril encontramos, por exemplo, uma pequena nota publicitária como a que segue, ao melhor estilo Aluísio (ainda que não tenhamos como saber se ele mesmo a escreveu):

O CORTIÇO  
Boa Nova.

A última página do *Cortiço*, o já afamado romance de Aluizio Azevedo, entrou ontem no prelo.

<sup>19</sup>Ibidem.

<sup>20</sup>“O Mulato marca uma nova era litteraria na literatura brasileira e abriu ao seu autor glorioso caminho que elle galhardamente trilhou depois, despejando à avidez dos seus leitores: A Casa de Pensão, o Coruja, o Homem, Mysterios da Tijuca e outras obras de igual merecimento, e dando-nos a promessa d’O Cortiço, que em breve aparecerá em publico.” Sem título. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 6.03.1890. p. 1.

<sup>21</sup>MERIAN, 2013, p.529.

Esperem um pouquinho, tenham paciência, Srs. glutões. Aluizio Azevedo já lhes vai servir essa finíssima iguaria.<sup>22</sup>

Todo o plano somado à aposta por uma edição e impressão direto em brochura livresca, com a publicação em jornal de apenas alguns pequenos trechos, não poderia ter sido comercialmente mais acertado. Cinco dias depois da estréia, dia 18/05, na rentável e popular edição de domingo, a crônica das principais notícias da semana acabava assim:

E passamos ao ponto final da chronica com outro sucesso, sucesso de livraria. Referimo-nos à edição do *Cortiço*, do famoso romance de Aluizio Azevedo, que já está, vai, não vai, a esgotar-se. Como o Cosme Peixoto, e como a criação das creches, o *Cortiço*, ahi segue... na ponta.<sup>23</sup>

Não era todo ano que aparecia algo que despertasse tanto o interesse dos leitores, na medida do mercado da capital e do país. Um romance que se aproximasse de esgotar sua primeira edição em *dias* era um fenômeno completamente incomum. Mesmo podendo se tratar de uma estratégia de vendas, exagerando febre pelo romance visando criar algum estímulo às compras, o fato é que nenhum crítico contestou o sucesso de mercado e, dois anos mais tarde, em 1892, Aluísio já negociava a venda completa do que chamamos atualmente de direitos autorais da obra (à época “propriedade literária”) por um conto de réis.<sup>24</sup> Era pelo incomum sucesso comercial do romance, inclusive, que alguns críticos começavam suas considerações críticas.

O “fato literário” foi notável para os restritos grupos sociais envolvidos no mercado do livro brasileiro. Mas como parece ter sido um caso isolado, no ano seguinte, como muitas outras vezes em anos posteriores, já era possível ler nos jornais as costumeiras e repetitivas queixas sobre a “pequenez” da literatura brasileira. Dentre elas, a do conhecido crítico Valentim Magalhães, no jornal *O Paiz*, em artigo chamado “Decadencia Litteraria”, chama a atenção pela dramaticidade:

As nossas letras estão atravessando um período de miseria! entraram numa phase de tristissima esterilidade e desânimo.(...)  
Machado de Assis, quasi mudo. Apenas a ministrar às leitoras da Estação, às gottas, o seu Quincas Borba, reflexo e prolongamento do seu Braz Cubas.  
Raymundo Correia meteu a viola no sacco. Luiz Delfino já não faz sonetos: faz política. Olavo Bilac passeia sua elegante nostalgia no boulevard e raramente abre o seu escritorio oriental. Alberto Silva sumiu-se. Arthur Azevedo proprietário e chefe de sessão, nem mesmo em delicados flocos faz trabalhar seu talento. Aluizio, ao que parece, adormeceu no Cortiço. Mallet tornou-se mero Vattel da imprensa.<sup>25</sup>

<sup>22</sup>O Cortiço. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 27.04.1890. p.1.

<sup>23</sup>Editorial. *Chronica Ligeira*. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 18.05.1890. p. 1.

<sup>24</sup>Ibid, p. 398 e 407.

<sup>25</sup>MAGALHÃES, Valentim. Decadencia Litteraria. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 25.06.1891. p.2.

### Qual seria a causa de tamanha “decadência”?

Falta de talentos? Não! Temos numerosos, talhados para a poesia, o romance, a crítica, o conto, o teatro.

Falta de meio, impropriedade de ambiente. Na capital, onde se concentrava quase todo o movimento literário do país, não ha lugar para as letras: a febre do dinheiro, a carestia da vida, a despreocupação das coisas da arte e a preocupação das da bolsa por parte do publico produziram baixa na procura e, portanto, na produção.<sup>26</sup>

Além de um tanto exagerada, parece que o crítico estava mais interessado em atacar o momento político e econômico do país, sobretudo da capital, cuja decadência das artes seria um reflexo, do que qualquer outra coisa. Mas uma coisa ele registra com bastante perspicácia: a extrema vulnerabilidade econômica do mercado literário brasileiro. O ano de 1891 foi o ano da chamada “Crise do Encilhamento”, uma crise financeira que afetou profunda e negativamente a economia nacional, fazendo com que, grosso modo, houvesse uma corrida para apostas e operações financeiras, utilizadas na tentativa de reaver perdas econômicas criadas pela própria crise ou, no caso de grandes investidores, ampliar ainda mais seus lucros, agravando a crise ainda mais. O desemprego no setor público e privado foi muito grande. Sem contar a grande inflação.<sup>27</sup> Consequentemente, além de sobrar muito menos renda para o “divertimento”, a maioria dos estratos médios da população da corte, consumidores potenciais de jornal e livros, estavam provavelmente ansiosos para recuperar seus empregos ou se preparando para o caso de perdê-los. Para que seu sucesso fosse imediato, *O Cortiço* veio à luz na melhor hora, no ano anterior...

Às vezes, nem sempre são as qualidades ou as preferências do leitor que determinam o sucesso de uma obra. Escritores, leitores, impressores, críticos e suas instituições, por vezes esquecem (muitos críticos literários acharam ao longo do tempo até nobre esquecer), são também produtores e consumidores, em busca de consumo, subsistência e lucros. E nem sempre estão em acordo sobre como são divididos os rendimentos da atividade em que estão, forçosamente, coletivamente envolvidos. Aqui, os conflitos e acordos entre o editor Garnier e o escritor Aluísio Azevedo são de fundamental importância para a entendermos uma parte importante das ligações de sociais e econômicas de *O Cortiço*, em movimento, com seu tempo.

---

<sup>26</sup> Ibid, p. 2.

<sup>27</sup> Ver: FILOMENO, 2010; (JÚNIOR, 2003); FRITSCH, 1985.

Não é fácil decifrar nos rarefeitos vestígios que temos à disposição quais foram as condições da negociação entre o autor de *O Cortiço* e seu editor. Mas podemos tentar investigar algo sobre quem, afinal de contas, era Baptiste Louis Garnier, buscar a maneira como sua editora era vista por diversos atores sociais do meio literário. Os vestígios disponíveis também sugerem que demos atenção especial a um ator que esteve muito próximo de Aluísio em visão e posição social: seu irmão Arthur. Com efeito, algo das relações entre os escritores, o público e o debate cultural mais amplo poderá ajudar a mostrar alguma coisa acerca das condições em que provavelmente essa negociação aconteceu.

Para isso, é útil saber algo sobre o próprio Garnier, uma vez que sua vida era fortemente identificada com sua empresa, como veremos. Existe alguma controvérsia sobre a data de seu nascimento, de sua chegada ao Brasil e sobre seu local exato de nascimento e primeira educação. Segundo Hallewell, ele nasceu no dia 4 de março de 1823, em Contetin, região da Normandia, e faleceu em 1 de outubro de 1893 no Rio de Janeiro, onde residia desde 1844. O consenso é o de que trabalhou como balconista na livraria dos seus irmãos em Paris até os 21 anos, tendo, levando em conta seu empreendimento, aprendido sobre todos os ofícios do mercado. Sua família era experimentada tanto nas relações comerciais quanto políticas de uma editora, tendo tido problemas pela publicação de um livro de Proudhon. Resolveu arriscar um alto investimento no mesmo negócio da família – não se sabe bem se como uma “filial” deles –, na onda de promessas de crescimento econômico das terras do além-mar:

Resolveu transferir-se para o Brasil, pensando com razão num país novo e cheio de ambição haveria lugar propício para o desenvolvimento dessa especialidade comercial. Ele chegou ao Rio de Janeiro em 24 de junho de 1844.<sup>28</sup>

A grande maioria das referências diretas ao livreiro e editor aparece no contexto do seu falecimento, depois de outubro de 1893. Contradizendo alguns detalhes nas afirmações de Hallewell, como observou Alexandra Pinheiro<sup>29</sup>, o *Jornal do Commercio* diz o seguinte no seu obituário sobre o editor:

Segundo informão os precitados autores, Garnier nasceu em Tourville, nas vizinhanças de Constances, cidade da província da Normandia; seus irmãos A. Garnier e H. Garnier erão também livreiros e fundadores de bem conceituada casa Garnier Freres, de Pariz, por conta dos quais veio elle entre os annos de 1837 e 1838, estabelencendo-se como filial do estabelecimento chefe.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup>HALLEWELL, 1985, p. 127-128.

<sup>29</sup>PINHEIRO, 2004.

<sup>30</sup>B. L. Garnier. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 7.10.1893. p. 1.

Frédéric Mauro ainda oferece uma descrição diferente:

Em meados do século XIX, os irmãos Garnier já eram importantes editores em Paris. Um deles chegou ao Rio no dia 24 de julho de 1844, a bordo do veleiro Stanislas. Nascido em Quatreville, na parte francesa do canal da Mancha, ele havia estudado em um colégio de Coutances. Em 1846, abriu no Rio uma filial da casa que seus irmãos tinham em Paris. Filial esta instalada na Rua do Ouvidor, evidentemente!<sup>31</sup>

Não temos à disposição registros produzidos pelo próprio Garnier. Seja como for, ao que parece, ele era um homem de negócios muitíssimo reservado e de pouquíssimas aparições públicas; daí a dificuldade de dados sobre ele ou de manifestações diretas do próprio Garnier. Para se ter uma ideia, no mesmo obituário do *Jornal do Commercio*, o redator diz que os estudantes, na falta de informação sobre que nomes as letras B. L. abreviavam “há vinte anos passados, traduziu essas iniciais por Bernardo Lopes.”<sup>32</sup> Em termos pessoais, o obituário já citado escrito por Machado de Assis é aquele que traz mais detalhes. Fala ele o seguinte sobre sua personalidade, identidade e posições políticas:

Garnier é das figuras derradeiras. Não aparecia muito; durante os 20 anos das nossas relações, conheci-o sempre no mesmo lugar, ao fundo da livraria, que a princípio era em outra casa, n.º 69, abaixo da rua Nova. Não pude conhecê-lo na da Quitanda, onde se estabeleceu primeiro. A carteira é que pode ser a mesma, como o banco alto onde ele repousava, às vezes, de estar em pé. Aí vivia sempre, pena na mão, diante de um grande livro, notas soltas, cartas que assinava ou lia. Com o gesto obsequioso, a fala lenta, os olhos mansos, atendia a toda gente. Gostava de conversar o seu pouco. Neste caso, quando a pessoa amiga chegava, se não era dia de mala, ou se o trabalho ia adiantado e não era urgente, tirava logo os óculos, deixando ver no centro do nariz uma depressão do longo uso deles. Depois vinham duas cadeiras. Pouco sabia da política da terra, acompanhava a de França, mas só o ouvi falar com interesse por ocasião da guerra de 1870. O francês sentiu-se francês. Não sei se tinha partido; presumo que haveria trazido da pátria, quando aqui aportou, as simpatias da classe média para com a monarquia orleanista. Não gostava do império napoleônico. Aceitou a república, e era grande admirador de Gambetta.<sup>33</sup>

Se Machado estiver certo, o editor era uma pessoa completamente absorvida por seus negócios e vida privada. Era capaz de aceitar uma forma de governo que não fosse de sua preferência, mantendo apenas a lembrança de certo nacionalismo tricolor, manifesto na ocasião da Guerra Franco-prussiana (será por conta da ameaça às empresas da família?), contanto que o período fosse de ordem e pouca interferência direta nos negócios. Continua Machado sobre o parceiro profissional de longa data:

---

<sup>31</sup> MAURO, 1991. p. 222.

<sup>32</sup> Ibid, p.1.

<sup>33</sup> ASSIS, 1997, op. cit., p. 401-404.

O gosto do trabalho, um gosto que se transformou em pena, porque no dia em que devera libertar-se dele, não pôde mais; o instrumento da riqueza era também o do castigo. Esta é uma das misericórdias da Divina Natureza. Não importa: *laboremus*. Valha sequer a memória, ainda que perdida nas páginas dos dicionários biográficos. Perdure a notícia, ao menos, de alguém que neste país novo ocupou a vida inteira em criar uma indústria liberal, ganhar alguns milhares de contos de réis, para ir afinal dormir em sete palmos de uma sepultura perpétua. Perpétua!<sup>34</sup>

Para Machado de Assis, um empresário cujo projeto era ganhar dinheiro pelo dinheiro, sem distinguir política e moralmente o que imprimia e publicava, era digno de entrar para os dicionários biográficos. Seria essa uma “diferença específica” no cenário editorial brasileiro?

Quando chegou ao país, encontrou todo um mercado a ser desbravado. Nos anos 1850, quando as forças do Estado reprimiram as últimas grandes sublevações regionais e os chamados “conservadores saquaremas” conseguiram enfim a hegemonia para sua política administrativa centralista e a derrota de oligarquias rivais do “Norte”, por meio de uma série de pactos políticos que mantinha burocracia estatal e proprietários rurais num conflito negociável pelos poderes do Estado, houve certa “ordem” para os negócios, conforme Mattos e Carvalho mostraram, e que Hallewell destaca com um dos importantes incentivos para que os Garnier considerassem o Brasil como um possível local de investimento.<sup>35</sup> No entanto, esse era um mercado a ser desbravado, com retorno bastante incerto:

Como, no início, ele não vendia muitos livros, tratou também de vender outros artigos importados da França: bengalas, charutos, perfumes, remédios. Naquela época não havia muitas livrarias de verdade no Brasil. Mais tarde ele começou a editar livros traduzidos do francês, em duas coleções: a “Biblioteca Universal” e a “Biblioteca de Algibeira”.<sup>36</sup>

Lutando para fazer vingar sua empresa na ex-colônia portuguesa, ia escrevendo uma página na história da hegemonia da “capital do século XIX” em termos culturais. As casas existentes aí nem de longe possuíam a tecnologia e o *know-how* franceses; era dessa forma que “conteúdo francês” fluía para as páginas de brochura em língua portuguesa. Encontrar no país um empreendimento que chegasse a coordenar numa mesma empresa, tal como o fez, o circuito que vai da seleção das obras, passando pela edição, impressão, até a distribuição ou venda ao consumidor final, então, nem pensar<sup>37</sup>:

<sup>34</sup>B. L. Garnier. op. cit. 7.10.1893. p. 1.

<sup>35</sup>HALLEWELL, op. cit., p. 126. Ver: MATTOS, 1987; CARVALHO, 2003; CARVALHO, 2003.

<sup>36</sup>Ibid, p. 126.

<sup>37</sup>Para um diálogo fecundo com os modelos de abordagem da história da produção e comércio de livros e das práticas de leitura de Robert Darton e Roger Chartier, pensado a partir da experiência brasileira, ver: BRAGANÇA, 2016; BRAGANÇA, 2004a; BRAGANÇA, 2004b

Ao tempo que em que B. L. Garnier apontou por estas plagas não havia ainda ao Rio de Janeiro lojas exclusivamente de livros e menos editores; os autores imprimiam por sua conta ou do Tesouro, socorrendo-se da Imprensa Nacional que então funcionava no pavimento térreo do edifício da Câmara dos Deputados.<sup>38</sup>

A maior parte do seu lucro, a julgar pelas notícias da época, foram continuamente reinvestidos. A empresa cresceu e prosperou como nenhuma outra do ramo no país. Com ela (parte e partícipe de um processo cultural e econômico mais amplo) reconhecia-se que a literatura brasileira entrava em outra fase por meio de sua atuação:

Sob o ponto de vista litterario, nenhum editor no Brazil até o presente tão bem merece das letras patrias como Garnier (...) pois fora de toda a duvida que a certeza de encontrar um editor é um grande incentivo para o escriptor.(...) A litteratura brasileira contava muitas das colleções de poesias, contos e romances que a enriquecem, se não fora a Garnier; de não poucos escritores foi elle o constante editor de todas as producções, incluindo as que antes de apparecer em livro forão publicados em revistas e jornaes. O festejado Machado de Assis offerece-nos um desses exemplos; a colleção quasi completa de suas apreciadas producções forão editadas pela casa Garnier, cujo espólio bibliographico é o mais copioso que até hoje tem entre nós deixado um livreiro ao findar a sua existencia.<sup>39</sup>

De fato, nos anos 1890 o cenário do mercado editorial, que ajudara a construir, era muito distinto daquele da segunda metade dos anos 1840, quando chegou. Por esse tempo, o pequeníssimo círculo de leitores da capital quase podia ser contado nos serões de leitura organizados por algumas famílias tradicionais. Quando José de Alencar e Manuel Antonio de Almeida começaram a escrever seus romances, gênero literário com uma marca comercial incontestável (diferente da poesia épica ou lírica), o mercado era apenas uma promessa.<sup>40</sup> Cada um desses leitores possuía apenas um conjunto bem restrito de obras de referência e ainda não possuíam a prática de esperar pela novidade literária do dia seguinte. Já em 1890, praticamente todos os meses um impresso de peso chegava aos postos de venda. Mas mesmo em um mercado um pouco mais habituado às novidades, *O Cortiço* ainda podia ser visto como algo diferenciado e inovador, a ponto de merecer o alto investimento da prudente editora Garnier.

E exatamente por se tratar da estrangeira e rica Garnier, duas fontes de prestígio literário (senão as maiores no momento), que as negociações entre Aluísio e a editora nem sempre foram desprovidas de conflito. Afinal, para muitos tipógrafos e escritores, uma editora

<sup>38</sup>B. L. Garnier. op. cit. 7.10.1893. p. 1.

<sup>39</sup> Ibid, p. 126-127. Hallewell afirma ainda que “ele parece ter sido o primeiro editor brasileiro a encarar a impressão e a edição como atividades completamente separadas”.

<sup>40</sup>Ver: ALENCAR, 1987; PRADO, 1999.

e livraria rica, distinta e com fama de “protetora das letras nacionais” teria o dever de estimular o “sonho da profissão”, do qual falava Magalhães. Aluísio, provavelmente, a tomar pelas posições de seu irmão Arthur e algumas de suas declarações, concordava com essa visão.

O autor de *O Cortiço* estava acostumado a receber pela edição de seus romances, em 1888, algo em torno de 800\$000 (oitocentos mil réis).<sup>41</sup> A personagem Rui de *A conquista*, de Coelho Neto (romance sobre a chamada “geração bohêmia”), põe na boca do personagem que “representa” Aluísio a seguinte fala sobre a casa Garnier:

Os editores franceses enriquecem como os fazendeiros a custa dos escravos. O Garnier, por exemplo, dizem-me que tem milhões e dá-me seiscentos mil-réis chorados para a edição de um romance.<sup>42</sup>

Mesmo estando dentro de um contexto ficcional e o conteúdo factual possivelmente não estar sequer aproximado, o trecho sugere que as relações entre Aluísio e a prestigiada Garnier não eram exatamente tranquilas. Em termos culturais, é de se desconfiar que a Garnier também não fosse vista por ele como uma instituição interessada em promover o desenvolvimento econômico e cultural brasileiro. Ainda nos períodos das laudações que se seguiram à morte do seu proprietário, mesmo Machado de Assis elogiaria sua “tenacidade” e “entrega” ao trabalho, mas não seu amor pela cultura. Outro jornal, destacando o que lhe pareceu principal no obituário de Machado, destaca:

A tenacidade no trabalho, pintou-a Machado de Assis admiravelmente nas seguintes linhas:  
“Segunda feira desta semana, o livreiro Garnier saíu pela primeira vez de casa para ir a outra parte que não a livraria. “Revertere ad locum tuum” – está escrito no alto da porta do cemitério de S. João Baptista. Não, murmurou elle talvez, dentro do caixão mortuário, quando percebeu para onde iam conduzindo, não é este o meu lugar; o meu lugar é na Rua do Ouvidor, 71, ao pé de uma cadeira de trabalho, ao fundo, à esquerda; é allí que estão meus livros, a minha correspondência, as minhas notas, toda a minha escripturação.”<sup>43</sup>

Nem todos viam apenas labor e desenvolvimento econômico no velho Garnier, no entanto. O irmão de Aluísio, o dramaturgo Arthur Azevedo, fez questão de pontuar sua natureza de homem de “negócios da cultura”, traçando da seguinte forma sua trajetória:

Estabeleceu-se nesta cidade ha uns cincoenta anos. Era millionario, dizem, e não consta que jamais desse uma esmola. O seu nome nunca figurou numa obra de philantropia. Mas é de justiça dizer que não gastava consigo o dinheiro que negava aos pobres. Não

<sup>41</sup> MERRIAN, op. cit., p. 368.

<sup>42</sup> COELHO NETO, 2015. p. 185.

<sup>43</sup> Factos e Noticias. *A Semana*. Rio de Janeiro, 14.10.1893. p.2.

gosou. Os seus herdeiros talvez tenham outra opinião sobre a utilidade dos contos de réis.

Editava tudo a torto e a direito, e nesse ecletismo está talvez o segredo da sua fortuna. Julio Verne, mais que nenhum outro escritor, contribuiu para enriquece-lo... sem o saber. Diz a nossa imprensa que ele prestou relevantes serviços a nossa litteratura. Efectivamente, o Imperador condecorou-o por esse motivo e nos catálogos da sua livraria figuravam alguns dos primeiros nomes das nossas letras. Mas a verdade é que elle só acolhia de braços abertos os escriptores que lhe entravam em casa com a reputação já feita, e ainda a estes pagava sabe Deus como. Não tirou nenhum nome da sombra, não estendeu a mão a nenhum talento desconhecido. Quando algum moço obscuro lhe procurava, ouvia: “Cresça e apareça.” Se o pobre diabo realmente crescesse e apparecesse, poderia contar com o editor.<sup>44</sup>

Editar tudo “a torto e a direito”, sem considerações pelo conteúdo e qualidade das obras, aparecia para um refinado artista como Arthur como um fato digno de nota – fato, aliás, já destacado por Machado de Assis em outra chave; que fosse essa a fonte da sua riqueza, era um sinal de mudança dos tempos. Quem conheceu a trajetória de Aluisio em sua cidade natal e depois na Corte, que traçaremos mais adiante, não pode deixar de desconfiar que é a seu irmão, entre outros, que Arthur Azevedo faz alusão em “quando algum moço obscuro lhe procurava”: Aluísio só conseguiu seus primeiros contratos com a prestigiosa editora depois de conseguir emplacar nela *O Homem*, quando já havia “crescido e aparecido” como folhetinista, jornalista, dramaturgo, diretor teatral e romancista – e passara por diversas dificuldades.

Mas além do prestígio e da consagração, havia outras recompensas em publicar com a Garnier. Aluísio mesmo, escrevendo uma crítica literária para uma das centenas de publicações culturais efêmeras, esta em particular dirigida por seu irmão Arthur e por Paula Ney, chamada *O Álbum*, sobre o romance de Júlia Lopes de Almeida chamado *A família Medeiros*, diria mais tarde em 1893 o seguinte, de modo bastante desinibido, sobre o padrão das impressões das letras brasileiras:

Mas, folheando o volume antes de o ler, em vez de prelibar as delicias que naturalmente elle me reservara, senti impetos de arrojalo para longe dos meus olhos, indignado pelo seu aspecto anti-artístico de livro brasileiro, com seu detestavel formato quase quadrado, com os capitulos grudados ao alto da pagina, com as suas margens enormes e desiguaes, com seu o papel pulha, assetinado, com seu typo grande demais para a medida que lhe deram, e, enfim, com esse todo desgracioso e repulsivo que *os impressores fluminenses* dão, em geral, à obra que lhe têm a desgraça de lhes cair nas garras!

Ah! Raça maldita de impressores, que não têm sequer a dignidade da sua arte, ou simples compreensão do seu officio.  
Que o inferno os confunda!<sup>45</sup>

Notemos que na categoria dos editores que Aluísio manda literalmente para o inferno não está o *francês* Garnier. Notemos também que não há nenhuma palavra no ácido obituário

<sup>44</sup> AZEVEDO, Arthur. *O Álbum*. Chronica Fluminense. Rio de Janeiro, 09.1985. p. 1.

<sup>45</sup> AZEVEDO, Aluísio. *A Família Medeiros*. *O Álbum*. Rio de Janeiro, 01.1893, p. 3.

de Arthur que repreenda a qualidade final do trabalho da editora Garnier. Considerando os diversos elogios à qualidade do material e às pouquíssimas críticas, é admissível especular que Aluísio jamais teve nada a reclamar a esse respeito sobre o editor francês.<sup>46</sup> E considerando ainda sua manifestação de repulsa à qualidade do trabalho tipográfico brasileiro, não devia achar ruim que sua obra fosse associada a uma impressão francesa. Pois:

A preferência pela impressão feita em Paris devia-se, em parte, à origem da firma [Garnier], embora a partir de 1864 Baptiste utilizasse frequentemente tipografias que não estavam ligadas ao estabelecimento dos seus irmãos. O apelo esnobe exercido por tudo que fosse francês era também fator importante, especialmente no caso dos livros mais caros, aos quais se podia somar o atrativo adicional da encadernação francesa.<sup>47</sup>

Em seus contratos com a Garnier, Aluísio parece ter tido suas obras impressas lá. E, uma vez que faz menção constante ao estilo de impressão nos anúncios, parece que isso devia contar positivamente sobre sua qualidade. Sobre a publicação da segunda edição de *O Mulato*, há um anúncio publicitário que vai nessa direção:

PARA A NOSSA ESTANTE – O MULATO por Aluísio Azevedo, 2ª edição da casa Garnier.  
(...)  
Quanto à edição é das melhores que temos visto da casa Garnier, imitando por seu aspecto as conhecidas edições Charpentier.<sup>48</sup>

Meses antes da impressão de *O Cortiço* pelos tipógrafos da editora, portanto, ele teve uma obra impressa em padrões considerados altos. Considerando o investimento em *O Cortiço*, é possível concluir que o padrão de impressão não deve ter baixado muito. Quanto ao que podemos saber diretamente sobre como era percebida a qualidade da impressão da obra, há uma pequena nota, distante apenas três dias da estréia das vendas: “A impressão de *O Cortiço* é idêntica às edições Charpentier, Paris.”<sup>49</sup> Ainda que isolada, a nota indica que a obra foi impressa no melhor que o mercado editorial brasileiro de impressos em série dispunha; mesmo que esse melhor fosse impresso por braços franceses.

As impressões da Garnier há muito que eram feitas quase exclusivamente em Paris. Desde que os navios a vapor começaram a fazer rotas fixas e a previsão das suas viagens se

<sup>46</sup>São vários anúncios e comentários nos editoriais sobre a qualidade dos impressos, o mesmo não ocorrendo ou ocorrendo muito pouco com as editoras, livrarias ou tipografias concorrentes. Elogios como “A edição [do Manual do Capitalista], como todas as da casa Garnier, é da mais meticulosa nitidez e o volume pode ser facilmente manuseado”; “o trabalho é elegantemente *cartonnés* e esmeradamente impresso”. *Cidade do Rio*, 1887-1892; *Diario do Commercio*, 1885-1895; *A Semana* 1885-1895; *Gazeta Literária*, 1880-1885.

<sup>47</sup>Ibid, 1985. p. 129.

<sup>48</sup>Anúncio publicitário. *Diario do Commercio*, Rio de Janeiro, 9.03.1890. p.1.

<sup>49</sup>O Cortiço. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 16.05.1890. p.1

tornou bastante confiável, mais ou menos em meados dos anos 1850, as condições e o custo de produção europeu tornaram muito mais atrativo a impressão lá de obras editadas e preparadas no Brasil. Além de seus irmãos contarem com uma fábrica impressora, uma variação da “maquinofatura” tipográfica, mesmo com o custo logístico, todos os custos concorriam nesta direção. A mão de obra qualificada no Rio de Janeiro era bastante cara, em virtude do alto custo de vida e do mercado inconstante; e rara, por conta da ausência de um sistema educacional técnico de larga escala e da provável demora para um aprendiz de tipógrafo aprender todas as técnicas e o manuseio do equipamento.<sup>50</sup>

Nenhum fator pesou tanto, no entanto, como o preço e a qualidade da matéria-prima. O custo básico com a matéria-prima principal do livro, o papel, era a razão econômica decisiva, no fim das contas:

No século XIX, todo o papel brasileiro ainda era feito de trapos velhos e algodão ou linhos puros, o que o tornava consideravelmente mais caro que o papel produzido a partir da madeira importado da Bélgica e de outros lugares. A simples questão de assegurar suprimento adequado de trapos velhos pode ter sido um problema que acabou sendo insolúvel: esta fora a razão que levara as fábricas européias, por volta de 1850, a buscar novas matérias-primas, como a madeira e o esparto. O método mecânico de preparo da polpa de madeira fora inventado em 1840, e o método da soda cáustica em 1851.<sup>51</sup>

A vantagem que alguns vêem na posição de uma ex-colônia de estar mais próximo de matérias-primas básicas e, assim, construir desenvolvimento e autonomia econômica por meio da cadeia produtiva que vai delas à fábrica, estava muito distante daquela situação. Assim, aqueles que mais fortemente sentiam o peso do mercado estrangeiro, os tipógrafos do Rio de Janeiro, também se manifestaram contra o padrão de negócios da editora Garnier; sintomaticamente, também sem críticas à qualidade do trabalho. Na verdade, o ponto deles era a debilidade do nosso mercado editorial e, portanto, a possibilidade de investimento em qualidade nacional ficava bloqueada pelo “interesse econômico estrangeiro”. Buscando proteção contra a concorrência invencível da produção francesa, cujos custos de produção eram sabidamente menores e o volume de produção era muito maior; e apelando à responsabilidade da casa, dizem o seguinte em manifestação pública no jornal de sua associação:

A maior parte das obras de que compõe a grande livraria do Sr. Garnier, sita á Rua do Ouvidor, é fabricada na Europa; isto é cousa tão sabida, que ninguém pode contestar, apesar de virem com designação de sua manufatura no Rio de Janeiro e ter esse senhor um revisor por conta própria em Paris; quando os Senhores Laemmert & Comp...,

<sup>50</sup> Ibid, 1985. p. 130-131.

<sup>51</sup> Ibid, 1985. p. 132-133.

procedendo por maneira diversa, possuem um magnífico estabelecimento typografico e oficina de encadernação á rua dos Inválidos, onde acolhem os artistas brasileiros e dão-lhes a ganhar seu dinheiro, que também é por eles ganho neste paiz.

O senhor Garnier, porém, tendo o seu estabelecimento typografico em Paris, dizem que de sociedade com seu irmão, alli manda manufacturar obras de que é incumbido pelos escriptores brasileiros e aufere disto espantoso lucro!

Ora, sabemos que há no país muitos homens ilustrados, que, dando-se ao trabalho de escrever, baldos dos meios pecuniários para as impressões de suas obras as levam a este ou aquele livreiro, e esse senhor, quando o escriptor procura seu concurso a fim de fazer sair á luz da publicidade o fruto dos seus estudos e de suas vigílias, não aceita a obra sem que seja por contrato, não sabemos se da propriedade perpétua da publicação ou se por edições; são tratos estes que se dão entre o escritor e o fabricante, ficando, contudo, este mais aquinhado que aquele.

Desta boa capital envia as obras a sua grande Paris; lá é ella composta, revista, encadernada, etc., e volta ao Rio de Janeiro; aqui é vendida pelo preço que lhe convém dar a cada exemplar, e desta forma a mão de obra é sempre estrangeira ao passo que as nossas oficinas typograficas definham e os typografos brasileiros vêem-se a braços com todas as necessidades e muitos compositores por aí andam sem achar trabalho, e portanto sem meios de subsistencia.<sup>52</sup>

Os próprios tipógrafos se apresentam ao lado dos escritores no manifesto, em busca de solidariedade contra a “exploração estrangeira”. As condições profissionais e de vida dos escritores e a situação do mercado de impressos são apresentados como problemas com uma raiz comum. Por isso a menção ao exemplo dado pelos “Senhores Laemmert”, os principais concorrentes da Garnier, é tão importante. O documento sugere que as editoras estrangeiras devem algo à sociedade em que instalam seus mercados, mantêm-se subsistindo e retirando seus lucros. Providenciar empregos, desenvolvimento tecnológico local e uma vida cultural mais atrativa deveriam ser obrigações de um editor, para a associação dos tipógrafos. Enquanto isso não ocorresse, do ponto de vista desses trabalhadores, reclamações quanto à impressão como as que Aluísio fez não passariam de palavras jogadas fora.

Diferente dos escritores, que só timidamente começaram a se organizar, os tipógrafos do Rio de Janeiro estavam muito mais confiantes na justiça de sua organização coletiva. Quando mencionam os escritores, é para mostrar como a Garnier, reinando solitária no mercado, encontra uma situação muito cômoda mantendo os escritores no nível de uma subprofissão:

Até a própria Revista Popular, hoje transformada em Jornal das Famílias, que tem hoje escritores sem que o Sr. Garnier dispenda com elles ordenados, e com o qual ganha não pouco, é impressa em Paris.

E é a esse homem que vive do nosso país que arranca do nosso trabalho para mandal-o aos estranhos, a quem o governo condecorou ha pouco tempo, pelos *importantes* serviços prestados á literatura nacional!<sup>53</sup>

<sup>52</sup> As obras da livreria Garnier. O *Typographo*, Rio de Janeiro 5.12.1867. p. 3-4.

<sup>53</sup> As obras da livreria Garnier. O *Typographo*, Rio de Janeiro 5.12.1867. p. 3-4.

No final do documento, fica claro qual é o ponto que fundamenta seu discurso de indignação: os tipógrafos no Rio, ao citar o exemplo da principal concorrente da Garnier, mostra que a qualidade do seu trabalho não é inferior, como Aluísio e talvez o próprio Garnier pensassem. Para eles, devemos inferir, a mera filiação estrangeira do Sr. Garnier seria a razão de sua opção:

Noticiando estes factos, os lamentamos, como typografos, por faltar-nos as vezes o trabalho, unico recurso de que podemos dispor para as comodidades da vida, e nos admiramos de que esse proprietario deixe typographias tao bem montadas com ha algumas nesta côrte para recorrer ás da Europa.<sup>54</sup>

Mas como vimos, as razões para mandar fazer os livros fora envolvia menores custos com força de trabalho e com matéria-prima, com a regularização dos processos logísticos, e, apenas como últimos fatores a pesar, a proximidade familiar e a nacionalidade. Além do mais, no início das atividades da empresa, antes do *boom* das empresas de navios a vapor dos anos 1850, ele usava a impressão local para sua editora. Ainda não será por essa razão que saberemos se Garnier era um patriota convicto, portanto.

Mesmo sabendo que as grandes editoras francesas (mais a Francisco Alves, nacional) é que estavam ditando as regras do jogo, para os escritores, sobretudo para aqueles sem uma retaguarda financeira no seio familiar, não era fácil se desatar de sua liderança. Para Aluísio, estar com a Garnier tinha vários atrativos: dentre eles, as conexões com os jornais que uma grande editora proporcionava também eram muito valiosos. Estes jornais funcionavam muitas vezes como distribuidores, quase livrarias. Basta ver os anúncios de obras literárias, didáticas, científicas etc., da editora feitos por vários dos jornais em circulação, tanto de pequena quanto de grande tiragem. A *Gazetinha* no início dos anos 1880 ou a *Cidade do Rio*<sup>55</sup>, de José do Patrocínio, mais para o final da década, são exemplos de um pequeno e médio jornal que veiculavam frequentemente não somente propaganda de novos livros, mas também a disponibilidade para venda direta. O *Jornal do Commercio*, entre os grandes, além de venda, oferecia livros como promoções e brindes para seus assinantes. Estar nesse meio e ter relações cordiais com ele era de fundamental importância para sobreviver profissionalmente naquele ambiente competitivo e de escassas possibilidades para um escritor.

Bem ou mal, eram estas as condições para os poucos que estavam envolvidos no “sonho da profissão”. E Aluísio em vários momentos tentou lidar com elas; quase sempre com muita habilidade. Cinco anos após a primeira publicação de *O Cortiço*, vemos Aluísio

<sup>54</sup>As obras da livraria Garnier. O *Typographo*, Rio de Janeiro 5.12.1867. p. 3-4.

<sup>55</sup>Correspondencia de Pariz. *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, 9.11.1887. p.1.

tentando emplacar uma reedição de um de seus romances *românticos*. Levando em conta toda a sua exigência, é possível imaginá-lo indo até Louis Baptiste e pedindo intermediação para que a obra fosse impressa de modo a atingir o público específico de leitores e leitoras (principalmente estas) com uma impressão especial em Paris. Arthur Azevedo diz o seguinte nesse contexto (não sem a acidez dos Azevedo...):

Tenho também um exemplar da nova edição de A Mortalha de Alzira, o conhecido romance do festejado autor do Livro de Uma Sogra.

Os Senhores Faouchon e Companhia affirmaram que já venderam 9.000 exemplares desta obra de Aluísio Azevedo, e que este com que fui obsequiado pertence ao decimo milheiro.

A impressão é primorosa; foi feita em Paris, na Casa Garnier “frères”. Garnier “hermanos” dizem elles, porque pensam que “hermanos” é português.<sup>56</sup>

O simples fato de Aluísio ter conseguido negociar uma parceria entre editoras para uma reimpressão de suas obras era provavelmente um alívio, pois ganharia uma participação, ainda que modesta, por sua reedição. Caso as vendas fossem boas, outras mais poderiam vir. A acidez de Arthur Azevedo se deve à insatisfação com o fato de que tantos exemplares tenham sido vendidos de uma obra secundária na carreira de quase quinze anos do irmão, muito possivelmente sabendo que ele continuava a correr atrás de novas publicações para poder continuar a se sustentar.

No contexto laudatório da morte do senhor Garnier, um leitor do pequeno *O Álbum* escreveu uma carta anônima para a redação (aquela da qual Arthur Azevedo e Paula Ney eram diretores) sobre os comentários que este fizera no texto citado antes. Arthur, então, tem aí um pretexto para dizer tudo o que gostaria de ter dito no obituário e não dissera por respeito...

O author d’essa epístola não me quer mal pela referencias que fiz à proverbial avareza do famoso editor; é de opinião que nós, os chronistas, temos o direito de dizer o que sabemos e o que sentimos aos indivíduos que morrem depois de haver exercido uma influência direta sobre o organismo social. O que elle não me perdoa é ter dito que o Garnier pagava mal aos autores cujas obras editava. (...)

Depois de mencionar o fato de que Machado de Assis fez o favor de certo dia os apresentar, antecedendo-o com um breve bilhete, passa a narrar como o velho Garnier teria se comportado em relação a uma reunião de contos que escrevera com Luiz Murat:

O Garnier abriu e reabriu o exemplar avant la lettre, gemeu, abanou a cabeça, mordeu o charuto, expectorou longas e dolorosas considerações sobre o indiferentismo do publico brasileiro no tocante à litteratura do seu paiz, queixou-se amargamente dos prejuisos que lhe causaram quasi todas as suas edições de escriptores nacionaes, fez-me ver que o conto era o gênero litterario que menos se vendia [etc.] (...)

<sup>56</sup> AZEVEDO, Arthur. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 3.10.1985, p.1.

Já nas vias finais da negociação:

- Quanto lhe custou isso? [teria perguntado o Sr. Garnier]
- Um preço amigo: quatrocentos mil réis.
- (...)
- Monsieur le docteur, não posso dar pelos mil exemplares mais de... quatrocentos mil réis.

O final da história colide de frente com o clima de honrarias em torno do famoso editor:

Um mez depois de realizado o negocio, disse-me o sympatico Sr. Valladão (n'aquelle tempo empregado da livraria Garnier) que já o editor dos contos possíveis tirara os custos da edição. Eu bem presumia, pois para isso bastava que ele vendesse duzentos exemplares; mas ainda assim soltei um suspiro de allivio: não fosse eu causar a ruina d'aquelle velho protetor das letras pátrias!<sup>57</sup>

Então, ao mesmo tempo em que a próspera editora “crescia e aparecia”, maiores iam se tornando tanto as bajulações públicas, como a de Machado, em maior número, quanto a intensidade das poucas críticas que se levantaram, de acordo com o cronista. Adolfo Caminha, cuja situação paupérrima tornou-se um símbolo da condição comum do escritor brasileiro é ainda mais enfático:

Quase todos os escritores brasileiros, desde Alencar, pagaram seu tributo: os serviços que o velho Garnier prestou às letras foram largamente, abundantemente recompensados. Que o digam Machado de Assis e Aluísio Azevedo.<sup>58</sup>

A comparação não deixa de ser forte, para quem conhecia a posição relativa dos dois romancistas nas letras brasileiras: Caminha coloca Aluísio ao lado do já celebradíssimo Machado de Assis quanto à lucratividade de suas obras. Mas se os ganhos dos dois são comparáveis por alguém tão bem informado como Caminha sobre a situação das letras, por que não vemos sequer uma palavra de contestação de Machado sobre a editora, mas tão somente elogios e suas famosas ambiguidades? Mero efeito de sua personalidade? E, ao contrário, temos alguns indícios de que para Aluísio e outros o papel de “estímulo às letras” da casa era tão superestimado?

Talvez a diferença das situações pessoais e profissionais seja a resposta. Machado de Assis, em 1888, como diretor da Diretoria Geral do Comércio (cargo de alto funcionário) recebia 8 contos de réis por ano; segundo Mérian, tratava-se de “duas vezes mais que o salário

<sup>57</sup> AZEVEDO, Arthur. *O Álbum*. Chronica Fluminense. Rio de Janeiro, 10.1985. p. 3-4.

<sup>58</sup> CAMINHA, Adolfo. *Apud*: ZIBERMAN & LAJOLO, 1999. p. 79-80.

de um redator de um jornal importante do Rio de Janeiro.” Ter um ótimo salário à disposição durante anos como alto funcionário público, assomado à carreira sempre crescente como escritor, colocava Machado em uma situação economicamente bastante confortável – e absolutamente singular – no mundo das letras brasileiro. No distante ano de 1876, apenas a título de exemplo:

(...) recebeu nada menos que 600\$000 (seiscentos mil réis) por uma edição de mil exemplares de Helena; em 1890 a mesma quantia lhe foi paga por uma edição comparável de *Quincas Borba*.

Apesar da inflação que caracterizou os primeiros anos da República, Machado de Assis, em 1896, recebia apenas 250\$000 pelas reedições, cada uma de cem exemplares, de *Quincas Borba* e *Iaiá Garcia*.<sup>59</sup>

Em 1897 Aluísio vendeu os direitos de “*inteira e perpétua*” das suas obras aos parentes do velho Garnier (que haviam assumido a livraria e a editora depois do seu falecimento), mais especificamente a Garnier francesa, na pessoa de François Hippolyte Garnier, por dez contos de réis<sup>60</sup>. A *Gazeta de Notícias*, também em 1890, anunciava como uma política de remuneração revolucionária o pagamento de 25 a 35\$000 por conto ou crônica publicada em seu jornal, o que nos permite inferir que as demais pagavam algo abaixo disso<sup>61</sup>. A informação aparece entre um misto de crítica da cultura nacional quanto à “proteção às letras e artes”, sobre a situação do jornalismo e o aúncio dos ganhadores de um prêmio literário. O ponto era mostrar que as coisas não iam tão mal no meio literário e jornalístico:

#### CONCURSO LITTERARIO

Entre as diversas cousas, que passaram a categoria de axioma, figuram: a perfeição do nosso corpo de bombeiros; a habitual hospitalidade brasileira; a pujança da nossa natureza; a grandeza do hospital de Misericórdia; a falta de protecção às vocações litterarias, “que se estiolam n’um meio burguez e mercantil”. (...)

É certo que hapor ahi muito talento desaproveitado, muita aptidão desprezada; mas uma simples enumeração de factos bastará para provar que a regra não é o abandono dessas capacidades.

Começando pelo mestre: Machado de Assis encontrou publico avido pelas suas edições e recebeu 50\$ por cada conto litterario. (...)<sup>62</sup>

Comparando os salários de Machado com seus rendimentos como escritor, é possível dizer que o mundo das letras, em termos estritamente profissionais, representava muito mais

<sup>59</sup> MERIAN, op. cit., p. 368.

<sup>60</sup> MENEZES, op. cit., p.277-78. As cláusulas do contrato reproduzido na biografia escrita por Menezes são bastante duras, mesmo a lucratividade das obras sendo tão grande. A segunda delas diz o seguinte: “O outurgante obriga-se a não escrever livros sobre os assuntos que são objetos das Obras acima mencionadas, sob pena de pagar ao outurgado uma multa de dois contos de réis.”

<sup>61</sup> Concurso Litterario. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 10.04.1890. p.1.

<sup>62</sup> Ibidem.

um complemento de renda do que uma profissão para a grande maioria dos escritores. E, neste caso, estamos falando do escritor brasileiro de maior reconhecimento público, nacional e internacional, com sua conhecida e numerosa produção. Agora, o que falar de todos os demais escritores? E, sobretudo, sobre aquele que estava entre os poucos que, por escolha ou circunstâncias, estavam tentando fazer de si, em suas palavras, um escritor profissional?

Havia quem demandasse com todas as letras maior responsabilidade cívica e cultural junto ao peixe grande do mercado editorial brasileiro. No misto de crônica e crítica literária e cultural publicado no espaço do folhetim, queixando-se de que as letras brasileiras estavam confinadas nos jornais, dizia Lúcio de Mendonça:

Porque ha de ficar o nosso progresso litterario circumscripito ao jornal? porque não havemos de produzir livros nas medidas das nossas forças, que já sao notáveis, e do nosso publico, já sufficiente para remunerar esta especie de esforços?

Ahi está quase isolado o fecundo e infatigável Aluizio Azevedo a lançar a publicidade romances sobre romances, nem todos de igual valor, certamente, mas alguns, os últimos, a Casa de Pensão e O Homem, dignos de um meio artistico muito mais adiantado que o nosso. (...)

Se temos, ou não, publico leitor que represente a necessaria procura, difficil é saber, porque raro é o livro que se lhe oferece e nem sempre nas condições de se poder por ahi aferir a importancia e a avides do consumo.

Faltam-nos, positivamente, editores; e, felizmente, não pode a prudente classe dos Srs. Garnier e Laemmert parodiar, n'esta questão, a celebre phrase das Guepes, estabelecendo como premilinar – que o senhor publico comece.<sup>63</sup>

Onde se lê a “prudência” dos senhores Garnier e Laemmert, insinua-se uma crítica à “avareza” e “filistinismo”, dos editores, bem possivelmente cochichada pela Rua do Ouvidor há anos. Ser escritor era estar em contato e conflito com as editoras, sobretudo do seu discernimento sobre a lucratividade de uma obra. Usando do fato de que “editar” uma grande obra tornava-se sinônimo de “levar à Garnier”, encontramos ainda a seguinte piada em um jornal de 1880:

Um poeta, d'estes que o mundo não comprehende, estava parado à porta da Garnier, com um rolo de papeis na mão.

- o que fazes ahi? Perguntou-lhe um colega.

- Eu? Medito.

- Ah! *t'editas*? Fazes bem, porque o Garnier não cahe n'essa.

(o Caipira perdoa-me!)<sup>64</sup>

O problema é que esses críticos e escritores não podiam fazer algo mais que pressionar com palavras, subir o tom ou fazer troça. Mas Lúcio de Mendonça registra criticamente também algo muito interessante. Enquanto todo o debate ia na direção da

<sup>63</sup> Folhetim: A hora da sesta. *Diario do Commercio*, Rio de Janeiro, 17.11.1889. p. 1.

<sup>64</sup> Omnibus. *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 12.02.1880. p. 1.

atribuição da nossa “pequenez” à escassez da demanda, Mendonça diz que esta nem sequer pode ser avaliada, uma vez que não teria notícias de um grande investimento perdido pelos franceses. Se, como Machado registrara, o Sr. Garnier era bastante flexível quanto ao “conteúdo” dos livros que editava, o mesmo não pode se dizer quanto a sua versatilidade de métodos de negócios e sua flexibilidade para lidar com seus produtores (escritores, vendedores, impressores):

Foi Garnier que introduziu também os preços de capa fixos, com base na teoria de que todo o livro tinha seu próprio e limitado mercado. A demanda sendo tão pequena no Brasil, a maioria dos livros não poderia ter mais de aproximadamente trezentos compradores por ano (alegava ele), qualquer que fosse o preço, e mesmo livros de boa vendagem raramente superavam seiscentos ou oitocentos exemplares por ano.<sup>65</sup>

O próprio Garnier teria confirmado: o *Jornal do Commercio* atribui ao senhor Garnier as seguintes considerações em uma conversa privada em fins dos anos 1880:

Quanto aos preços que estabelecia por suas edições, era sempre permanente: qualquer que fosse a aceitação do livro, não o alterava nunca, nem mesmo com a baixa do cambio para os impressos na Europa.

Conversando com elle uma vez a respeito de um livro que acabava de publicar, e que se lastimava a pouca aceitação que tivera, perguntamos-lhe por que não havia taxado por preço mais módico:

- É um engano seu, atalhou-nos, ha livros qualquer que seja o preço que, sendo bem aceitos, não podem ter mais do que 300 ou 400 compradores e outros até menos; dos populares sim, pode-se vender no primeiro ano de 600 a 800: conheço bem o mercado do Brazil.<sup>66</sup>

A passagem ainda faz parte do obituário e é escrita numa tentativa de compor o perfil do empresário. O alvo ali era tentar justificar certas insatisfações com o editor, como essas que viemos pontuando; sobretudo a de que jamais arriscava em algo novo e, assim, mantinha a “vida cultural” estagnada. A ideia era: se não há lucro, nada se pode fazer. Se a passagem nos informa alguma coisa pelo menos próxima da realidade do mercado editorial brasileiro no final dos anos 1880, teremos então um indício da dimensão do acontecimento editorial de *O Cortiço*. Se a média não passava de 800 em 1880, uma tiragem de 5000 dez anos depois não deixa de ser notável.

Outros, porém, preferiam enfatizar a utilidade social da editora – sem negar a pertinência das críticas, curiosamente. Mesmo que a situação não fosse perfeita para a realização do “sonho da profissão”, havia quem soubesse valorizar a persistência da editora de origem francesa. Como exemplo que pode ser multiplicado, o jornal de José do Patrocínio faz

<sup>65</sup>HALLEWELL, op. cit., 1985. p. 147.

<sup>66</sup>B. L. Garnier. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 7.10.1893. p. 1.

o seguinte comentário junto ao anúncio de um novo dicionário português-francês, depois de falar sobre os “benefícios para a cultura pátria”: “arriscou o empate do capital” (...) “com a nitida compreensão dos deveres do editor”.<sup>67</sup> A sugestão é que Garnier não era só ganância, como Arthur o pintou. A crônica assinada por Gaspar da Silva no periódico “literário e noticioso” *A Semana* é ainda mais clara a esse respeito:

De que vive o Guerra Junqueiro? É rico? E o Ramalho? E o Eça? E o Latino é muito considerado? Em Portugal já se pode viver das letras, não pode? Ha editores e ha quem leia? Aqui, amigo sabe, é uma desgraça... O Machado de Assis, o nosso primeiro literato, recebe uma insignificancia ali do Garnier e ainda da graças a Deus que existe o Garnier!

Diga-se o que se queira ou se possa dizer contra o velho e honrado edictor B. L. Garnier, o que se não se lhe poderá negar nunca é que elle, afinal, tem feito muito em prol das nossas letras.<sup>68</sup>

Dizer “e graças a Deus que existe o Garnier” é escolher ver o copo “meio cheio”; sendo mais claro: poderia ser ainda pior.

Nas conexões entre todos esses indícios históricos fica clara a centralidade da editora e livraria na vida literária brasileira do último quarto do século XIX. Suas políticas comerciais afetavam diretamente o rumo do mercado de textos literários; não só como seriam vendidos, mas o que seria e como seriam produzidos. Com a sua consolidação, foram-se os tempos dos salões de Alencar e os saraus literários para pouquíssimos; embora não possamos dizer que ela representa o nascimento daquele conjunto massivo e meio imprevisível de compradores de livros a que chamam de “público leitor”.

Se controverso ainda era (e é) se ela era a principal ou a mais rentável das editoras brasileiras, fora de discussão está sua centralidade na consagração literária nacional, sobretudo antes do desenvolvimento das associações literárias do Rio rumo a uma Academia de Letras. Fosse para denunciá-la ou para elogiá-la, e, assim, tentar alterar um pouco seu curso de ação, ninguém poderia ao mesmo tempo pertencer ao mundo da produção material da literatura ou da crítica cultural e estar alienado de sua importância em 1890. Era com ela que Aluísio teria que se haver caso quisesse fazer do seu novo livro um acontecimento social e estético, por um lado, e um alívio financeiro, do outro.

## 2.2 ALUÍSIO AZEVEDO E O SONHO DA PROFISSÃO

<sup>67</sup>Bibliographia. *Cidade do Rio*. Rio de Janeiro, 26.10.1887. p.1-2.

<sup>68</sup>SILVA, Gaspar da. Arthur Barreiros. *A Semana*, Rio de Janeiro, 28.03.1885. p. 4.

Aluísio ganhava por cada um de seus romances algo em torno de 800\$000, mas não conseguia vender para a Garnier os seus por muito mais de 600 até a publicação de *O Homem*. Como poderia viver e sonhar com alguma tranquilidade para escrever nessas condições? Não é surpresa, portanto, que sua insatisfação e impaciência fossem maiores e passassem a ser manifestadas com cada vez mais urgência.

Com o que vimos, podemos dizer que, por um lado, Aluísio devia ver a nova situação, em fins dos anos 1880, como moderadamente favorável. Já era possível ganhar algum dinheiro por seus “romances modernos” e, ainda por cima, como atestam a venda dos seus direitos autorais e o caso da reedição de *A Mortalha de Alzira*, esperar algum rendimento de suas obras “tradicionais” no folhetim. Mas por outro, via que seu trabalho e esforço eram tão grandes quanto ou maiores do que o de seu editor – e, no entanto, os ganhos para ambos eram bastante desiguais. Apenas para o mais reconhecido dos escritores, Machado, era relativamente fácil olhar à distância o desenvolvimento do mercado e cultura literária da cidade (que muitas vezes chamava a si mesma de “nação brasileira”); essa não era uma questão de *sobrevivência* para ele; para Aluísio as coisas eram muitíssimo diferentes. Os altos e baixos desse mercado afetava a ele profundamente. Foram quase dez anos de luta até que chegasse a ter *O Cortiço* em mãos rumo à mesa de trabalho do senhor B. L. Garnier e começasse a negociar seu trabalho em outro patamar.

Tendo chegado ao Rio de Janeiro famoso nos pequenos meios literários por conta de seu segundo romance *O Mulato*, em 1890 Aluísio era conhecido mais por ser o autor de apenas três romances de alguma repercussão (*O Mulato*, *Casa de Pensão* e *O Homem*). Era conhecido também, embora em menor medida, como dramaturgo, tanto por suas produções com Emílio Rouède quanto por ter produzido com seu irmão Artur Azevedo. Para sobreviver na abarrotada e competitiva vida da corte, no entanto, escreveu romances de folhetim em estilos que não admirava e não apreciava; o teatro que produziu encontrou quase sempre pouquíssimo sucesso de público (os diretores eram remunerados pela casa de espetáculos de acordo com o número de ingressos vendidos) e pior ainda de crítica.<sup>69</sup> A vida do romancista da província foi bastante complicada ao longo de toda a década de 1880; melhoraria um pouco, mas continuaria da mesma forma até sua aprovação para trabalhar como diplomata no exterior:

Após 1890, sem dúvida em razão do sucesso que haviam alcançado *O homem* e *O cortiço*, Aluísio Azevedo obteve melhores contratos. Foi assim que, em 1892, ele vendeu

---

<sup>69</sup>MERRIAN, op. cit., p. 383.

a Garnier seus direitos autorais de *A mortalha de Alzira* por um conto, mesmo levando-se em conta que este romance já havia sido publicado em folhetins no ano anterior na *Gazeta de Notícias*.<sup>70</sup>

Mas ainda assim, o dinheiro que ganhou provavelmente tenha dado apenas para certo alívio momentâneo:

Nesta época, na burguesia, um homem solteiro podia viver com 200\$000 por mês, mas uma família precisava dispor do dobro. O aluguel de um apartamento pequeno num bairro afastado do centro ia além de 100\$000 no final do Império; uma refeição, de 2 a 5\$000 num restaurante do bairro da Rua do Ouvidor; um romance, 3\$000; um poltrona de teatro, 2\$000.<sup>71</sup>

Se estes cálculos estiverem corretos, apenas com os gastos básicos, Aluísio teria como custo mensal de vida mais de 200\$000, não contando o pagamento das lavadeiras e engomadeiras, seus custos com papel e tinta, livros, deslocamentos, vestuário, lazeres boêmios e outros mais.

Não impressiona que ao longo da década de 1880 tenha oscilado muito em relação aos seus sentimentos sobre a sua profissão de escritor. O contraste entre uma atitude extremamente confiante e satisfeita em relação às possibilidades do *futuro* e outra de total desespero quanto ao *presente*, mesmo que variasse conforme o interlocutor e seus objetivos imediatos, e não correspondessem, talvez, a sua real condição, não deixam de ser um forte indício da precariedade social em que vivia.

Escrever para Aluísio era, entre tantas outras coisas, um meio de sobrevivência. Podia chegar a extremos de esperança e desesperança na atividade, como aparece no contraste entre as cartas que escreveu para sua mãe e na que escreveu para Afonso Celso Figueredo, um deputado de origem aristocrática que conheceu nas rodas literárias da corte. A primeira diz o seguinte:

Passo aqui uma bela vida. Não dependo de ninguém! Absolutamente de ninguém! Nem do Governo, nem do comércio, nem da lavoura. Só dependo de mim mesmo. (...) Vivo de trabalho. Não escrevo circulares e ofícios numa secretaria, não meço chitas num balcão, mas arranco folhetins da cabeça, imaginando, criando, enriquecendo o pobre pecúlio dos livros nacionais, sem que para isso fosse necessário passar cinco ou seis horas numa Academia com uma mesada de 100\$000.<sup>72</sup>

Mesmo levando em conta que sua intenção talvez fosse apenas tranquilizar sua mãe, os contratos para escrever folhetins somados às suas investidas em várias funções do teatro possivelmente colocavam o jovem maranhense numa situação realmente melhor do que a

<sup>70</sup>Ibid, p. 369.

<sup>71</sup>Ibid, p. 363.

<sup>72</sup> AZEVEDO, Aluísio. Carta à mãe. Rio de Janeiro, 12.2.1883. *Apud* MONTELO, 1975. p. 59.

tinha em São Luís. Apenas um ano mais tarde, no entanto, aproveitando a oportunidade de um recém conhecido ter sido eleito deputado, talvez aludindo a conversas anteriores, ele diz e pede coisas do tipo:

(...) Aquela minha pretensão sobre o Asilo dos Meninos Desvalidos há três anos que me foge da frente e, se eu não abrir mão disso e cuidar de outra cousa, creio que irei parar, mas é no Asilo dos doidos ou no de mendicidade.

É para evitar semelhante catástrofe que venho pedir a tua proteção. Há certos lugares, certos cargos, certos empregos, dos quais só os próprios políticos têm notícia quando eles ainda se acham vagos, e que, ao transpirem cá fora, ao caírem no conhecimento do público, vêm logo, como uma mulher bonita, escoltados por um enxame de cobiçosos e guardados à vista pelo feliz mortal que mereceu a preferência e já traz a nomeação no bolso.

Ora, dessa forma, só fazendo como neste momento faço: vindo a ti e pedindo-te que, logo que te passe pelos olhos um desses cargos, lhe ponhas a mão em cima e me atires com ele, que eu o receberei com melhor vontade do que a de um naufrago ao receber uma tábua de salvação. Repito: seja lá o que for – tudo serve; contanto que eu não tenha de *fabricar* Mistérios da Tijuca e possa *escrever* Casas de Pensão.<sup>73</sup>

Novamente: suas intenções podem não estar completamente claras na “letra fria” do texto. Talvez fosse apenas uma boa oportunidade para conseguir um emprego que lhe permitisse reunir um “pecúlio” – literal, não apenas para as letras nacionais. Mas pode ser que a primeira baixa de demanda por seu trabalho tenha se feito sentir e que a carta tenha refletido uma angústia sincera. Nesse momento, acabara de publicar *Casa de Pensão*. Recebera há algum tempo o pagamento por *Mistérios da Tijuca* – que já deviam ter sido gastos. A oposição que faz na carta entre “fabricar” e “escrever”, tipicamente romântica, onde a primeira exige “esforço”, “artifício”, “técnica” e a segunda apenas o “livre fluxo da inspiração”, é utilizada não tanto para falar sobre arte, mas para comunicar sua angústia com a extrema precariedade e incerteza em relação ao futuro, tendo apenas um irmão com enorme família constituída para sustentar, e não tendo dinheiro sequer para retornar à cidade natal. Uma posição em um cargo público, para ele que o via com tão maus olhos, um republicano, abolicionista e antimonarquista convicto e notório, não seria possível antes de 1891. (Mesmo assim por uns poucos meses). Restava a ele, depois do silêncio que sobreveio à carta e ao fato de não ter conseguido emprego fixo nenhum, a não ser como “caçador de notícias” no jornal *A Cigarra* por 40\$000 mensais, no ano de 1882, continuar a batalhar no mundo das letras. Mas eram tempos passados. O “sonho da profissão” se realizaria? O projeto editorial em que estava envolvido era bem maior agora:

O Cortiço

---

<sup>73</sup>AZEVEDO, 2014. p. 192.

Na Livraria Garnier expõe-se hoje à venda o romance *O Cortiço*, de Aluizio Azevedo. É de esperar que o público esgote, em breve, a primeira edição, calculada em cinco mil a cinco mil e quinhentos exemplares.<sup>74</sup>

A dimensão das expectativas de difusão nos sugere uma série de significados históricos. Por enquanto digamos apenas que ela ressalta não apenas essa nova condição de profissional que estamos tentando ponderar; mostra também como um dos poucos que tentou viver como um profissional das letras teve seu destino profundamente atado ao desenvolvimento precário deste mercado. Em nome dessa nova vida, o jovem da província de São Luís do Maranhão deixou de lado o sonho de se tornar pintor, para se tornar algo que, visto de hoje, talvez não existisse no país: um Escritor (com ‘e’ maiúsculo).

E poderia existir?

Na experiência brasileira do século 19 o “mercado literário” significou algo muito distinto do que significou no “mundo civilizado”. O que acontecia “lá”, no entanto, influía diretamente na maneira como os agentes do mercado “daqui” davam sentido a sua experiência. Ademais, tentar acompanhar as visões e experiências desse processo, além de nos ajudar a avançar mais na compreensão da estrutura do mundo literário no qual Aluísio atuou, poderá nos ajudar a preencher uma lacuna nas próprias fontes: são escassas as fontes primárias disponíveis produzidas sobretudo pelas próprias editoras e por leitores tematizando diretamente essas relações, fazendo com que o processo do qual fizeram parte fique enevoado sem alguma menção à sua evolução, que é a um só tempo cultural e econômica. Transitar por meio de contrastes e permanências de suas características em alguns momentos do século pode ser que nos ajude a compreender melhor seu desenvolvimento estrutural. Assim, pensamos, o que ocorre no ano de 1890 na publicação de *O Cortiço* se tornará bem mais inteligível.

Começemos pelo final do processo. Se tivéssemos que escolher palavras que definissem a trajetória desse mercado, as palavras seriam: dificuldade e inconstância. Tomando o ponto de vista dos intelectuais, Sodré sintetiza assim a situação já no final do século 19:

Está claro que eram grandes as dificuldades que se apresentavam ao trabalho intelectual, e particularmente à criação literária. Tais dificuldades se traduziam, inclusive, na ausência da indústria do livro. O mercado brasileiro era dominado pelo produto francês, já que nesse idioma se difundia a cultura literária e por isso os movimentos ocorridos na França encontravam aqui grande repercussão, com a rapidez que o tempo permitia, e com a penetração que o reduzido número de iniciados possibilitava. O livro português,

<sup>74</sup> *O Cortiço*. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 16.05.1890. p.1

em seguida, encontrou no Brasil o seu mercado por excelência, sem excluir o primeiro. (...) Mas há que afirmar a ideia de que não existia atividade editorial porque não havia público capaz de permitir a sua criação, e a divisão do trabalho, na sociedade brasileira, não chegaria à etapa de criar e diferenciar tal atividade. O produtor estrangeiro atendia perfeitamente as necessidades do mercado<sup>75</sup>.

Para os escritores, editores e leitores brasileiros, “já” no final do século, a matéria prima de sua vida intelectual continuava a ser as obras e traduções estrangeiras. Não que na situação hipotética de um mercado “desenvolvido” e cujas funções estivessem bem “diferenciadas” as importações necessariamente dessem lugar exclusivo às produções nacionais; mas estas se fariam bem mais presentes, provavelmente. A dependência econômica e cultural, como muito já se argumentou, são dois aspectos de um mesmo processo, onde um alimenta o outro. O esforço coletivo feito pelos escritores brasileiros, como veremos, dá testemunho dessas dificuldades. A situação do mundo intelectual brasileiro, portanto, se insere na posição mundial da ex-colônia e de sua organização social correspondente.

Por enquanto a caracterização está carecendo um pouco de vida, mas por pouco tempo. Para mudar isso continuamos em boa companhia, pois talvez como nenhuma outra trajetória a de Aluísio Azevedo mostre as possibilidades e limites de escrita profissional daquele Brasil das últimas décadas do século 19. Em passagem muito comentada, Valentim Magalhães, falando inicialmente para um público de portugueses, via o seguinte:

Aluizio Azevedo é no Brasil talvez o único escritor que ganha o pão exclusivamente a custa da sua pena. Mas note-se que apenas ganha o pão; as letras no Brasil ainda não dão para a manteiga.<sup>76</sup>

A afirmação foi proferida num momento crucial da trajetória de Aluísio, pois no ano seguinte ele já havia *desistido* de ganhar o pão “exclusivamente da sua pena”:

Em 1895 fiz exame para cônsul de carreira na Secretaria do Exterior por sinal que me saí bem a ponto de me darem DISTINÇÃO – upa! O Carlos Carvalho, então ministro, não tendo um consulado vago para me dar, nomeou-me vice-cônsul em Vigo, com ordenado e gratificação fixos e lugar no quadro consular, prometendo promover-me na primeira ocasião. – Depois de ano e meio de curtir a convivência dos (com o perdão da palavra) galegos, o general Dionísio [então Ministro das Relações Exteriores] sucessor do Carvalho, resolveu, sem dúvida por lástima de me ver crivado de ferraduras e orelhas de burro, nomear-me Cônsul do Japão, desde que o congresso criasse êsse lugar.<sup>77</sup>

<sup>75</sup>SODRÉ, 2002. p. 433.

<sup>76</sup> MAGALHÃES, Valentim. *A literatura brasileira, 1870-1895*. Lisboa: Livraria A.M. Pereira, 1896, p. 24. *Apud*: MERRIAN, op. cit., 2013. p. 369.

<sup>77</sup>AZEVEDO, 2014. p. 192.

Em 1891, com a consolidação da instalação da República e tomada de vários postos do Estado por seus aliados, Aluísio teve uma breve passagem por alguma função burocrática do governo Francisco Portela (governador do Rio de Janeiro nomeado por Deodoro da Fonseca), que logo teve fim com a renúncia do presidente Deodoro. Foi uma primeira tentativa de retomar aquele desejo da década anterior de *deixar de viver* “exclusivamente da sua pena”. Vimos como seus sentimentos oscilaram em relação a sua vida como escritor na década anterior e, inclusive, como não se furtou a tentar conseguir uma função burocrática qualquer que lhe arrajasse um “salário fixo”, que pudesse tranquilizá-lo e o liberasse para a escrita que sua sensibilidade pedia – escrever *Casas de Pensão* e não *Mistérios da Tijuca*.

Não é que estivesse na atividade de escritor puramente por razões de natureza econômica, embora a necessidade tenha sido decisiva em sua vida de escritor. Com todo o risco e toda a precariedade da profissão no país, corajosamente ele assumiu ideais estéticos bastante impopulares, que, se por um lado lhe davam identidade e um lugar ao sol diante de certo público (que ele apostava que cresceria), por outro arriscava atrair para si a rejeição geral (de leitores e publicadores) e, assim, poderiam colocar sua subsistência em risco. Seu enfático prefácio para *O Homem*, numa situação que não era das melhores, não deixa dúvidas quanto a isso:

Quem não amar a verdade na Arte e não tiver a respeito do Naturalismo idéias bem claras e seguras, fará, deixando de ler este livro, um grande obséquo a quem o escreveu.<sup>78</sup>

Mas mesmo nos seus momentos literários mais altos, jamais esteve numa situação de segurança material para continuar a escrever. Para levar à frente seus ideais literários e políticos nessas condições, precisou de uma combinação contraditória de cautela, audácia e irresponsabilidade. Para os intelectuais brasileiros das grandes cidades, havia um grande debate sobre a possibilidade de as coisas serem de maneira diferente. Diferentes projetos buscavam se expandir, tanto para a produção estética quanto para o “sonho da profissão”, que se conectavam ao debate sobre a educação e o destino do país. Situar esse debate mostrará mais algumas peças que compunham a estrutura do mercado literário brasileiro, ao mesmo tempo em que acompanhamos seus agentes dando sentido e reagindo a ele.

Essas reações variaram. Algumas fontes sobre o impacto com que foram recebidos os resultados do censo de 1872 serão bastante úteis aqui; com ele, a desconfiança de uma nova geração intelectual deu lugar à opinião firme e pessimista de que as possibilidades da cultura

---

<sup>78</sup>AZEVEDO, 1887. p.1-6.

letrada para a melhoria do país seriam muito limitadas, ao menos para um futuro próximo. A cada vez que a “jovem nação” olhava para o “mundo civilizado” (um conjunto de quatro ou cinco países), a comparação resultante era a de que estávamos “para trás”. A discrepância entre as realidades era enorme.

Nesse aspecto, a situação brasileira era muito diferente da norte-americana e da europeia. Enquanto em 1878 Inglaterra e França tinham respectivamente 70% e 77% de alfabetizados, em meados do século 19 os Estados Unidos já eram considerados uma nação de leitores, jornais e revistas que já superava o britânico. De 1850 a 1859, 32 títulos registravam vendagem igual ou superior a 225 mil exemplares. Já nas primeiras décadas do século 19 escritores como Washington Irving e James Fenimore Cooper viviam exclusivamente dos direitos obtidos sobre a vendagem de seus livros.<sup>79</sup>

#### No Brasil:

Ao longo de todo o século 19 os alfabetizados não passaram de 30% da população brasileira, e não se verificaram alterações do perfil e dimensão do leitorado semelhantes às que acompanharam a emergência do romance na França, Inglaterra e Estados Unidos. Em 1872, apenas 18,6% da população livre e 15,7% da população total, incluindo escravos, sabiam ler e escrever, segundo dados do recenseamento; entre a população em idade escolar (6 a 15 anos), que somava 1.902.454 meninos e meninas, apenas 320.749 frequentavam escolas, ou seja, 16,9%. Já em 1890 a porcentagem diminuiu: apenas 14,8% sabiam ler e escrever.<sup>80</sup>

E esta não era uma peculiaridade brasileira, que, ao contrário, esteve ligeiramente à frente, em termos comerciais, ao longo do século 19, em relação a vários outros países da América Latina. Embora não tenhamos encontrado estudos comparativos, é possível especular que é provável que o território e o tamanho do mercado tenham influenciado nessa pequena diferença. De qualquer forma o fato era que:

Tiragens de 1000 exemplares (que parecem ter sido a norma [no Brasil]) eram sem dúvida maiores que as de outras nações latino-americanas com mercados menores. As edições mexicanas da época [dos anos 70] raramente ultrapassavam 500 exemplares, e L.E Joyce, descrevendo a situação do Chile já no século 20, no começo da década de 20, nos diz que as novas obras que não eram de ficção limitavam-se a edições de cerca de 200 exemplares e mesmo um romancista consagrado não ousava ultrapassar uma tiragem de 500 exemplares – e ficava feliz ao conseguir vender a metade.<sup>81</sup>

As tiragens médias e o número de alfabetizados e “alfabetizáveis”, isto é, aqueles que poderiam colocar seus filhos em uma instituição de ensino no futuro, mostram como o mercado brasileiro das letras, assim como o de países em posição internacional semelhante, era sumamente limitado, *vistos à luz do “mundo civilizado”*. Não que a realidade fosse se modificar por passe de mágica caso essa experiência fosse vista de outra forma; mas as

<sup>79</sup>GUIMARAES, 2012. p. 63.

<sup>80</sup>Ibid, 64.

<sup>81</sup>HALLEWELL, op. cit., p. 148.

comparações não costumavam levantar os nexos entre as situações: apenas se olhava para “lá” como modelo absoluto. Em meados dos anos 1870, quando os resultados do censo realizado em 1872 começaram a ser divulgados, essas desconfiças encontraram fundamento mais sólido. A *Gazeta de Notícias*, em 1876, trazia em tom de alarme e catástrofe os dados recém levantados, sobretudo sobre os números da “instrução pública”. A população brasileira era, segundo os dados disponíveis, de 10.108.291 habitantes; destes, 1.012.097 meninos e 795.574 meninas não frequentavam e nunca frequentaram instituição de ensino alguma:

ASSUMPTOS DO DIA (...)

O povo brasileiro, se recebesse a notícia de uma derrota nos campos de batalha, não soffreria um golpe tão doloroso, como o que hoje soffre seus brios patrióticos, ao ler os resultados do trabalho de estatística, que os jornais lhe põe crua e secamente diante dos olhos!

Que amarga lição para a nação brasileira!

Ha mais de cincoenta annos, que se esta pelejando na arena para nos elevar ao nível de progresso intelectual dos outros povos civilisados. e, no fim de tao longo período, é duro chegar ao conhecimento de que SETENTA E NOVE POR CENTO DAS CRIANÇAS NÃO FREQUENTAM AS ESCOLAS !!<sup>82</sup>

Machado de Assis, em crônica escrita também 1876, comenta a divulgação dos dados do censo em um tom de amarga ironia, quase sarcástica. Vejamos alguns trechos:

E por falar neste animal [o burro], publicou-se há dias o recenseamento do Império, do qual se colige que 70% da nossa população não sabem ler.

Gosto dos algarismos, porque não são de meias medidas nem de metáforas.(...)

Assim, por exemplo, um homem, o leitor ou eu, querendo falar do nosso país, dirá:

- Quando uma Constituição livre pôs nas mãos de um povo o seu destino, força é que esse povo caminhe para o futuro com as bandeiras do progresso desfraldadas. A soberania nacional reside nas Câmaras; as Câmaras são a representação do nacional. A opinião pública deste país é o magistrado último... (...)

A isto responderá o algarismo com a maior simplicidade:

A nação não sabe ler. Há só 30% dos indivíduos residentes nesse país que podem ler; desses uns 9% não lêem letra de mão. 70% jazem em profunda ignorância. (...) 70% dos cidadãos votam do mesmo modo que respiram: sem saber por que nem o quê. Votam como vão à festa da Penha, - por divertimento.

Replico eu:

- Mas, Sr. Algarismo, creio que as instituições...

- As instituições existem, mas por e para 30% dos cidadãos.(...)<sup>83</sup>

Machado, apesar da ironia dessa vez nada sutil, apresenta números ainda subestimados: não são 70% os que não lêem em “letra nenhuma”, são quase 85%, de acordo com os dados do censo, como vimos antes. E, ao menos neste momento, para o autor de *Iaiá Garcia*, a posse da habilidade da escrita e da leitura estava vinculada a da possibilidade da cidadania. Sem essas habilidades é como se o cidadão existisse em um mundo à parte às

<sup>82</sup> Assumptos do dia. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 6.8.1876. p. 1.

<sup>83</sup> ASSIS, op. cit., p. 344-345.

instituições, abandonado à própria sorte. Como a expectativa não era de uma revolução educacional nem no médio prazo, podemos imaginar o quão impactante e desesperançosa foi para esses intelectuais a recepção desses dados...

Em termos intelectuais, era nada menos que um balde de água fria no projeto literário romântico nacional, já em início de decadência, qual seja, o da simultânea construção e conhecimento da *nação* por meio das “belas letras” – que deveriam ser utilizadas para “transmitir os valores da nacionalidade” – do qual o próprio Machado fora um adepto em sua juventude<sup>84</sup>.

Mas desde os primeiros tempos do projeto romântico há certa contradição quanto às expectativas do que poderiam fazer com sua pena. Antonio Candido deu ênfase ao forte “senso” tanto de “missão” (de afirmação e construção de valores) quanto de “segregação” (diferenciação nacional), que romancistas como Alencar construíram para e herdaram de sua geração:

A posição do escritor e a receptividade do público serão decisivamente influenciadas pelo fato da literatura brasileira ser então encarada como algo a criar-se voluntariamente para exprimir a sensibilidade nacional, manifestando-se como ato de brasilidade. Os jovens românticos da Niterói são em primeiro lugar patriotas que desejam complementar a Independência no plano estético; e como os moldes românticos previam tanto o sentimento de segregação quanto o de missão — que o compensa — o escritor pôde apresentar-se ao leitor como militante inspirado da idéia nacional.<sup>85</sup>

Em Alencar ela aparece de maneira acabada no seu debate com Magalhães em meados do XIX sobre a melhor forma de “representar” a jovem nação – se por meio da epopéia ou pela forma mais aberta do romance. Em seu modo de ver, a literatura retirava sua dignidade dos seus efeitos da representação e dos efeitos na vida do país<sup>86</sup>; dessa forma, apresentando nossas “diferenças específicas” aos olhos do mundo e de “nós” mesmos, para entender e construir a nação, estaria a tarefa estética do artista das letras. Ademais:

Seu romantismo retomava a preocupação com a verossimilhança histórica como chave literária, alcançando um certo realismo na formulação dos tipos sociais que compunham o país, encontrando no nacionalismo literário o filtro pelo qual a realidade local seria tomada, em descrições de lugares, costumes e da própria história da nação; a finalidade, portanto, era pesquisar e redescobrir o Brasil.<sup>87</sup>

Alencar percebe que, para esses fins, a forma do poema épico era muito pouco eficaz. Na série de cartas “endereçadas” a Gonçalves de Magalhães sobre seu poema “A Confederação dos Tamoios”, publicadas em seu próprio jornal (o Diário do Rio de Janeiro),

<sup>84</sup> Ver: MASSA, 2009; RICUPERO, 2004; MOLINA, 2015; ALONSO, 1996.

<sup>85</sup> CANDIDO, 2006. p. 89.

<sup>86</sup> Ver: CASTELLO; ALENCAR, 1953.

<sup>87</sup> ALONSO, op. cit., 1996, p.4

para além de todas as críticas um tanto exibicionistas à linguagem, à métrica, à ortografia, às traduções dos clássicos empregados no poema épico de Magalhães etc., o autor de *O Guarani* entra nos méritos do gênero: para ele, o conteúdo do poema está organizado na forma errada. Mesmo que nunca separe o debate estético do debate sobre “personalidades” e qualidades individuais, Alencar toca no ponto várias vezes, como nessa passagem:

Estou bem persuadido que se Walter Scott traduzisse esses versos portugueses no seu estilo elegante e correto; se fizesse d'esse poema um romance, dar-lhe-ia um encanto e um interesse que obrigaria o leitor que folheasse as primeiras paginas do livro a le-lo com prazer e curiosidade. (...) Elle pinta ou esboça as mais pequenas cousas, repisa as mesmas idéas tres ou quatro vezes, enche uma pagina inteira de fumo e de sangue, falla do milho e da mandioca que o colono plantou no seu terreno, e de mil outras cousas próprias de um romance histórico, e não de um poema.<sup>88</sup>

O projeto que gostaria de buscar o que havia de “específico” e de “peculiar” não demorou a tomar a forma efetiva do pitoresco e do exótico. Com a publicação de *O Guarany*, os adeptos da causa cultural romântica vislumbravam, enfim, ver a expressão de sua nacionalidade representada esteticamente – seus projetos morais, seus sentimentos em relação ao mundo contemporâneo, suas expectativas para o futuro da jovem nação, desejos de glória e memória, suas rejeições, restrições etc. Era o seu lugar no mundo o que queriam construir. Se a descrição aqui parece hiperbólica, é nada mais do que uma tentativa de fazer jus a como os próprios envolvidos a sentiam. Veja-se, por exemplo, lembrando dos primeiros dias do lançamento de *O Guarani*, o Visconde de Taunay já em idade avançada, em 1908:

Em 1857, talvez 56, publicou o *Guarany* em folhetim no Diário do Rio de Janeiro, e ainda vivamente me recordo do entusiasmo que despertou, verdadeira novidade emocional, desconhecida nesta cidade tão entregue às exclusivas preocupações do comércio e da bolsa (...). Quando a S. Paulo chegava o correio, com muitos dias de intervallos então, reuniam-se muitos e muitos estudantes n'uma republica, em que houvesse qualquer infeliz assignante do *Diario do Rio*, para ouvirem, absortos e sacudidos, de vez em quando, por electrico frêmito, a leitura feita em voz alta por algum d'elles, que tivesse órgão mais forte. (...) Em escala, comparavelmente superior já se sabe, pelas circumstancias concurrentes, succedeu o mesmo em Paris, ao apparecerem os primeiros fasciculos dos *Miseráveis* (...).<sup>89</sup>

A falta de senso de proporção que Taunay expressa é em si um documento. Medir o impacto da recepção de *O Guarani* entre os “muitos estudantes” de São Paulo como a mesma medida de um fenômeno muito mais popular, como foi a publicação e circulação de *Os Miseráveis*, de Victor Hugo, na França, mostra como escritores, leitores e entusiastas do

<sup>88</sup> ALENCAR, 1856. p. 8 e 72.

<sup>89</sup> Taunay, 1908. p. 86-87.

projeto romântico exageravam na expectativa de seu movimento. Por uma razão muito simples: enquanto classe média letrada podia ser tomada como tal na França, como uma classe social diferenciada, no Brasil ela não passava de um pequeno grupo, que cabia em algumas dezenas de repúblicas estudantis localizadas em algumas grandes cidades do país, bastando para isso ver as taxas de matriculados no ensino mais basilar e de pessoas diplomadas citados antes.

Mas nem só de “entusiasmo” viveram os românticos brasileiros. Em muitos momentos, buscaram entender por que o que faziam, ao contrário do que a passagem de Taunay sugere, não tinha ressonância social alguma. E a resposta padrão era a lamentação quanto à indiferença, que seria evidência da “falta de espírito” no qual estava “afundado” o país. No prólogo dos seus *Primeiros Cantos*, Gonçalves Dias, em forte tom de lamentação, no fundo apelava contra essa visão:

Dei o nome de Primeiros Cantos às poesias que agora publico, porque espero que não serão as últimas. (...)

Com a vida que vivo, gosto de de afastar os olhos de sobre a nossa arena política para ler em minha alma, reduzindo à linguagem harmoniosa e cadente o pensamento que me vem de improviso, e as idéias que em mim desperta a vista de uma paisagem ou do oceano - o aspecto enfim da natureza.

(...)

O esforço - ainda vão - para chegar a tal resultado é sempre digno de louvor; talvez seja este o só merecimento deste volume. O Público o julgará; tanto melhor se ele o despreza, porque o Autor interessa em acabar com essa vida desgraçada, que se diz de Poeta.<sup>90</sup>

Enquanto os agitados e violentos anos 1840 aconteciam, Dias lamentava que sua poesia não fosse apreciada. A expectativa era a de que o “público” fosse *indiferente* – referindo-se a um pequeno círculo de elite, restrito em geral a algumas famílias poderosas. Esse era o problema do poeta: como arrancar o “público”, pelo menos por alguns instantes sublimes, da arena política, dos negócios, enfim, da indiferença para com a Arte. Como uma forma de apelo à piedade, sugere algo ambíguo: acabar com a Vida de Poeta, considerando o que o tema do suicídio e do sacrifício para um notório romântico, pode ser tanto considerado literal quanto figuradamente... Essa forma de apelo desesperado deu a tônica do sentimento de toda uma geração a respeito de sua valorização pública.

Em 1873 encontramos José de Alencar fazendo coro ao descontentamento geral com a situação da educação no país, precisamente porque sem ela sua própria importância ficava

---

<sup>90</sup>DIAS, 1969. Acessado em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/by000115.pdf>. Sobre os sentimentos dos escritores românticos acerca de sua repercussão social, ver: GUIMARÃES, op. cit., p. 66.

diminuída. Sua reclamação expressa uma simbiose entre atitudes como a de Gonçalves Dias com uma atitude mais “realista” dos novos tempos:

Era essa edição de mil exemplares, porém, trezentos estavam truncados, com as vendas de volumes que se faziam à formiga na tipografia. Restavam pois seiscentos, saindo o exemplar a 2\$000.

Foi isso em 1857. Dois anos depois comprava-se o exemplar a 5\$000 e mais, nos belchiores que o tinham a cavalo de cordel, embaixo dos arcos do Paço, donde os tirou o Xavier Pinto para a sua livraria na rua dos Ciganos. A *indiferença pública*, senão o pretensioso desdém da roda literária, o tinha deixado cair nas pocilgas dos alfarrabistas.<sup>91</sup>

Não é por acaso, portanto, que Alencar fala sobre a “indiferença” popular *em termos econômicos*: esse é o momento em que os escritores passam a olhar para a “instrução pública” como um entrave para o desenvolvimento de sua própria arte. A atitude vai mudando desde o final dos anos 1860, ao ponto de nos anos 1870 uma figura como Alencar começar a colocar as condições sociais em paralelo com seu projeto cultural. Confrontar essa situação agora não era apenas uma forma de promover o bem comum da nação; era uma forma de fazer com que suas mensagens encontrassem destinatários para além das repúblicas estudantis e das donas de casa.

Essa mudança começa pela constatação da baixa demanda por literatura e o baixo “padrão de gosto” dos leitores. Em 1866, Machado de Assis retira alguns fatos sociais do mercado literário para ensaiar uma explicação melhor do que a dos românticos das primeiras décadas do século:

A nossa ver, há duas razões principais desta situação [a da estagnação literária]: uma de ordem material, outra de ordem intelectual. A primeira, que se refere à impressão de livros, impressão cara, e de nenhum lucro pecuniário, prende-se inteiramente a segunda que é a falta de gosto formado no espírito público. Com efeito, quando aparece entre nós essa planta exótica chamada editor, se os escritores conseguem encarregá-lo, por meio de um contrato, da impressão das suas obras, é claro que o editor não pode oferecer vantagens aos poetas, pela simples razão de que a venda do livro é problemática e difícil. (...) Há um círculo limitado de leitores; a concorrência é quase nula, e os livros aparecem e morrem nas livrarias. Não dizemos que isso aconteça com todos os livros, nem com todos os autores, mas a regra geral é essa.<sup>92</sup>

Essa sensação de *isolamento e desimportância*, contudo, não desapareceria por completo, manifestando-se várias vezes ao longo da vida da chamada Geração de 70, da qual falaremos com maior detalhe no capítulo seguinte. Silvio Romero, tentando um olhar investigativo para o fenômeno, tentava compreender o que estas frustrações implicavam para o “temperamento” e o “destino” dos nossos intelectuais. Ele toma Tobias Barreto como o que

<sup>91</sup> ALENCAR, op. cit., p. 70 (grifo nosso).

<sup>92</sup> ASSIS, op. cit., p. 841.

de melhor havia em nossa intelectualidade; sua trajetória e sua vida seriam a “syntese”, com a qual todos os literatos e “homens de letras” brasileiros deveriam aprender. De acordo com Romero, Tobias Barreto:

Era uma índole espiritual, singularmente curiosa pelas idéias, pelos labores, pelos combates da cultura européia, num corpo americano, habitando quasi sempre obscuros recantos do Brasil e usando uma língua, que ao escrever nela é o mesmo que falar a portas fechadas, como dizia Herculano, isto é, era a consciencia de um talento que se sentia apto a figurar no seu tempo, se outros foram seu meio, sua posição, sua fortuna, seu povo, sua linguagem. D’ahi o peculiar e indefinível estado da alma dos talentos sem meio adequado, das inteligências condenadas a labutar no vácuo, sem público, sem o galardão condigno”.<sup>93</sup>

A desigualdade de “posição”, “fortuna” e “linguagem”, além da falta de sorte quanto ao “povo” que por acaso o “rodeava” compunham um *meio* infeliz ao extremo para o desenvolvimento intelectual. Pelo simples fato de ter nascido em terras brasileiras, um intelectual já teria que se haver com uma porção de condições adversas. A ironia é que exatamente o mais culto dos homens brasileiros, em sua opinião, fora aquele que teve que superar mais obstáculos “do meio” – tendo alcançado intenso desenvolvimento intelectual, mas não, como deveria ser aos olhos de Romero, reconhecimento público para além das províncias no Norte. Sem que seus contemporâneos estivessem “mui cientes” de que tipo de obstáculos intelectuais e “circunstanciais” enfrentavam, nada poderia ser feito, porque sequer “nossos próprios males” conseguiríamos nomear, argumentava Romero; quanto mais resolvê-los. No fundo, suas avaliações sobre Machado de Assis querem expressar isso: o problema não é Machado, que ele em vários momentos elogia “o talento e o esforço”, mas os bloqueios que a “falta de força interna”, da qual o país sofria, que nos separavam da grande cultura nacional.

Esse tipo de raciocínio fazia com que Romero tivesse que lidar com uma contradição inquietante: ao mesmo tempo em que era crítico à cultura europeia – como indica que seu mestre o era – passou a vida tentando aproximar suas produções da “qualidade e nível” das de “lá”, considerando, não obstante, que esta seria uma tarefa praticamente inóqua para ser aproveitada por seu próprio tempo. Pois, das duas uma: quem poderia chegar a compreender suas formulações, em sua maioria, estava fora do país; e, se estivesse fora do país, não poderia escutar a conversa “a portas fechadas”; por outro lado, aqueles que reuniam as duas condições

---

<sup>93</sup>ROMERO, 1992. p. 164.

eram, em *virtude do meio*, incapazes de dar vazão às suas ideias<sup>94</sup>. Romero ainda no final do século 19, ao contrário de Taunay já no 20, tinha bastante consciência do curto espaço social no qual se movimentava intelectualmente:

Quem entre nós lê?! Não são decerto os lavradores, os negociantes, os criadores, os industriais, os políticos nem os administradores. Somente as classes acadêmicas e alguns empregados públicos saídos dessas classes. É a regra geral.<sup>95</sup>

A visão e a atitude não eram mais *apenas* de lamentação, portanto, como fora para a maioria dos velhos românticos. Para Romero, tentar não apenas descrever, mas sugerir explicações para a situação do Brasil era em si uma forma de contribuir para sua mudança para melhor. É uma relação mais ativa com o conhecimento e com o debate cultural, travado na imprensa comercial, que então começava a se consolidar, nos mais elevados tons de polêmica; uma maneira de tentar explorar as possibilidades existentes. Se não vivíamos num mundo “civilizado”, no raciocínio de Romero, poderíamos tentar *nos aproximar dele*.<sup>96</sup> Seu horizonte máximo, assim, terminava por não ser muito animador. Poderíamos almejar não piorar a situação tentando emular as condições dos países civilizados, pois que os fatores que considerava explicativos de nossa debilidade social e cultural não seriam inteiramente solucionáveis: para a raça, a solução seria um branqueamento, mesmo que insatisfatório, mulato, impuro; mas o que fazer com o sol escaldante dos trópicos? O que fazer com sua cultura supostamente sensual, afetuosa e pouquíssimo disciplinada? Enquanto estes problemas não fossem resolvidos, para Romero todos os demais também não seriam.

O jovem Antonio Candido argumenta que essa era uma maneira interessante de tentar alargar o horizonte do pensamento social e cultural brasileiro. Referindo-se a um artigo do início de sua vida intelectual como acadêmico no Recife, *Idealismo e Realismo*:

Este artigo complicado, mal escrito, confuso, é um índice das ideias de Silvio quanto à poesia e ao problema mais geral das concepções literárias. Embora embaralhe as

---

<sup>94</sup> Para um ensaio que recupera o pensamento e as interpretações das ideias de Silvio Romero, ver: PRADO, 2009. Para uma reconstituição dos debates do pensamento social da virada do século 19 para o 20, ver: SCHNEIDER, 2010.

<sup>95</sup> ROMERO, 2001. p. 123.

<sup>96</sup> Sua posição decorria não tanto de visão de mundo, mas da interpretação sobre sua aplicação à realidade brasileira. Outra ambigüidade é aqui sintomática, a saber, a maneira como via a “composição racial” do país: por um lado, reconhece que o negro “influiu” muito mais do que os estudiosos haviam registrado na cultura brasileira. Sobre isso, diz o jovem Antonio Candido: “Ao lado desta clarividência [neste ponto e em suas novas atitudes em relação ao conhecimento histórico e cultural], porém, era algo racista, e as desigualdades das raças foi, como vimos, um dos postulados que primeiro adotou e que nunca perdeu. Por isso, constatando a enorme influência negra, e considerando-a de natureza inferior, conclui com pessimismo – ante um povo oriundo de um branco atrasado [portugueses] e de selvagens africanos primitivos – pela fatal inferioridade do brasileiro.” CANDIDO, 2006b. p. 65-66.

acepções literárias e filosóficas dos termos, é um esforço interessante para assumir uma posição mais inteligente.<sup>97</sup>

Fugindo dos esquematismos, ele mostra como essas contradições foram muito férteis em problemas e agitaram o debate de uma geração. De nossa parte, sem negar a tese, digamos que suas teorias sobre a “falta de força interna”, mesmo que variando suas numerosas explicações ao longo de sua vasta obra, era uma forma de racionalizar a realidade histórica de um palco muito ruim para atuação intelectual: ou melhor, para o tipo de atuação intelectual que boa parte de uma geração emergente de intelectuais esperava exercer. A escassez de editoras; a posição internacional; a língua; a baixa alfabetização e escolarização; a baixa renda e o alto custo de vida (sobretudo na capital) eram fatos difíceis de aceitar e trabalhar; para muitos dos seus intelectuais, como Romero, era preciso explicar e lamentar. Sua resposta era contraditória: alguma coisa entre um incoformismo de polemista e uma resignação de quem quer mostrar que “encara as coisas de frente”.

Por que alongar tanto esses pontos do pensamento de Romero? Porque eles tocavam nos problemas que a nova geração foi selecionando como as mais urgentes, embora as respostas a elas diferissem muito. Adiante, veremos que essas questões emolduram e constituem parte do próprio *O Cortiço*. Quais deveriam ser as relações entre um pensamento autenticamente nacional e a vida intelectual estrangeira? Em que o pensamento estrangeiro deveria ser emulado? Em que deveria ser retificado? Como a produção literária deveria contribuir para a reforma política e moral do país? Nessas questões havia implícito um diagnóstico comum, embora a variação desses diagnósticos políticos e culturais não possam ser ignorados; Aluísio tinha sua própria versão, que impactou várias das suas obras; mas esse é um assunto para o próximo capítulo. Por ora, fiquemos apenas no ponto onde essas questões tocam sua luta pelo “sonho da profissão”.

\*

Pouco se escreveu nestes termos, mas Aluísio Azevedo é parte integrante – e das mais importantes – dessa nova geração da qual o mesmo Romero descreveu como tomada por “um bando de ideias novas” vinda do “mundo civilizado”.<sup>98</sup> Essa expressão passou a ser a marca registrada de um padrão emergente de atitude diante do mundo social e cultural que se construía no fluxo histórico de uma sociedade que, desde o fim da Guerra do Paraguai,

<sup>97</sup> CANDIDO, op. cit., p. 57.

<sup>98</sup> ROMERO, 1926. p. XXIII-XXIV; *Apud.*: BOSI, 1970. p. 166.

passava por uma série de mudanças. Ainda que tenhamos momentos de desabafo raivoso com os limites da vida de que era parte (como este)

Escrever para quê? para quem? Não temos público. Uma edição de dois mil exemplares leva anos para esgotar-se e o nosso pensamento, por mais original e ousado que seja, jamais se livrará no espaço amplo: voeja entre as grades desta gaiola estreita, que é a celebrada língua dos nossos maiores.<sup>99</sup>

a ideia de apenas lamentar ou se resignar não estava disponível para alguém como Aluísio, que dependia unicamente do capital cultural que trazia consigo, de sua perseverança e criatividade. O duplo isolamento ou “gaiola” da qual fala (da língua e dos intelectuais numa sociedade desigual e majoritariamente analfabeta), foi enfrentado de várias formas. A lamentação começava a dividir espaço com engenhosas estratégias, que visavam ao mesmo tempo o “ganho monetário” e a “convicção estética”. Aluísio foi mestre nesse ponto: se o mercado não tinha espaço, a única alternativa era tentar criá-lo.

Em primeiro lugar, suas relações com os críticos não costumaram, como é comum acontecer com escritores diante da crítica, em uma recusa quase instintiva a aceitar juízos negativos sobre as suas obras. Seu problema com eles era o fato de não terem a menor ideia dos constrangimentos pelos quais os “homens de letras” que não nasceram em berço de ouro ou não haviam encontrado uma boa posição estavam submetidos. A resposta à crítica literária feita por Machado de Assis (sob o pseudônimo Giovani) ao seu primeiro romance desde que chegara de São Luís, em 1882, dá testemunho do modo bastante lúcido como desde o início via suas possibilidades. Em tom bastante cordial e reverente ao “mestre”, Aluísio faz ver que por trás dos textos há uma realidade social sendo vivida. A passagem é longa, mas dá a ideia do nível de sutileza do futuro autor de *O Cortiço*:

Machado de Assis é, na presente ocasião, o príncipe de nossa literatura; e eu, que não reconheço a soberania casual dos monarchas constitucionaes, curvo-me, entretanto, reverentemente, defronte deste outro apectro de ouro, conferido pelo talento e conquistado heroicamente por uma existência de lutas e vigílias.

Permite, por conseguinte, que não accite as palavras referentes ao respeitável auctor do Braz Cubas, - e passemos logo ao resto da tua carta.

Mas para isso, é necessário que te faça algumas revelações especiais:

Actualmente, entre nós, um dos problemas mais difíceis, que se pode apresentar a qualquer pessoa, é o seguinte: – escrever romances brasileiros. E a razão disso está pura e simplesmente na deficiência litteraria do nosso público, que constitui a grande massa absorvente do romance-folhetim. O romancista tem de lutar com duas forças desencontradas: o desejo de escrever conscienciosamente e o desejo de agradar ao leitor. De um lado está meia dúzia de jornalistas e litteratos, que acompanham a marcha inalterável das lettras européias e desejam que os escriptores brasileiros as sigam de

<sup>99</sup> AZEVEDO, Aluísio. *Apud*BROCA, 1991. Campinas: Editora da Unicamp, 1991. p. 164.

perto; do outro está o resto do público, que ignora absolutamente em que altura navega o romance moderno, e lê, simplesmente para espairar as fadigas do dia.

Aquelles vivem em 1882, com Emilio Zola, Daudet, Hussmann, Paul Alexis; estes em 1830 com Alexandre Dumas. Aquelles exigem a observação dos factos vulgares da vida e o estado paciente e fisiológico do coração humano; estes pedem, a gritar, que lhes dêem situações dramáticas, scenas de effeito, enredos labyrinticos, coisas assombrosas – assassínios, raptos, assaltos, incendios, naufragios, duellos.

(...)

E o escriptor, entalado entre estas duas vontades tão oppostas, cruza os braços e pergunta a qual das duas deve atender.

A primeira é quem faz a crítica, é quem pensa, é quem sabe; mas a segunda é quem lê, quem sustenta o romance e quem palpita com elle. Em qual das duas está o direito, em qual está a razão?!<sup>100</sup>

Difícilmente o problema foi melhor colocado por nossos intelectuais no século retrasado. As preferências literárias do público são um constrangimento pesado a quem vive da sua pena; contudo, melhor negociáveis, pois com possibilidades de mudança e diálogo, do que as relações de patronato ou mecenato direto (pelas quais o próprio Aluísio passou). Se um crítico não via esse ponto, para Aluísio, ele deixava de enxergar um fato material claro como um dia de sol. Essa foi uma ideia expressada por muitos intelectuais e artistas desde que suas atividades foram se incorporando à produção de mercadorias. Se o crítico levava tal realidade em conta em suas críticas, procedia nada mais do que impondo suas demandas idealizadas ao mundo. Para ele, as coisas precisavam se dar de modo inverso: deveria-se partir do leitor e das condições do escritor existentes, com seus gostos e preferências, e saber o que *eles e elas* permitem que um escritor em sua posição trabalhe. É uma ideia realmente original, pois torna as relações sociais do mundo literário parte da própria avaliação do texto literário. Apenas como analogia, segundo o raciocínio, não deveríamos julgar os pratos de um cozinheiro como ruim se ele está em péssimas condições de trabalho ou com poucos ingredientes disponíveis; ao contrário, devemos olhar para suas condições e ingredientes e avaliar se ele explorou da *melhor maneira possível* suas condições objetivas.

Essa é chave de sua estratégia no mundo literário, a nosso ver, que se exprimiu em diversos pequenos planos e táticas. Por exemplo, para Aluísio, no âmbito da própria escrita, caberia a um escritor engajado no que pensava ser uma “modernização do gosto literário” revolver os leitores “por dentro”, na própria experiência da obra. De modo bem direto, no meio de um dos capítulos de *Mistério da Tijuca* – romance ora assumido ora rejeitado – ele escreve:

ONDE O AUTOR PÕE O NARIZ PRA FORA

Leitor! Parece que vás pouco a pouco adormecendo com o descaminho que demos ao filamento primordial d'este romance, e que te queres esquecer do nosso ponto de partida. Espera, tem paciência, acorda!<sup>101</sup>

<sup>100</sup> AZEVEDO, Aluísio. A Giovanni. *Gazetinha*, Rio de Janeiro, 12.6.1882. p.1.

De maneira nada sutil, ele interrompe a narração em nome do “autor” e apela para que o leitor analise por si mesmo a narração, na esperança de “acordá-lo” para uma leitura mais atenta e com a experiência reforçada. No mesmo capítulo, ainda, faz um apelo programático aberto para que o leitor adotasse outra atitude diante do texto literário. São quatro colunas de tentativas de “instrução” do público. Esse trecho de folhetim é muito valioso como indício sobre como tentou transformar as relações nas quais vivia. Por exemplo, tenta, de maneira didática, colocar numa imagem o que um “romancista moderno” faz para compor e qual o “sentido” da sua escrita:

Andamos como trapeiros, de saco às costas, a mariscar por ahí n’esse mistiforio de paixões boas e más, de bons e maus impulsos, de intenções de toda a espécie, n’essa mistela de virtudes heroicas e miserias degradantes, de cuja argamassa se forma a estranha cousa, que se chama – vida humana. (...) Vês por conseguinte que seguimos o curso [da vida humana] fatal de certas leis. Não é bastante dizer, é preciso explicar.  
 – Mas d’essa forma, dir-nos-á o leitor – o romance de que falla V. M. não será um romance, isto é uma novela, um enredo, mas sim uma serie de pequenas dissertações a respeito de varios episodios e varios typos da vida real.  
 – Ai, ai! responderemos nós. – É isso mesmo.<sup>102</sup>

Essa interrupção descarada do romance, porém, ainda se localiza num ponto “externo” à experiência literária; é somente um comentário dela. Mais adiante ele alerta que é lá, dentro dos capítulos do romance, aos poucos, que estaria tentando transformar a sensibilidade daquele que o lia naquele exato momento. Prossegue:

E já que avançamos tanto, diremos logo com franqueza que todo o nosso fim é encaminhar o leitor para o verdadeiro romance moderno. Mas isso já se deixa ver sem que elle o sinta, sem que elle dê pela tramóia, porque ao contrario ficaremos com a isca intacta.  
 É preciso ir dando a cousa em pequenas doses, paulatinamente. Um pouco de enredo de vez em quando, uma ou outra situação dramática de espaço a espaço, para engodar, mas sem nunca esquecer o verdadeiro ponto de partida – a observação e o respeito á verdade. Depois as doses de romantismo irão gradualmente diminuindo emquanto (sic) as de naturalismo irão se desenvolvendo, até que um bello dia, sem que o leitor o sinta, esteja completamente habituado ao romance de pura observação e estudo de caracteres.<sup>103</sup>

Como um de seus biógrafos assinalou, é difícil saber qual era o alcance de uma mensagem como essa; que tipo de reação um leitor, ou mais provavelmente, uma leitora de

---

<sup>101</sup> AZEVEDO, Aluisio. *Mysterio da Tijuca* (folhetim). Capítulo LXI. *Folha Nova*, Rio de Janeiro, 23.01.1883.

p.1

<sup>102</sup> Ibid, p. 1.

<sup>103</sup> Ibid, p. 1.

folhetim teria ao se deparar com uma interrupção no meio de sua leitura, para uma discussão sobre estética literária?<sup>104</sup> Novamente: o trecho é vestígio importante sobre como Aluísio tentou transpor as barreiras de um mercado asfixiante. Sua fortuna crítica ao longo do tempo, inclusive a mais sofisticada, por bastante tempo viu na convivência do escritor naturalista e do escritor romântico nada mais do que uma amarra profissional: Aluísio teria sofrido passivamente seus limites estruturais, produzindo, com efeito, uma obra “desigual em valor”.

Antonio Candido, por exemplo, ainda tentou tirar proveito do que chamou de “oscilações” em sua obra. Em prefácio escrito precisamente para uma destas “obras inferiores”, a saber, *Filomena Borges*, o crítico propôs um esquema de altos e baixos em sua obra:

Os romances inferiores ajudam a compreendê-lo. Mostram como foi literariamente inquieto e insatisfeito, oscilando entre certas exigências de concepção e certos automatismos menos depurados, que por vezes se combinavam harmoniosamente, propiciando grandes livros. A noção de período, ou melhor de ritmo, é com efeito importante para compreendê-lo, desvendando uma acentuada instabilidade criadora, regularmente manifestada na alternância de êxitos e malogros. (...)

Estas oscilações não são excepcionais em literatura, ocorrendo principalmente nos escritores abundantes e pouco preocupados com requintes formais, como era ele. Mas o que nele impressiona é a regularidade da pulsação ascendente e descendente.<sup>105</sup>

O valor dessa alternância ou “pulsação” foi, então, o de ter possibilitado a Aluísio as experimentações necessárias para as grandes obras; assim como um cientista aprende com hipóteses falseadas, o romancista aprendeu, por meio de seus “malogros”, por onde deveria seguir e, melhor, por onde não deveria mais. Candido ainda sugere que é possível traçar uma linha com as datas de publicação das obras e ir verificando os altos e baixos em seu trabalho.

No ensaio *O Silêncio de Aluísio Azevedo*, Lucia Miguel-Pereira vai além. Imaginando como seria sua escrita em seu próprio tempo, em 1954, ela olha para as chamadas “obras menores” e tenta compreendê-las como “imposições” de uma época, da qual *não foi capaz* de se liberar:

Hoje já não aceitaria como única e infalível a receita vinda de Paris, nem precisaria fabricar incríveis romances de aventuras para ganhar um pouco mais, que não é mais moda entre nós seguir-se fielmente figurinos franceses, e já vai sendo remunerativo o trabalho de escritor. Assim sendo, quero imaginar que nem enlouqueceria, por falta de vida sexual, a pobre heroína de *O Homem*, por exemplo, nem por outro lado, se teria gasto tinta e papel com A mortalha de Alzira, Girândola de Amores e quejandas baboseiras.<sup>106</sup>

<sup>104</sup>MERRIAN, op. cit., p. 398 e 407.

<sup>105</sup>CANDIDO, 1960.p 1-2.

<sup>106</sup>MIGUEL-PEREIRA, 2005. p. 125-126.

Além da “contingência” de ter que ganhar dinheiro, certamente em seus dias nos anos 1950 houvera progresso intelectual, pois Aluísio não se deixaria levar pela moda intelectual estrangeira, segundo a historiadora da literatura brasileira. Elevando sua imaginação às alturas, como forma de oferecer razões por meio do contra-exemplo, ela diz que “a obra de Machado de Assis, escrita hoje, seria substancialmente a mesma”<sup>107</sup>, como que para mostrar que a independência intelectual e material de Machado liberaram sua escrita de qualquer determinação histórica.

Outros, curiosamente, foram ainda além: localizaram no folhetim o que houve de mais característico em sua obra, vista conjuntamente; Wilson Martins, para pegar um de seus mais profundos estudiosos, propôs que:

Já é tempo de nos resignarmos à triste verdade de que os livros “naturalistas” são a exceção, e não a regra, na obra de Aluísio Azevedo. São os livros que ele escreveu por um esforço deliberado de vontade e segundo receitas comprovadas, enquanto o folhetim melodramático era o produto espontâneo e fluente do seu talento, o tipo de literatura que realmente lhe instigava a inspiração e as tendências.<sup>108</sup>

O expoente máximo do chamado “naturalismo brasileiro” (“para nossa tristeza”?) seria melhor caracterizado, olhando para sua obra como um todo, como um “mero” escritor de folhetim. E mais: que seu espírito estava mais desenvolvido nesta modalidade de escrita do que naquela pela qual se tornou conhecido em sua época e ao longo dos séculos 20 e início deste. É difícil avaliar a proposta de Martins, pois suas considerações são tão gerais que seria necessário saber a que obras exatamente se refere e como isso se resolve nos próprios romances; mas o problema de fundo, em verdade, é o pressuposto comum aos três.

Ao longo do tempo, a esparsa crítica a esta parte da obra de Aluísio, eclipsada pelo sucesso e canonização de *O Cortiço*, foi mostrando que as coisas não eram tão simples:

Por via de regra, a crítica não comentava os romances enquanto estes eram publicados em forma de folhetins, de modo que essa passagem (o prefácio) reveladora, suprimida de *O mistério da Tijuca* [hoje *Girândola de Amores*], ao sair com outro nome em livro, parece ter passado despercebida completamente a todos os que se ocuparam dessa ficção. Quando, mais tarde, alguns críticos passaram a estranhar a dosagem de romantismo que Aluísio Azevedo aplicara em suas criações, modeladas pela ciência experimental, através do documento humano, conforme as regras de Zola, não faziam mais do que escancarar a porta que o romancista deixara voluntariamente aberta.<sup>109</sup>

<sup>107</sup> Ibid, p. 127.

<sup>108</sup> MARTINS, 1977. p. 119.

<sup>109</sup> GOMES, Eugênio. O hibrismo estético de Aluísio Azevedo (parte II). *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 4.10.1954. p. 1.

O que Gomes chama de uma “estética de transição”, entre o romantismo e o naturalismo (assunto que trataremos com mais detalhe nos próximos capítulos), não era, contudo, um projeto estético etéreo, formulado apenas para satisfazer a sensibilidade do escritor. Ora, como demonstrou Merrian, sua trajetória de vida e de escritor devem ser mais levadas em conta do que essas propostas bem arrumadas fazem crer. De nossa parte, digamos, por enquanto, que Aluísio esteve atado ao desenvolvimento de um mercado e às suas possibilidades profissionais; e se existe uma “oscilação” em sua obra, ela acompanha toda a sua carreira. Mesmo que a proposta de Candido seja interessante e que, a nosso ver, realmente capte um ponto importante de sua trajetória – sua constante insatisfação e criação de novos projetos – a linha de subidas e descidas que ele constrói não se sustenta factualmente.<sup>110</sup> Miguel-Pereira, por sua vez, pensa na situação de Aluísio como uma luta pela superação de limites econômicos e ideológicos, tentando abstratamente imaginar a escrita histórica apenas “rodeada” por um contexto. Aluísio não era apenas um “indivíduo” “rodeado” por certas contingências históricas; ele era um sujeito *constituído* pela história que vivia (assim como o “gênio” Machado de Assis e todos e todas que viveram aquelas décadas). Dialeticamente inserido em seu tempo, a estratégia de Aluísio não foi a de simplesmente ir testando fórmulas e chegando a cada vez melhores obras. Seus romances de folhetim – estes onde a pulsação baixa ou onde a necessidade econômica seria a única explicação:

(...) não se opunham de modo absoluto aos romances naturalistas, mas, segundo o romancista, deviam contribuir para o progressivo sucesso daqueles. A relação entre esses dois tipos era dialética, sendo o objetivo final a “aclimatação” do naturalismo no Brasil.<sup>111</sup>

Não fosse assim, que sentido teria aquela interrupção no meio de um dos capítulos do romance de folhetim para mostrar ao leitor o que estava ocorrendo bem embaixo dos seus olhos? Aliás, como esse projeto de educação para o “romance moderno” ocorreu em seus folhetins? Haveria neles, de fato, um “naturalismo em doses” como Aluísio afirmou? E se sim, como ele funcionou esteticamente em seus romances, tanto aqueles considerados “românticos” quanto os considerados “naturalistas” – como *O Cortiço*?

Não temos espaço nem temos a necessidade de uma análise exaustiva dos romances do nosso escritor para ver como isso ocorre. Com efeito, ficaremos apenas no romance no

<sup>110</sup>De acordo com Merrian, *O esqueleto* não foi escrito por Aluísio; *Casa de Pensão* foi publicado apenas parcialmente em folhetim. *O Coruja* foi publicado em 1885 em folhetim no jornal *O País*, dois anos antes de *O Homem*, e não depois. O conceito de “paródia” pode até de aplicar à *Mortalha de Alzira*, mas dificilmente ao *Livro de uma Sogra*. MERRIAN, op. cit., p. 430.

<sup>111</sup>MERRIAN, op. cit., p. 431.

qual Aluísio faz aquela interrupção que citamos antes, para ver como as “doses” são aplicadas na composição de sua forma. A recente tese de doutorado de Angela Fanini propõe uma análise bastante inovadora dos romances-folhetins, tentando vê-los como um dos resultados literários do processo periférico de análise literária. Partindo das pistas deixadas por Eugênio Gomes, como esta:

A narrativa *Girândola de Amores* é a história de um rapto que, tanto pelo título primitivo como por esse incidente, em circunstâncias absolutamente estranhas, logo faz lembrar os *Mistérios da Estrada de Sintra*, esse despropositado romance, também em folhetins, com que Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, alguns anos antes, tinham dado violenta sacudidela em seus leitores, aguçando-lhes a curiosidade até o desarvoramento. O romance de Aluísio Azevedo, pelo visto, representa a primeira tentativa do autor de implantar o naturalismo em nossa ficção, propósito que explica a presença do elemento documental e científico em algumas de suas passagens, contrastando com o espírito romântico e folhetinesco que conduz geralmente o enredo.<sup>112</sup>

ela buscou, entre outras coisas, nas contradições da forma dos romances-folhetins, de que maneira Aluísio trabalhou esse projeto do “romance moderno em pequenas doses”. Mostra como todas as dimensões que compõem a forma são fraturadas entre a notação realista e a romântica, com o intuito de realizar duas tarefas: dar alguma “nobreza” ao “mero divertimento” da leitura do folhetim, por um lado, e por outro, seu projeto de “educação estética”. Como um ponto muito importante, talvez central, destas contradições da forma, temos o narrador da história:

Em certa ocasião, o narrador confessa que paralelamente à sua história, *Girândola de amores*, corre outra com o mesmo tema e as mesmas personagens, escrita por outro escritor. Ambas têm o mesmo referencial, mas se geram por diferentes perspectivas (Capítulo *Apalpadelas* em que se cita Urbano Duarte como escritor de outro folhetim que tem como personagem feminina a mesma Clorinda de *Girândola de amores*). Essas interferências do narrador nos afastam da linguagem cientificista e dos preceitos da estética realista-naturalista que apregoam uma linguagem em terceira pessoa, mais objetiva e que se impõe como verdade, desprezando uma possível cumplicidade do leitor.<sup>113</sup>

Ela vê esse ponto como uma “inconsistência sintomática” da forma, inspirada na análise das contradições da forma romanesca de Alencar feita por Roberto Schwarz. Outro ponto crucial é o modo como as personagens principais são compostas. E aqui há uma operação complexa: o narrador, ao fazer alusão a uma outra história que acontece ao mesmo tempo da narração, torna os significados ambíguos: a heroína que era doce, idealista e sonhadora, aparece

---

<sup>112</sup>FANINI, 2003. p. 94.

<sup>113</sup>Ibid, p. 98.

revelando-se afetada, romântica, soberba, histérica, irracional, tendo fim trágico. No folhetim de Otaviano Rosa [a história paralela], Olímpia é endeusada. A introdução desse contraponto é altamente crítica e se ajusta aos propósitos do projeto ilustrado do escritor em exorcizar o romantismo.<sup>114</sup>

O ponto aqui não é examinar suas conclusões, mas fazer outro uso de sua análise: o que ela mostra é que a “estética moderna” em pequenas doses estava “lá”, dentro do texto e sua forma, e não apenas naqueles momentos de explícita “intromissão”. Mas aqui a escrita está a serviço não apenas de seus mais altos ideais estéticos ou das contradições da viagem da forma romanesca para a periferia do sistema capitalista. Ela visa também abrir espaço para os interesses mais chãos de Aluísio – que esteve sempre tão à vontade com a convivência e inter-relação entre ideais nobres e motivações para lá de pessoais, nesse caso, tentar expandir um pouco seus limites profissionais e a cultura na qual se formou.

Esse processo era de idas e vindas e não estava confinado apenas ao romance de folhetim. Em *O Mulato* ocorre algo semelhante. O romance foi publicado direto em brochura livresca, em sua província de origem, no Maranhão. Uma tiragem pequena, provavelmente de má qualidade, mas o suficiente para ser aclamado na capital do país como “Romancista”. No prefácio para a terceira edição, já em 1889, nove anos depois, Aluísio afirma o seguinte sobre o romance:

Agora, o Sr. B. L. Garnier resolveu apresentá-lo de novo ao público e ei-lo aqui, com pequenas modificações, tal como fora então concebido. Não quis alterar-lhe de toda a forma, porque me pareceu que não tinha direito de fazê-lo; (...) <sup>115</sup>

E segue, mais adiante:

Ela foi feita de boa-fé; não a puxei à força de dentro de mim, foi ela que se formou por si mesma, sob o domínio imediato das impressões, e procurou vir à luz em forma de romance. Afianço que durante a gestação não me preocupei absolutamente com o efeito que o livro teria de produzir sobre o público, nem tampouco com a escolha donde ele procedia. <sup>116</sup>

Começamos pelo último trecho: não deixa de ser irônico que no prefácio de uma obra considerada por muitos, inclusive de seu próprio tempo, como o marco zero do naturalismo brasileiro apele para o mito romântico da inspiração. E muitos foram os que identificaram paralelos com o *zeitgeist* da exaltação e da melancolia. Fiquemos apenas com um deles:

---

<sup>114</sup> Ibid, p. 103.

<sup>115</sup> AZEVEDO, 1988. p. 9.

<sup>116</sup> Ibid, p. 9-10.

(...) Aluísio não descambou para os excessos com que os naturalistas trataram no geral o problema amoroso, que nesta história, *ainda obediente à concepção romântica*, de fato centraliza a ação.

(...)

Analisando horizontalmente, ao ritmo da efabulação, *O Mulato*, em verdade, é uma história de amor: Raimundo e Ana Rosa são dois jovens que se querem apaixonadamente. Mas a moldura do caso por eles vivido não se limita a enquadrar o enleio sentimental. Dada a amplitude da intriga, aí cabe igualmente o povo anônimo, no fundo do quadro; (...).<sup>117</sup>

A questão mais interessante, portanto, não é tanto se há ou não estruturas românticas em *O Mulato*; esse parece ser um ponto pacífico na crítica e na historiografia literária e não parece haver razão para questioná-lo. O ponto mais interessante está na evolução da obra entre a primeira e a terceira edição – que é a que circula até os dias atuais. Quanto a esse ponto o estudo da obra feito por Merrian em sua extensa biografia de Aluísio é incontornável; ele mostra como as estruturas românticas estão lá e como elas se modificaram.

Vejamos. Aluísio nos trechos citados acima alega duas coisas: a primeira é que o romance lhe saiu num único impulso criativo, restando apenas alguns ajustes em sua composição, para que ela “viesse à luz”; e que ele esteve muito pouco preocupado com a repercussão que ele teria. Merrian é bem direto ao dizer: “No prefácio citado acima, Aluísio Azevedo, por razões que ignoramos, finge haver escrito o romance em 1880, e de uma só vez.”<sup>118</sup> E por ótimas razões.

Antes de irmos a elas, é importante apresentar as três fontes principais para o estudo das transformações do romance, a saber, um esboço da obra, encontrada no Museu Histórico de São Luís do Maranhão; outro manuscrito, mais completo, encontrado na Biblioteca da Academia Brasileira de Letras; e a primeira edição da obra, disponível na biblioteca da Faculdade de Letras da UFRJ – sem contar a bastante popular 3ª edição. A primeira reedição nacional da obra foi a 3ª, uma vez que a segunda foi uma edição para folhetim, traduzida por ele para o francês para o semanário *La France*, lançada no Rio de Janeiro por Paul Labarière no início de 1885 – e provavelmente tendo circulado na França durante o mesmo ano.

Ainda voltaremos a esse ponto da trajetória de Aluísio para analisá-lo com mais detalhe; por enquanto basta que algumas indicações sobre o modo como esse “duplo registro” estético esteve relacionado com sua situação profissional. Para isso, precisaremos ir um pouco mais a fundo no contexto de escrita de *O Mulato*. Apenas depois disso, poderemos retornar ao Rio de Janeiro de 1889 com as diferenças de sentido para a terceira edição mais claras. Basta

<sup>117</sup>CESAR, 1988. p. 5-6.

<sup>118</sup>MERRIAN, op. cit., p. 210.

agora nos perguntarmos: como sabemos que a afirmação de que a obra saíra de uma vez só “do seu íntimo” é falsa? Como seria tedioso enumerar todas as evidências detalhadamente, fiquemos apenas com as principais:

- i) Existe uma série de hesitações quanto à composição e nomes de personagens.<sup>119</sup>
- ii) Várias caracterizações de cenas são distintas ao longo das versões.<sup>120</sup>
- iii) Pontos chave, como a psicologia do herói, são bastante modificados.<sup>121</sup>
- iv) Episódios que poderiam modificar o sentido completo da história são experimentados, modificados e, alguns deles, suprimidos.<sup>122</sup>
- v) O desenlace, isto é, o fim e o sentido último da história são subvertidos – de um final trágico, onde o Mal prevalece, para um tipicamente realista, onde não há redenção e o cotidiano é restaurado sem progresso ou mensagem edificante.<sup>123</sup>

O mais surpreendente, contudo, é a afirmação de que estaria “despreocupado” com a “impressão” que a obra poderia causar, uma vez que ele mesmo faz alusão ao intenso debate que se seguiu na imprensa de São Luís sobre o romance. Na verdade, estava muito ciente da impressão que causaria e existe mais de um motivo para crermos nisso.

Aluísio e toda uma juventude pertencente aos estratos médios locais estavam envolvidos em um intenso combate cultural e político na capital da província. Episódios como o que envolveu Celso de Magalhães<sup>124</sup>, a denúncia do jornal de que era colaborador e o julgamento coletivo no qual foi réu<sup>125</sup>, enfim, a intensa oposição e conflito com o complexo

---

<sup>119</sup> Ibid, p. 211.

<sup>120</sup> Ibid, p. 221.

<sup>121</sup> Ibid, p. 212.

<sup>122</sup> Ibid, p. 213.

<sup>123</sup> Ibid, p. 224.

<sup>124</sup> Celso de Magalhães, muito próximo do círculo de rapazes do qual Aluísio faz parte, foi promotor público da cidade de São Luís, na província do Maranhão. Em 1878, resolve levar adiante uma denúncia contra uma senhora ilustre da cidade pelo assassinato de uma criança: seu escravo Inocêncio. Existe certa expectativa de que será facilmente aceito como prova a favor da acusada um atestado médico que indicava que a morte da criança fora por “vermes nematóides”. O júri acaba absolvendo a ré, mesmo com bons indícios de que sua prova era forjada e com muitos indícios contrários a ela. O que revolta a todos, contudo, é que esta senhora, usando de sua grande influência, consegue que o primeiro ato da formação do próximo gabinete, em 1879, seja a demissão de Magalhães. Neste mesmo ano o homem vem a falecer, aumentando ainda mais o sentimento de injustiça e arbítrio. Ver: MENEZES, 1958. p. 83.

<sup>125</sup> Depois de um sermão proferido no contexto de uma “sexta-feira de quaresma”, aparentemente em 11 de março de 1881, o padre encarregado da celebração fez uma série de ataques aos “moços de espírito forte” da cidade. Entre eles, está Artur Jansen, um cadete de 20 anos, que resolve escrever um artigo de resposta ao tal Padre para o jornal que Aluísio ajuda a dirigir, *O Pensador*. No mês seguinte, Padre Batista denuncia toda a associação do jornal por “injúria”, uma vez que o responsável pelo artigo era menor de 21 anos e, portanto, não gozava de direitos políticos. Todos os envolvidos no jornal se apresentam como responsáveis pelo jornal e pelo artigo, sete ao todo, entre eles Aluísio Azevedo. Por motivos diferentes, nenhum deles é considerado culpado, exceto o dono da tipografia onde era impresso o jornal: Antonio Joaquim de Barros Lima é condenado a quatro meses de prisão. Ele recorre e a sentença é confirmada pela mais alta instância: a palavra oficial do Imperador.

cultural do tradicionalismo católico e escravista da província, aconteciam enquanto escrevia o romance, aparecendo explicitamente alusões a eles em muitos pontos –  *muito mais na primeira edição do que na terceira.*

Na edição de 1881 suas intenções militantes e de combate dogmático são muito mais salientes. Angela Alonso chega, em estudo que analisa o movimento abolicionista brasileiro, a citá-lo como um militante abolicionista em busca de oposição direta ao romance romântico de tendência artística representada por José de Alencar:

Os abolicionistas tentaram escapular do consagrado folhetim romântico, talvez porque, demasiado associado a Alencar, requisitasse contraponto. Foi do romance de tese naturalista que lançou mão o outro irmão Azevedo, Aluísio. O tema, Rebouças o ruminava desde o trauma de Nova York, o preconceito de cor e o rescaldo pós-abolição: como integrar tanta gente preta na sociedade branca, acostumada a lidar com ascendentes como exceção? O mulato, de 1881, retomou o tropo do negro corruptor de costumes de O demônio familiar [de José de Alencar], porém, em vez de diabólico, Raimundo é herói mestiço, culto, irresistível.<sup>126</sup>

Independente de haver intenções oposicionistas de tão largo alcance, como sugere Alonso, o fato é que o preconceito de cor e a intenção de “não idealizar” relações extremamente violentas estavam nos planos do escritor. Mas mais importante que isso era o confronto intelectual e moral com a hierarquia eclesiástica de São Luís. Aquele era o contexto da “Questão Religiosa”: Atraso, Igreja e Escravidão eram colocados lado a lado pelo autor de *O Mulato*:

Dantes, quando a ingenuidade e a boa fé era uma virtude dos maranhenses, não morria fazendeiro rico que não legasse a Nossa Senhora do Carmo algum dinheiro, algumas propriedades ou mais comumente escravos – Nossa Senhora do Carmo chegou a ser proprietária de uma quantidade enorme de escravos, hoje mesmo creio que ainda o é de muitos. É uma rica capitalista.<sup>127</sup>

Depois de arrolar algumas experiências pedagógicas com castigos no Liceu onde estudou e sua relação com os costumes locais, diz o que segue, tornando as ligações sociais e históricas ainda mais explícitas:

Há doze annos o Maranhão era muito outra cousa do que é hoje – nesse tempo todos os elementos da riqueza e prosperidade estavam perfeitamente equilibrados, mas desgraçadamente o parafuso abre que se firmaram, era um parafuso que apodreceria fatalmente com o progredir dos tempos – esse parafuso era a escravatura.

---

Como resposta, os artigos de *O Pensador* se tornam ainda mais virulentos; é nesse contexto que Aluísio começa e termina a redação de *O Mulato*.

<sup>126</sup> ALONSO, op. cit., p. 142-143.

<sup>127</sup> AZEVEDO, Aluísio. Chronica. *O Pensador*. São Luís, 10.08.1881. p. 4.

Lavoura, commercio, familia, religião, politica, sciencia academica, litteratura, tudo girava sobre um parafuso comum, sobre o escravo – o pobre negro agüentava no lombo esse mundo inconsciente, que ia vivendo de barriga ao vento e perninha alçada, sem indagar si o parafuso estava forte e resisteria por muito tempo.<sup>128</sup>

Neste contexto de intensos conflitos não é de estranhar que a obra tenha sido escrita como um libelo de combate. Muitos indivíduos se reconhecem representados pejorativamente no romance.<sup>129</sup> Mas não apenas, os símbolos da oposição entre o bloco “católico” e o dos “livres pensadores” aparecem muito mais nítidos. Merrian nota que, na terceira edição, em dada passagem, em apenas um parágrafo o narrador da história descreve as oposições entre Manuel Pescada – representando todo conservadorismo maranhense – e Raimundo – um jovem convicto e radical, positivista, liberal e que desconhece o que seja preconceito racial, ao passo que na primeira edição esses pontos de conflito tomavam nada menos que vinte páginas.<sup>130</sup> Na primeira edição, ainda, há enormes monólogos de Raimundo sobre a visão positivista comtiana da moral, da história e da política, enquanto elas simplesmente desaparecem na terceira.

Aluísio cuida de dar certo acabamento artístico também. Busca redescrever episódios históricos cujas datas não coincidem, com intuito de tornar as referências do herói mais “coerentes” (ele cita poemas de Baudelaire e trechos de Julio Verne na primeira edição, o que é suprimido na terceira; afinal, o libertinismo não combina muito com um jovem positivista injustiçado<sup>131</sup>); refaz trechos enormes onde descreve objetos e ambientes, para dar um estilo mais próximo ao “realismo” etc<sup>132</sup>.

A questão que permanece boa parte em aberto consiste em saber por que Aluísio fez tantas modificações para a terceira edição. Tendo sido Merrian o único a se debruçar sobre o assunto, foi o único a oferecer hipóteses. A primeira hipótese oferecida pelo crítico literário e

<sup>128</sup>Ibid, p. 4.

<sup>129</sup>“A grita que levanta empolga meio mundo: o romance retrata com extraordinária fidelidade de caricatura o ambiente de São Luís do Maranhão. Dentro do livro movimentam-se e agitam-se pessoas apontadas, a cada passo, nas ruas e casas: os padres, os comerciantes, os comendadores andam por ali, à vista de todos, e sentem-se fotografados, motivo por que não procuram esconder a sua cólera e indignação. A primeira a romper relações com a família Azevedo, deixando de aparecer no sobrado da Rua do Sol, é D. Ana Leger, amiga de longa data, que figura – todos o sabem – como sendo aquela bisbilhoteira levada da breca que circula no volume com o nome de D. Amância Souselas... Outros também se indispõem, esbravejando, agastados: o comerciante Manuel Pedro da Silva, mais conhecido pela alcunha de Manuel Pescada, exaspera-se; o clero toma as dores do malsinado cônego Diogo, apontando, nas páginas de “O Mulato”, como o padre sem escrúpulos, colhido em flagrante adultério no dormitório de Quitéria, espôsa de José da Silva, pai de Raimundo (o mulato e futuro bacharel – herói da novela) e que manda trucidar, depois numa emboscada, o desditoso marido, para esconder o crime! Outros delitos pratica, e todos hediondos, de arrepiar os cabelos...”. MENEZES, 1958. p. 122-123.

<sup>130</sup> MERRIAN, op. cit., p. 234.

<sup>131</sup> MERRIAN, op. cit., p. 235.

<sup>132</sup> Ibid, p. 234.

biógrafo francês é a de que o ardor do jovem “neófito” que era Aluísio esfriou, depois da dureza da experiência como escritor no Rio de Janeiro; a segunda é a de que a maior parte das alusões polêmicas possuíam sentido e apelo à sensibilidade somente em São Luís.

Indiretamente, o livro inteiro escrito por Josué Montello sobre a polêmica “em torno” de *O Mulato* pode ser tomado como outra hipótese: um grupo de jovens inconformados com os costumes e instituições maranhenses resolve, do alto da irreverência e irresponsabilidade juvenis, lançarem-se contra as elites, a Igreja Católica e todo o modo de vida local, organizando jornais, performances intelectuais públicas, campanhas anti-clericais etc. O problema básico do livro é que ele toma a terceira edição como o texto definitivo, pois considera que praticamente não há modificações relevantes da primeira para a terceira. Mas como seu foco está mais voltado para o “em torno” da escrita e da publicação do livro, o problema não chega a comprometer o belo trabalho.<sup>133</sup>

Em termos gerais, pensamos que sejam três hipóteses bastante seguras em suas pretensões; mas que podem ser complementadas com outras mais, pois se temos em vista o objetivo de compreender sua situação como escritor no Rio de Janeiro durante os anos 1880, as modificações pelas quais a obra passou podem ser mais uma pequena peça em nosso quebra-cabeça. Depois dessa longa digressão sobre *O Mulato* podemos reformular nossa questão: por que Aluísio reformulou tanto seu romance para a terceira edição? E mais, por que esconder todas essas modificações de seus leitores? O que isso diz sobre sua vida como escritor na capital?

Nenhuma dessas questões é fácil e nenhuma delas se deixa responder sem alguma dose de conjectura. No precioso prefácio à terceira edição pensamos estar a primeira indicação quando ele liga sua trajetória em São Luís à da capital por meio do sucesso do romance. Em seguida há uma longa citação de um artigo no qual um de seus detratores, um poeta católico que escrevia para o jornal rival de *O Pensador*, chamado *A Civilização*, Aluísio nos conta:

Como se vê, não segui o conselho do único jornalista da minha província, que se dignou a criticar o meu primeiro livro: não quebrei a pena, nem me atirei à lavoura; vim simplesmente para a Corte, graças ao produto pecuniário do amaldiçoado *O Mulato*, e continuei a escrever, a fazer novos volumes, um atrás do outro, sem descansar. (...) *agora ele já não pertence a província nenhuma, mas sim ao público do Rio de Janeiro, a quem devo tudo.*<sup>134</sup>

<sup>133</sup> MONTELLO, op. cit., p. 59.

<sup>134</sup> AZEVEDO, op. cit., p. 10-11.

Aqui, embora haja uma grande margem para interpretação, Aluísio parece dizer que a obra que segue ao leitor foi mexida pensando no “público do Rio de Janeiro”. A afirmação se ajusta bem a uma hipótese de Merriam de que certos trechos, referências, alusões etc., não teriam significado na capital. Aluísio, como o ótimo vendedor dos próprios livros que sempre fora, parece querer fazer um jogo duplo, suficientemente ambíguo para abarcar vários tipos de público. Explico: cairia bem à repercussão da obra que ela fosse vista como desprovida dos “excessos da escola naturalista”; as indicações de combate que aparecem no prefácio de *O Homem*, uma obra que jamais poderia ser outra coisa que não um texto “naturalista”<sup>135</sup>, dão lugar a um aceno para aqueles leitores e leitoras que querem apenas “se distrair” ou “aliviar as fadigas” se juntem aos leitores da voga naturalista nas compras e na repercussão do livro; além do mais, levando em conta suas sucessivas negociações com o Sr. Garnier, pensamos que a tarefa era a seguinte: tentar assegurar à obra um lugar entre os “clássicos” da literatura nacional, um lugar para ela dentro de seu “pecúlio”; do Rio de Janeiro, isto é, da capital, era possível que sua obra adquirisse um sentido cultural inteiramente novo. Sua inclusão constante nas referências “nacionais” da literatura brasileira parece indicar que, se era esse mesmo o caso, ele estava certo; primeira conjectura.

A segunda nos encaminha para o assunto do próximo capítulo. Se antes o anti-romanismo, o abolicionismo, republicanismo, positivismo etc., lhe serviram para o combate com a hierarquia eclesiástica de São Luís (tendo como consequência inesperada o dinheiro para uma segunda tentativa de “fazer a vida” na Corte), nesse momento elas já não têm o mesmo apelo para o próprio Aluísio, como nossa tentativa de análise de *O Cortiço* com os conflitos e transformações da política tentarão indicar.

*Mistério da Tijuca* e as duas edições de *O Mulato* são momentos de luta e de luta intensa. Luta que foi ao mesmo tempo por sobrevivência material, pelo projeto de educação estética, de ampliação de suas possibilidades como escritor, de combate a uma cultura vista como a serviço da hegemonia monárquica e escravista, por fama e pela glória de pertencer ao “pecúlio” nacional das letras, por se tornar um “clássico” e continuar a escrever, ao longo do

---

<sup>135</sup>*O Homem* é uma obra também “ambígua”, no sentido de não atender à “pureza doutrinária” da proposta naturalista e possuir certos traços fortes do folhetim romântico, pois no centro de seu enredo se encontra uma trama familiar com apelo à revelação final. Todo livro é composto como uma forma de observação da evolução psicológica, no entanto, no sentido fisiológico que a obra lhe dá; as transformações no comportamento da personagem principal, Magda, se dão de acordo as circunstâncias familiares e com um pano de fundo das leis psicológicas propostas pelos estudos sobre a histeria e o debate sobre a “melhor educação feminina”. O ponto é que desde *Madame Bovary* de Flaubert e do *Nana* de Zola, esse tipo de enredo era diretamente indentificado, com defensores e críticos, como pertencente à categoria do “romance experimental”. Daí a reação antecipada de Aluísio para os detratores dos “excessos” naturalistas.

tempo, a história do país. Luta para que o “sonho da profissão” se realizasse e as possibilidades escassas de um país periférico e pelo próprio funcionamento da “sociedade moderna” e dos defensores de seus interesses. Embora seja necessário para o conhecimento separar cada uma dessas em partes, no fluxo da história vivida todos esses elementos estiveram se atraindo e se repelindo o tempo todo. As relações que mantiveram entre si foram o âmago de sua experiência, que ia longe, muito longe, muito além de sua situação profissional; que por si só teria sido uma grande e perigosa aventura. *O Cortiço* é o momento alto dessa aventura: o *frustrado* sonho da profissão.

### 3 O CORTIÇO ENGAJADO

Agora tu, oh musa realista,  
 Não negues teu auxílio  
 A quem pretende ser mais basilista  
 Do que o Primo Basílio  
 Quero pintar a scena exactamente,  
 E com toda a minucia,  
 Do que ali se passou; mas cruamente,  
 Sem pejo e sem astúcia.

Autor desconhecido.

#### 3.1 SENTINDO O REAL

Para leitores contumazes de literatura pode parecer difícil conceber que em algum momento a literatura que mais exitou a imaginação e os sentimentos de uma geração tenha sido um tipo de histórias contadas com a pretensão de “pintar a scena exactamente”. Olhando com os olhos da pesquisa histórica, no entanto, as coisas não resultam tão extravagantes.

Em grande parte como uma resposta (mas também como *parte integrante ativa*) de uma série de transformações históricas, grande parte de uma nova geração de pessoas ligadas ao assim chamado “mundo intelectual”, composta por jovens escritores, políticos, estudantes, jornalistas, professores, médicos, advogados etc., começaram a se interessar pelo que Silvio Romero chamou de “ideias novas”; era início da década de 1870, um momento lembrado desde muito cedo como um marco geracional e cultural do país<sup>136</sup>. A produção e leitura de romances vão pouco a pouco mudando seu significado em meio a esse processo; neste momento, inicia-se a formação do que poderíamos chamar de uma nova estrutura de sentimento, uma forte transformação nas estruturas que impulsionaram a mente e o coração dos produtores culturais em dada situação histórica.<sup>137</sup>

Para começo de conversa, tomemos como exemplo uma brusca mudança individual de atitude em relação à produção literária. Considerado tanto por seus contemporâneos quanto pela tradição historiográfica da vida literária brasileira como um grande “precursor” da

<sup>136</sup> Para estudos dessa passagem geracional cheia de consequências sociais e culturais, ver: ALONSO, 2002; PESSANHA, 2012; VENTURA, 1991; MOTA, 2000.

<sup>137</sup> Uma das grandes vantagens do conceito de “estrutura de sentimento”, tal como proposto por Raymond Williams, é a insistência em não separar a) as ideias de sua situação e processos históricos; b) os “sentimentos” das “ideias”; c) e mostrar que mesmo diferentes formas de ver e sentir estruturam um processo, definindo-se de maneira dinâmica e contraditória. Diz o galês: “Falamos característicos do impulso, contenção e tom; elementos especificamente afetivos da consciência e das relações, e não de sentimento em contraposição ao pensamento, mas de pensamento tal como sentido e de sentimento tal como pensado: a consciência prática de um tipo presente, numa contituidade vida e inter-relacionada”. (WILLIAMS, 1979, p. 134.). Em pesquisas como esta que você lê: “Metodologicamente, portanto, uma “estrutura de sentimento” é uma hipótese cultural, derivada na prática de tentativas de compreender esses elementos e suas ligações, numa geração ou período, e que deve sempre retornar, interativamente, a essa evidência.” (WILLIAMS, 1979, p. 135).

“escola realista” no Brasil<sup>138</sup>, Franklin Távora, relendo seu romance escrito na década anterior, pensava em 1881 que sua própria produção ficcional deveria mudar:

A nova leitura não me animou muito [de *Um Casamento no arrebalde*], comquanto (sic) a singela produção n'aquelle tempo fosse bem recebida pelo publico do Recife. Coisas do meio em que estavamos. Aqui o meio é outro; e o senhor não o ignora. Estou afirmando que não diz com o gosto fluminense leitura tão despretensiosa. Hoje em dia eu não poria em letra impressa produção de horizonte tão estreito, porque entendo que nas lettras, ainda as amenas, não é lícito prescindir de um ideal que represente a victoria de um principio, de uma instituição, uma ideia útil à sociedade. O romancista moderno deve ser historiador critico, politico ou philosopho. O romance de phantasia, de pureza imaginativa, este não quadra ao ideal de nossos dias.<sup>139</sup>

É necessário que a ficção esteja comprometida com a “realidade”; ou melhor, com a realidade e sua crítica, portanto, para o Távora de 1881, diferente daquele de tempos atrás que havia escrito uma história “imaginativa” demais. Embora não especifique bem que “ideias úteis à sociedade” tem em mente nem o que contaria como “imaginativo demais”, ele expressa uma forte transformação nas atitudes e expectativas em relação à literatura. A busca pela construção da nacionalidade por meio do registro pitoresco das nossas “raízes arcaicas” – centradas na “natureza” e no “indígena” –, como praticou o Romantismo ou o “entretenimento fácil” do folhetim de jornal, tão populares entre o relativamente pequeno grupo de alfabetizados das zonas urbanas, são vistas agora como “fora do ideal dos nossos dias”. Mas por que ele mudou tão bruscamente sua atitude em relação a uma obra escrita há menos de dez anos?

Conforme vimos antes, o envolvimento direto dos escritores com a política não é uma novidade a esta altura. A escrita literária esteve diretamente envolvida no projeto de construção da nacionalidade no contexto da Independência e na legitimação do Segundo Reinado, na defesa de valores e mesmo de reformas mais imediatas ao menos desde o Romantismo. Mas desde o início da década de 1870, onde podemos tomar as reformas do gabinete Rio Branco e a divulgação do censo de 1872 em 1876 como grandes choques na maneira dos letrados verem o país, encontramos uma mutação na forma de encarar esse envolvimento. Távora vê a literatura predominante como mera atividade de entretenimento ou a repetição de “modismos do sul” – e queria mais. O romancista, famoso por seu abandono do

<sup>138</sup> Esse é um lugar comum nos materiais didáticos para o ensino da literatura brasileira. Encontramos comumente afirmações do tipo: “Na política atuou fazendo acirrada campanha contra José de Alencar, por não concordar com seu idealismo romântico. Foi Franklin Távora um dos iniciadores do Realismo e do [Naturalismo](#) no Brasil, embora ainda encontremos muitas características do Romantismo em suas obras.”. <https://www.infoescola.com/biografias/franklin-tavora/>, acessado em 17/11/2019.

<sup>139</sup>TÁVORA, 1903, p. 94.

indianismo presente em obras como *Os Índios do Jaguaribe*, se convence no final dos anos 1860 de que é a *experiência da realidade* que deve estar no centro da atividade literária, tanto nas escolhas da escrita quanto nas de leitura. Escreve com essa intenção *Um casamento no arrebalde – Historia do tempo no estylo de casa*, onde anuncia no prefácio um projeto de oposição ao Romantismo e a todos os “modismos da corte”.

Apesar da nítida impressão de preocupação com a verossimilhança das descrições dos espaços e a tentativa de produzir “thypos” locais, o que lemos nessa obra tem muito mais a ver com sua antiga percepção do mundo do que aquela que começava a tentar professar – o que talvez o próprio Távora tenha percebido em 81. A denunciada idealização das personagens permanece, a verossimilhança do enredo é pequena; o estilo amaneirado, gradiloquente e nada direto (que fizeram a fama de *O Guarany*) também permanecem intocados. Um momento-chave da composição da personagem Túlio deixa esses pontos evidentes:

Depois da meditação, vem o aperto do coração; eu estou tratando ainda do Tulio, o bacharel simplorio e sonhador. Tem elle umas ideias exquisitas, idéias suas, digo mal, idéias de muita gente já n'este mundo de terra, onde existe um imperio encanecido entre republicas jovens.

Estas ideias são effeito de uns aromas de liberdade que nos chegam de longe, trazidos por paquetes que vem de além do Panamá. (...)

Conversando-se com o poeta, percebe-se a audácia do talento, da mocidade e do patriotismo.

E que coração é o seu! A igualdade e a fraternidade em todo o gênero humano – eis o seu constante sonho. Ver os pobres subir, e os ricos descer, para ficarem todos no mesmo nível – eis sua primeira aspiração. Utopias, utopias! – dirão os cortesãos de Cesar. Lá se avenham elles com Tulio.<sup>140</sup>

Essa mesma mistura de vinho novo em garrafas velhas nós já encontramos antes em Aluísio Azevedo, em *O Mulato*, onde a estrutura comercial da literatura e as expectativas do público pesaram fortemente. Não foram poucos os críticos que destacaram o “hibridismo” daquela que é considerada a obra que “inaugura” o *naturalismo* no Brasil, já em 1880. Esses “híbridos” mostram uma situação se modificando, desafiando pelas beiradas um conjunto de atitudes, valores, crenças etc., de maneira mais ou menos consciente. Monstram a diferenciação de uma nova maneira de ver e sentir os problemas estruturais do país entre os produtores artísticos, que se encontrava em estado de fluidez e indiferenciação enquanto era vivida. Em fase de estruturação, por assim dizer.

Essa mudança encontra um ponto de expressão muito nítido não tanto em obras literárias e artísticas particulares, nem em algum conjunto de novas teorizações organizadas. A estrutura do mercado editorial, a pequena vida acadêmica e a ausência de um “público

---

<sup>140</sup>TÁVORA, 1903, p. 7.

leitor”<sup>141</sup> brasileiro tornavam a conversa muito mais restrita a frações de classes sociais existentes naquela formação social de uma parte do país: um Brasil litorâneo, de poucos centros urbanos e voltado para sua capital. Assim, no meio do debate intelectual um pouco mais amplo, que não incluía apenas os restritos círculos artísticos, os 1870 viram emergir uma longa polêmica pública em torno da “escola realista” e de como essa nova escola deveria tomar parte das questões políticas nacionais. As controvérsias que encontramos nesse debate nos ajudam a produzir uma representação desse processo de estruturação enquanto ele ocorre, ao mesmo tempo que nos permite visualizar suas linhas gerais. Mudar de atitude em relação à literatura, longe de ser uma questão *política* menor, está no coração do que essa nova geração de movimentos políticos e culturais pensava sobre os problemas presentes e o futuro do país.

Notamos as novas gerações expressando essas transformações em curso por meio da insistência em perguntas que as elites políticas estabelecidas procuravam suavizar. ‘Como ficaria o trabalho escravo depois do crescimento da pressão inglesa?’<sup>142</sup>; ‘depois que a Lei Eusébio de Queiroz consolidou o fim do tráfico de pessoas para o país, tornando a reprodução do sistema escravista uma perversa “indústria” nacional, como encaminhar o fim do sistema escravocrata?’<sup>143</sup>; ‘depois do exemplo dado pela Guerra de Secessão nos Estados Unidos, seria razoável continuar crendo na sustentabilidade e conveniência da escravidão?’<sup>144</sup>; ‘com as ações de liberdade e as rebeliões dos escravizados crescendo enormemente no período, revelando uma movimentação e organização crescente dos de baixo, como compor maiorias e encaminhar as reformas parlamentares?’<sup>145</sup>; ‘haveria relação entre as debilidades econômicas do país e os preços da mão-de-obra escravizada que disparavam?’<sup>146</sup> – perguntas como essas, feitas aos montes na imprensa, nos livros e nas ruas, expressam uma forte ansiedade política por novos projetos e novos sentidos para aquele mundo social.

Some à avalanche de perguntas outros processos que se desenrolavam. A crise do sistema político Imperial, na forma de uma grave cisão entre as elites brasileiras, colocava em cheque os vários consensos que sustentavam seu funcionamento real, para além do discurso

---

<sup>141</sup>“Público leitor” no sentido específico dado, por exemplo, por Ian Watt, onde a expressão se refere ao nascimento dos “consumidores” de literatura: um conjunto de pessoas social, política e culturalmente amplos e heterogêneos, que estiveram na base do desenvolvimento histórico do gênero romanesco. Como vimos no primeiro capítulo, inexistem essas condições no Brasil, sendo a produção literária brasileira marcada por um processo distinto de produção social. Ver.

<sup>142</sup> Ver: SINÉSIO, 2013; YOUSSEF, 2018; SALLES, 2010;

<sup>143</sup> Ver: FERRARO, 2017 – Resenha de *Africanos Livres*, de Beatriz Mamigonian; MAMIGONIAN, 2017; BETHELL, 2002.

<sup>144</sup> Ver: YOUSSEF, 2018; SALLES, 2010; CHALHOUB, 1990.

<sup>145</sup> Ver: MENDONÇA, 2008; MENDONÇA, 2001; ALBERTO; MARTINS, 2018.

<sup>146</sup>CARVALHO, 2003; CONRAD, 1975; TOPLIN, 1971; MENDONÇA, 2001.

institucional.<sup>147</sup> A questão da sucessão de Pedro II e das cada vez mais constantes investidas do poder moderador nas instituições decisórias, agravadas pela perspectiva de envelhecimento e problemas do Imperador para “gerar um homem”, levantavam sérias dúvidas sobre a sustentabilidade da forma de governo – e uma janela de oportunidade para seus adversários históricos. Acrescente aí a pressão liberal, positivista e maçônica pela laicização das instituições civis e o modo como a decisiva experiência da Guerra do Paraguai alterava as relações das forças armadas com as instituições civis e religiosas – e, sobretudo, com a legalidade escravocrata.<sup>148</sup>

A lista de “questões” (maneira pela qual o debate na imprensa e no acanhado mercado editorial foram elaborados, referindo-se a questão da emancipação legal dos escravizados como “a questão servil”, por exemplo), que poderia ser estendida ainda mais, espelha bem o tamanho das transformações sociais em curso que se abriam. Aqui nos basta a ideia de que este era um momento de profunda crise e, portanto, de grandes mudanças, um daqueles momentos onde o mundo do passado não pode se sustentar e as bases do novo futuro parecem estar sendo decididas inteiramente no presente.

Foi um processo histórico no qual diversos escritores desejaram muito interferir; na verdade, ser escritor ia se confundindo, inclusive, com o *dever* de interferir. No fim das contas, o debate cultural, literário e político passou a girar em torno do *modo* como a escrita e a crítica da “literatura” – um campo de produção de significados em disputa – fariam essa intervenção.

Encontrar um ponto preciso de origem dessa virada em processos de mudança geracional, política e cultural não é fácil, pois como sugere Raymond Williams:

(...) embora possamos, no estudo de um período passado, separar aspectos particulares da vida e tratá-los como se fossem independentes, é óbvio que é somente o modo como eles podem ser estudados, não como eles foram vividos. Examinamos cada elemento como um precipitado, mas na experiência da vida eles estavam em solução, uma parte inseparável de um todo complexo. (...) Relacionar uma obra de arte a qualquer parte desse todo pode, em variados graus, ser útil; mas é uma experiência comum, nas análises, perceber que quando alguém avaliou um trabalho em relação às partes separáveis, ainda resta um elemento para o qual não há contrapartida externa. É isso, em primeiro lugar, o que eu acho de estrutura de sentimento. É tão firme e definido como “estrutura” sugere, mas baseia-se em elementos profundos e às vezes menos tangíveis da nossa experiência.<sup>149</sup>

<sup>147</sup>CARVALHO, 1988; FALCÃO, 2017; MATTOS, 1987.

<sup>148</sup>GARCIA, 2014; TORAL, 1995; MAESTRI, 2009; SALLES, 1990.

<sup>149</sup>WILLIAMS, 1969, p. 17-18.

Williams tem em vista aqui um processo muito específico de produção de peças para encenação teatral e, inicialmente, formulou este ponto de vista pensando em ressaltar suas características comuns e suas relações com o processo histórico. Estava pensando nas relações entre obras de arte e seus contextos de experiências. Mas no nosso estudo não parece que as transformações dessa nova maneira de sentir se tornem tão explícitas em obras de arte particulares, embora isso também ocorra, além de exigir uma longa exposição. Dentre os vários marcos de uma nova estruturação nas formas de ver e sentir a produção artística, outro espaço de produção cultural parece se impor: o do debate público na imprensa, como a maior parte da tradição historiográfica nos mostra.

E não é somente o conteúdo das opções estéticas e políticas em debate que importam; mas também o que expressam no conjunto da situação histórica e nos debates públicos onde apareceram. Assim, dois debates paralelos, que poderíamos chamar de *estéticos*, desenvolvidos na imprensa da corte parecem encarnar muito melhor esta mudança rumo a uma estrutura de sentimento nova. O primeiro gravitou em torno da publicação brasileira de *O Primo Basílio*, do português Eça de Queiroz. O segundo é um conjunto bastante descontínuo e heterogêneo de polêmicas públicas sobre a “eschola” realista em “literatura” e “arte”. Nelas encontramos um conjunto distinto de problemas, impulsos íntimos, estilos de atuação, de desejos, de projeções de futuro, de rejeições, de restrições, de concessões etc., emaranhados nas diferentes posições em luta; esse conjunto, por vezes poucos tangível à primeira vista, deve resultar discernível.

### 3.2. AS BATALHAS DE PAPEL EM TORNO DE *O PRIMO BASÍLIO*

A publicação de *O Primo Basílio*, longe de ter sido a publicação de apenas mais um romance, provocou imensas batalhas escritas entre a elite letrada da capital.<sup>150</sup> A extensão e o calor do debate deram origem a várias piadas, tais como:

As três questões:

Ora, até que afinal, depois de tantas hesitações, tantas dúvidas; depois de demorado martyrio e incerteza, resolveram-se duas das três questões da atualidade. Eram ellas:

Dissolução da camara;

Emissão do papel moeda;

E Primo Basílio.(...)

<sup>150</sup> O imenso debate na imprensa impressiona quem se debrussa sobre as publicações daquele ano de 1878. A exposição que doravante se pode acompanhar não é exaustiva e tem o objetivo de salientar os contornos do que chamamos de uma “nova estrutura de sentimento” em pleno funcionamento.

E a mais importante: a do *Primo Basílio*. Os litteratos, os que a devem resolver, estão impossíveis, incapazes, impróprios, in... tudo! Não a resolvem.<sup>151</sup>

O *frisson* nos círculos letrados foi tão forte que uma pequena companhia dramaturgica providenciou às pressas a montagem de uma peça com o título da obra, prevendo sucesso de bilheteria fácil dada toda a publicidade que a polémica fornecia ao título:

Com a primeira representação da comedia em I acto O Primo Basílio brevemente o actor Silva Pereira fará uma recita no theatro da Phenix. Basta o título da comedia, para levar meio mundo aquelle theatro<sup>152</sup>.

Leitores de jornais e frequentadores da Rua do Ouvidor leram os julgamentos antes mesmo de se sentarem para ler o romance – e assim começaram as reveladoras controvérsias. Junto aos primeiros anúncios de vendas nos jornais, veio a público uma crítica do português Ramalho Ortigão intitulada *Cartas Portuguezas*, na *Gazeta de Notícias*. Nela, Ortigão se apresenta como antigo companheiro intelectual de Eça, mesmo que naquele momento estivessem muito distantes (Eça se tornara diplomata português e desde então se distanciara da vida intelectual e política de Lisboa). Fez breve resumo do enredo e rasgou elogios às capacidades e ao brilho do estilo do romancista.

Sua primeira crítica negativa é (abro aspas) “puramente estética”:

O typo do primo Basilio, que dá nome ao romance, é falso, a meu vêr.  
O modo como elle seduz a prima, os seus planos estrategicos de *crevé* corrompido até a medula, a sua tática de dandy devasso, o seu cynismo, calculado e frio, (...) todos os seus meios de conquista, finalmente, são inteiramente incompativeis com a sua qualidade de homem de negocios, de comerciante.<sup>153</sup>

Para o lisboeta, portanto, apesar de um grande acúmulo de pormenores no desenvolvimento da trama, as personagens não eram verossímeis o suficiente... A seguir, ele passa a uma crítica *diretamente política* da obra:

Este livro, superior pela forma ao Crime do Padre Amaro, esta no entanto abaixo d'elle como intenção critica e como influencia social. O Crime do Padre Amaro, demolindo o prestigio clerical, descarnando a imoralidade do celibato eclesiastico, fazia uma obra de justiça, aditava o progresso humano. O Primo Basílio, atacando a burguezia, que é uma formação social não transitoria, mas definitiva, que não pode ser demolida, e que hoje em dia precisa ser muito mais instruida do que injuriada, pratica um feito sem alcance mental do seu tempo.<sup>154</sup>

<sup>151</sup> Revista Illustrada. 1878. Nº 109.

<sup>152</sup> Gazeta de Notícias. Anúncio. 8/05/1878. Falar sobre a imensa repercussão da obra em virtude da atração pela promessa temas transgressores, como cenas de insinuação sexual.

<sup>153</sup> Gazeta de Notícias. CARTAS PORTUGUEZAS. 25/03/1878.

<sup>154</sup> Idem.

Apesar de a composição estar mais ao gosto do crítico, a crítica política à burguesia portuguesa não o agrada, uma vez que esta seria uma classe “não transitória”; mas o ponto de chegada do *Progresso*, podemos supor. Encerra falando da péssima imagem que emerge da sociedade portuguesa depois da leitura do romance: uma sociedade corrupta, hipócrita, decadente e intelectualmente incapaz. Curiosamente (e de maneira pouco convincente), procura diluir essa imagem junto aos brasileiros usando o próprio Eça como contraexemplo: como poderia ser a sociedade portuguesa tão ruim, se produziu um romancista como Eça?

A esse artigo na *Gazeta* seguiu-se outro anônimo, escrito provavelmente por um jornalista da própria redação do jornal, praticamente repetindo o raciocínio de Ortigão. Com duas diferenças: primeiro, afirmando que não participa da disputa entre as “escolas” e que *discorda* das causas implícitas do comportamento das personagens. O crítico anônimo, assumindo esta posição levemente crítica, nos dá ver que a recepção da obra foi acalorada nos círculos letrados:

Os que o leram dividiram-se em duas classes; os que exclamaram: – Isto é um escandalo; outros apontaram como a obra mais profunda, mas (sic) digna e meritoria da moderna litteratura portugueza.

Respeitando uns como outros, cremos que ambos exageram, e que são levados nas suas maneiras de apreciar pelo defeito de pertencerem a esta ou aquela *escola*.<sup>155</sup>

O único objetivo do articulista, informa ao leitor, é buscar sempre “o bom e o bello”, independente de a obra se filiar à escola de Lamartine, Victor Hugo ou Flaubert, ou seja, independente de filiação ao “romantismo” ou ao “realismo”. Mas o que parece ser apenas uma questão de observar o “bom” e o “bello”, revela-se uma diferença da forma de ver como a sociedade realmente “é”. Lançando mais uma vez mão do lugar comum da equidistância, inicia assim sua avaliação:

Creem uns que para se praticar o bem é necessário dar exemplos do mesmo bem, desenhar os inefaveis gosos que d’ahi resultam; entendem outros que o espetáculo do mal, da crapula e da infamia é o melhor sustentaculo da innocencia; que, sem o fundo carregado da hediondez e da immoralidade, não tem realce a formosura nem brilhos o pudor.<sup>156</sup>

E, embora o tom pareça o de crítica negativa educada, não faz mais do que *concordar* com a visão de mundo sobre dos fenômenos humanos que vê a obra promovendo:

<sup>155</sup> *Gazeta de Notícias*. Autor: L. O Primo Bazilio. 12/04/1875.

<sup>156</sup> *Idem*.

Também nós [o próprio articulista] desejamos que o homem se eduque, também tivemos família que respeitamos e amamos, também veneramos a moralidade e tendemos para o bem; mas por outros meios que os utilizados por certa *escola*. (...)

A queda de Luiza seduzida, deslumbrada pela fatuidade do primo é atribuída a defeito de educação. Será só este defeito? Em idênticas condições de educação e sedução todas as mulheres cedem? Cremos que não. E nada há mais difícil nas análises químicas, fisiológicas, sociais e morais do que estabelecer idênticos estados e meios iguais. Não modificará a índole do indivíduo as condições do meio?<sup>157</sup>

Por fim, termina criticando a obra por conta de seu conteúdo “revolucionário”, que entende como a pretensão de “n’um dia curar o doente de séculos”.<sup>158</sup> Discorda também do diagnóstico sobre o “estado moral” e da situação moral da “humanidade”: “E felizmente a nossa sociedade, o meio atual, não é o pântano, que muitos pessimistas querem ver”. Como fez Ortigão, o objetivo é suavizar o conteúdo moral e politicamente explosivo da obra e torná-la aceitável para a opinião pública, mas em outro registro.

Eça de Queiroz, de acordo com os críticos, havia ultrapassado algumas fronteiras políticas com sua obra, portanto; ainda assim o livro seria de leitura obrigatória para os novos tempos que esperavam. Assim, as críticas não passaram de uma reafirmação dos valores estéticos da nova “*escola literária*”, que, como atestam as concordâncias de fundo sobre os sentidos políticos de *O Crime do Padre Amaro* e *O Primo Basílio*, são inseparáveis de certos valores políticos e julgamentos de processos políticos reais.

Esse clima de celebração da crítica, com críticas negativas que ressaltavam ainda mais as qualidades centrais da obra, seria quebrado pela primeira vez por Eleazar, ou melhor, pelo crítico Machado de Assis utilizando esse pseudônimo. Um conjunto diferente de valores estéticos e políticos seria mobilizado em contraposição à obra e, sobretudo, contra os critérios de sua positiva recepção. Machado inicia sua crítica no jornal *O Cruzeiro* comparando *O Primo Basílio* a *O Crime do Padre Amaro*. Exibindo grande erudição e informação literárias, busca mostrar como esse último romance é praticamente uma paródia de um dos romances de Émile Zola; seu sucesso não estaria tanto em seu conteúdo, de acordo com o crítico, mas na “novidade” da escola em língua portuguesa:

Era o realismo implacável, conseqüente, lógico, levado a puerilidade e a obscenidade. Vimos aparecer em nossa língua um realista sem reboço, sem atenuações, sem melindres, resoluto a vibrar a vibrar o camartello no mármore da outra escola, que aos olhos do Sr. Eça de Queiroz parecia uma simples ruína, uma tradição acabada. Não se conhecia no nosso idioma aquela reprodução fotográfica e servil das cousas mínimas e ignóbeis. Pela primeira vez, aparecia um livro em que o escuso e o, – digamos o próprio termo, pois tratamos de repelir a doutrina, não o talento, e menos o homem, – em que o

---

<sup>157</sup> Idem.

<sup>158</sup> Idem.

escuso e o torpe eram tratados com carinho minucioso e relacionados com uma exacção de inventario.<sup>159</sup>

O que haveria de bom em *O Crime do Padre Amaro* seria obra do *talento* do escritor, não da “doutrina”:

A gente de gosto leu com prazer alguns quadros, excellentemente acabados, em que o Sr. Eça de Queiroz esquecia por minutos as preocupações da escola.<sup>160</sup>

Machado vê vários problemas de coerência interna no enredo; considera-os os “defeitos capitais” da obra. Lida de outra forma, no entanto, o centro da crítica parece ser uma tentativa de salvar o *talento* do “Sr. Eça” de uma “eschola” que, supõe o crítico, acabaria por arruiná-lo artisticamente. Para Machado, há dois grandes erros cometidos pela nova fórmula literária. O primeiro é o que ele chamou antes de “exacção de inventário”, carregando na analogia:

Porque a nova poetica é isto e só chegará á (sic) perfeição no dia em que nos disser o numero exato dos fios de que se compõe o lenço de cambraia ou um esfregão de cosinha.<sup>161</sup>

Que se materializaria em *O Primo Basílio*, por exemplo, nas

(...) confidências de Sebastião e Julião, feitas causalmente, á porta e dentro de uma confeitaria, para termos a ocasião de reproduzirmos o mostrador e suas pyramides de doces, os bancos, as mesas, um sujeito que lê o jornal e cospe a miúdo, o choque das bolas de bilhar, uma rixa interior, e outro sujeito que sae a vociferar contra o parceiro; (...).<sup>162</sup>

O segundo *grande defeito* ele localiza nas ideias psicológicas ou sobre a “humanidade” que estariam na base da nova escola:

(...) Luiza é um character negativo, e no meio da acção idejada pelo auctor, é antes um titere do que uma pessoa moral.  
Repito, é um titere; não quero dizer que não tenha nervo ou musculos; não tem mesmo outra cousa; não lhe peçam paixão nem remorsos, menos ainda consciencia.<sup>163</sup>

Ora, mas como o próprio Machado reconhece de passagem, é exatamente esse o objetivo! Mostrar como as idealizações implícitas da psicologia romântica – cuja defesa do legado compõe o último parágrafo do artigo de Machado – são meros sintomas de causas mais profundas, explicáveis por meio das teorias “physiologicas” e “psiquiátricas” correntes, onde a própria abordagem “científica” faria o trabalho de expressar uma oposição e uma

<sup>159</sup> O CRUZEIRO. ELEAZAR (PSEUDÔNIMO DE MACHADO DE ASSIS). LITTERATURA REALISTA. 16/04/1878.

<sup>160</sup> Idem.

<sup>161</sup> Idem.

<sup>162</sup> Idem.

<sup>163</sup> Idem.

alternativa. “Por que não levar o conhecimento seguro da ciência à representação literária?” – talvez pensassem os adeptos da nova escola. Ademais, no contexto luso-brasileiro, as idealizações morais eram a norma literária, onde o compromisso era a transmissão de uma mensagem moral, teológica ou patriótica – sobretudo no venerado Alencar. Mas nem a eficácia da representação de uma “these científica” o crítico Machado queria conceder:

Se o auctor, visto que o realismo também inculca uma vocação social e apostolica, intentou dar em seu romance algum ensinamento ou demonstrar com ele alguma these, força é confessar que não conseguiu, a menos de suppor que a these seja isto: – A boa escolha dos famulos é uma condição de paz no adultério. (...) por mais singular que pareça a conclusão, não ha outra em seu livro.<sup>164</sup>

Como ocorre com muitos críticos de supostas “ingenuidades” da “escola realista” (talvez até os dias atuais) com relação a sua capacidade de verossimilhança de suas representações, Machado de Assis parece, nesse ponto, não discordar que a arte literária tem algum compromisso com a verossimilhança nas suas composições; o que nega é que as representações típicas da “escola” tenham contraparte na “experiência comum” e que as teorias científicas correntes sejam mesmo tão objetivas como gostariam seus defensores. O que aparece aqui como uma discordância sobre a natureza do comportamento humano e sua verossimilhança literária, novamente, é a expressão de um conjunto de valores estéticos inseparáveis de valores éticos e políticos. Machado, como ficaria mais claro nas obras que escreveu a partir das *Memórias Póstumas...*, cerca de dois anos após esta polêmica, não estava mais totalmente de acordo com a visão predominante no Romantismo e em sua própria visão de juventude, mas não pensava que o caminho artisticamente mais fecundo era o da escola realista; muito pelo contrário.

Apenas quatro dias depois, aparece uma resposta ponto por ponto escrita por aquele mesmo jornalista da *Gazeta de Notícias*. Assinando com o pseudônimo “Saraiva”, Henrique Chaves, um crítico de arte contumaz que escrevia a convite do jornal, começa sua apreciação elogiando o escritor, para em seguida rejeitar *todas* as apreciações de Machado. Eliezer é tratado como “o distinto folhetinista”, o que significa que o articulista da *Gazeta* sabe muito bem com quem está tratando. O longo espaço recebido no jornal para uma verdadeira “tréplica” mostra que esta não era uma questão menor para aquele debate público.

---

<sup>164</sup> Idem.

Mais uma vez, começa como o tropo da neutralidade: “Não discuto preferencias de escholas: de nada serviria para o caso em questao”<sup>165</sup>, o que será solenemente contradito em sua

apaixonada defesa do realismo no restante do artigo. Como ponto central do desacordo, fiquemos com sua resposta à avaliação da composição de Luiza:

Tratando da heorina do romance, assevera Eleazar que Luiza é um caracter negativo, e no meio da acção ideada pelo autor é antes um títere do que uma pessoa moral; tem nervos e musculos, mas não tem consciencia, não tem remorsos, não tem paixões. O caracter de Luiza, que tão extraordinário pareceu ao illustre Eleazar, é, ou não o caráter ordinário da mulher moderna, fraca, futil e leviana? Ha mulheres como Luiza ou não as ha? É este caracter uma photographia ou o producto da imaginação do autor? Parece-me que não se pode negar a verdade do caracter de Luiza. Se o auctor tivesse procurado para sua heroina uma mulher forte e energica, menos sensual, menos docil e mais austera, havia forçozamente de dar outra directriz á sua acção.<sup>166</sup>

Aqui vemos Saraiva permanecer dentro das coordenadas de avaliação interna, tal como colocadas por Machado em sua crítica, porém invertendo o sinal da avaliação *morale politica*. Mais adiante ele não permance tão tímido:

“A boa escolha dos famulos é uma condição de paz no adulterio”.  
É espirituosa esta conclusao; não tem, porém, outro valor. Eça de Queiroz, em quem são reconhecidas tantas qualidades de escriptor, não se occuparia em fazer um livro de mais de 600 páginas para provar, permita-se-me a phrase, uma banalidade.  
Ao contrário do illustre folhetinista, para mim não é ponto de dúvida, que do *realismo* venha algum ensinamento. O *realismotem* por principal preocupação a maior aproximação da verdade: ainda que não chegue ao seu resultado, não serão os seus esforços dignos de louvor?<sup>167</sup>

Enquanto Machado terminara sua crítica a *O Primo Basílio* com uma defesa da “herança romântica” e da “imaginação literária”, Saraiva arremata o seu assim:

Podem os que não aceitam o realismo, formar as columnas erradas da sua resistencia, esta será inútil porque as columnas succumbirão ao peso do grande colosso, que se chama simplesmente – a verdade.<sup>168</sup>

Esse tipo de triunfalismo, típico de tendências emergentes, nós não encontramos entre os defensores do “legado romântico”, como o próprio Machado.

Todo esse debate só fez crescer a demanda pela obra, como talvez seja previsível. Depois da controvérsia, os anúncios de venda se multiplicaram nos jornais, onde poderiam ser

<sup>165</sup> Gazeta de Notícias. Saraiva. Ainda sobre o Primo Basilio. 20/04/1878.

<sup>166</sup> Idem.

<sup>167</sup> Idem.

<sup>168</sup> Idem.

encontrados nas redações, em livrarias, com alfarabistas etc. Mas também, curiosamente, há inúmeros anúncios de *compradores*, do tipo:

Compra-se O Primo Basílio, por Eça de Queiroz, em qualquer estado; na rua Uruguaiana, n. 33.<sup>169</sup>

Como se não bastasse, as pequenas tipografias, os livreiros e os editores, na ausência de legislação sobre direitos autorais passaram a explorar a demanda, digamos, à sua maneira:

O Sr. Ernesto Chardron, o infatigável editor portuense, publica um communicado nos jornaes da cidade, queixando-se de uns editores brasileiros, que estão reimprimindo os romances de Eça de Queiroz O Crime do Padre Amaro, e o Primo Basílio, de que elle é editor proprietario. Diz elle que se o procedimento dos editores, a que allude, não fere nenhuma lei escripta, é todavia desleal, e sem trazer vantagem alguma para o desenvolvimento litterario (...).<sup>170</sup>

No mês seguinte, no mesmo ano de 78, podemos acompanhar os anúncios da segunda edição circulando em território nacional.<sup>171</sup> Podemos supor, então, que a nova escola estava plenamente aceita e continuou a “fazer sensação” sem oposição, como se dizia sobre *O Primo Basílio*. Na verdade, nem tanto. Assim como o sucesso comercial foi alto, as rejeições *morais e políticas* das obras de Eça foram muito fortes e frequentes. Havia algo nelas que provocava repulsa generalizada em amplos setores letrados. Na mesma *Gazeta* onde Saraiva escreveu sua defesa, apareceram mensagens públicas pagas com forte reprovação moral da obra tais como:

Pede-se á Illustrada directoria para que lance suas vistas sobre uma celebre pessoa conhecida por primo Basílio, porque, segundo consta, não goza de boa fama.  
Ass: A moralidade<sup>172</sup>

As fortes rejeições iam desde pequenas notas como a que citamos antes a verdadeiras diatribes, como esta que apareceu em *O Cruzeiro*, que não fazia questão de esconder seu “antibasilismo”:

Mais um filho da escola coimbram, lama e pús, podridão e materia, e é isto o *realismo*, e lê-se e discute-se mas em casa, as opiniões dividem-se, e todos tem medo de criticar com imparcialidade: Julio Diniz, Pedro Ivo, João de Deus, são realistas mas uma realismo limpo, lavado, e de bigodes bem perfumados... com água de Colonia, e não fizeram tanto sucesso. Feliz autor e felicissimo editor. EGO.<sup>173</sup>

Outro articulista, numa crônica que misturava ficção e comentário dos fatos recentes, um pouco mais sofisticado e ameno em sua crítica, continuava as investidas do jornal contra o romance: “Toda historieta deve ter uma moralidade: tal é a superioridade de Simão de Nantua

<sup>169</sup> Jornal do Commercio. Pg. 2. 04/06/1878.

<sup>170</sup> O Cruzeiro. 30/10/1878.

<sup>171</sup> Gazeta de Notícias – 13/11/1878.

<sup>172</sup> Gazeta de Notícias – 3/06/1878, p.1.

<sup>173</sup> O Cruzeiro 16/04/1878. p. 2.

sobre o Primo Basílio.”<sup>174</sup> A recusa moral do realismo seria a crítica mais frequente à “nova estética”, o que, em certo sentido, fazia com que o interesse estético e político por elas crescesse ainda mais, além de mostrar que críticos sofisticados da nova tendência, como Machado, estavam isolados.

Depois de anunciar que “bellos” e “moraes” poemas de Castro Alves seriam publicados em breve por uma editora, *O Mercantil* reage aos novos ventos do mercado literário:

Oxalá o nosso publico, de preferencia aos Primo Basilio e Nana, busque deleitar-se na leitura de obras como a que fallamos.  
Emquanto Os escravos commovem e enthusiasão, os Basílios e Nanás provocão nauseas.<sup>175</sup>

Já em fins dos anos 1880, mesmo o sempre bem comportado *Jornal do Commercio* se rendia à demanda pelo realismo, para a insatisfação de alguns de seus leitores, que fizeram questão de manifestar sua indignação. Escrevendo na *Revista Illustrada*, provavelmente mais aberta à contribuição dos seus leitores, um deles dizia:

N’uma palavra: ou o Jornal do Commercio se está entregando uma litteratura de excessivo realismo e que elle não tem deixado de profligar, ou pelas suas caixas typographicas, andam almas de outro mundo, compondo palavras levadas da breca, e que devem tornar defesa a entrada do Jornal no seio das familias.<sup>176</sup>

Toda a discussão sobre romance de Eça de Queiroz fez com que demanda pela “*eschola*” também crescesse. Há um aumento significativo de exortações para que outras obras artísticas refletissem essa nova visão do mundo social e da realidade como um todo. É possível encontrar uma série de adeptos da visão emergente sobre o papel da arte não apenas defendendo os princípios em polêmicas, mas também se organizando com vistas à circulação material dessas obras:

Não pode haver um realismo em litteratura e outro em pintura. Consta que vai fazer-se uma edição do Primo Basílio, ornada com aquarellas, a custa dos admiradores da nova *eschola*.<sup>177</sup>

Mas o que exatamente defende a “nova *eschola* realista”? O que ela propõe de tão diferente do que se entendia até então por literatura? Um dos primeiros pontos que o debate destaca é sua ligação com os problemas políticos. O que era uma diversão instrutiva teria se

<sup>174</sup> O Cruzeiro 28/06/1878.

<sup>175</sup> O Mercantil. p.1 – 29/09/1883.

<sup>176</sup> Revista Illustrada. 08/1888.

<sup>177</sup> O Cruzeiro. P.4. 05/05/1878.

tornado sério demais, para insatisfação dos críticos e satisfação dos adeptos. Um crítico anônimo lamenta o que parecia uma tendência sem retorno:

(...)

Cada folhetinista tem hoje seu programa político que sustentar.

Precisa discutir seriamente as finanças do país e dar conta do movimento commercial, porque hoje todo folhetinista tem seus planos. E o folhetim, que era apenas um delicado hors-d'oeuvre que os jornais offereciam aos seus leitores, tornou-se feijoadá suculenta, mas indigesta. Felizmente nesse meio de realistas... restam ainda Sic e Eleazar que são dois protestos contra o folhetim carrancudo ou desenchabido. Todos os outros cederam o campo á nova pleiade que pretende transformar o mundo com as suas ideias novas de realismo...

Ou trivislímo.<sup>178</sup>

A literatura que circulava pelos folhetins passava dos delicados e deliciosos aperitivos (hors-d'oeuvre) a assuntos “pesados” ou “triviais”, sem a “grandiosidade” ou a “leveza” que a prática literária *deveria* preservar. Mas como a tendência parecia tomar conta do meio folhetinesco, como salienta o próprio cronista, sobraria a tarefa de fazer ressalvas, resistir e reagir para tentar reunir e elaborar um discurso para os não adeptos.

Na revista da *Sociedade Literária Phoenix*, que se atribuía a missão de fomentar a discussão e a renovação geracional de escritores e demais artistas, um cronista da revista reage a “acusação” de ser realista:

Foi o caso de nos haver dito uma sympathica leitora da Revista que íamos de vento em popa pelo caminho do realismo!!! Credo! o chronista realista? O chronista cuja pudicia chega ao ponto de não ter lido O Crime do Padre Amaro e de se benzer quando ouve fallar no Primo Bazilio?!! Não, leitora de minh'alma: Estaes redondamente enganada. O chronista nunca foi, não é e nem será realista.

MV.<sup>179</sup>

O debate interno à nova tendência, por sua vez, não perderia em nada em movimento e calor. Os mais “moderados” entre os simpatizantes da *escola* não poderiam deixar de tratar de alguns dos seus problemas. Por exemplo, haveria uma “poesia científica”? Urbano Duarte, diretor da revista da *Sociedade Phoenix*, primeiro crítico a saudar *O Mulato* – fato importante para a decisão de Aluísio partir pela primeira vez para o Rio de Janeiro – precisou de muito esforço, em vários longos artigos, para separar o que considerava desejável nos novos ventos literários. Entre outras muitas coisas, escreveu:

Já tenho manifestado minha nulla opinião sobre o realismo. Repellimol-o dos dourados vergeis da poesia pura, mas comprehendemol-o e aceitamal-o em litteratura propriamente dita. Sim, o realismo no theatro e no romance, que é para uns um genero bastardo e transitorio, para outros immoral e perversivo, é sem duvida a unica forma

<sup>178</sup> Revista Ilustrada. 11/05/1878.

<sup>179</sup> Revista da Sociedade Phoenix Litteraria. Jun./1878. p. 16.

compatível com o espírito contemporâneo; porque a litteratura, na aceção intrínseca da palavra, é a expressão immediata da sociedade, é o baixo relevo de uma dada civilização em uma dada época (...).

(...)

O *fundo* da obra é o desenvolvimento de uma these social; mas – notem bem – sem este espírito de combate e propaganda immediata que tenta transformar o theatro n’uma tribuna ou n’um meeting popular.<sup>180</sup>

As ligações com a sociedade são inevitáveis e devem ser exploradas, contanto que não se tornem uma “tribuna” ou um “meeting”, prossegue Duarte. Em outro artigo ele explica a diferença de natureza entre as atividades científicas e artísticas justificaria a separação e essas precauções com a política. Dividido no entrechoque de posições, ora exalta a nova “eschola”:

A litteratura-espelho, a litteratura-bistouri, como a chama um poeta portuguez filiado ao realismo, é quiça legitima, porque é a expressão do pensamento hodierno; mas tal processo em poesia é uma invasão brutal, ephemera, viciosa, incompativel. Duará o tempo que durou a rosa de Malhere.<sup>181</sup>

ora tenta conter o que enxerga como excessos ou invasões indevidas:

(...) a sciencia, classificando, resumindo, esclarecendo, concretisa e estuda; a arte, amplificando, sentindo e penetrando, idealisa e cria; d’aqui, desta diversidade profunda de fim e de meios, a influencia deleteria da sciencia na arte, e o consequente apparecimento desta nova maneira de manifestação do pensamento, do realismo ou imitação systematica da natureza physica e moral.<sup>182</sup>

Insatisfeito, volta a escrever três meses depois, desta vez aparentemente mais decidido sobre os benefícios da nova estética:

As épocas succedem-se, e cada geração, que vem, faz mais um passo do itinerario humano traçado no insondavel do tempo e do espaço; por isso, assim como a methaphysica prende-se, segundo Comte, aos dois marcos extremos do caminhar da humanidade – theologia e positivismo – a escola romantica, nas bellas-artes, é o último elo que liga a ultima produção do artista classico á primeira criação da escola moderna. (...)

(...) O artista romântico é passivo e individual. Sua missão é symbolisar na terra o infinito do céu; é glorificar o Supremo Creador, a quem devemos todas as venturas; é louvar a sabedoria e infinita bondade com que nos dirige, nos aconselha; é agradecer a summa clemencia com que creou-nos à sua imagem e semelhança. (...) Para elle o conhecido é o infinito, o absoluto; dahi parte para o contingente, o relativo, onde em tudo se manifesta a determinação da vontade suprema.

O realista é, ao contrário, activo, e tem o sentimento da colletividade. Reconhece o poder indefinido do homem, engrandece seus feitos, canta suas glorias; admira as maravilhas e os mysterios sublimes lobrigados através o veu caprichoso da natureza; é o actor do

---

<sup>180</sup> Idem.

<sup>181</sup> Revista da Sociedade Phoenix Litteraria. Fev./1878.

<sup>182</sup> Idem.

drama social que o inspira; é parte componente da humanidade e que estereotypa. (...) O conhecido são as leis da natureza, – seu ponto de partida. (...) dahi decorre o seu ideal.<sup>183</sup>

Desta vez sua atenção recaí sobre os contrastes não apenas entre escolas mais amplas de pensamento estético, mas sobre sua visão geral da história e do conhecimento humano. Comte, referência obrigatória entre os adeptos do realismo, prometia que o *Progresso* se encontrava incrustado onde quer que houvesse seres humanos, bastando percorrer seus tortuosos trilhos e as mudanças no “mundo das ideias” que o tal percurso requer. Ser realista em literatura, de acordo com este ponto de vista, é estar de acordo com o tempo e deixar todo o atraso humano para trás, embora a batalha para fazê-lo seja árdua. A doutrina positivista dava suporte ao realismo literário e, por sua vez, o realismo literário ajudaria o positivismo a cumprir sua tarefa de criar um Brasil moderno, científico e rico.

As errâncias do pensamento de Urbano Duarte documentam e mapeiam um conjunto de questões que foram de importância capital na ascensão da tendência. Crescentemente sua defesa se torna mais sofisticada, frequente e diversificada. De meados para o final dos anos 1870 e durante toda a década de 1880, o debate se estenderá ainda mais. As tentativas de definição e correção do que escola era ou do que a escola deveria ser não cessaram de ser produzidas. E, embora as visões e definições sobre o que realismo seria ou deveria ser compartilhassem pontos recorrentes que davam certo “ar de família” ao debate, o fato é que jamais houve um consenso em torno da questão. Pode parecer estranho, mas o “realismo”, visto em perspectiva, foi muito mais do que estamos propondo, uma mudança nas formas de ver e sentir o mundo, do que uma escola passível de uma definição simples que cubra todos as suas manifestações.

\*

Na minúscula publicação da União Acadêmica, um jornal que circulou internamente na Eschola Polythecnica, na Escola Militar e na Eschola da Marinha, onde o positivismo doutrinário era bastante popular entre os estudantes, aparecem debates quentes a respeito.

Izaias de D'almeida, provavelmente um estudante, escreveu em 1879 uma condenação veemente. Sua rejeição é uma exceção na revista, recheada de elogios aos “novos tempos da arte”. Ele apresenta, curiosamente, o realismo literário como uma razão para rejeitar o próprio

---

<sup>183</sup> Revista da Sociedade Phoenix Litteraria. Mai./1878.

positivismo e colocar-se ao lado de certos sentimentos e valores remanescentes em relação à literatura:

O realismo, como fórmula artística é um absurdo e não pode ser o fim a que visam os grandes artistas de génio. O realismo confessa o positivismo que a gerou como manifestação positivista, na arte é uma transição para o aniquilamento da arte, que segundo a philosophia positivista é um puro luxo. Eugene Beron diz na sua *Esthetica Positivista* que logo que a chimica estiver tão adiantada que produza logo no quadro as cores, o artista desaparecerá.<sup>184</sup>

Ele não pode conceber o desaparecimento do “artista” como algo defensável e vê separação do território do “estético” do território da “ciência” como um ganho humano incontestável.

Numa revista onde os “realistas” eram maioria, não tardará o aparecimento da defesa do novo modo de ver e sentir:

A litteratura sofre a lei geral de tudo o que vive: passa por evoluções. (...) uma marcha definitivamente progressiva. (...) Quando leio um livro realista não me deixo somente prender pelas scenas lubricas ou pelas palavras das criadas; não! procuro achar um lado mais sério, e confesso que effectivamente isso não me custa muito. (...) a litteratura se encarrega de mostrar o vício e a virtude. Ora bem, quasi todos os litteratos, para sofferem guerra menos cruel dos criticos, dão as suas produções um fundo e uma forma moraes. (...) Ora, precisamos confessar que isso tudo é muito bonito, mas que pecca por não ser a expressão do *real* da realidade, e hoje em dia a realidade é tudo.<sup>185</sup>

“Hoje em dia a realidade é tudo”: o sentido de ler obras literárias havia se alterado e não deveria ser revertido para tempos passados, para o bem de todos. Seu sentido ativo nas mudanças sociais e políticas foram bastante enfatizados. Na *Gazeta da Tarde*, um artigo de Silvestre Lima faz o trabalho de manifestar uma vez mais o núcleo do projeto, sua finalidade e ao que gostaria de se opor:

O realismo ha de triumphar, pois só ele está a altura da sociedade que o representa. Nada de mysticismos, nada de idealidade absurdas e incoherentes: – o facto, eis a base da moderna arte. (...) Nem por isso conceba-se a ideia de que ella seja prejudicada com relação ao Bello. Ao contrario, este, dentro da esphera da realidade, assume proporções mais nobres, mais alevantadas. (...) Infelizmente o realismo ainda não pode satisfazer plenamente ao papel que esta revestido, porque os obstáculos que encontra, são enormes. Mas, no futuro, quando o Positivismo tiver alargado os horizontes da intellectualidade social; quando o Positivismo for o guia, a litteratura ha de surgir da tenda do operario.

<sup>184</sup> União Acadêmica – Jornal das instituições de ensino superior Eschola Polythecnica, Eschola Militar, Eschola da Marinha. – 16/08/1879. p. 6.

<sup>185</sup> União Acadêmica – Jornal das instituições de ensino superior Eschola Polythecnica, Eschola Militar, Eschola da Marinha. O realismo. Homero Campista. 01/05/1880.

É uma geração que vê seu tempo como um momento divisivo, sem retorno, rumo a um país e a um mundo melhor. Mas um problema ainda intrigava: exatamente o que da tradição cultural deveria ser deixado para trás? E o que deveria ser preservado e desenvolvido?

A *Revista Brasileira* teve um papel destacado na resposta à questão. Atribuindo-se a missão de ser um fórum plural e diverso para o tratamento aberto de problemas culturais da “nação brasileira” – nesse momento tratada mais como uma realidade do que como um projeto, invertendo sintomaticamente as ênfases do movimento romântico. Nelas estão alguns dos textos mais fundamentais deste debate. De Silvio Romero a Araripe Junior, de Machado de Assis a Urbano Duarte. Um debate intenso sobre o que deveria ser *seleccionado* da tradição e das ideias emergentes foi travado em suas páginas. Sua tendência geral era de oferecer uma versão mais sofisticada do que o realismo deveria almejar ser, com a notável exceção de Machado e dos “velhos românticos”. Urbano Duarte se mostra nesse momento ainda mais enfático e decidido acerca das novas ideias:

O período litterario que vivemos não tem accentuação definida, é de transição, de laboração, para assim dizer chimica. Desse ecletismo, dessa mistura, há de surgir, após longa e incruenta luta, a combinação de todos os elementos bons dos systemas esthéticos que nos precederam, e os pontos de vista hão de ir reunindo n’um só, grande, verdadeiro e elevado. O espirito scientifico do seculo fecundará a intelligencia dos homens de letras, e dessa hematose provirá a literatura *naturalista*, o reino da verdade escripta, o estudo racional, veridico, e sobretudo *inteiro*, do homem e da sociedade, com a explicação das causas e dos effeitos. É isto que entendemos por *naturalismo em arte*.<sup>186</sup>

Na edição seguinte, Machado de Assis escolhe uma via bastante oblíqua para se manifestar no debate. Em texto que descava as ideias estéticas e as obras do que chamou de *Nova Geração*, em dado momento ele escolhe destacar uma poesia publicada em tempos recentes que falava de amor e paternidade. Assevera:

A paternidade inspirou taes estrophes. O amor inspira-lhe outras; outras são puras obras da imaginação inquieta, e desejosa de fugir à realidade. Talvez esse desejo se mostre por demais imperioso; a realidade é boa, o realismo é que não presta para nada.<sup>187</sup>

Ao contrário do que alguns sugerem, para o Machado pouco anterior às *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que seria publicada em folhetim pouco tempo depois, a literatura não possuía um funcionamento linguístico inteiramente autônomo. Nesse caso, por exemplo, ele atribui à experiência da paternidade a profundidade e qualidade de certos versos, embora

<sup>186</sup> Revista Brasileira. Diversas publicações. 1881 – Edição de Julho a Setembro.

<sup>187</sup> Revista Brasileira – 1879 – Ed. Outubro a Dezembro. - Machado – A nova geração.

seja bastante diversificado e eclético em seus juízos ao longo do ensaio. No final das contas, todo o seu esforço em *A Nova Geração* é mostrar que a “geração poética” era muito mais diversificada e complexa do que outros críticos suporiam. Em muitos momentos, ainda assim, ele não tem como fugir à questão do “real” e da “ciência” na arte literária:

A nova geração frequenta os escriptores da sciencia; não há ahi poeta digno desse nome, que não converse um pouco, ao menos, com os naturalistas e os philosophos modernos. Devem, todavia, acautellar-se de um mal: o pedantismo. Geralmente, a mocidade, sobretudo a mocidade de um tempo de renovação científica e litteraria, não tem outra preocupação mais do que mostrar às outras gentes que ha uma porção de cousas que estas ignoram; e dahi vem que os nomes ainda frescos na memoria, a terminologia apanhada pela rama, são logo transferidos para o papel, e quanto mais crespos forem os nomes e as palavras, tanto melhor. Digo aos moços que a verdadeira sciencia não é que se incrutra, para ornato, mas a que se assimila para nutrição; e que o modo de mostrar que se possui um processo científico, não é proclamar-o a todos os instantes, mas applical-o opportunamente.<sup>188</sup>

Embora a advertência seja em relação ao melhor comportamento que a “mocidade” deveria adotar, ele mostra muito mais. Mostra que a atualização científica era abraçada com todo o entusiasmo, vaidade e reconhecimento recíproco. O racínio crítico, tal como na sua famosa crítica ao pitoresco romântico, sugeria à geração que “internalizasse” sua visão de mundo e seus sentimentos no ato de criação literária, ao invés de repetir o novo jargão sem parar (fato constatável aos montes nos livros, jornais e revistas) para se diferenciar a todo custo do passado e posar de “moderno”.

Em todas essas manifestações públicas, vemos a reorganização de um novo conjunto de impulsos, sentidos de missão autoatribuídos, paixões e seus significados políticos e sociais entram em jogo na organização dessa nova estrutura de sentimento. Dar uma cara mais sistemática a ela não é nada fácil. Williams, o proponente da abordagem, enxergava esse processo de estruturação como “pouco tangível”. Uma lista de características certamente não daria conta das posições em disputa e tornaria as coisas muito abstratas, além de não dar conta de suas mudanças, às vezes bruscas, de direção. Para simplificar sua estruturação, parece muito mais produtivo tentar cercar o conjunto de *questionamentos* que todos tiveram que se haver de meados dos anos 1870 até o fim do século. Afora questões sempre presentes em passagens gerações literárias e culturais, tais como ‘o que é literatura?’, ‘qual a relação dela com a vida humana?’, ‘quais são as possibilidades da literatura’ etc., aparecem outras que acompanharão a mocidade e arrastarão o debate e as paixões em outra direção por décadas:

- a) A literatura deve tratar explicitamente dos projetos políticos em disputa?

<sup>188</sup> REVISTA BRASILEIRA. P. 411. 1879 – Outubro a dezembro.

- b) A literatura deve tematizar, explicar e propor soluções para os problemas humanos, dos mais contextuais aos mais gerais?
- c) A literatura deve estar engajada na educação do povo?
- d) Que responsabilidade a elite intelectual tem nesse projeto educacional?
- e) A literatura deve ser entretenimento fácil – “feito para mulheres”? Ou deve ser instrutiva, combativa e séria?
- f) A literatura deve ser uma tribuna de denúncias à hipocrisia moral e política?
- g) A “nova” e “boa” literatura deve denunciar a má literatura e sua contribuição para o “retardo” do Progresso do país?

Esses são os novos problemas, com os quais os diferentes escritores, advogados, médicos, professores, estudantes etc., das mais diferentes visões de mundo e adeptos de diferentes teorias sobre a realidade nacional terão que lidar a partir da formação desta nova estrutura de sentimento. Ao enquadrar a realidade histórica nessas perguntas, a formação emergente implicitamente apresenta algumas de suas respostas e sua relação de direta oposição aos padrões dominantes.

### 3.3 A FORMAÇÃO POLÍTICA DO ESCRITOR

Aluísio Azevedo se formará em meio a essas perguntas e a essa estrutura de sentimento. Como diz o galês (não custa repetir) “ainda resta um elemento para o qual não há contrapartida externa”, isto é, há sempre elementos particulares que precisam ser relacionados ao todo do tempo histórico; e que, ainda assim, não podem ser totalmente assimilados a ele.

O escritor cresce num mundo social e histórico onde o envolvimento da literatura na construção e reforma do sentido político da nação permanece, mas preenchido por uma maneira distinta de ver. A força das ideias europeias se faz sentir na vida do pequeno e do jovem maranhense; mas, ainda assim, ser uma pessoa culta naquele país requeria alguma *seleção* do debate estrangeiro, sobretudo o francês, o inglês e o alemão, sobre a natureza e as possibilidades da literatura, do pensamento, da cultura. As posições de Aluísio nessa situação, como veremos, serão bastante radicais para aquele contexto político e cultural; e parte da compreensão dessas posições “radicais” passa pelo entendimento de suas origens e trajetórias sociais particulares.

Filho de um imigrante português chamado David Gonçalves de Azevedo com a brasileira “desquitada” Emília Amália Pinto de Magalhães, Aluísio cresceu em São Luís do Maranhão, cujo comércio e principais cargos públicos eram ocupados por portugueses ou

descendentes de primeira geração.<sup>189</sup> Seu pai era Cônsul na província, um cargo modesto de funcionário público do Estado português – um cargo de Cônsul muito mais modesto do que os dias atuais. Fazia parte de uma família de renda modesta e “falada” na cidade provinciana, pois não houvera casamento formal entre seus pais por conta da situação marital de Dona Emília, sua mãe. Tal família seria marcada pela cidade de São Luís por ter sido formada “em pecado”: Dona Emília jamais se divorciou formalmente do seu violento primeiro marido. Os sonhos de estudar na Europa ou na Corte eram distantes para ele e seus irmãos; assim, não é difícil entender por que Aluísio jamais se identificou com o conservadorismo liderado pela elite econômica e religiosa local, dos altos funcionários públicos da Coroa brasileira, das senhoras carolas, dos padres hipócritas e dos rapazes cruéis de “boa família”. Foi alfabetizado em casa por sua mãe, frequentou o rigoroso e disciplinador Liceu local e, aos quinze anos, começou a trabalhar em São Luís como caixeiro para um comerciante português amigo de seu pai. Ao mesmo tempo, estudou pintura e desenho, sonhando estudar em Roma e tornar-se pintor famoso – sonho que jamais conseguiu realizar, tendo sido preterido para um bolsa de estudos pela Câmara maranhense por causa da sua atuação política dissidente na cidade de São Luís.

Pelos registros de sua primeira passagem pelo Rio de Janeiro em meados dos anos 1870 aos 19 anos, sabemos que Aluísio Azevedo era um fervoroso antimonarquista e republicano ainda muito jovem: dois traços nada desejáveis para um “cavalheiro” na década de 1870. Ele nunca escreveu diretamente sobre esses anos, mas em 1885 registrou alguns pontos num folhetim inacabado para a revista *A Semana*, citado por Merian em uma de suas biografias, que parece ter tons autobiográficos. Ruy Vaz, mesmo nome de personagem que o Coelho Neto usaria para fazer alusão a Aluísio anos mais tarde, diz o seguinte nesta chegando ao Rio de Janeiro, olhando para um companheiro de navio:

- Com a breca – Exclamou ele, voltando-se para o outro rapaz; e olhando tragicamente para a cidade que lhe aparecia ao longe, como uma grande massa negra, crivada de pequenas lures vermelhas. Ou eu levo o diabo por uma vez ou hei de encontrar ali um furo por onde passe esta cabeça.
- Quais são seus projetos no Rio de Janeiro?
- Sei cá! Trabalhar, estudar, fazer-me homem, ganhar a vida.
- E ainda não tens uma carreira de olho?
- (...)
- E qual delas tencionas abraçar de preferência?

---

<sup>189</sup> Todos os detalhes biográficos estão baseados em dois estudos. O primeiro, de Raimundo Menezes, chamado Aluísio Azevedo: a vida de um romance não pretende ter o rigor factual e documental do segundo, de Jean-Yves Mérian Aluísio Azevedo Vida e Obra (1857-1913), mas apresenta transcrições de fontes não mais disponíveis e por várias interpretações pertinentes de sua trajetória. Ver respectivamente: MENEZES, 1958 e MERIAN, 2013.

– Ainda não sei. Talvez a pintura, talvez a literatura, talvez o teatro, talvez o jornalismo, talvez tudo isso a um tempo.<sup>190</sup>

Não obstante tantos sonhos, bastante verossímeis para um jovem inteligente de origem provinciana daquele Brasil, ao que tudo indica seu trabalho nesses primeiros momentos passou sobretudo pelas redações dos jornais da capital do país, trabalhando na maior parte do tempo como caricacutista *freelancer*. É nesse trabalho que ele produz os primeiros registros que permitem analisar sua sensibilidade e preferências políticas. Seu mestre seria um caricaturista português conhecido, Bordalo Pinheiro, famoso por não economizar na estridência dos seus ataques políticos à Coroa brasileira, por meio da piada e da caricatura. É ele quem o inicia nos assuntos políticos da corte, com toda intransigência e força dos seus ataques às elites da capital. A atividade de caricaturista, por sinal:

(...) não era um exercício pacífico, e Bordalo Pinheiro, num contexto em que imperava a lusofobia agressiva, foi alvo de duas tentativas de assassinato por causa de violência de suas caricaturas de personagens políticos influentes. Bordalo Pinheiro não era suicida. Voltou a Portugal em meados de 1879 com a família, e lá realizou uma obra notável como caricaturista, mas principalmente como ceramista de grande talento e imaginação.<sup>191</sup>

O simples fato de ser um caricaturista, neste contexto, já revela sua atitude decididamente oposicionista aos poderes políticos estabelecidos. O jornal para o qual Alúcio desenhava na maior parte do seu tempo era abertamente republicano e anti-monarquista, de propriedade do republicano Theophilo Ottoni, numa época na qual mesmo nas grandes capitais a tendência não gozava de boa reputação entre a maioria. Carregando nos traços e nos ataques ao Imperador e às instituições monárquicas, destacava-se pelos ataques às elites da cidade do Rio, aos bons costumes e ao que considerava ser parte do jogo de aparências que compunham o atraso social e cultural do país inteiro. Por outro lado, em suas produções, republicanos e abolicionistas conhecidos, como Quintino Bocaiuva e outros deputados provinciais, apareciam em imagens bem empostadas, sem zombaria, exibindo reverência e respeito.<sup>192</sup> Alúcio também assina muitas das caricaturas de *O Mequetrefe*, ganhando inclusive algumas capas.

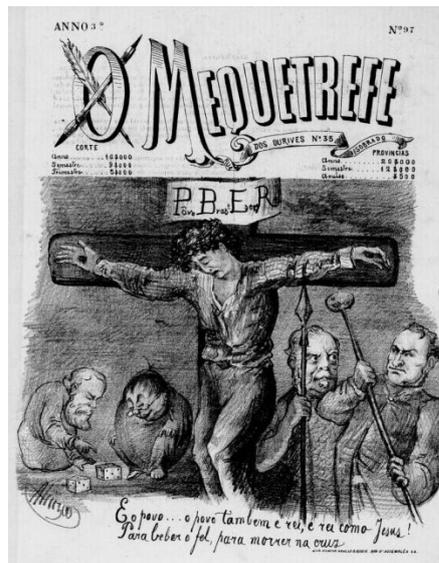
Uma delas, exposta na página a seguir, chama a atenção e nos revela algo importante da sua sensibilidade e convicções políticas. Em 1877 ele é responsável pela capa da revista e

<sup>190</sup>MERIAN, 2013, p. 93.

<sup>191</sup>MERIAN, 2013, p. 105.

<sup>192</sup> Em tom de piada, aparece numa das primeiras edições uma nota com um “Credo Republicano”: “Creio na soberania do Povo, Toda Poderosa, Creadora dos direitos e deveres do Homem, sua filha única e nossa Redemptora, a qual foi concebida por obra e graça da Liberdade, nasceu da Revolução Franceza, padeceu sob o jugo de todos os reis (...)”. O MEQUETREFE – N. 12 – 02/1877.

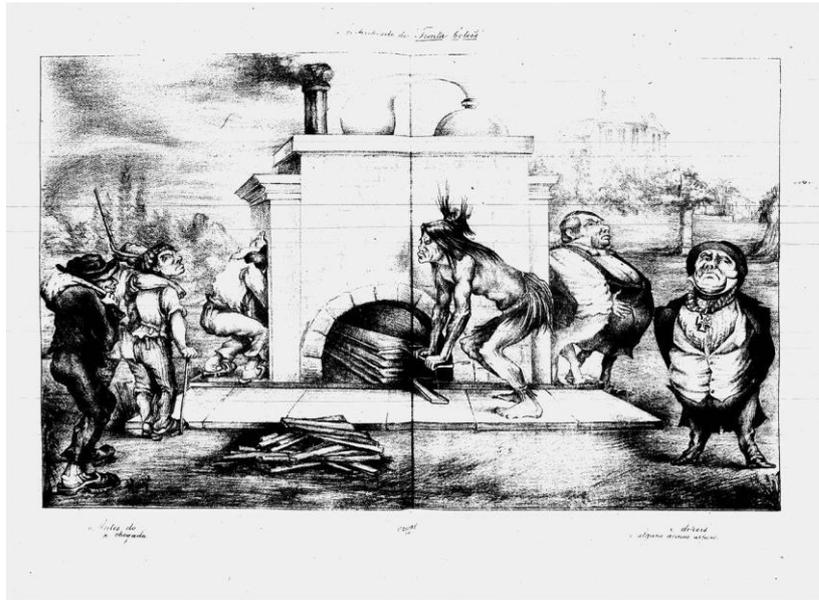
expõe um desenho com a seguinte legenda: “Eis o povo... o povo também é rei, é rei como Jesus! Para beber o fel, para morrer na cruz”<sup>193</sup>. Nela aparece um homem mal vestido, com as roupas puídas, com o semblante triste e de olhos fechados; ao seu lado, uma imagem caricata do Duque de Caxias e de outro militar que não pudemos identificar com certeza (talvez seja a do Barão de Cotegipe), fazem o papel bíblico de soldados romanos ao espezinhar o corpo crucificado; ao fundo, jogando dados despreocupadamente, está o Imperador e outro homem, totalmente absortos e alienados.



Duque de Caxias, considerado por muitos um verdadeiro herói da Guerra do Paraguai, representando o governo de fato, pois a imagem parece sugerir que Pedro II nada tem a ver com o governo, estava em evidência na época por conduzir um processo de anistia a religiosos rebeldes do Norte que haviam contestado a prerrogativa imperial de nomear bispos e párocos. Sendo Caxias maçom, sabia-se que não sentia grande simpatia pela Igreja Católica e talvez pelo cristianismo em geral. Colocar um emblema do “povo” no lugar de “Cristo” talvez tenha buscado provocar uma sugestão, aproveitando o conhecimento notório da antipatia pela religião por parte do general, direcionando-a para onde o caricaturista Aluísio pensa que ela realmente está: contra o povo pobre. Poderia o poderoso Imperador nos ajudar contra homem tão cruel? Não, já que está ocupado demais com seus jogos de dados. A sugestão de incompetência, perversidade e impotência popular parecem ser as principais da imagem.

<sup>193</sup> O MEQUETRFE N. 97 – 10/04/1877.

Outras caricaturas e desenhos políticos seguem a mesma linha: ataques à Igreja, à monarquia, aos costumes de elite por ele considerados hipócritas e cruéis. Mesmo quando desenha para outros jornais, bem menos engajados politicamente, como *O Figaro*, a virulência é a mesma. Nesse jornal, destaca-se uma de suas ilustrações de 1876 pela representação que faz da história nacional e do papel do “português” nela, que segue abaixo.



No centro da imagem há uma espécie de fábrica alimentada pelo movimento de uma pessoa com traços indígenas. Vários homens brancos entram na fábrica movimentada pelo indígena e saem dela senhores barrigudos com tradicionais vestes burguesas e, provavelmente, lusitanas. A mensagem mais saliente da alegoria em forma de caricatura nos diz que a fábrica e seu trabalhador representam o Brasil, ao passo que por meio de seu trabalho típicos burgueses portugueses enriquecem...

Já em 1880, tendo retornado a São Luís por conta do falecimento de seu pai, para cuidar de questões burocráticas da família, além de cuidar e consolar sua mãe e irmãos, ele se engaja na produção de um jornal com traços ideológicos muito parecidos com os expostos antes: republicano, antimonarquista, anticlerical e abolicionista. Em seu número de estreia, o jornal publica um conto na primeira página; nele, o sentido de comentário político se apresenta com toda a força:

A humanidade gemia havia seculos. A terra era o immenso parque dos tyrannos. A escravidão tudo enlutara, a ignorancia tudo suffocava. Em toda parte o levita estancara as fontes da razão; em todo o orbe o rei, com seu septro de ferro, esmagava os povos. Nos templos, os sacerdotes agrilhoavam as intelligencias; nos amphitheatros, os déspotas

entregavam os seres humanos as garras das feras. Era a morte moral da astúcia; era a física da crueldade.<sup>194</sup>

Os números seguintes do jornal não deixam dúvidas: se no trecho a palavra “terra” fosse substituída por “Brasil” nada da mensagem se perderia. Mais e mais Aluísio e seus companheiros de redação passam a ter a convicção de que o Brasil precisava ser o exato “avesso” do que era. Estando à frente da redação de *O Pensador – Órgão dos Interesses da Sociedade Moderna* em São Luís, passa a apresentar sua leitura da situação política e social do país sem meias palavras e sem os duplos sentidos das caricaturas dos primeiros tempos da corte. Escrevendo contra o jornal conservador e monarquista local, publica:

O ultimo n. da *Civilização*, n. 39, esse 93 as avessas, protesta de principio a fim contra a onda revolucionaria que ameaça subir e estrangular tudo. E ella tem razão, a boa *Civilização!* porque a tal onda toma um caracter gigantesco. Fora de seus habitos o jornal catholico falou a verdade.

(...)

Hoje o rei, o nosso Imperador, não faz outra coisa mais do que procurar desculpas para sua coroa, elle, o pobre monarcha, desconcerta um pouco, quando tem que collocar-a sobre a cabeça. Outra cousa não se conclue dos pareceres sobre certas commissões que lhe foram apresentadas: outra cousa não quer dizer a proteção escandalosa que nitidamente Sua Majestade finge prestar a sciencia no Brazil. Porque, no fim de contas – ou bem que somos ou bem que não somos – Sua Majestade é o filho de D. Pedro I, é o defensor da carta, o escravo da methaphysica (...).

A monarchia não pode existir sem a metaphysica, como o governo do papado não tem razão de ser sem a theologia, como o governo republicano só se acomoda com a philosophia positiva.<sup>195</sup>

Neste e em outros artigos políticos, Aluísio se apresenta como um autêntico representante dos ideais republicanos e positivistas. Ele está convencido de que o positivismo é uma forma de acesso clara à realidade brasileira e investe muitas linhas nele. Numa das crônicas mais contundentes que escreveu para *O Pensador*, Aluísio sugere um vínculo profundo entre a Igreja e o regime de trabalho escravocrata citado anteriormente. De acordo com seu raciocínio, a “escravidão da metafísica” seria responsabilidade dos *colonizadoresportugueses*, que teriam deixado um legado de mesquinhez e pequenez sórdidas:

Observe o leitor o commercio maranhense! Dantes havia em nossa praça meia duzia de velhos comendadores que representavam a lei, a cabeça, a sentença. Quando esses velhos tomavam nas suas mãos decrepitas um pedaço de pau e dizia – É ferro, todos abaixavam a cabeça e repetiam religiosamente – É ferro! – Parece que não! mas é – elles, os velhos sabios, os representantes do passado, os depositos da experiencia, tinham dito, e portanto ninguem se animasse a contradizer, porque passaria por tolo.

<sup>194</sup> O PENSADOR. – N.1 – 10/09/1880.

<sup>195</sup> O PENSADOR – N. 25 – 20/05/1881.

Esses velhos, perfeitamente afinados com as velhas instituições methaphysicas e disparatados que nos vieram de Portugal com com D. João VI, no meio que viviam a austeridade manifestava-se pela affectação nos costumes, na roupa, na linguagem, nos gostos. Um negociante, que quisesse adopta-los para modelo, abraçar sua escola, ter seu estylo – não devia usar bigode, nem passar da jaqueta, quando muito um discreto pallitol sacco, não devia apreciar certos gostos, desfructar certos divertimentos e, quanto a leitura – devia ser commedido – nada de leitura, nada de política!

A poesia principalmente era um crime de lesa-commercio – o caixeiro ou negociante que lesse ou escrevesse versos devia ser queimado vivo e as cinzas lançadas aos ventos.<sup>196</sup>

Se notarmos bem, por baixo das grandiosas leituras históricas das ideias centrais para seus projetos de *República*, *Sociedade Positiva*, *Abolição* etc., há sempre uma sombra *antilusitana* no meio do discurso. Todo o conjunto de fatores vistos como a origem de todos os males – a Igreja, a Monarquia e a Escravidão – estavam relacionados aos portugueses: afinal, pensava com seus companheiros de cruzada jornalística, quem estabelecera todas estas instituições e relações sociais degradantes e “atrasadas” no país? O desprezo pelas artes e pelo divertimento, a defesa intrasigente da religião católica e sua teologia, o racismo explícito e a defesa da escravidão, a defesa da monarquia como forma de governo “estável” e fundamentada na “vontade de Deus” não eram particularidade dos portugueses, e Aluísio e seus camaradas políticos bem sabiam. Mas pensavam que *neste país*, por conta do seu grande número de representantes e descendentes, além da sua influência cultural, o “espírito lusitano” dos portugueses seria a base social e cultural do “atraso”. A antipatia que alimentava contra a sociedade local, seus comerciantes, religiosos e autoridades – em sua maioria portugueses ou descendentes diretos, como ele próprio – acabou se impregnando em seu discurso e prática política durante toda a sua vida.

Algumas breves passagens de *O Pensador* deixam esse ponto bastante claro. Diferente do antilusitanismo que exala nos mais diferentes assuntos, há várias notas de conflitos diretos com a comunidade portuguesa local, fruto de certo nacionalismo incipiente. Por ocasião de um Sete de Setembro, por exemplo, os “moços” resolveram fazer um *meeting* no qual contestavam a versão histórica oficial das comemorações. No número de *O Pensador* que se seguiu à data, trataram de se defender contra queixas dos lusitanos que provavelmente apareceram em outros jornais e nos comentários da cidade:

Diz a commadre que o consul portuguez [que a esta altura não era mais o pai de Aluísio] protestou contra os insultos alli atirados a sua nação. Que insultos fizeram-se alli a Portugal, historiando os factos que deram logar a nossa independencia?<sup>197</sup>

<sup>196</sup> O PENSADOR – n. 33 – 10/08/1881.

<sup>197</sup> O PENSADOR – N. 20/09/1881.

Sempre que era necessário projetar alguma imagem de conjunto da “nação portuguesa”, sobretudo em comparação com o Brasil, o resultado também não era exatamente muito simpático:

Porem, enquanto Portugal for um velho macaco tropigo e decrepito, que passa o dia a cochilar seu aborrecimento, n’uma especie de indifferetismo idiota, alheio a tua que se desenvolve em torno delle e enquanto o Brasil for a imagem fiel de seu pae senil esfalfado – é utopia imaginar que índole da lingua portugueza é cousa se conserve imacullada e pura como a filha de um mandarim da China.<sup>198</sup>

Militância pela República, pela Sociedade Positiva, pela Emancipação dos escravizados e o velho “mal de origem português”: todas essas balizas políticas aparecem em *O Cortiço* e dão respostas à sua estrutura de sentimento. Não como simples decorrência da expressão das suas preferências e pelas estruturas de sua socialização – embora isso ocorra de maneira nítida em vários momentos – mas pela atuação de sua sensibilidade *literária e política* num “material literário” (a experiência social que dá significado literário à obra) complexo, em meio a uma série de conflitos políticos em um novo contexto, onde o romance se apresenta ao mesmo tempo como um registro criativo e complexo e como uma forte intervenção na cultura e nas relações de poder do país. Ainda que, sobretudo, *junto às classes e grupos letrados*.

### 3.4 PELA REPÚBLICA: CONTRA A MONARQUIA DOS TRÓPICOS

No *Esaú e Jacó* de Machado de Assis, Conselheiro Aires, o narrador, apresenta a nós uma caracterização capciosa dos *gêmeos* Pedro e Paulo:

Corriam muito na chácara por aposta. Alguma vez quiseram trepar às árvores, mas a mãe não consentia; não era bonito. Contentavam-se de espiar cá de baixo a fruta. Paulo era mais agressivo, Pedro mais dissimulado, e, como ambos acabavam por comer a fruta das árvores, era um moleque que a ia buscar acima, fosse a cascudo de um ou com promessa de outro. A promessa não se cumpria nunca; o cascudo, por ser antecipado, cumpria-se sempre, e às vezes com repetição depois do serviço. Não digo com isto que um e outro dos gêmeos não soubessem agredir e dissimular; a diferença é que cada um sabia melhor o seu gosto, coisa tão óbvia que custa escrever.<sup>199</sup>

Os dois sabem agredir e dissimular, embora os dois tenham temperamentos e estratégias diferentes para “conseguir a fruta”. Com o perdão da superinterpretação, a passagem pode nos servir como uma bela alegoria de como funciona a *hegemonia*. Embora

<sup>198</sup> O PENSADOR. N. 5. 20/10/1880.

<sup>199</sup> MACHADO DE ASSIS. *Esaú e Jacó* – Domínio Público – pg. 21.

seus usos como vocabulário político sejam muito remotos<sup>200</sup>, podemos dizer que o conceito de hegemonia é uma ferramenta conceitual e política que articula duas diferentes esferas da experiência humana: a *cultura* – como um conjunto complexo de significados compartilhados e a organização de um modo de vida coletivo – e a *política* – como o conjunto estruturado de relações de comando e subordinação (mas também resistência e desafio a este conjunto) distribuídos pelas relações humanas. A hegemonia é uma complexa relação entre Pedro e Paulo: um conjunto de ideias regulativas e promessas articuladas consideradas viáveis ou irrenunciáveis, que busca fazer com que as promessas, valores e sentidos culturais de uma classe social determinada apareçam como um meio de realização dos interesses de todos: de Pedro e Paulo, *mas também do moleque*. Ela só pode acontecer, contudo, se o recurso ao “cascudo” (a força bruta) estiver à sua disposição e for uma perspectiva ameaçadora mesmo no momento em que se tenta conseguir a “fruta” por meio do convencimento e de promessas.<sup>201</sup> O moleque consente e age de acordo porque Pedro e Paulo agem muito próximos um do outro, como irmãos inseparáveis que são.

Muito se enfatiza na literatura sobre *hegemonia política* o papel do “consentimento” dos subordinados nesse processo. O moleque de Pedro e Paulo (sem direito sequer a nome próprio e individualidade), por exemplo, diante de tais circunstâncias tem reduzidas e difíceis escolhas a fazer.<sup>202</sup> Mas a hegemonia só existe porque existe uma tarefa de dominação a ser

<sup>200</sup> Ver: ALVES, 2010; ver também o capítulo “As antinomias de Antonio Gramsci”, de Perry Anderson, em ANDERSON, 2009.

<sup>201</sup> Para uma caracterização mais precisa, *Hegemonia* é o que segue: “A definição tradicional de “hegemonia” é poder ou domínio político, especialmente nas relações entre Estados. O marxismo ampliou essa definição para as relações entre as classes sociais, especialmente as definições de uma classe dominante. “Hegemonia” adquiriu então outra significação na obra de Antonio Gramsci, realizada em condições muito difíceis, numa prisão fascista, entre 1927 e 1935. Muita coisa é ainda incerta no uso que Gramsci faz do conceito, mas sua obra é um dos pontos marcantes da teoria cultural marxista. Gramsci estabeleceu uma distinção entre domínio e “hegemonia”. O “domínio” é expresso em formas diretamente políticas e em tempos de crise, pela coação direta ou efetiva. Mas a situação mais normal é uma complexa combinação de forças políticas, sociais e culturais, e a “hegemonia”, de acordo com diferentes interpretações, é isso, ou as forças sociais e culturais ativas que são seus elementos necessários. Quaisquer que sejam as implicações do conceito para a teoria política marxista (que ainda tem a reconhecer muitos tipos de controle político direto, controle social de classe e controle econômico, bem como esta formação mais geral), os efeitos sobre a teoria cultural são imediatos. A “hegemonia” é um conceito que inclui imediatamente, e ultrapassa, dois poderosos conceitos anteriores: o de “cultura” como “todo um processo social”, no qual os homens definem e modelam todas as suas vidas, e o de “ideologia”, em qualquer de seus sentidos marxistas, no qual um sistema de significado de valores é a expressão ou projeção de um determinado interesse de classe. WILLIAMS, 1979, p. 111. A “hegemonia” vai além da “cultura”, como antes a definimos, em sua insistência em relacionar “todo o processo social” como distribuições específicas de poder e influência. Dizer que os “homens” definem e modelam suas vidas só é verdade como abstração.

<sup>202</sup> “É nesse justo reconhecimento da totalidade do processo que o conceito de “hegemonia” vai além da “ideologia”. Decisivo não é apenas o sistema consciente de ideias e crenças, mas todo o processo social vivido, organizado praticamente por significados e valores específicos e dominantes. A ideologia, em seus sentidos normais, é um sistema relativamente formal e articulado de significados, valores e crenças, de um tipo que se pode abstrair como “visão do mundo”, ou “perspectiva de classe”. Isso explica a sua popularidade como

continuamente exercida; e o que a alegoria não consegue captar é que também continuamente existem desafios à hegemonia – e que esses desafios são necessários para que ela ocorra. Às vezes, no entanto, as coisas mudam, e Pedro e Paulo precisam mudar suas promessas e oferecer alguma coisa ao moleque.

O momento de escrita, publicação e primeiras leituras de *O Cortiço* acontecem em meio a um tempo histórico em que certas ideias e as promessas que se propunham a dar sentido, ordem e previsibilidade à sociedade brasileira estavam a ponto de serem passadas a um segundo plano, após mais ou menos três décadas de desafio constante à hegemonia existente. Em meio aos complexos embates políticos espalhados pela vida diária brasileira oitocentista, os crescentes choques do cotidiano citadino colocavam frente a frente pessoas que tendiam a se ver como parte de dois blocos. De um lado, as lutas políticas tenderam a articular um bloco *conservador* em queda – “escravista de circunstância”<sup>203</sup>, “monarquista”, “católico” e “liberal-federalista” – e um *progressista* em emergência – “aboliconista”, “republicano”, “positivista” e “partidário da centralidade da União”, de outro. Claro que havia várias gradações e combinações as mais diversas de posições particulares ao longo do processo – sendo *O Cortiço* uma manifestação deste tipo – mas em geral eram aquelas grandes respostas políticas nacionais às perguntas levantadas no início do capítulo, que organizavam e davam sentido a muitas outras disputas políticas cotidianas e institucionais<sup>204</sup>.

*O Cortiço* faz parte desse bloco desafiante e não faz a menor questão de esconder o fato. Deveria ser uma espécie de síntese da “natureza” do país e uma estação nos trilhos do trem da história nacional, naquele crucial momento, experimentado por ele mesmo como um momento de “baldeação”, de “transição” rumo ao Progresso. Se antes a intenção era contar toda a história do país para que a posteridade tivesse em mãos um relato que “não entraria para os livros de história”, agora o esforço seria concentrado em “explicar” os mecanismos

---

conceito, na análise retrospectiva (nos modelos infra-estrutura-superestrutura ou na homologia), já que um *sistema* de ideias pode ser abstraído do processo social vivo e representado, em geral pela seleção de “ideólogos principais” ou típicos, ou “características ideológicas”, como a forma decisiva na qual a consciência era ao mesmo tempo expressa e controlada (ou, como em Althusser, era como efeito inconsciente, uma estrutura imposta).” WILLIAMS, 1979, p. 112.

<sup>203</sup> Conceito histórico criado por Angela Alonso para se referir a defensores do regime de trabalho escravista que argumentavam que a abolição imediata traria grandes malefícios ao bem comum, tanto aos escravizados quanto aos seus proprietários, buscando sempre adiar com propostas gradualistas avanços na direção da liberdade dos cativos, apresentando como concessão o que em verdade eram conquistas de todos os militantes da abolição, sobretudo os próprios escravizados. ALONSO, 2015, p. 51.

<sup>204</sup> Para uma visão geral do contexto, recorremos a algumas referências na historiografia que apresentassem um quadro amplo dos processos políticos e sociais do último quarto do século 19. Foram eles: ALONSO, 2015; MENDONÇA, 2001; MELLO, 2012; MENDONÇA, 2008; CHALHOUB, 1990; COSTA, 2010; JESUS, 2009.

profundos daquele presente, para que, enfim, mais conscientes deles, a República pudesse tomar nas mãos seu próprio destino.

Quem abrisse a brochura de *O Cortiço* para ver seu preço, deparava-se com quatro citações que deixavam nítido que o romance, para seu produtor, poderia ser qualquer coisa menos um passatempo frívolo num momento tão decisivo. O desejo era o de sinalizar a filiação a um movimento político e de choque com o que havia sobrado do que, depois da Abolição e da Proclamação da República, aparentava começar a ficar no passado:

“Periculum dicendi non recuso.”<sup>205</sup>  
(CICERO.)

“La vérité, toute la vérité, rien que la vérité.”<sup>206</sup>  
(Droit crimineil.)

“Os meus honrados collegas do jornalismo, e todos esses grande (sic) publicistas que fatigam o céu e a terra para provar que esta em que estamos é a verdadeira época de transição, esses nos dirão se a Providencia andaria bem ou mal se hoje suscitasse um novo Timon da verdadeira raça dos fúrias, que com as pontas viperinas do azorrague vingador lacerasse sem piedade os crimes e os vícios que a deshonram.”  
(JOÃO FRANCISCO LISBOA, *Jornal de Timon*. Prospecto – Obras completas, 1º vol., pag. 12.)

“Ung oyseau qui se nomme cigale estoit en un figuier, et François tendit sa main et appella celluy oyseau, et tantost il oboyt et vint sur sa main. Et il lui deist: Ghante, ma seur, et loue nostre Seigneur. Et adoncques chanta incontlnent, et ne sen alla devant quelle eust congé.”<sup>207</sup>JACQCBS DE VORAGINE, *La Légende Dorée*. Traduction française.)

Aos leitores de hoje essas citações provavelmente pareçam um tanto obscuras. Mas não era exatamente o caso dos leitores de literatura brasileira do final do XIX. Como Machado de Assis indicou com seu *Quincas Borba*, mesmo um sujeito com educação bastante mediana, como o personagem Rubião, poderia ler romances em francês e estava acostumado às citações em latim nos jornais.<sup>208</sup> Portanto, para muitos leitores essas eram citações “acessíveis”; quando não, é provável que o burburinho das livrarias, padarias e ruas movimentadas pudesse fazer o trabalho de acesso ao seus possíveis significados.

O significado delas na trajetória do próprio Aluísio, no entanto, devia sim escapar mesmo aos leitores mais bem formados, pois aparece como uma mensagem algo cifrada. É como se, para cada uma das frases lacônicas, houvesse um sentido imediatamente acessível e

<sup>205</sup> Tradução livre: “Não recuso o direito de falar.”

<sup>206</sup> Tradução livre: “A Verdade, toda a verdade, nada além da verdade. Direito Criminal.”

<sup>207</sup> Tradução livre: “Um Pássaro que se chama cigarra estava numa figueira, e Francisco estendeu sua mão e chamou esse pássaro, e logo ele obedeceu e veio sobre sua mão. E ele lhe disse: Canta, minha irmã, e louva o nosso Senhor. E então cantou imediatamente, e não se foi antes de obter permissão”.

<sup>208</sup> ASSIS, 1997b, p. 192, 193, 194.

outro que podemos escavar e sugerir. Na medida em que buscamos interpretar historicamente por que elas foram escolhidas, vemos se descortinar uma série de significados da sua obra para seu próprio produtor.

Tomemos a primeira, do republicano romano Cícero. A princípio seria apenas uma pequena sugestão de que algo importante e que poderia trazer riscos ao seu autor será encontrado no romance (o que não deixa de estar correto, embora dê para notar um grande exagero). Mas essa pode ser uma sugestão mais forte do que parece. Para entendê-la melhor, vale uma pequena digressão.

Essa citação de Cícero está contida em uma série de discursos que fez no Senado de Roma, pronunciado pela primeira vez em 44 a.C. *Oratio Philippica Prima*<sup>209</sup> foi como o próprio Cícero a teria chamado, em homenagem aos discursos de Demóstenes sobre os perigos de uma dominação macedônica sob Felipe II em Atenas. Nele, após o assassinato de Júlio César, o aristocrata romano está interessado em denunciar e alertar os demais senadores sobre os caminhos tomados pela República e sobre o risco de sua dissolução numa grande farsa, onde o verdadeiro poder estaria em outra parte que não o Senado, chamando a atenção sobre os ataques que havia sofrido com a intenção de amendrontá-lo, creditados a Marco Antônio e outros inimigos políticos. Ora, Cícero é uma referência intelectual de longa data do pensamento republicano e antimonárquico; uma epígrafe que contenha uma citação sua é uma piscaleda clara para um movimento político efeverscente e em larga vantagem em 1890 no Brasil; hoje, seria como abrir um texto com uma citação de Mises, Bastiat, Hayek etc., para sinalizar uma filiação liberal econômica radical, por exemplo. E, para esses grupos republicanos, uma citação conhecida das “Filipinas”, por seu conteúdo, devia remeter a alerta e perigo à República, ou seja, exatamente o tom que a imprensa republicana adotava ao abordar as turbulências do ano de 1890, além sugerir que a República recém proclamada seja apenas formal, cujo “verdadeiro poder” não repousa em suas instituições representativas. Esse tom, notemos de passagem, era quase sempre adotado pelo debate impresso quando o assunto eram “os cortiços”.

Deixemos a segunda citação para mais tarde e passemos à terceira. Nela encontramos uma afirmação que remete ao desejo de se opor ao que sobrara da “antiga era”: “provar que essa é a verdadeira época de transição”. O fragmento é de autoria de João Francisco Lisboa, um jornalista maranhense conhecido de todo o Império, dono de um jornal dedicado à história

---

<sup>209</sup>ABREU, 2015; FALCÃO, 2017.

política em São Luís do Maranhão chamado *Jornal do Timon*, mais tarde transferido para Lisboa, onde o jornalista e historiador veio a falecer. Conhecido como o Timon Maranhense<sup>210</sup>, na citação Lisboa clama metaforicamente à “Providência” para que mande um “Timon da raça dos fúrias” (“fúrias” são conhecidos na mitologia greco-romana como deuses vingadores). De tendências seculares e republicanas, seu objetivo intelectual, de acordo com o número inicial de seu jornal (e reafirmado em todos os seus números) era

pintar os costumes do seu tempo, encarando o mal sobretudo, e em primeiro lugar, senão exclusivamente, sem que nisso todavia lhe dê primazia, ou mostre gosto e preferencia para a pintura do genero. Ao contrario, faz uma simples compensação, porque o mal, nas apreciações da epocha, ou é esquecido, ou desfigurado<sup>211</sup>.

Lisboa era também conhecido por uma polêmica nos anos 1850 com Varnhagen sobre os métodos da escrita da história da Brasil.<sup>212</sup> Sua época de “injustiças e iniquidades”, dizia, não deveria ser esquecida pelas gerações seguintes, para que nunca mais as repetissem, tendo uma profunda insatisfação com o papel que via como nefasto da historiografia corrente. Mais uma vez estamos diante de mais uma sinalização significativa de Aluísio. Num dos primeiros anúncios publicitários onde menciona a intenção de escrever um romance como *O Cortiço*, que em seu projeto inicial deveria fazer parte de um “ciclo de romances”, já manifestava um alinhamento com esse pensamento:

Elle quer reunir em uma só obra todos os typos brasileiros, bons e maus, do seu tempo e compendiar em forma de romance todos os fatos de nossa vida publica, que jamais serão apresentados pela História.<sup>213</sup>

Com o livro em mãos, bastaria ao leitor abrir *O Cortiço*, ler as histórias dos “typos bons e maus” e acompanhar a grande denúncia do nosso escritor.

As duas citações restantes anunciam duas palavras-chave em sua literatura e, particularmente em *O Cortiço*: verdade e natureza. O dito do direito penal, onde diante do tribunal a testemunha jura dizer “A Verdade, toda a verdade, nada mais (além) que a verdade” aparece como um compromisso de “lealdade” com seu leitor: tudo o que aparecerá no romance foi visto por ele em primeira pessoa, que tem o dever cumprir a promessa de testemunhar tudo o que presenciou com a máxima sinceridade. Já a parábola de Francisco de Assis e sua amizade com a Natureza, simbolizada na passagem onde o santo diz: “Canta,

<sup>210</sup> Timon é um filósofo cético da Grécia Antiga, que viveu entre o quarto e terceiro séculos a.C.

<sup>211</sup> Jornal do Timon. São Luís, Maranhão 25/07/1852.

<sup>212</sup> Informação disponível no seu verbete da Academia Brasileira de Letras, onde ocupa a posição de patrono. <http://www.academia.org.br/academicos/joao-francisco-lisboa/biografia>

<sup>213</sup> A Semana. 31/10/1885.

minha irmã, e louva o nosso Senhor. E então cantou imediatamente e não se foi antes de obter permissão” pode ser uma espécie de provocação bem humorada: poderia querer dizer: “vejam vocês, crentes nas divindades cristãs, um de vocês acreditava que a natureza não era uma inimiga; e que, quanto mais a conhecemos, mais ela se torna amigável”. Embora a “literatura realista” estivesse muito mais em alta já em fins dos anos 80 em relação aos tempos dos debates sobre *O Primo Basílio*, não custava nada provocar o moralismo intransigente com um pequeno aceno.

Todos esses significados sugeridos apontam para a filiação numa direção política específica e se insere num processo amplo que apenas começava a mostrar seus primeiros desfechos. Para muitos era chegada a hora de finalmente abandonar o obscurantismo, a dependência estrangeira, a escravidão, a submissão à Igreja Católica no campo intelectual e moral, a miséria e o atraso cultural. As quatro referências são um guia quase cristalino para o que poderíamos chamar de *naturalismo brasileiro* – porém de um modo diferente de como ele vem sendo trabalhado pela maior parte da literatura especializada. O naturalismo não é apenas um conjunto de procedimentos ou técnicas de produção literária ou de efeitos sensíveis sobre o leitor, é um movimento cultural e político de primeira importância. (Como buscamos mostrar na secção anterior, aliás). Na síntese de Nelson Werneck Sodré assim

como a escola que pretendeu suceder, o naturalismo foi também mais do que um processo literário, uma atitude geral diante da vida, uma posição.<sup>214</sup>

É bem verdade, como sintetiza Maria Chaves de Mello, que nesta nova visão do mundo

O importante para o argumento [do naturalismo] foi essa nova visão do homem como um produto de forças externas, onde a vontade parece não ter lugar. O fato é que a escola diminuía a intervenção do autor, exigia observação rigorosa – quiça “científica” – da sociedade, que pretendia descrever com objetividade, sem sentimentalismos e idealizações. Como foi percebido na época: o espírito crítico invadia todos os setores do pensamento.<sup>215</sup>

mas perdemos algo bastante palpável daquela experiência quando olhamos apenas para a expressão abstrata das suas “ideias”, descoladas de sua realidade material e social. As trajetórias biográficas e suas singulares posições de classe, como a de Aluísio Azevedo, produzia nesses intelectuais uma atitude de interesse vivo por um Brasil que as elites do país faziam questão de fingir que não existia; embora, como veremos funcionando na composição

---

<sup>214</sup>SODRÉ, 1966, p. 381.

<sup>215</sup>MELLO, 2012, p. 114.

literária no capítulo seguinte, como uma condescendência quase absoluta. A experiência concreta da vida cotidiana no Rio de Janeiro entre escritores de origem social modesta, para a qual os contemporâneos deram o nome de *boemia*, é a chave que Leonardo Mendes encontra para explicar esse interesse:

A boemia, como experiência limítrofe e paradoxal, ajuda a explicar o que parece ser uma simpatia desses escritores pelos dominados. Enquanto na França o autor naturalista foi um burguês sério e respeitável, interessado mesmo em dizer, como fez em 1876 o escritor francês Joris-Karl Huysmans (1848-1907), que não havia lugar para o naturalismo nos anais da burguesia amendrontada, no Brasil o autor naturalista foi um boêmio, empenhado, enquanto tal, em amendrontar a burguesia. É claro que nem os franceses foram tão respeitáveis quanto Huysmans gostaria, nem os brasileiros poderiam se dar ao luxo de colocar tudo a perder, mas essa diferença de ênfase é significativa para os diferentes usos que se podem dar ao naturalismo. Os escritores naturalistas brasileiros se indentificavam com a marginalidade e com a transgressão porque eles eram provincianos sem fortuna que escreviam para pagar as contas dos quartos que compartilhavam no Rio de Janeiro no final da década de 1880.<sup>216</sup>

A *geração boêmia*, como ficou conhecida a leva de escritores do qual fizeram parte nomes como o próprio Aluísio e seu irmão Arthur Azevedo, Coelho Neto, Pardal Mallet, Valentim Magalhães, Luís Murat, Olavo Bilac, Júlio Ribeiro, entre vários outros, está circulando e produzindo no Rio de Janeiro exatamente neste momento de efervescência política e cultural. E, em grande parte, são eles mesmos que estão produzindo esta efervescência.

Era uma geração de intelectuais que, na esteira da tradição cultural brasileira, via a si mesma como mandatária da elaboração intelectual dos destinos do país:

De diferentes maneiras e sob diferentes pontos de vista, os cronistas e ficcionistas desta geração exprimiram de forma acabada a tendência que vinha se desenhando desde os primórdios da literatura brasileira – a visão de que eram responsáveis, de alguma forma, pelos rumos da nação. Esta idéia se encontra exemplarmente definida em um romance no qual Coelho Neto remonta o ambiente literário da sua juventude, no qual despontavam esses nomes que viriam a se tornar escritores remonados alguns anos mais tarde – em uma obra que, significativamente, tem como o título *A conquista*.<sup>217</sup>

Uma geração plural e extraordinariamente ativa. Nas principais mídias impressas da capital, dificilmente se passaram muitos dias sem que suas palavras estrondosas fossem lidas. E, em larga medida, foi uma geração que se sentiu vitoriosa com a queda da monarquia e sua substituição por uma república. Embora a visão de que a Abolição e a Proclamação tenham sido processos de concessão parcial das classes dominantes daquele Brasil seja bastante popular ainda hoje, assomada à visão de que a participação popular nesses processos teria sido

<sup>216</sup>MENDES, 2008, p. 200.

<sup>217</sup>PEREIRA, 2004, p.7.

praticamente nula, cristalizando a visão do povo que “assistiu a tudo aquilo bestializado”, o que uma leitura atenta da historiografia revela é que a participação popular foi alta e ajudou a construir uma contra-hegemonia bem sucedida, isto é, um desafio e uma ameaça política real ao Brasil escravista e monárquico.<sup>218</sup> As formas de ação de classes como a dos escravizados, imigrantes, dos homens e mulheres livres de cor, das emergentes classes médias e mesmo das elites mais periféricas impõem outra imagem sobre o processo.

A crônica de Aristides Lobo em forma de carta publicada no *Diário Popular* e imortalizada pelo trecho lapidar “O povo assistiu àquilo bestializado”, registrando a surpresa e o engano dos passantes ao pensarem que o golpe de estado fosse apenas mais uma parada militar, tinha mais a dizer. Aristides Lobo escreve logo em seguida “O entusiasmo veio logo depois, veio mesmo lentamente, quebrando o enleio dos espíritos”<sup>219</sup>. Do fato de nos comícios do dia 15 e 16 de novembro de 1889 não serem encontrados os “pés no chão” e do fato de a popularidade do monarca ser grande entre os mais pobres da cidade do Rio de Janeiro, a conclusão é que essa foi uma mudança que não teve a interferência da sociedade como um todo; e que, na verdade, as majorias teriam sido indiferentes às formas institucionais do governo. Tal imagem pode esconder muito:

Ora, contra a Proclamação não se levantaram nem o povo nem os monarquistas. Medeiros e Albuquerque debocha: o regime não teve por si “nem um gato pingado”. Raúl Pompéia descreve, ele sim, uma cena fúnebre: a partida da família real. Oliveira Vianna se ressentiu: d. Pedro II partiu em silêncio e só.

E, no entanto, naquela época o regime havia readquirido popularidade com a aparente prosperidade do país desde 1886 e, muito particularmente desde 1888, com a Abolição. Ora, a historiografia costuma assimilar a Proclamação ao 13 de Maio, fazendo da vitória republicana uma obra do despeito de escravocratas. Oliveira Viana, que por tanto tempo moldou essas interpretações, diz que o império caiu no dia 13 de Maio de 1888. Mais apropriada parece ser a incerteza de Sérgio Buarque de Holanda: “Em vez de dizer que a república veio por causa do 13 de Maio, também se poderia dizer que ela se impôs apesar do 13 de Maio”.<sup>220</sup>

Na historiografia sobre os anos 1880, podemos encontrar interpretações diversificadas sobre seu processo político, mas não ausência de movimento e agitação. O movimento republicano, nas palavras de Chaves de Mello, preencheu a palavra ‘República’ com seu projeto, que deu a ela um significado muito próprio e local. O projeto republicano era

<sup>218</sup> Para um argumento detalhado da emergência de um projeto e de formas de ação política anti-hegemônicas, com forte ênfase nas condições históricas que a toraram possíveis, ver: MELLO, 2012. Para um historiografia da ação política dos subordinados na década de 1880, ver: MENDONÇA, 2008; ALONSO, 2015; COSTA, 2010.

<sup>219</sup> LOBO, Aristides. “O povo assistiu àquilo bestializado”. *Diário Popular* – 18/11/1889.

<sup>220</sup> MELLO, 2012, p. 230.

multifacetado e até contraditório, mas se encontrava na defesa do que a historiadora chamou de uma “cultura científica e democrática”:

A forma da cultura democrática e científica já ganhara os espíritos na década de 1880. A República era entendida como a forma democrática de governo, também filha da ciência, o regime político da América, uma fatalidade histórica. (...) A historiografia que privilegia a versão do bestializado desvaloriza o que a década de 1880 valorizou: a rua. Ou melhor: desqualificar a proclamação da República é desqualificar a política feita na rua, é não seguir a advertência de Euclides de não confundir a República “com a bela parada de 15 de novembro”.<sup>221</sup>

“Ciência” e “democracia” seriam os antípodas de “ignorância” e... “monarquia”. A rua era o local onde esta geração gostaria de estar, conscientes de que seu esfoço não é individual. Como mais tarde Pardal Mallet recordaria, eram orgulhosos de sua diversidade de pensamento e conscientes de que, no fundo, estavam num mesmo barco:

Nós fomos um grupo principalmente solidário pela amizade, divididos embora por essa eterna questão da arte, que cada qual interpretava ao seu feitio, atirados uns contra os outros por essa fatalidade da vida que faz rivais nunca faltamos ao apelo do interesse coletivo, nunca deixamos de ser – um por todos, todos por um, fomos – o Bilac, o Pompéia, o Neto, o Guimarães, o Alcindo e eu, quase todos da mesma idade, nascidos entre os anos de 63 e 65, reunidos pela convivência acadêmica, bastante certos de nós mesmos para aceitar a camaradagem dos veteranos – Luís Murat, Paula Ney, Aluísio Azevedo, Emílio Rouéde e Artur Azevedo, bastante fortes para fazer de todo este pessoal uma só família.<sup>222</sup>

Não para confundir-se com ela, como mais tarde veremos ocorrer internamente em *O Cortiço*, mas pela compreensão de que sem sua intervenção iluminante – como o projeto de “educação literária” levada a cabo por Aluísio em seu “naturalismo em doses” – eles próprios seriam ignorantes sobre o mundo em que viviam e seriam cúmplices do “atraso”. Em fala atribuída a Luís Murat, Coelho Neto coloca uma opinião geral do grupo em relevo:

Nós somos os precursores – alhanemos o caminho para os que vêm. Eu não descorço, tenho como certa a vitória. Que diabos! Pois então este povo há de viver eternamente chafurdado na ignorância? Não, senhores!<sup>223</sup>

Quando *O Cortiço* é publicado, não por acaso é exatamente este grupo que sai em sua celebração na imprensa. Em certo sentido, era um livro que todos gostariam de ter escrito, mesmo que divergissem profundamente do seu conteúdo. Seu amplo conteúdo político participa também dos sonhos da geração. Sonhos de uma república “científica e democrática”, dos quais seriam os arautos, é verdade, mas que poderia descer a conflitos muito mais crus.

<sup>221</sup>MELLO, 2012, p. 231.

<sup>222</sup>MALLET, 1890. *Apud*.PEREIRA, 2004, p. 6.

<sup>223</sup>COELHO NETO, 1899. *Apud*.PEREIRA, 2004, p. 19.

### 3.5 MALDITOS PORTUGUESES!

João Romão, um “típico” vendeiro português, é a personagem que comanda toda a construção do cortiço onde se passam quase todas as ações do romance. Pouco menos que um grande canalha, a impressão final, deixada pela última cena da história, reserva a ele um ato de violência e covardia atrozes, cuidadosamente composta. Miranda, outro português, é um homem rico (mas com as finanças sempre em risco) com casamento e vida sexual frustradas, membro do círculo aristocrático da Corte, que receberá inclusive um título nobliárquico. Jerônimo, um operário português, passa de um trabalhador produtivo e ordeiro a um “pandego irresponsável” e adúltero, que não hesita em abandonar a esposa para viver uma relação de pura atração física com Rita Bahiana – tendo como único atenuante o fato de que ele é composto ao longo da obra como vítima do “clima” e “sol” dos trópicos, além do ambiente e do modo de vida do cortiço. Piedade, sua esposa conterrânea, resume-se a tentar manter seu “temperamento”, resistindo como pode aos estímulos daquele “ambiente sedutor”, lamentando seu destino de mulher abandonada e “suspirando” as saudades da “terrinha” – um poço de impotência pessoal.

Os críticos não demoraram a destacar a sugestão política na caracterização das personagens portuguesas e seu papel na história – e poderiam ter notado tratamento parecido aos pequenos personagens italianos. Apenas cinco dias depois da estreia nas prateleiras da cidade, um crítico largamente favorável à textura da obra destacava João Romão e arrematava sobre todo o livro, na grande *Gazeta de Notícias*:

Este typo assim concebido atravessa o livro com um luxo de factos minuciosos, de observações cruas, insinuações malevolas, de indignidades repetidas, que por vezes incommodam. Dir-se-hia que não é Aluizio quem está escrevendo, nem a scena passa em nossos dias e no Rio de Janeiro. O livro parece antes de um sobrevivente da guerra dos Mascates.<sup>224</sup>

A “Guerra dos Mascates”, conflito armado ocorrido no início do século XVIII, foi incorporado à “narrativa da nação” com o movimento nativista repelente à forma da emancipação política de 1822. Entre aqueles que ajudaram a fixar seu sentido, a ponto de ser usada de maneira corrente numa crítica literária de jornal, estava José de Alencar. Nos anos 1870 ele escrevera um livro de mesmo nome onde acentuava o tom “nativista” do conflito armado; os interesses econômicos vão tomando a forma de oposição entre identidades

---

<sup>224</sup> “O Cortiço” do Aluizio. *Gazeta de Notícias*. 19/05/1890.

nacionais ao longo do romance histórico: proprietários “brasileiros” passam a se ver em dificuldades com o baixo preço do açúcar e se tornam reféns das dívidas com comerciantes portugueses, pejorativamente chamados de “mascates”. Estes buscam enredar os proprietários de terras de Olinda em complicadas fórmulas de juros. Como corolário buscam junto à coroa portuguesa o demembramento administrativo da cidade de Recife, onde estavam baseados – então submetida à câmara de Olinda. O resultado é o conflito: os proprietários rurais de Olinda se armam e invadem Recife. Os portugueses, depois de meses de retirada, contra-atacam invadindo Olinda, pondo fim à guerra. A metrópole interviu a favor dos comerciantes portugueses e Recife continuaria a dar as cartas na província. Na analogia do crítico, *O Cortiço* seria mais uma “arma de guerra” contra os “velhos comerciantes portugueses”, exploradores do trabalho nacional<sup>225</sup>. Prossegue o crítico:

(...) João Romão, rasteiro, teimoso, furando, cavando, roubando sempre, o ordenado do caixeiro que despede, as cédulas de um avaro maníaco e repugnante, levantando pedra por pedra uma fortuna que afinal o nivela com seu rival. E como é perverso este Aluizio! Acaba tudo, casando o João Romão com a filha do Miranda.<sup>226</sup>

No final das contas, mesmo depois de se invejarem fortemente, os portugueses terminam aliados, protegendo seus interesses por meio de sua identidade conterrânea. Teria sido Aluísio “perverso”? Seja como for vale tentar seguir a reação da comunidade portuguesa letrada:

Os comerciantes portugueses, principalmente, não julgaram o romance como uma interpretação estética da vida social carioca, mas como uma agressão. (...) João Romão e Miranda não podem deixar de despertar sentimentos de lusofobia nos leitores da época que conviviam com seus semelhantes a cada dia no comércio do Rio de Janeiro.<sup>227</sup>

De fato, as ideias sobre as relações entre o texto literário e a vida política implícitas na reação de membros da comunidade portuguesa na cidade estão longe de considerar o “estético” afastado do “político”. Em o *Correio do Povo*, o crítico literário José Leão destacava que a reação da comunidade portuguesa havia sido muito negativa. Sentiam-se bastante desrespeitados pela representação geral, isto é, a sugestão de um “typo”, que fora feita no romance. É bem provável que só tenham dado tanta atenção ao romance por conta daquele sucesso relativo sobre o qual falávamos no capítulo anterior. Depois de destacar o

<sup>225</sup> Ver elaboração romanesca de José de Alencar em: ALENCAR, 1874; Para um clássico da historiografia da assim chamada “Revolta dos Mascates” (nome problemático que processo recebeu), ver: MELLO, 2003.

<sup>226</sup> “O Cortiço” do Aluizio. Gazeta de Notícias. 19/05/1890.

<sup>227</sup> MERIAN, 2013, p. 528.

quanto considerava “verdadeiras” as personagens, Leão registrava a reação da comunidade portuguesa letrada:

Num meio literário composto em grande parte por portugueses, o romance encontrou entraves à sua passagem e foi seu autor alvo de increpações.<sup>228</sup>

A história das relações entre os imigrantes portugueses e os assim chamados “nativos” jamais fora tranquila durante todo o século 19 e continuaria tensa e violenta por várias décadas do 20.<sup>229</sup>

Boa parte de *O Cortiço* é tanto uma continuação dessa história quanto um registro de suas mudanças. Desde a “Independência”, quando as fronteiras entre nativos e estrangeiros não estavam nem um pouco claras, quando “pés-de-chumbo” (identificados como imigrantes portugueses) e “garrafeiros” (identificados como brasileiros) se enfrentavam pelas ruas da Corte, bastava uma crise econômica ou política para que as velhas rivalidades políticas e culturais viessem à tona. Mas esses conflitos políticos e sociais, embora articulassem discursos semelhantes, variaram muito ao longo do século de acordo com o que estivesse em jogo no contexto.

E a este respeito os anos de 1880, onde se desenvolveu a maior parte da carreira literária e cultural de Aluísio no Rio de Janeiro, viram nascer uma série de novidades. Os velhos conflitos envolvendo “nativos” e “imigrantes” continuavam lá, mas num ambiente social muito transformado. Nesta década, além de se consolidar como centro político, econômico e cultural:

a população do Rio de Janeiro quase dobrou de 1872 a 1890, passando de 274.972 habitantes para 522.651, contando-se neste último caso a população regular e a flutuante. Esse fato se explica pelo afluxo de libertos e imigrantes, o que deu ao Rio uma singular característica: mais da metade de sua população era composta por pessoas de fora. Dos estrangeiros, o maior contingente era representado pelos portugueses.<sup>230</sup>

Ademais:

Dentre os estrangeiros, os portugueses eram bastante numerosos. Em 1890 havia 106.461 portugueses na cidade, dentre os quais 77.954 homens e 28.507 mulheres. Os homens correspondiam a 50% da população estrangeira e as mulheres a 18%. Homens e mulheres somavam um total de 68% dos estrangeiros.<sup>231</sup>

---

<sup>228</sup> CORREIO DO POVO, RIO DE JANEIRO, 15 E 19/11/90.

<sup>229</sup> RIBEIRO, 1992; RIBEIRO, 2002; VIEIRA, 2006.

<sup>230</sup> MELLO, 2012, p. 62.

<sup>231</sup> RIBEIRO, 1994, p. 633.

Aquela era uma cidade cosmopolita, muito maior e mais diversificada do que fora há vinte anos. Aluísio, que estivera vivendo na cidade em meados dos anos 1870, provavelmente notava bem o processo. Os portugueses, mesmo antes dos debates e da criação das políticas de incentivo à imigração europeia para diversas regiões do país, eram uma parte considerável da capital do país. Ocupavam cargos públicos, eram parte importante da massa de trabalhadores braçais, do pequeno e do grande comércio. E junto com o crescimento da cidade novas levaas deles vão chegando.

Nas duas décadas finais do século, “ser português” e “capitalista” ao mesmo tempo significava ter sua imagem quase automaticamente vinculada ao “atraso” – e também ao “perigo” – na visão de certo republicanismo radical. E a situação social dessa associação quase irrefletida não era nada boa. João Santos Júnior nos mostra como um ofício enviado pelo diplomata português Carlos Eugênio Corrêa da Silva, Conde de Paço D’Arcos, ao Ministro das Relações Exteriores Brasileiro, Dr. Fernando Leite Lobo Pereira, reproduzindo uma ameaça que recebera em forma de carta por parte de um agrupamento político republicano radical, ajuda a desvendar as imagens “do português” que circulavam na cidade. Vale a pena acompanhá-la na íntegra:

Exmo. Sr. Ministro – No periodo mais difficil da organização republicana em que trabalha a nação brasileira, a colonia portugueza, que á sombra das nossas leis prosperou e enriqueceu, vem no assomo da mais indigna ingratião, enfileirar-se e engrossar o pequeno grupo de deportados que não podem sob o actual regimen cavar os ferozes appetites de riqueza e mando. Propalam por ahí que os Governos portugues e das mais monarchias europeas são favoraveis ao movimento restaurador. A Colonia portuguesa quasi exclusivamente tem acreditado e vai acoraçoando essa iniqua propaganda. Os portuguezes!! Os portuguezes, pobres e desprotegidos, abandonam a terra natal, onde a miseria ou a mediocridade os aguardava e aportando neste paiz, cujo generoso povo não lhes pergunta se são fidalgos ou plebeus, monarchistas ou republicanos, catholicos ou livre pensadores, e são acolhidos indistinctamente, ou melhor, com mais benevolencia do que os outros estrangeiros, para, depois, abuzarem tão cruelmente de nossa magnanimidade?! Os portuguezes que ainda ha tão pouco tempo, na questão inglesa receberam do Brasil as provas mais solenes de amizade e quasi solidariedade consentindo que se formasse um batalhão patriotico a fim de seguir para a guerra, felizmente evitada, com a Inglaterra, nação igualmente amiga?! A Inglaterra incomodou-se com o Brazil, porque colocou-se, infringindo o direito das gentes, ao lado do velho e alquebrado Portugal. Estes rasgos de generosidade não foram e nem são comprehendidos: portuguezes de todas as condições fomentam ás claras ou occultamente o espirito de reacção contra o governo constituido! Pois bem, querem a luta [total] um grupo de patriotas, indignados com esses factos, deliberou responder a essa provocação organizando represalias que chegarão até o dynamite, o punhal ou o incendio as pessoas e bens dos subditos portuguezes, suspeitos de conspiradores. Nós contamos para esse fim com o apoio de todos os homens de cor, grande parte da colonia italiana que justamente odeiam essa Nação de exploradores sem entranhas. Recomeça a guerra dos mascates! Guerra á Nação portugueza! Fora essa raça de judeus do occidente. (Ass.) O grupo vermelho. A sociedade irredentista.<sup>232</sup>

<sup>232</sup>JÚNIOR, 2011, p. 107 e 108.

A ameaça reportada pelo diplomata não poderia ser mais clara: a “colônia portuguesa” deveria se preparar para a fúria dos “nativos”, organizados em milícias de defesa contra “conspiradores da restauração”. Eles seriam uma gente gananciosa e com “sede de mando”, “ingratos” que não souberam reconhecer o quanto devem à “terra” que os tirou da miséria e lhes legou a riqueza.

Em outro registro, de 1891, num relatório escrito pelo mesmo diplomata ao Ministro dos Negócios de Portugal, em tom bastante livre, dois trechos se destacam:

O Club Tira-Dentes, um verdadeiro club dos jacobinos da 1ª república francesa, celebra meetings nas praças em que se vitoriam os exaltados e se proferem e aclamam as propositões mais audazes e inconvenientes com respeito à França e à Portugal por causa das honras prestadas ao falecido D. Pedro de Bragança! O mesmo Club, em sessão de que a acta veio publicada nos jornais, decreta uma lista de suspeitos e vota-os à morte!

(...)

Os tumultos das praças e os ataques à mão armada a cidadãos inermes, só por suspeitos de monarquismo, são obra desses sicários arvorados em defensores da republica e de outros exaltados congregados num chamado batalhão acadêmico; e o mais notável é que o governo Floriano dá as armas (e dos melhores sistemas) a estes bandos que pregam o extermínio!<sup>233</sup>

Acompanhando o teor e a gravidade dos relatos e das notícias nos jornais sobre os incidentes envolvendo os imigrantes portugueses a partir nos anos 1880 podemos ter uma ideia do sentido que um personagem literário como João Romão e uma história impactante como *O Cortiço* possivelmente teve nesse processo, sobretudo por ter aparecido no momento turbulento dos primeiros meses de regime republicano, onde a restauração era de fato uma opção política viável.

Quase ao mesmo tempo de sua publicação, o vínculo do livro com o nativismo e sua ligação histórica com o antilusitanismo seria destacado por Pardal Mallet, no último de uma série de três ensaios que escreveu para a *Gazeta de Notícias* sobre o *O Cortiço*:

Como typo do colono, eu prefiro o Jeronymo [a João Romão]. Elle vive, é inteiriço, feito de uma só modelagem, bruto e forte como uma pedreira, contra o qual se bate com suas energias de titan. E como argumento eu o acho melhor até do que outro qualquer, desde que considerem o *Cortiço* como deve ser considerado também – obra de porpaganda nativista, libello contra esse estrangeiro que ainda não conhece a historia da nossa independencia e continua a vir aqui para encher os galeões de El-Rei<sup>234</sup>.

Mallet não hesita em classificá-la como um “libelo nativista” e, ao que parece, Aluísio não fez questão de contrariar o companheiro de associação literária. Tratando as

<sup>233</sup>JÚNIOR, 2011, p. 108 e 109.

<sup>234</sup>GAZETA DE NOTÍCIAS – PARDAL MALLETT – 26/05/1890.

personagens Romão e Jerônimo como “argumentos”, Mallet enxergava a existência de certo “dever” de seus contemporâneos lerem desta forma as personagens. Será que a teoria do significado implícita na alegação do crítico é a aquela que defende que o significado primário de uma obra é a “intenção” de seu produtor? Curiosamente, tanto a comunidade portuguesa destacada por Leão quanto Mallet estão de acordo quanto a este ponto; mas principalmente sobre a existência de implicações políticas no ato de representar personagens de maneira a buscar certo *efeito estético de verossimilhança* dentro de um contexto político tão grave. Tanto para uns quanto para outros, os portugueses em *O Cortiço* são canalhas e gananciosos como Romão ou apenas “burros de carga” à mercê do clima e sedução dos trópicos como Jerônimo, num deslocamento constante de ênfase. A diferença está apenas no quão “acurada” pensam que estas composições sejam. Se Aluísio queria que seus leitores comprassem a ideia de que suas histórias tinham alguma “correspondência” no mundo real através daquelas pequenas doses da qual falávamos, a esta altura este já era um pressuposto das leituras.

Enquanto historiadores em busca dos sentidos e conexões políticas da obra, a primeira tentação é a de perguntarmos se “de fato” a composição foi acurada ou verossímil, passando por cima das dificuldades metodológicas e do ceticismo dos lugares comuns da teoria da literatura e da pesquisa histórica. ‘Seria a comunidade portuguesa no Rio de Janeiro tudo o que o antilusitanismo de *O Cortiço* diz?’, poderíamos nos perguntar. Na verdade, a pergunta pode ser de interesse para alguns propósitos, mas para esse trabalho ela é desinteressante. O que nos interessa é que as fontes capturam com forte nitidez a imagem “nativista” “do português”, que viveu de oscilar entre dois pólos – a do desonesto e ganancioso que jamais terá compromisso com o Progresso da pátria e do “idiota” que será totalmente explorado pelo primeiro tipo, “roubando” os empregos e as oportunidades num país de pobreza e escassez. Sabendo isso, de forma alguma estamos escolhendo entre analisar os “fatos” ou a “representação”, uma vez que a representação é em si mesma uma prática histórica ativa, especialmente saliente em textos ficcionais. E como dito, o aspecto político do ato de representar era destacado *pelos próprios atores* do processo.

Investigando a representação do nativista sobre “o português” temos muito material para tentar entender como estas imagens impactam dentro de *O Cortiço*, e, ademais, como *O Cortiço* reconstrói estas imagens para seus próprios fins, impactando neste conflito político. Uma sugestão clássica de caminho de análise é a de Antonio Candido. Ele sugeriu que olhássemos para um ditado popular nativista de ampla circulação desde o século XVIII e o

tratou como material vivo da sociedade e cultura brasileira que circula e é trabalhado pelo romance:

No Brasil, costumam dizer que para o escravo são necessários três P.P.P., a saber, Pau, Pão e Pano" — dizia Antonil no começo do século XVIII, retomando o que está no Eclesiastes, 33, 25, como assinala André Mansuy na sua edição erudita ("Para o asno ferragem, chicote e carga; para o servo pão, correção e trabalho"). No fim do século XIX era corrente no Rio de Janeiro, como dito humorístico, uma variante mais brutal ainda: "Para português, negro e burro, três pê: pão para comer, pano para vestir, pau para trabalhar".<sup>235</sup>

Seu “emissor latente”, na expressão analítica de Candido, seria o brasileiro livre pobre – e podemos acrescentar aí *letrado* com *altas expectativas ao mesmo tempo de ascensão e transformação social* – que mantém uma relação bastante ambivalente com as demais classes sociais:

Por isso este dito nos serve de introdução ao universo das relações humanas d' O Cortiço, não apenas por causa do sentido que acaba de ser indicado, mas porque encerra também uma ilusão do brasileiro livre daquele tempo, que é o seu emissor latente e que no enfoque narrativo do romance se manifesta com uma curiosa mistura de lucidez e obnubilação. Penso no brasileiro livre daquele tempo com tendência mais ou menos acentuada para o ócio, favorecido pelo regime de escravidão, encarando o trabalho como derrogação e forma de nivelar por baixo, quase até à esfera da animalidade, como está no dito. O português se nivelaria ao escravo porque, de tamanco e camisa de meia [que corresponde à fase acumuladora de Romão], parecia depositar-se (para usar a imagem usual do tempo) na borra da sociedade, pois "trabalhava como um burro". Mas enquanto o negro escravo e depois libertado era de fato confinado sem remédio às camadas inferiores, o português, falsamente assimilado a ele pela prosápia leviana dos "filhos da terra", podia eventualmente acumular dinheiro, subir e mandar no país meio colonial<sup>236</sup>.

Esse nativo, de acordo com “tendências para o ócio e a boa vida”, não conseguiria suportar o fato de que a autoexploração estrangeira a que se submetiam portugueses da pequena burguesia citadina pudesse ser valorizada de algum modo, de acordo com Candido. Mesmo esses mesmos brasileiros livres pobres dizendo aos quatro ventos que admitiam alguma forma de “ética do trabalho” e de “honra ao mérito”. O conteúdo cultural do ditado dos pê e as características do narrador na trama se interpenetram, criando dialeticamente um fato social e literário.

Indo mais além, podemos acrescentar que se olharmos com cuidado para o papel “do português” no romance, mostra a extrema necessidade de rodear de imoralidades suas trajetórias na trama, para corresponder ao que chamaremos aqui de “expectativas de verossimilhança”: o que torna Romão um ser desprezível não é o fato de que ele se mata de trabalhar e talvez siga o mesmo caminho do seu antecessor, retornando a Portugal com toda a

<sup>235</sup>CANDIDO, 1991, p. 114.

<sup>236</sup>CANDIDO, 1991, p. 115.

riqueza produzida no país, mas o fato de ele não ter absolutamente nenhum limite moral ao fazê-lo. Desenhar um português que engana uma escrava com uma alforria falsa logo na abertura do romance – em plenas comemorações da Lei Áurea – contamina todo o significado da conduta da personagem ao longo da trama, todo seu valor e os sentimentos que desperta. As expectativas de verossimilhança que a composição do romance buscam satisfazer é a de um leitor como Mallet: Romão, Jerônimo e Piedade “correspondem” como “tipos” a todos os portugueses que *já deveriam* estar assimilados ou bem longe do país, pelo menos desde a “falsa independência” – para falar de acordo com essa visão. Daí para que fossem responsabilizados ou colocados nas “raízes” de todos os males sociais e políticos existentes no país – seguindo a longa tradição de antilusitanismo – vai apenas um pequeno passo.

### 3.6 O FISIÓLOGO DOS CORTIÇOS

Há um sentido ainda mais profundo da ligação do antilusitanismo com o romance, tanto como ideologia quanto como conflito político real. De certo modo *todas* “as coisas como realmente são” apresentadas em *O Cortiço* aparecem como obra do “espírito lusitano”, uma vez que “cortiços imundos e perigosos” e “portugueses do tipo Romão” aparecem estreitamente associados (quase como sinônimos) no último quarto do XIX carioca, uma vez que falar em pequeno comércio é falar em comunidade portuguesa. Dessa forma, os variados “perigos” que os cortiços representavam para a boa sociedade apareciam enfeixados sob um inimigo público comum:

Falando de habitações, é forçoso atender para estas sentinas sociais a que a linguagem do povo apelidou *cortiço*.

Todos sabem o que é o *cortiço*.

Gerou-os a avaréza calculista e fria dos ambiciosos vulgares, para os quais a moeda é sempre moeda, e o cortiço é a mina aurífera e inesgotável a saciar os sentimentos vorazes destes corpos sem coração!

Alimenta-os a lubricidade do vício, que se ostenta impudorosa (sic), ferindo olhos e os ouvido da sociedade séria (...) <sup>237</sup>

O problema é que estes locais tão devotados ao “ócio” e de “constituição repugnante” ficavam no meio da cidade que também abrigava parte “sociedade séria”, onde

está também o leito do trabalhador honesto, que respira à noite a atmosfera deletéria deste esterquilínio de fezes!

No *cortiço* acha-se tudo: o mendigo que atravessa as ruas como um monturo ambulante; a meretriz impudica, que se compraz em degradar corpo e alma, os tipos de todos os vícios e até (...) o representante do trabalho.

<sup>237</sup>BARATA, 1877 apud CHALHOUB, 1996, p. 51.

Compreende-se desde logo o papel que representam na insalubridade da cidade estas habitações, quando nos lembramos que além de todas as funções orgânicas dos seres que o povoam, no cortiço lava-se, engoma-se, criam-se aves, etc.  
Só vemos um conselho a dar a respeito dos cortiços: a demolição de todos eles (...)

A citação, que mais parece uma sinopse meio imprecisa de *O Cortiço*, fazendo lembrar imediatamente vários dos personagens que compõem a trama, vem de uma tese de doutoramento em medicina analisada por Sidney Chalhoub, de 1877. Intitulada ‘*Quais medidas sanitárias que devem ser aconselhadas para impedir o desenvolvimento e propagação da febre amarela na cidade do Rio de Janeiro?*’ pretende ser um diagnóstico completo e muito objetivo das causas da febre amarela.

Para as elites política e econômica, entender a natureza e o modo de propagação da doença era de crucial importância, pois estava em jogo um projeto de substituição da “mão-de-obra escrava” por “trabalhadores livres”. Um dos incômodos fatos sobre a doença que mais impactavam no projeto era a desproporção de mortes entre brancos e negros infectados. Chalhoub dá um grande destaque a uma manifestação pública de Rui Barbosa, que só faz sentido à luz deste objetivo político:

É um mal, de que só a raça negra logra imunidade, raro desmentida apenas no curso das mais violentas epidemias, e em cujo obituário, nos centros onde avultava a imigração européia, a contribuição das colônias estrangeiras subia a 92 por cento sobre o total de mortos. Conservadora do elemento africano, exterminadora do elemento europeu, a praga amarela, negreira e xenófoba, atacava a existência da nação em sua medula, na seiva regeneratriz do bom sangue africano, com que a corrente imigratória nos vem depurar as veias da mestiçagem primitiva, e nos dava, aos olhos do mundo civilizado, os ares de um matadouro da raça branca.<sup>238</sup>

Na segunda metade do século XIX, após a Lei Eusébio de Queiroz, a febre amarela aparece como um bloqueio não apenas ao projeto de substituição social e racial de escravizados por trabalhadores assalariados, mas também ao projeto de “depuração” do “sangue” da “nação”. Outra visão que circulava crescentemente ao longo dos anos 1870 e na década seguinte associava a comunidade portuguesa diretamente aos cortiços. Tanto trabalhadores quanto comerciantes que vinham “fazer a América” eram responsabilizados não apenas por serem infectados, mas pela proliferação da doença e, claro, suas consequências políticas.

Outra obra de fundamental importância, uma tese muito influente ao longo da segunda metade do século, publicada em 1865 como parte de um concurso para a “Cadeira de Higiene

<sup>238</sup>BARBOSA, apud BODSTEIN, 1986, p.42-43.

e História da Medicina”, por João Vicente Torres Homem com o título *Do aclimatação*, responsabilizava a comunidade portuguesa por “suas próprias baixas” da seguinte forma:

(...) os portugueses da baixa classe, que aqui chegam aos milhares no último grau da miséria, morrem em grande quantidade, ou vítimas de afecções paludosas graves (...) devido à falta absoluta de cuidados de higiênicos. Alguns privam-se destes cuidados por que a isso os força o minguado salário que ganham; outros porém vivem miseravelmente, sujeitam o organismo a verdadeiras torturas só por espírito da ganância. Na pátria sonharam com uma fortuna colossal adquirida no Brasil e lá usufruída; embalos oír tão risonhas esperanças chegam ao porto almejado coberto de andrajos, extenuados de fome, e representado o painel da mais asquerosa imundícia; ao primeiro convite atiram-se a qualquer trabalho logo no dia seguinte; só descansam algumas horas por noite; nunca abandonam a idéia fixa que obrigou-os a emigrarem, acumulam quase todo o dinheiro que recebem: para isso não se poupam sacrifício algum; quando caem doentes, ainda trabalham durante o período padrômico das moléstias. Vencidos pela dor e pelos sofrimentos, ao mesmo tempo gemem, lastimam-se por lhes falharem os planos de riqueza; e apenas melhoram, querem logo sair do hospital para novo entregarem-se às ocupações, ainda fracos, no começo da convalescença.<sup>239</sup>

Tais portugueses deveriam, ainda de acordo com Torres Homem, ser removidos dos cortiços o quanto antes:

em lugar de chafurdarem-se em imundas espeluncas que constituem os cortiços (...) onde a umidade, o calor, a viciação do ar, e variadas emanações pestíferas, imperam com ostentação (...)<sup>240</sup>

As personagens portuguesas de *O Cortiço* utilizam essa forma de ver a comunidade portuguesa no Brasil. Vejamos como aparece João Romão e ressaltemos o paralelo:

(...) foi, dos treze aos vinte e cinco annos, empregadode um vendeiro que enriqueceu entre as quatroparedes de uma suja e obscura taverna nos reholhos do bairro de Botafogo; e tanto economisou do pouco que ganhára n'essa dúzia de annos, que, ao retirar-se o patrão para a terra, lhe deixou, em pagamento de ordenados vencidos, nem só a venda com o que estava dentro, como ainda um conto e quinhentos em dinheiro. Proprietário e estabelecido por sua conta, o rapaz atirou-se á labutação ainda com mais ardor, possuindo-se de tal delirio de enriquecer, que affrontava resignado as mais duras privações. Dormia sobre o balcão da própria venda, em cima de uma esteira, fazendo travesseiro de um sacco de estopa cheio de palha. A comida arranjava-lha, mediante quatrocentos réis por dia, uma quitandeira sua vizinha, a Bertoleza, crioula trintona, escrava de um velho cego residente em Juiz de Fora e amigada com um portuguez que tinha uma carroça de mão e fazia fretes na cidade.

Um sujeito ganancioso, frio e calculista, disposto a tudo para acumular riqueza, Romão, como mencionado antes, coloca a “amigada” Bertoleza para trabalhar na pequena taverna herdada de seu antigo patrão, também português. Ele forja um documento de alforria falso e se aproveita do fato de que o proprietário da escravizada é um homem doente e cego.

<sup>239</sup>TORRES HOMEM, *apud* CHALHOUB, 1996, p.90-91.

<sup>240</sup> Idem. p. 91.

Durante a construção, rouba muito material de construção, ao mesmo tempo em que se entrega com fanatismo ao trabalho.

É esse homem que será responsável por trazer o cortiço à luz. Seu espírito de trabalho febril e impaciência pairam por todos os lados. Repare que não há surpresa alguma para a maioria daqueles leitores, pois é exatamente essa a visão que estão habituados a compartilhar sobre os cortiços da cidade. A hostilidade com que a existência dos cortiços era vista era proporcional ao desconhecimento da vida que lá se levava. Não existe sequer uma reportagem de jornal que se aproxime de buscar entender como as pessoas viviam suas vidas neste tipo de habitação. Os artigos existentes nos jornais de grande e pequena circulação manifestam um abismo social entre as “classes letradas” e “não-letradas”, por assim dizer. Quase todos seguem certo padrão: denunciar as conseqüências para “toda cidade” da “conivência” das autoridades com a existência de habitações naquelas condições sanitárias; e como, em especial, a vida moral que se levava nesses espaços seria inaceitável e perigosa para “toda a cidade”. Tome-se como exemplo um prestigioso periódico de medicina, quase sempre marcado pelo tom ameno da investigação científica; quando o assunto era “cortiços” e “estalagens” da cidade, o volume da voz subia bastante:

O cortiço, o mais poderoso inimigo da conservação da sua saúde e vida, não podia deixar de merecer da nossa parte a guerra mais desabrida e formal.

Demonstrão as estatísticas existirem nesta cidade 1294 cortiços com 16378 quartos. Este facto é por demais eloqüente, e só por si prova o abandono dos poderes publicos pela saúde dos habitantes desta cidade. Demonstrão as estatísticas existirem nesta cidade 1294 cortiços com 16378 quartos. Este facto é por demais eloqüente, e só por si prova o abandono dos poderes publicos pela saúde dos habitantes desta cidade. Causa espanto, senão vergonha, examinar as relações existentes nas diversas freguezias da côrte, e horror quando se penetra em um desses antros de vícios e crimes!

Não é mais possível o tráfico de carne humana, o contrabando e a moeda falsa são industrias perigosas e arriscadas, o cortiço é o salvateiro para fazer rapidamente fortuna. Já não basta qualquer resga de terreno devoluto, já se lança mão dos quintaes para nelles levantar-se um cortiço.<sup>241</sup>

Encontramos em diversos jornais diários, em tom ainda mais alarmista, julgamentos muito próximos aos dos *Annaes de Medicina*. Há muitas denúncias nos jornais para que as autoridades destruam cortiços, para que se observem os danos sanitários e morais causados à “boa sociedade”.<sup>242</sup> Mas outro tipo de apelo chama a atenção. Em alguns momentos, “poetas e

<sup>241</sup> *Annaes Brasilienses de Medicina*. A salubridade da capital do Império e os Cortiços. Dr. Costa Ferraz. Membro titular da Academia Imperial de Medicina. Ano de 1883

<sup>242</sup> Denúncias tais como: “Salubridade publica: A relação que acompanha a portaria de 19 de agosto de 1879, á Ilma. Camara, é organizada pelas informações remetidas pela junta de hygiene publica, dos cortiços, casinhas e estabulos que devem ser demolidos em totalidade ou em parte, é a seguinte (...)” seguindo-se uma relação de habitações a serem destruídas. O Apóstolo – jornal católico da Rua do Ouvidor. 27/08/1880. Outro tipo de notícia freqüente são comunicações, quase celebrações, de ordens de demolição, seguidos de outras denúncias: “Dr. Costa communicou que foi demolido um cortiço na rua Handook Lobo, pertencente ao Sr. Souza Ribeiro, e que este senhor continua a desviar o Rio Comprido para alimentar as valas de agrião que possui”. *Gazeta de Notícias*. 28/06/1886.

romancistas” são chamados para “mostrar” à “sociedade” as condições e que tipo de vida se vivia nessas habitações; e não, como seria de se esperar, os jornalistas:

Converteu-me á boa doutrina, e melhor pratica, um acto de energia do governo imperial. Vai ser decidida a questão do Cabeça de Porco!  
Sabe ahi algum escritor naturalista o que é a estalagem, scilicet, cortiço Cabeça de Porco?  
Pois deviam, posta a pelle no seguro, explorar aquele mundo tenebroso onde se açoitam a torpeza e o infortunio, em uma promiscuidade de vícios, de desespero e de padecimentos ao ceu, e seriam a condemnação da justiça, si a sciencia não tivesse despovoado o ceu, e os homens afogado a justiça no exurro das ruas. Medonho! Medonho! Srs. Poetas e Romancistas!<sup>243</sup>

Romancistas e poetas são chamados ao seu *dever* aqui. Como se sabe, “aquele mundo tenebroso” não se resolveria depois que a “questão do Cabeça de Porco” fosse “resolvida”, o que aconteceria somente depois de findada a autoridade de Vossa Majestade e, talvez como sua contribuição, da publicação de *O Cortiço*.

É bem possível que o apelo estivesse sendo direcionado para artistas do seu círculo, dada as ligações estreitas que aquela geração de literatos possuía. Talvez o alvo fosse o próprio Aluísio. *Casa de Pensão*, escrito e publicado por ele em 1884, poderia ser lido como um atestado de capacidade do escritor para tal tarefa. Assim, descrições aparentemente gratuitas, que aparecem como mero desejo de minúcia típica de certo estilo de romance, ganhar um significado político e artístico maior: é provável que houvesse uma demanda nos grupos letrados por um conhecimento mais detalhado sobre a vida nos cortiços, mas *à sua maneira*. Uma personagem minúscula, que aparenta estar ali apenas para compor a “paisagem” como Paula

(...) uma cabocla velha, meio idiota, a quem respeitavam todos pelas virtudes que só ella dispunha para benzer erysipelas e cortas febres por meio de rezas e feitiçarias.<sup>244</sup>

além de episódios que tem certa função na trama, como o adoecimento de Jerônimo com sintomas semelhantes aos da Febre Amarela (que marca também o início de seu afastamento conjugal e de sua aproximação de Rita Baiana) aparecem com um papel bastante determinado no desenvolvimento do enredo, ao mesmo tempo que satisfazem leitores ávidos por uma experiência estética de exotismo e controle:

No dia seguinte, Jeronymo largou o trabalho á hora de almoçar e, em vez de comer lá mesmo na pedreira com o campanheiros, foi para casa. Mal tocou no que a mulher lhe apresentou á mesa e meteu-se logo depois na cama, ordenando-lhe que fosse ter com

<sup>243</sup> Gazeta Nacional: Órgão Republicano. 01/05/1888.

<sup>244</sup> O Cortiço – 48-49.

João Romão e lhe dissesse que elle estava incommodado e ficava de descanso aquelle dia.

— Que tens tu Jeromo?...

— Morrinhento, filha. Vae anda!

— Mas sentes-te mal?...

— O' mulher! Vae fazer o que te disse e ao depois então darás á lingoa!

— Valhá-me a Virgem! Não sei se haverá chá preto na venda!

E ella sahio, afflicta. Qualquer novidade no marido, menor que fosse, punha-a doida, “Pôis um homem riço, que nunca cahia doente? Seria a febre amarella?... Jesus, Santo Filho de Maria, que nem pensar n'isso era bom! Credo!

— Foi da friage da noite, affirmou a Bruxa; e deu um pulo á casa do trabalhador para receitar.<sup>245</sup>

Depois dos protestos de Jerônimo, contra todos os prognósticos de sua esposa e da Bruxa, mudou totalmente de atitude com a chegada de Rita:

Jeronymo perdeu a paciência e ia protestar brutalmente contra semelhante invasão, quando, pelo cheiro, sentio que a Rita se approximava também.

— Ah!

E desfranzio-se-lhe o rosto.

— Bons dias! Então que é isso, vizinho? Você cahio doente com a minha chegada? Se tal soubéra não vinha!

(...)

Jeronymo apertou-lhe a mão.

— Gostei de vê-la hontem dansar, disse, muito mais animado.

— Já tomou algum/remedio?

— A mulher fallou ahi em chá preto...

— Chá! Que asneira! Chá é agoa morna! Isso que você tem é uma resfriagem. Vou lhe fazer uma chicara de café bem forte para você beber com um gole de Paraty, e me dirá se sua ou não, e fica depois fino e pronto para outra! Espere ahi!<sup>246</sup>

A preocupação de Piedade e a despreocupação de Rita e da Bruxa se fazem entender melhor: o leitor daquele contexto poderia reconhecer na preocupação da esposa de Jerônimo a preocupação da cidade com a “doença negreira”, assim como tenderia a saber que aqueles diagnósticos e prognósticos não obedecem a nenhum conhecimento médico respeitável, como as teorias dos miasmas. A disposição de Jerônimo para aceitar as recomendações de Rita e rejeitar os de sua própria esposa tem “causas” variadas, como o romance vai mostrando, mas nenhuma “racionalidade”. Ficam, dessa maneira, como em muitos outros momentos do romance, anotados dois passos da história: primeiro, contar como as personagens se desenvolvem organicamente com o ambiente e suas relações; e informar ao leitor que tipo de vida se vivia naquele mundo muito distante, localizado há alguns quilômetros de suas casas, *mas que poderia ter consequências indesejáveis para suas próprias vidas.*

<sup>245</sup> O Cortiço – 114-115.

<sup>246</sup> O Cortiço – P. 115.

No ano seguinte aos apelos para que os “romancistas e poetas” se lançassem aos cortiços, em 1885, encontramos Aluísio envolvido em um projeto ambicioso. O objetivo era entrar de vez para o rol dos grandes romancistas da corte e, não menos importante, tentar atrair o interesse de alguma editora para um projeto longo, que reduzisse a precariedade do maranhense. (Lembremos que neste momento sua situação econômica e política não estava nada boa e que até indicação de emprego público pediu). Aparece em *A Semana* em 31 de outubro de 1885 um reclame com um projeto muito ambicioso: um ciclo de “romances modernos” que cubriria toda a história do Brasil, a exemplo de Zola com seu ciclo dos Rougon-Macquart:

A obra que preocupa o espírito do nosso romancista, e que será talvez o seu trabalho de maior fôlego, tem por título “Brasileiros Antigos e Modernos” e consta de cinco livros, do tamanho cada um da *Casa de Pensão*, a saber:

- 1° O Cortiço
- 2° A família brasileira
- 3° O felizardo
- 4° A loreira
- 5° A bola preta

A ação principa-se no tempo da Independência e acabará, segundo espera o auctor, pelos meados do anno que vem, ou talvez do immediato, isto é: começa em 1820 e acaba em 1897.

A ação de *O Cortiço*, de acordo com o projeto anunciado, deveria acontecer próximo aos anos 1820. Mas o romance homônimo efetivamente produzido, embora com poucas referências, contém simultaneamente bondes circulando, a Guerra do Paraguai sendo mencionada como um fato passado, um movimento abolicionista barulhento etc., o que situa a trama aproximadamente na década de 80, num passado recente ao momento de sua publicação. Da mesma maneira, os enredos anunciados no mesmo reclame correspondem pouco ao futuro *O Cortiço*.

O que interessa mais observar no anúncio é como Aluísio via a relação do que acontecia no mundo político com seu próprio trabalho em 1885: “Aluizio conta que estes dois annos ainda não vividos lhe fornecerão uma scena que ele precisa para o fecho do seu trabalho.”<sup>247</sup> Por qual grande acontecimento político estaria Aluísio esperando, pronto para registrá-lo e “passá-lo à posteridade”? Um pequeno detalhe da fonte a seguir nos mostra a chave:

As intenções litterarias do nosso incansavel romancista, concebendo obra de tamanho fôlego, é legar à geração que nos succeda uma copia fiel dos acontecimento politcos e

---

<sup>247</sup> A Semana. 31/10/1885.

sociais, representados nos personagens que terão que fatalmente *desaparecer com o reinado do Sr. D. Pedro II.*<sup>248</sup>

Aluísio, como republicano radical de longa data, provavelmente via com bons olhos a agitação republicana na corte em meados dos anos 1880. A crescente e barulhenta repulsa social à escravidão, com pressões cada vez maiores por abolição imediata e não indenizada, somadas à dificuldade cada vez maior dos velhos conservadores encontrarem uma narrativa para adiar a Abolição, colocando a velha base social da monarquia contra ela, deviam soar como música aos seus ouvidos. Nesse momento, como o fragmento parece indicar, a queda da monarquia era para ele não apenas desejável, mas muito provável, restando saber se ela sobreviveria às investidas do “povo” ou não.

Provável também era que visse suas próprias pesquisas e produções como parte engajada nesse processo. Com os vestígios que temos, podemos imaginar seus quartos de pensão abarrotados de notas que tomava; dos desenhos das personagens das diversas “classes” e “ambientes” sociais, todas exóticas umas para as outras, que costumava fazer para visualizá-la antes de desenhá-las com palavras, enquanto se sentia invisível frente a todas elas, lembrando a atitude do *flâneur parisiense* analisada por Walter Benjamin<sup>249</sup>. Mas diferente daqueles literatos em Paris, cuja relação com a sociedade e a política é extraordinariamente mediada, Aluísio visa selecionar questões com impacto o mais imediato possível nas crenças que sustentam o poder constituído – e chamar o máximo de atenção. Pardal Mallet, seu companheiro de letras e militância política, testemunha o seguinte sobre esses anos, em meados dos 1880:

Para o preparo das suas obras vai estudar no documento humano, vivem os seus livros. Assim tem feito sempre, assim vi-o fazer para este *Cortiço*, cujos primeiros apontamentos foram colhidos em minha companhia, ao fim do anno do 1884, n’umas excursões para estudar costumes, nas quais sahiamos disfrazados com a vestimenta do popular – tamancos sem meias, velhas calças de zuarte remendadas, camisas de meia rotas no cotovello, chapéus furados e cachimbo no canto da bocca.<sup>250</sup>

Mas “flanar” por cortiços não parece ser sido assim tão fácil. Foi preciso “estudar” sua maneira de se comportar e contar com “trajes” apropriadamente miseráveis para *aquele* mundo: tamancos sem meias, calças remendadas, chapéus furados etc. Os cortiços, tanto como símbolos do atraso em relação a um susposto “relógio mundial” quanto como problema que a monarquia e as elites se recusavam a resolver por serem literalmente uma mina de ouro, careciam de luz o quanto antes, para o nosso expedicionário. O fato de o projeto do ciclo de

<sup>248</sup> Idem.

<sup>249</sup> Ver a secção “O Flâneur” em: BENJAMIN, 2017.

<sup>250</sup> Gazeta de Notícias. 24/05/1890.

romances começar com esse tema e, mesmo tendo sido abandonado, ter continuado na mira de Aluísio mostra o tamanho da importância que ele dava ao assunto. Seu irmão, como que respondendo àqueles chamados que pessoas da imprensa fizeram aos romancistas para que “mergulhassem” naquele “mundo tenebroso”, tenta situar a diferença específica de sua atitude artística em relação à história do romance nacional:

Os brasileiros que até hoje se têm esgrimido no romance, escolheram sempre uma sociedade convencional, mais europeia que nossa; ao que parece recebiam enlamear as botas penetrando n'outros lugares que não fossem os salões de Botafogo e as “republicas” dos estudantes sentimentaes. Aluizio Azevedo foi aos cortiços, meteu-se entre a população heterogênea das estalagens.<sup>251</sup>

Não apenas os “perigos” dos cortiços estavam em jogo na empresa literária. Os romancistas, salienta Arthur Azevedo, estavam voltados a conhecer uma “sociedade convencional, mais europeia que nossa”, o que significa dizer que havia algo de muito “nosso” nos cortiços que os romancistas e a inteligência da sociedade preferia ou fingia não ver. Toda *aquela* “população heterogênea” precisava ser “conhecida”, para que algo considerado como sendo “nós mesmos” pudesse aparecer. A questão toda está nessa visão dos cortiços como um mundo exterior ao mundo de escritores e seus leitores. Em tom quase humorístico, Coelho Neto compõe uma passagem interessante a esse respeito:

Anselmo ia sentar-se quando, olhando para um dos ângulos, rompeu a rir vendo Ruy Vaz [Aluísio Azevedo] inclinado, a devorar, com grande convicção e apetite, um último, que era o clássico bifezinho tênue, com três batatinhas mirradas. Caminhou e, diante da mesa do romancista, cruzando os braços, perguntou: — Que é isto? Tu? Ruy Vaz levantou a cabeça e, dando com o companheiro, sorriu sem vexame. Então, sempre te resolveste? — Ah! Meu amigo, eu faço tudo pela Arte. Senta-te. Vens almoçar? — Sim, venho. — Pois aqui estou. Decididamente não se pode amar a Verdade. Se o público soubesse quanto custa ser naturalista pagava os meus romances a peso de ouro. Vou às estalagens apanhar em flagrante a grande vida de tais colméias e, para que a gente não se perturbe com a minha presença, visto-me de carregador, meto-me em tamancos. Subo às pedreiras, penetro, com risco de vida, as reles tavolagens, passo horas e horas entre a gente tremenda dos trapiches, converso com catraieiros e, finalmente, venho comer nesta baiúca, como vês.

“Se o público soubesse o quanto custa ser naturalista”: aqui se encontra cristalina a divisão entre o mundo dos cortiços e o mundo do pequeno público leitor – desnecessário dizer que os moradores das “estalagens” não estão inclusos.

Comentando um caso dentre vários dos conflitos entre os burocratas da Junta de Higiene da corte, responsáveis, entre outras coisas, pela “ordem sanitária” da cidade, a fim de combater doenças como a febre amarela, Chalhoub toca num ponto para nós crucial:

---

<sup>251</sup> AZEVEDO, A. FLOCOS. CORREIO DO POVO. RIO DE JANEIRO, 18.05.1890.

O fiscal da freguesia de São José explicou que as casinhas haviam sido construídas pelo proprietário de uma fábrica de cervejas, sendo “aliás bem construídas e arejadas”. O fiscal acabou lavrando o auto de infração por construção de cortiços em área proibida, “não obstante parecer-me que a essa edificação não se podia aplicar o nome de cortiço, porque, *verdadeiramente não se acha bem definido o que seja cortiço*”.<sup>252</sup>

O conceito, isto é, as características que fazem de uma habitação coletiva um *cortiço* esteve longe de ser uma questão menor. Se acompanharmos a série de investidas da imprensa sobre a palavra, vemos aos poucos se criar um emblema de um verdadeiro estigma. Não era apenas uma questão de edificações que seriam permitidas ou multadas pela fiscalização do Estado, mas o próprio sentido social de comunidades inteiras. A indefinição do que deveria contar como uma “estalagem” (como Coelho Neto se refere ao espaço de “pesquisas” de Aluísio ao longo dos anos 1880), “pensões”, “muquifos”, “cortiços”, é em si mesma um sintoma do abismo que separava as classes sociais. Conhecer os cortiços por dentro era uma maneira de tornar pública uma vida que era considerada obscura e perigosa.

Os agentes do Estado, mostra também Chalhoub, viam a própria monarquia como uma das fontes do atraso na resolução dos problemas sanitários, rumo a uma “sociedade racional”. A literatura e a atuação de Aluísio Azevedo não podem ser compreendidas, como resulta claro da exposição das balizas do seu modo de ver e sentir o mundo, sem a conexão entre certa visão, dentre outras, do sentido político da “ciência”, da “natureza”, da “república”, da “monarquia”:

Pelo menos durante a vigência da monarquia, permaneceu sempre difícil adotar medidas mais duras contra os cortiços. No caso do Cabeça de Porco, por exemplo, tentativas anteriores de destruí-lo haviam esbarrado em medidas judiciais. Em suma, os higienistas imaginavam que sua Ciência pairasse acima dos homens e para além da moral e da política; por enquanto, todavia, ainda não haviam conseguido transformar as instituições num emaranhado de casuísmos. Isto só seria possível com o advento das primeiras administrações republicanas, e com a ajuda decisiva de novos aliados.

Aluísio vê o engajamento de sua literatura exatamente da mesma forma que a de qualquer outro “cientista” cioso da racionalização da sociedade brasileira – leia-se o controle e a supremacia da burocracia do Estado sobre os casuísmos dos proprietários, cujos agentes fariam o trabalho de ligar a “ciência” à “república”. E, assim, partirá numa viagem em busca de uma linguagem e uma narrativa que a expresse. Como bom vendedor dos próprios romances que sempre fora, ele sabe que a linguagem que lhe pedem faz parte da vida cotidiana do círculo de pessoas que comprará seus romances e que, cada vez mais, toda uma geração de gente “bem educada” vibra com ela.

---

<sup>252</sup>CHALHOUB, 1996, p. 42.



## 4 O CORTIÇO ARTÍSTICO

Tortuosa e incerta é a história das Bellas Artes.  
Aluísio Azevedo, 1879.

### 4.1 ALUÍSIO RUMO AO NATURALISMO

Em meados de 1878, doze anos antes da publicação de *O Cortiço*, Aluísio retornou a São Luís do Maranhão, por conta do falecimento do seu pai e pela necessidade de organizar a vida da família. Viajou numa vaga de vapor arrumada às pressas por um comendador amigo do seu irmão Arthur, pois não possuíam recursos para pagá-la.<sup>253</sup> A bagagem física provavelmente era pouca, mas a intelectual certamente não, como ficaria claro nos três próximos anos de produção cultural. Ao chegar, se envolveu quase ao mesmo tempo na produção de quatro jornais com diferentes periodicidades e enfoques, tendo em comum o fato de serem jornais dissidentes: abolicionistas, republicanos e positivistas. Eram eles *A Flecha*, *O Futuro*, *A Pacotilha* e, o mais importante deles, *O Pensador*. Envolveu-se também em projetos dramatúrgicos e escreveu poesias e ensaios para a imprensa local.

O momento econômico não era muito favorável para ele e sua família. Seu pai acabara de falecer, o que por si já causaria grande dano emocional, e não deixara grande herança, pois sempre fora um comerciante e funcionário público da coroa portuguesa de ganhos modestos; seu único irmão com profissão estabelecida, o dramaturgo Arthur, constituíra família na capital do país e, além do mais, seus ganhos não seriam suficientes para sustentar sua mãe e outros dois irmãos em São Luís. Em outubro de 1878 vem a público um pedido de Aluísio no jornal de maior tiragem e circulação da cidade, o *Diário do Maranhão*:

Aluizio Azevedo, inventariante do casal do seu finado pae David Gonçalves de Azevedo, roga ás pessoas que estão em debito para com o mesmo casal a virem saldar suas contas; e bem assim pedem aos que se julgarem credores a apresentarem os seus creditos dentro do prazo de oito dias, afim de serem descriptos no inventario a que se tem de proceder. Maranhão, 3 de Outubro de 1878.<sup>254</sup>

E é exatamente nesse momento de extrema adversidade pessoal que Aluísio passou a viver cada vez mais da sua escrita, sem jamais abandonar sua militância política e cultural. Logo em sua chegada, o *Diário do Maranhão* publica uma poesia de sua autoria, talvez a primeira em sua carreira literária – não mencionada inclusive por seus biógrafos:

<sup>253</sup>MERIAN, 2013, p. 136.

<sup>254</sup>Diário do Maranhão. 3/10/1878.

Resposta à carta da Exm<sup>a</sup> Viscondessa...

Viscondessa, perdão, se esta missiva,  
Pezada como é na sua essência  
Importuna magoar vossa excellencia  
Como um bafo grosseiro a sensitiva,

Porem me cumpre declarar com urgencia  
Que, lendo Filosofia Positiva,  
Se bem que aquelle assunto não me sirva,  
Sobremodo impressionou-me a tal sciencia

E desde então, querida viscondessa,  
Por mais que jurem cousas do infinito  
Dessa idéa não logrão que me desça;

Consenti pois dizer o que repito,  
Inda qu'isso a vós mal pareça  
– Em almo, Deus e ceus não acredito.

Comtudo excellentissima senhõra,  
Na noite em que vos vi na vossa alcova  
Aristocraticamente seductora,

Como a Psyché moderna de Canôva  
A cabelleira desprendendo loura,  
Com pequenina mão e branda escova.

Foi tão grande a cegueira, que bastante  
Fora vossa excellencia – Pelos céus  
Ia jurar incontinente que os atheos  
São mais tolos que o tolo amante,  
Mas quando pressenti os membros meus  
Torcerem-se de goso... Oh nesse instante!  
Nesse extremo de amor! Nem sei se conte...  
Confesso viscondessa... eu cri em Deus!!!<sup>255</sup>

Mesmo que não sejam lá grande coisa, esses versos apontam para várias das características do que viria a ser sua atuação nos poucos mais de três anos e meio em São Luís antes de retornar à capital do país. O poema flerta com os temas românticos do amor e da distante atração sexual, apenas para deixar em primeiro plano que a experiência toda só poderia ser medida nos termos de um “ateu positivista” sendo capaz de crer em Deus. Os temas da oposição ou a irreverência frente à crença religiosa, a denúncia da hipocrisia dos chamados bons costumes, tão importantes para a aristocracia da província, estão no poema e estarão no centro de sua atenção. A concentração quase exclusiva no “conteúdo” do poema e o descuido com a forma consagrada do soneto também são pistas, embora o uso peculiar do recipiente poético e a “remetente implícita” dos versos produzam um ar leve de chacota e, portanto, de desqualificação de crenças adversárias. Insinua-se ali, para ele e sua geração, o

<sup>255</sup> Diário do Maranhão, 28/09/1878.

ataque ao modo de pensar que, de acordo com eles, estava na base de sustentação do poder dessa aristocracia decadente. Desafiar tal modo de pensar era seu compromisso político número um. Sua arma intelectual: a *Philosophia Positiva*.

Sendo assim, não deixa de surpreender que o primeiro livro que Aluísio publicou no retorno à cidade natal tenha sido um romance totalmente... romântico, cujo título foi, para não deixar dúvidas, *Uma lágrima de mulher*.<sup>256</sup> Seu compromisso com a *Philosophia Positiva* e com *realismo* em literatura já era conhecido tanto na corte quanto em São Luís, o que torna a publicação daquele romance romântico um pouco estranha à primeira vista. Mérian chega à seguinte conclusão sobre as razões para a publicação da obra em 1879:

Teria querido submeter-se ao gosto do público, que sabia apreciar esse gênero de literatura? É pouco provável. Teria particular necessidade de dinheiro, num momento em que seu trabalho de pintor e jornalista lhe dava poucos recursos? É bem provável, ainda que não tenha deixado nenhum texto que permita confirmá-lo com certeza. Aluísio Azevedo não repudiou esta obra da juventude, porém só autorizou sua reedição quase vinte anos mais tarde, em 1897, quando Garnier comprou os direitos do conjunto da sua obra romanesca.<sup>257</sup>

Mas o próprio biógrafo nos dá elementos para sermos bem mais assertivos sobre a necessidade econômica estar na base da publicação da obra, elementos esses que podemos somar ao nosso próprio exame das fontes que utiliza, além de outras que não aparecem nesses trabalhos. Como mencionamos, a situação econômica e familiar de Aluísio não era boa. Depois de passado quase um ano do seu retorno, o *Diário do Maranhão* anuncia que *Uma lágrima de mulher* está disponível em sua tipografia por apenas 2\$000 (dois mil réis).<sup>258</sup> Há um provável erro de edição na biografia de Aluísio Azevedo escrita por Jean Yves-Mérian (ou um pequeno erro factual) e, a nosso ver, outro pequeno erro de avaliação quando afirma:

O romance, anunciado por algumas entrelinhas na imprensa no fim do mês de março de 1879, foi colocado à venda em abril. Era vendido a 28.000 réis na sede do Diário do Maranhão. A tiragem era de apenas mil exemplares. O público acolheu favoravelmente o romance, porém os críticos literários foram reservados ou francamente hostis.<sup>259</sup>

O pequeno erro de edição está no preço do romance: teria sido uma felicidade para Aluísio se seu romance pudesse ser comercializado a esse preço, mas infelizmente não era esse o caso. O que interessa mesmo, no entanto, são algumas apreciações contidas na

<sup>256</sup> O trabalho filológico e histórico permitiu a Jean-Yves Mérian concluir consistentemente que o romance fora escrito antes da primeira partida de Aluísio para o Rio de Janeiro. MERIAN, 2013, p. 186.

<sup>257</sup> (MERIAN, 2013, p. 186).

<sup>258</sup> Diário do Maranhão, 1/05/1879

<sup>259</sup> MERIAN, 2013, p. 181.

passagem. Em primeiro lugar, uma tiragem de mil exemplares, como vimos antes, não é pequena se comparada à média do mercado editorial brasileiro no último quarto do XIX. O jornal ter deixado de anunciar a venda da obra que estava comercializando em menos de dois meses aponta para o fato de que a obra não ficou encalhada aos montes nos seus depósitos, como bem notado por Mérian.

O romance de estréia de Aluísio receberia uma forte crítica negativa, que, meio contraditoriamente, com certeza o satisfizes. A. Rocha do Santos, um crítico escrevendo para o diário maranhense *O Paiz*, avaliou uma série de inconsistências nas metáforas, no vocabulário, na verossimilhança das cenas e escreveu:

Por dispor de mui pouco tempo, deixo de tratar com mais largueza desta parte. Resta-nos a segunda e ultima: isto é, a forma, ou estylo.  
S.S como principiante, deve acostar-se a uma escola, concordo. Mas onde foi buscal-a? Isto é o que é preciso saber. O jovem romancista tomaria por norma a escola moderna? Não!  
Ah! Já sei! Quer servir de intermediario entre as escolas quinhentista e seiscentista.<sup>260</sup>

Ao fim da crítica, recomendou:

Terminarei essas breves considerações, que achei justo fazel-as, dizendo ao Sr. Aluizio Azevedo que prosiga, não desanime, mas que tenha o necessario estudo da litteratura moderna.  
Para ser bom estylista, meu caro, basta a escola franceza; não é preciso o frio quinhetismo.<sup>261</sup>

Não temos nenhuma resposta ou indício de que Aluísio tenha respondido à crítica. Bem possivelmente porque *concordava* integralmente com ela. Apenas dois meses antes, escreveu um texto curioso e também esquecido que misturava crítica de arte e conto alegórico, no qual louvava um desenho de seu antigo companheiro de trabalho, Bordalo Pinheiro. Indiretamente, e talvez o mais importante, também louvava *seus próprios critérios* de louvor. Nela, expôs sua visão do que a arte é e, sobretudo, do que deveria ser.

O primeiro ponto que salta aos olhos em seu texto é a necessidade de que haja a coincidência entre originalidade intelectual e ideias políticas corretas para a concessão de valor artístico. Depois de elogiar nos traços o desenho de Bordalo, *Prometheu desvendado ou a sciencia no Olympo*, elogia sua alegorização da “Sciencia Moderna”, da “República”, o “ofuscamento dos deuses”, as alusões a Richard Wagner e sua “Música do Futuro”. Em seguida, cria um diálogo entre um arauto das ideias modernas – o narrador da história – e vozes do velho idealismo para sustentar seu modo de ver:

<sup>260</sup> O Paiz, 20/05/1879.

<sup>261</sup> O Paiz, 20/05/1879.

Fechemos a página do Bezouro e lancemos com os velhos uma lágrima sobre as ruínas do idealismo. Ó poetas do lirismo! Ó pintores da Methologia! Ó esculptores da antiguidade! Ó frades do talento! Ó prophetas inspirados! chorem, que morreu o idealismo! que morreu a vossa alma!

Não!!! grita-me uma voz estranha, e estranha que parece sair das ruínas do idealismo. – Não! enquanto existir terra ha de existir vestígios dessa raça sublime de Phideas, Archimedes e Praxitelles – confrangem-se os vôos, desmoronam-se as escolas, mas não se apaga a voz dos genios da primitiva raça dos artistas.<sup>262</sup>

Segue a defesa da permanência de vestígios dos grandes artistas e escolas estéticas do passado, que resistiram à sucessão de destruições que compõe a história humana, dos antigos romanos a Napoleão. Arremata a voz das ruínas do idealismo:

Chamem o Homero das artes, dêem-lhe o nome que quiserem, mas juro que jamais os filhos destes ultimos séculos passados, poderão erguer de sua idade rachitica colosso igual, cujo dedo os aponte na historia da humanidade.  
E de cansada calou-se a voz.<sup>263</sup>

Esse texto seria publicado na parte do folhetim, onde apareciam os romances açucarados traduzidos do francês todos os dias naquele jornal. Era de senso comum que seu público principal era composto por mulheres. E é a elas que a voz das ideias modernas se dirige a seguir:

Imagine agora, para si, leitora, que sem duvida é intelligente, como ficaria eu pasmado com o effeito dessa voz cavernosa; quando, de repente, surge-me do lado opposto, uma outra voz, porem esta felizmente era fresca, clara, era uma voz de criança, sympathica e insinuante como o desenho de Teniel.<sup>264</sup>

A voz “sympathica e insinuante” conta uma história que também valoriza as grandes realizações do passado, mas não pensa que a história da arte deva estacionar nelas. De acordo com ela, depois de gerações de “decadência”, com o “sensível enfraquecimento do gênio”, a arte “Dormiu um somno de seculo, e sonhou a Liberdade”, aproximando-se cada vez mais da Natureza:

E a arte, que até ahi tinha a frente voltada para o céu, procurando descobrir, por entre o azul e o infinito e por entre os raios pallidos e diluidos das estrellas, as azas luminosas dos anjos e as aureolas dos santos, derivou para a terra a cabeça e encarou o homem, interrogou o oceano e observou a planta, e então, pela primeira vez, sentio Deus junto de si.

Fechou a Biblia e abriu os compendios de sciencias naturaes. (...)

A arte finalmente abraçou-se a sciencia: já não é monopolio das egrejas e dos Reis; já não se presta exclusivamente a propagar milagres, e cantar herões fabulosos; não, hoje ella tem um fim mais nobre e um interesse mais real; fez-se um órgão, propõe-se theses, critica, delibera, e julga-se com todo o direito, um instrumento do progresso, destinado a resolver altas questões politicas e sociaes.

<sup>262</sup> Alúcio Azevedo. Diário do Maranhão, 20/03/1879

<sup>263</sup> Diário do Maranhão, 20/03/1879.

<sup>264</sup> Diário do Maranhão, 20/03/1879.

Bem haja a Revolução de 1793!<sup>265</sup>

A nova voz não apenas abraçou a *sciencia*; abraçou com ela o radicalismo republicano jacobino de 1793. Uma declaração contundente como esta nos permite afirmar que *Uma lágrima...* é um fruto da necessidade material, escrito por alguém que conhecia muito bem as convenções não escritas do gênero. Mas ao dirigir-se à *leitora* dessa maneira, tão pouco tempo antes de publicá-la, Aluísio provavelmente tinha planos de tentar algo bastante diferente para os próximos tempos.

A obra romântica também circulou na corte. O *Diário do Maranhão* reportou a pequena repercussão do livro da capital do país:

Appreciação litteraria – A *Gazeta de Noticias e Reporter*, jornaes da côrte, exprimem-se, pela seguinte forma, a respeito do romance – *Uma lagrima de mulher* – do nosso coprovinciano Aluizio Azevedo.<sup>266</sup>

A nota não assinada da *Gazeta de Notícias* se limita a encorajá-lo, dizendo ao “jovem caricaturista, que prosiga brilhantemente no caminho que tão discretamente encetou”<sup>267</sup>. A posição do jornal *Reporter* foi um pouco além. Depois de elogios, menção ao parentesco com o conhecido Arthur Azevedo e a surpresa geral com a publicação do romance, a pequena nota sinaliza algo importante:

O Sr. Aluizio Azevedo, que tem apenas 22 anos, deve continuar a trabalhar com perseverança, aconselhamos que busque os seus assumptos na zona da sociedade; há muito que explorar entre nós e pouco nos devem importar os costumes alheios.<sup>268</sup>

Mostrando saberem de quem se tratava e conhecendo as posições políticas e estéticas radicais que Alusío e Bordalo propagaram em suas caricaturas poucos anos antes, não é sem significado a ausência de qualquer menção ao romantismo folhetinesco da obra. Antes de censurar-lhe a estética, no entanto, os jornalistas e escritores por trás das notas procuram mostrar que existia apoio e alguma demanda por outro tipo de obra. Sem dizer abertamente que é de *realismo* que estão falando, dizem-no com todas as letras.

O problema é que buscar “assumptos na zona da sociedade” não era uma tarefa tão simples quanto poderia parecer, sobretudo num claustrofóbico contexto provinciano. Ainda assim, Aluísio conduz sua produção literária nesta direção, mas não sem comprar uma

<sup>265</sup> Diário do Maranhão, 25/03/1879.

<sup>266</sup> Diário do Maranhão, 27/05/1879.

<sup>267</sup> Diário do Maranhão, 27/05/1879.

<sup>268</sup> Diário do Maranhão, 27/05/1879.

encarniçada luta com o clero e a aristocracia local. A partir do ano de 1880 esteve envolvido em diversos conflitos com os poderosos de São Luís, inclusive judiciais.<sup>269</sup>

A obra que dará corpo a esse impulso é *O Mulato*, um romance classificado há mais de século pela historiografia literária como a obra de estréia do naturalismo no Brasil, mesmo que tendo aproveitado estruturas românticas para o desenvolvimento da trama e a atração de leitores e, sobretudo, leitoras. É com esse romance que ele entra de cabeça no sentimento do real, totalmente absorto em sua luta contra o clero e a aristocracia maranhense.

A publicação do romance foi um teste de fogo para o projeto estético de Aluísio. São Luís possuía ligações com outras capitais de província, com a corte e com a Europa por meio do telégrafo e por via marítima. Notícias publicadas na corte, por exemplo, chegavam a ser publicadas na capital maranhense com dois ou três dias de diferença. As francesas, com uma ou duas semanas. Mas estava longe de ter um grande público leitor, reduzido mesmo para as baixas proporções nacionais. Assim, o sucesso que a obra viesse a fazer nas outras capitais era fundamental para seu sucesso comercial.

Aluísio divide a cidade com seu romance. A tipografia do jornal *O Paiz* foi a responsável pela impressão da obra; é provável que o próprio Aluísio tenha custeado parte da impressão e apostado na sua cobertura após as vendas, mirando ao mesmo tempo a província e a capital, a julgar pelo modo como conduziu a repercussão da obra e pelas reações dos atores envolvidos.

Mesmo tendo algo a ganhar com as vendas da obra, o jornal *O Paiz* foi bastante cauteloso nos seus anúncios comerciais:

O Mulato – Publicou o Sr. Aluísio Azevedo um curto romance, *O Mulato*. Conquanto não sejam aceitáveis todas as ideias do jovem autor, todavia é incontestável que seu trabalho revela talento e gosto por esse gênero de literatura, e que muitas cenas dos costumes maranhenses achão-se nelle reproduzidas com fidelidade.<sup>270</sup>

<sup>269</sup> Vale fazer novamente menção ao caso do processo judicial contra *O Pensador*. Depois de um sermão proferido no contexto de uma “sexta-feira de quaresma”, aparentemente em 11 de março de 1881, o padre encarregado da celebração fez uma série de ataques aos “moços de espírito forte” da cidade. Entre eles, está Artur Jansen, um cadete de 20 anos, que resolve escrever um artigo de resposta ao tal Padre para o jornal que Aluísio ajuda a dirigir, *O Pensador*. No mês seguinte, Padre Batista denuncia toda a associação do jornal por “injúria”, uma vez que o responsável pelo artigo era menor de 21 anos e, portanto, não gozava de direitos políticos. Todos os envolvidos no jornal se apresentam como responsáveis pelo jornal e pelo artigo, sete ao todo, entre eles Aluísio Azevedo. Por motivos diferentes, nenhum deles é considerado culpado, exceto o dono da tipografia onde era impresso o jornal: Antonio Joaquim de Barros Lima é condenado a quatro meses de prisão. Ele recorre e a sentença é confirmada pela mais alta instância: a palavra oficial do Imperador. Como resposta, os artigos de *O Pensador* se tornam ainda mais virulentos; é nesse contexto que Aluísio começa e termina a redação de *O Mulato*.

<sup>270</sup> *O Paiz*, 10/04/1881. O biógrafo Raimundo de Menezes, que teve acesso a um tomo original em meados dos anos 50, relata algo diferente sobre o aspecto do romance: “A edição de “O Mulato”, vendida rapidamente na

Toda essa cautela documenta a dificuldade de se posicionar ao lado da obra naturalista naquele contexto provinciano. Aluísio e seus companheiros, como resposta, elaboram diversas formas heterodoxas de publicidade. Na secção de *O Pensador* intitulada *Echos da Rua* aparece o seguinte comentário:

Acha-se entre nós o Sr. Raimundo José da Silva, distinto advogado que partilha das nossas ideias e propõe-se a bater os abusos da igreja.  
Consta-nos que ha certo mysterio na vinda deste cavalheiro.<sup>271</sup>

Trata-se do nome e da profissão do protagonista de *O Mulato*, citado a fim de se criar uma atmosfera do que chamamos hoje de “autoficção” e de curiosidade pelo exótico. Aluísio mobilizaria também seus talentos na produção de imagens para criar interesse pela obra:

A imprensa não foi a única tribuna utilizada por Aluísio Azevedo. Ele empregou, pela primeira vez no Maranhão, cartazes e panfletos, tanto antes como depois do lançamento do romance. O jornal católico *Civilização*, mais de um ano mais tarde, ainda se sentia ofendido com esses cartazes que foram colados por toda a cidade e lamentava a fraquza das autoridades na repressão dessa prática.<sup>272</sup>

Em passagem que seria recuperada por Aluísio às vésperas da publicação de *O Cortiço*, no prefácio à versão definitiva de *O Mulato*, o baixo clero maranhense partiu para o ataque direto da obra e Aluísio:

Para que o autor de *Mulato* nos desse a medida exata do seu realismo, devia abandonar essa vidinha peralvilha de escrevinhadelas tolas. Vá para a foíce e o machado! Ele, que tanto ama a natureza, que não crê na metafísica, nem respeita a religião, que só tem entusiasmo pela saúde do corpo e pelo real sensível ou material, devia abandonar essa vidinha de vadio escrevinhador e ir cultivar as nossas ubérrimas terras. À lavoura, meu estúpido! à lavoura! precisamos de braços e não de prosas em romances! Isto sim é real. A agricultura felicita os individuos e enriquece os povos! à foíce! e à enxada! *Res non verba*.<sup>273</sup>

O jornal *O Pensador* tomou para si a tarefa de realizar as vendas de *O Mulato*. Depois da prisão quase arbitrária do seu tipógrafo, podemos supor que era uma questão de vida ou morte o sucesso do livro. E foram muito bem-sucedidos em sua tarefa: em pouco tempo, o jornal a *Pacotilha* era o último local onde ainda se podia encontrar o romance à venda em São Luís:

#### O MULATO

---

redação de “O Pensador”, a três mil-réis o exemplar, centraliza as atenções. É um grosso volume in-8º, de quase quinhentas páginas.”

<sup>271</sup> *O Pensador*, 03/1881.

<sup>272</sup> MERIAN, 2013, p. 241. Infelizmente não tivemos acesso ao jornal *Civilização*, uma vez que a série do ano de 1881 encontra-se com apenas dois números disponíveis. Com efeito, citaremos este jornal tal como pesquisado pelos biógrafos de Aluísio Azevedo.

<sup>273</sup> MENEZES, 1958, p. 122.

Romance de Aluizio Azevedo, só ha presentemente a venda na redação deste jornal.<sup>274</sup>

Em seus projetos editoriais aparecem várias referências que apontam para o tipo de romances que deseja realizar. Balzac, Flaubert, Baudelaire, os irmãos Goncourt e, sobretudo, Zola aparecem com frequência nos *typos* dos seus projetos editoriais. Com a expectativa de sucesso gerada pela primeira experiência prática com essas ideias em *O Mulato* e com uma repercussão positiva na corte, Aluísio deixava de ser o caricaturista discípulo de Bordalo Pinheiro ou o dramaturgo irmão de Arthur Azevedo. Agora aparecia a mais jovem promessa do *romance moderno* brasileiro. Com algum dinheiro e perspectivas de sucesso, Aluísio chegará à corte como um escritor naturalista em formação.

#### 4.1.1 O NATURALISMO AZEVEDIANO

Machado de Assis, como vimos, concebe o *realismo* como pouco mais que um equívoco artístico oriundo de uma escola literária que teria “nascido caduca”, para usar suas palavras; numa de suas crônicas, em 1895, quase duas décadas depois da polêmica estética e política em torno de *O Primo Basílio*, comenta algo sobre a leitura que fez sobre *O Livro de Uma Sogra*, outro romance de Aluísio Azevedo, posterior a *O Cortiço*. Concentra-se pouco nos detalhes da linguagem empregada, comentando longamente a premissa do livro, qual seja, a de uma sogra que deixa um livro de instruções como herança para sua filha e genro, com a finalidade de prescrever ao casal um novo tipo de vida conjugal, capaz de preservar o amor e vencer a monotonia que abate os casamentos. Quando Machado chega a falar sobre a linguagem da obra, faz um elogio e uma censura bastantes discretos, mas familiares:

Tal me parece o livro de Sr. Aluizio Azevedo. Como ficou dito, é antes um typo novo de sogra que solução de problema. Tem as qualidades habituais do auctor, sem os processos anteriores, que alias, a obra não comportaria. A narração, posto que intercalada de longas reflexões e criticas, é cheia de interesse e movimento. O estylo é animado e colorido. Há paginas de muito merito, como o passeio á Tijuca, os namorados adiante, o Dr. Cezar e D. Olympia atraz. A linguagem e que esta falla da belleza da floresta e das saudades do seu tempo é das mais sentidas e apuradas do livro.<sup>275</sup>

A crítica não sai muito das coordenadas quase duas décadas atrás, mas é visivelmente menos enfática e enérgica, para não dizer dogmática. Aluísio é considerado um escritor de alta qualidade, porém *sem os processos anteriores*. Machado, que não comentou *O*

<sup>274</sup> Pacotilha, 06/05/1881.

<sup>275</sup> Gazeta de Notícias. Machado. 29/09/1895.

*Cortiço* na imprensa em momento nenhum, segue querendo separar e curar os talentos individuais dos “males da escola”, assim como recomendou a Eça de Queiroz.

Mas Aluísio era mesmo tão apegado assim às receitas da “escola”? Raimundo Menezes relata, baseado em testemunhos, que certa vez Aluísio:

Encontra-se com Coelho Neto, numa das raras surtidas, e comenta, esbravejando, indignado, a crítica recentemente estampada sobre o seu romance “O Homem”:  
 – Lêste o tal Taine de tamancos? Lá vem, em estilo escarrapachado, a mania servil dos “modelos”, “que se deve escrever como fulano ou beltrano.” A mim o tal jagodes impõe Zola. Eu sou o que sou, que diabo! Cada qual como nasceu e para o que nasceu. A arte é a natureza espiritual, e, assim como há gêneros e espécies vegetais, cada qual com o seu tipo, assim também há feições, temperamentos. Ninguém exigirá de uma laranjeira rosas ou melancias...<sup>276</sup>

Mesmo que não possamos saber a medida da correspondência ao pensamento de Aluísio sobre a questão dos “modelos” que a fala em primeira pessoa busca transmitir, ela pode nos servir como pista. Aluísio conhecia os romances e os textos teóricos e políticos de Zola, mas fora confrontado demais com a questão da “imitação servil” para não refletir sobre suas próprias ideias. É verdade que várias propostas estéticas e políticas contidas em textos fundamentais do romancista francês, tal como seu *O Romance Experimental*, aparecem nos textos e nos métodos de trabalho artístico de Aluísio. Nem de longe, no entanto, podemos falar em adesão sem reservas – como as estruturas da primeira versão de *O Mulato* mostram bem.

Parece mais correto e interessante ver Aluísio como alguém que buscava *desenvolver* em novas direções os preceitos dos naturalistas literários franceses.<sup>277</sup> Como a passagem da fala de Aluísio criada por Menezes expressa, os naturalistas literários não se viam como apagados atrás de suas obras de arte, como meros reprodutores dos aspectos exteriores da realidade, como Machado e as compreensões mais comuns da escola os exergaram. Em épocas de defesas apaixonadas de novas visões estéticas a impressão que fica é a de que os valores herdados estão sendo completamente negados, quando o que ocorre são formas historicamente particulares de seleção e ênfase. Criatividade, individualidade e originalidade, por exemplo, continuaram a fazer parte dos valores compartilhados por quase todo artista; a maneira de entender seu funcionamento e valor é que passava por profunda mutação.

<sup>276</sup>MENEZES, 1958, p. 252, 253.

<sup>277</sup> Hoje conhecemos melhor as estratégias midiáticas utilizadas por escritores como Zola para a difusão do termo naturalismo. O mais importante, como Pedro Paulo Catharina e outros vêm destacando, é buscar entender o papel que o novo termo – naturalismo – desempenhou na defesa e difusão de uma nova forma de entender a produção e valor literários. Ver: CATHARINA, 2006.

Na primeira versão de *O Mulato*, por exemplo, aparece uma longa descrição do pensamento do herói Raimundo quanto ao “amor à humanidade”, manifestando-se na pessoa de Ana Rosa. A longa passagem, suprimida em sua terceira e definitiva versão lançada poucos meses antes de *O Cortiço*, buscava uma nova compreensão de um velho tema:

É preciso notar que ele, entusiasta da “nova ideia”, homem moderno por excelência, filiado a essa geração que tem por alvo o trabalho e a utilidade, que respirara em Paris as luzes da civilização e dos progressos da inteligência, observador frio e consciencioso da matéria, que só procurava conhecer o homem por meio de experimentações e observações biológicas; que, apesar de formado em direito, entregara-se com talento e esforço ao estudo das ciências positivas como único meio de conhecer a boa natureza, que sabia ler Augusto Comte, apreciar Longet, tinha na estante Bunchez e Jacolliot; e que, além de tudo isso, auscultava há meses, com interesse de amigo a constituição médica de Ana Rosa e descobrira-lhe a grande atividade mal aproveitada de seu organismo rico de força, o reclamo dos órgãos ociosos, por isso que calculara a diátese nervosa, como consequência dessa inação forçada. Pois bem, ele que conhecia tudo isso, não poderia surpreender-se da fraqueza sacudida e arrebatada com que Ana Rosa falou-lhe em amor. Tudo aquilo – pensava ele – eram coisas muito naturais, fenômenos fisiológicos muito conhecidos e explorados, que a medicina moderna combate com água fria, exercícios, boa música e magnífica alimentação. Ana Rosa era para ele uma rapariga enferma; precisava tratar-se, eis tudo! E o melhor e o mais acertado remédio nesses casos é o casamento. Pobre rapariga! Hei de curá-la! Prometia consigo, satisfeito com a tarefa a que se propunha.

E com um olhar descansado sobre Ana Rosa, Raimundo, como bom observador, aproveitava mais uma vez para admirar a natureza impondo à matéria suas belas e imutáveis leis da reprodução e da vida. Pensando desta forma encarou friamente a situação.<sup>278</sup>

Analisar friamente uma situação, em vez de uma atitude contrária ou distante do amor, é exatamente a forma como Raimundo desenvolve tal sentimento por Ana Rosa, nesta versão de *O Mulato*. Caso Raimundo se entregasse de impulso ao relacionamento, com fariam muitos personagens românticos, em vez de uma linda história juntos, o resultado seria um desastre sentimental para ambos. A frieza e o conhecimento do advogado, portanto, são formas não apenas de compreender e explicar melhor o mundo, mas de melhor intervir nele, evitando os excessos do coração. Ao expor detalhadamente os pensamentos de Raimundo, Aluísio buscava fazer sua maneira de pensar atraente e convidava seus leitores a olhar com simpatia sua maneira de ver e sentir o mundo.

E, assim como o *advogado* julgava importante ter um entendimento geral das ciências para sua própria felicidade, o próprio Aluísio manifestou sua visão sobre como o conhecimento científico acentado deveria atuar na produção artística. Raimundo é uma tentativa de representar “o homem moderno por excelência, que tem por alvo o trabalho e a utilidade”; a pretensão, assim, não é a de meramente representar um modo particular de

---

<sup>278</sup> (MERIAN, 2013, p. 233).

pensar, mas o modo de pensar mais afinado com o tempo. Para Aluísio, o movimento geral da história, comandado pela França, prosseguia nessa direção:

Dizes que o nosso movimento científico não nos vem exclusivamente da França, mas também de outras partes do mundo. É exacto, porem não menos exacto é que a maior parte desse movimento é da França que nos vem; e, o que é muito importante, nem só o movimento científico, como também o artístico, como o industrial, como o commercial, como enfim o movimento da moda, do *chic*, dos costumes e dos vícios. E ahí está a razão porque a França, nem só sobre nós, porem sobre o resto do mundo, exerce um imperio inquestionavel.<sup>279</sup>

As mudanças na vida e nas formas de pensar tem um país sede e líder. Sua hegemonia, no entanto, não deveria ser lamentada, uma vez que era vista como portadora de um progresso universal, bastando que o restante do mundo fizesse um esforço cultural para estar a sua altura, sugere o agora escritor.

Uma das tarefas era rejeitar um “estágio” histórico onde é comum supor a separação entre “corpo” e “alma”, corrente na visão de mundo das religiões mais populares do planeta. Nas acirradas disputas de papel de São Luís, ele afirma:

Mas, Antonio, quem te disse que a carne é a forma e o osso é a ideia, – cassouo contigo – carne é carne e osso é osso, e reunidos formam um só corpo – animal. Por conseguinte has de nos permitir não acreditarmos por ora que a carne seja a forma do osso.<sup>280</sup>

Era para ele um imperativo defender que somos seres integralmente materiais, ligados à Natureza e à História – ambas as entidades com significado peculiar em sua pena.

Para nosso pesar, Aluísio não deixou nenhum detalhamento *teórico* sobre como ele via essas relações. Depois da publicação e sucesso de *O Mulato* em São Luís e Brasil afora, os conflitos da vida ficaram urgentes demais para um longo exercício como esse. Temos fortes sugestões aqui e ali, no entanto, e parece valer a pena tentar explorá-las um pouco. Ainda na primeira versão de *O Mulato* (portanto muito próximo de suas produções teóricas para seus projetos editoriais em São Luís) ele buscava desenvolver Raimundo de um modo inovador:

Principiava a nascer o dia com a fraqueza e a engraçada ingenuidade de uma criança. Incontestavelmente há um quê de inocente na madrugada. Se o dia tem uma alma, uma expressão, uma língua, essa é a luz do sol, e seus primeiros e vacilantes raios são com a linguagem incompleta, porém doce e inocente do menino que principia a falar.

A aurora produzia por conseguinte o efeito de uma crinça loira e rosada, cheia de sorrisos descuidados e de estremecimentos vitais. Raimundo parou ao lado de Ana Rosa, sem poder conter o entusiasmo. “Veja, prima, como é belo tudo isto! Como o céu está inteiramente azul! Que belo efeito produz o campo a estas horas!”

E chamava-lhe a atenção para as matizações dos planos afastados, para os fios de luz que se filtravam por entre as folhas na penumbra das árvores. Para as gotas de orvalho que cintilavam como diamantes, para a celagem cor de rosa dos casebres ao longe onde pasciam os bois e atrelavam-se grandes feixes de capim.

<sup>279</sup> O Pensador. Aluísio. 10/1880.

<sup>280</sup> O Pensador Aluísio. 10/1880.

– Não sei porque, mas sinto-me hoje muito contente com a prima. Olhe! Vou dizer-lhe com franqueza. Esta manhã não sei o que me inspira! O que me faz por dentro! Creio que eu mesmo me desconheço.<sup>281</sup>

Não há apenas um paralelo poético entre a paisagem e o estado interior de Raimundo, embora ele esteja presente de modo marcante. Há mais; há a sugestão de uma relação *causal* aí. A dúvida que Raimundo manifesta deve ser completada pelo leitor, que sabe pelo narrador tudo o que o belo amanhecer daquela paisagem é e produz em pessoas íntimas e afeiçoadas à Natureza, tais como Raimundo, pois nas pessoas nas quais a má educação e as más práticas materiais produziam aversão ao natural, a “linguagem dos raios de sol” nada pode comunicar.

A educação de Raimundo criou a possibilidade desse tipo de relação com o ambiente. As práticas religiosas e a educação das mulheres, em especial as provincianas, causavam grande indignação a Aluísio. Em geral, sua visão era a que Comte defendia: as mulheres teriam como dever primário educar seus filhos e filhas para a sociedade. Um de seus companheiros maranhenses expressou bem a visão do grupo quando publicou:

A esfera da actividade humana tem duas partes cujo acordo deve produzir o bem estar social. A primeira parte – a vida publica pertence ao homem. A segunda – a privada ou particular pertence á mulher. O primeiro organisa a sociedade. A segunda – a familia. Na familia bem constituida o primeiro lugar pertence incontestavelmente á mulher. O homem, que é seu chefe publico, no interior do lar nada mais é do que o principio de autoridade necessaria a sustentação do governo domestico. O homem conserva pela autoridade o que a mulher organisa.<sup>282</sup>

A mulher seria inteiramente responsável pelas bases da educação dos seus filhos. Mas o pintor Aluísio tentaria descrever a mesma visão com outras metáforas:

Podemos ser um heroe ou um bandido, um santo ou um canalha – depende tudo da capacidade moral e intellectual de nossas mães. A mulher traça o esboço da vida de seu filho. Mais tarde a sociedade, os livros, os mestres, os costumes e as necessidades, não fazem mais do que encher o esboço, sujeitando-se ás linhas que conformam. A educação primaria, a educação meninice, governa toda nossa vida.<sup>283</sup>

Quando olhamos para Ana Rosa, sobretudo nos trechos que tivemos acesso da primeira versão de *O Mulato*, vemos um grande diagnóstico da decadência de São Luís. Além de uma província lotada de portugueses e seus descendentes diretos, Aluísio via na reprodução da educação religiosa feminina os *futuros homens* incapazes de enxergar as luzes da nova era:

---

<sup>281</sup> (MERIAN, 2013, p. 258).

<sup>282</sup> O Pensador – redação. 03/1881.

<sup>283</sup> O Pensador – Aluísio. 03/1881

E o que é a mulher maranhense?!

– A mulher maranhense é por excellencia a devota, a carola, a mulher cheia de superstições, cheia de abusões. É a mulher que só apara os cabellos pelo quarto crescente da lua, é a mulher que não consente os chinelos emborcados debaixo da rede, é a mulher que corta as unhas a noute e tem mau agouro com o arrulhar das pombas, com o uivar dos cães, com a entrada inesperada de uma borboleta na varanda ou no quarto. É a mulher nervosa, sem exercicio, sem movimento, com o utero estragado pela anquinha ou pelos saltos do sapato *Poumpadour*, com o figado inutilizado pela pimenta de cheiro, com o cabelo ardido pelo oleo de Babosa, com a cara ensardada pela alvaidade de chumbo e pelos vinagres aromaticos, com os dentes cariados pelo abuso do assucar, com o sangue aguado pela carne pobre, que nos vem do açougue, com os nervos sobressaltados pelas xícaras de chá verde, pelas insonias, pelas valsas e pelas imoralidades do defundo Casemiro de Abreu.<sup>284</sup>

Da xícara de chá ao abuso do açúcar, passando pela leitura dos romances de Casemiro de Abreu: absolutamente tudo na educação feminina parecia errado para ele e seus companheiros de geração. É evidente que seus discursos não tratam de emancipação feminina, mas de uma defesa de novos tipos de *poder e educação* domésticas; mas em vez de atribuir a boa ou má educação ao estudo e a prática de leitura, à equitação, ao piano e ao artesanato, como seria de se esperar, esses jovens estão sugerindo que *todas* as práticas materiais produzem um efeito sobre quem somos.

Olhando de hoje a tese estrita parece um tanto absurda, mas o modo geral de pensar talvez não o seja tanto assim. Na verdade, as versões radicais do positivismo e do naturalismo não foram muito populares nem em seus próprios dias. Podemos dizer que certo sentimento do real era difuso, suas expressões ideológicas variaram muito no mar de novas teorias e discursos à disposição, numa nova fase de intercâmbio material capitalista. Não por acaso, mesmo aqueles que viam com simpatia as novas tendências estéticas, como é o caso de Urbano Duarte, repetem em quase todas as suas críticas aos romances naturalistas uma queixa em relação à unicidade e autonomia moral das personagens. Na famosa crítica para a *Gazeta da Tarde*, Urbano explora esse ponto:

O caracter do principal personagem, Raymundo, nunca chega a desenhar-se nitidamente e vê-se bem que é mais producto da imaginação que da observação. O do Manuel Pescada salva-se do olvido, graças ao sermão característico perfeitamente *apanhando* que ele prega, quando Raymundo é pilhado a raptar a amante. Esta, Ana Rosa, tambem se nos afigura um mixto informe de heroína, de prostituta, de anjo colerico, com hysterismos intermitentes e feitos a capricho para não afrouxar o interesse do livro. É um caracter sem autonomia, feito de peças sobrepostas, com energia para a ação e pusilanime para a reação, e que afinal parece só ter-se mostrado afim de consumir o ato que trata o capitulo XIV.<sup>285</sup>

<sup>284</sup> O Pensador. Aluísio. 03/1881.

<sup>285</sup> Gazeta da Tarde. 8/07/1881. Urbano Duarte.

Urbano vê uma espécie de agregado disforme de qualidades descritas pelo narrador e implícitas na ação das personagens. Eles não seriam capazes de formar um todo, como deveriam. Seu suposto caráter fragmentário, para ele, revela pouco apuro e inexperiência na composição:

Os personagens de uma obra litteraria devem sempre sahir completos da cabeça do auctor, como Minerva da cabeça de Jupiter (peço permissão para enxaixar aqui esse cliché mytológico).<sup>286</sup>

Seja como for, Urbano é provavelmente o primeiro a ter visto à distância as filiações estéticas da obra. É por meio de suas palavras que a corte passa a saber que há obras da escola de Zola produzidas em língua portuguesa por um brasileiro:

Chega-nos do Maranhão um livro, um romance. Fillia-se á moderna escola naturalista, ou melhor, zolista. Tanto bastou para que emprehendessemos a sua leitura com animo prevenido e assaz desconfiados de que o auctor naufragaria em meio do tremedal que intentava descrever.<sup>287</sup>

Os elogios de Urbano ao naturalismo não se dirigem ao que os *próprios escritores* buscavam com suas obras. Ele elogia seu “estyló” e suas contribuições ao entendimento do “fenômeno humano”. É bem provável que esses fossem pontos que os lisonjeavam.

Agora, levando em conta aquela atitude registrada por Coelho Neto, podemos dizer que as análises de Urbano Duarte capturaram o que Aluísio gostaria de transmitir? Ou, para colocar em termos teóricos mais elegantes, simplesmente realizou na composição do seu trabalho?

#### 4.2 A METAMORFOSE DE JERÔNIMO

O primeiro encontro entre Jerônimo e Romão mostra dois homens muito diferentes do que tempos depois se tornarão. São dois portugueses laboriosos que estão “fazendo a América”, isto é, juntando a máxima riqueza no Brasil para, assim como o primeiro patrão de Romão em Botafogo, retornar à terrinha. Jerônimo viera negociar um emprego com Romão, indicado por um proprietário de outra pedreira da cidade. Romão a princípio está irredutível quanto ao ordenado pedido, mas vai procurando sinais de vantagem conforme o diálogo avança:

<sup>286</sup> Gazeta da Tarde. 08/07/1881. Urbano Duarte.

<sup>287</sup> Gazeta da Tarde. Urbano Duarte. 08/07/1881.

- Você vem da parte do Machucas? perguntou-lhe [Romão]. Elle fallou de um homem que sabe calçar pedra, lascar fogo e fazer lagedo...
- Sou eu.
- Estava empregado n’outra pedreira?
- Estava e estou? Na de São Diogo, mas desgostei-me della e quero passar adiante.
- Quanto lhe dão lá?
- Setenta mil réis.
- Oh! Isso é um disparate!
- Não trabalho por menos...
- Eu, o maior ordenado que faço é de cincoenta.
- Cincoenta ganha um macaqueiro...
- Ora! tenho ahi muitos trabalhadores de lagedo por esse preço!
- Duvido que prestem! Aposto a mão direita em como o senhor não encontra por cincoenta mil réis quem dirija a broca, pese a pólvora e lasque fogo, sem lhe estragar a pedra e sem fazer desastres!
- Sim, mas setenta mil réis é um ordenado impossível!
- N’esse caso vou como vim... Fica o dito por não dito!
- Setenta mil réis é muito dinheiro!...
- Cá por mim, entendo que vale a pena pagar mais um pouco a um trabalhador bom, do que estar a sofrer desastres, como o que sofreu sua pedreira a semana passada! Não falando da vida do pobre de Christo que ficou debaixo da pedra!
- Ah! O Machucas fallou-lhe no desastre?
- Contou-m’o, sim senhor, e o desastre não aconteceria se o homem soubesse fazer o serviço!
- Mas setenta mil réis é impossível. Desça um pouco!
- Por menos não me serve... E escusamos de gastar palavras!
- Você conhece a pedreira?
- Nunca a vi de perto, mas quiz me parecer que é boa. De longe cheirou-me a granito.
- Espere um instante.<sup>288</sup>

Chama a atenção a despreocupação e ausência total de remorso de Romão quanto à morte de um de seus trabalhadores, que, de acordo com Jerônimo, não teria morrido num “desastre” caso tivesse qualificação adequada para o trabalho. Romão, além de não parecer se ver como responsável pelo ocorrido, volta a atenção rapidamente para a negociação: “Mas setenta mil réis é impossível. Desça um pouco!”. Romão está visivelmente interessado e parece refletir com cuidado se valerá ou não a pena contratar o novo trabalhador. Jerônimo, por sua vez, faz de tudo para mostrar mais ou menos discretamente sua qualificação, além de deixar sempre à mostra que não negocia em situação de penúria e desespero, como provavelmente o fariam outros candidatos a trabalhador da pedreira anexa ao cortiço.

Chegando à pedreira, Jerônimo mostra tudo que estava sendo feito de errado no processo de trabalho, levando Romão a crer que, em caso de sua contratação, a produtividade superaria em muito o ordenado pedido por ele. Jerônimo ainda joga uma última cartada:

- (...) Mas comigo aqui ha de ver o que lhe faço entrar pr’algibeira! Temos cá muita gente que não precisa estar. Para que tanto macaqueiro, por exemplo? Aquillo é serviço para descanso; é serviço para criança! Em vez de todas aquelas lesmas, pagas talvez a trinta mil réis...
- É justamente quanto lhes dou.

---

<sup>288</sup>AZEVEDO, 1890, p. 60-61.

– ... melhor seria tomar dous trabalhadores de cinquenta, que fazem o dobro que fazem aqueles monos e que podem servir para outras coisas! Parece que nunca trabalharam! Olhe, é já a terceira vez que aquelle que alli está deixar cahir o escopro! Com effeito! João Romão ficou calado, a seismar, emquanto voltavam. Vinham ambos pensativos.

– E você, se eu o tomar, disse depois o vendeiro, muda-se cá para a estalagem?

– Naturalmente! não hei de ficar lá na cidade nova tendo serviço aqui!...

– E a comida, forneço-a eu?...

– Isso é a mulher quem a faz; mas as compras sahem-lhe da venda...

Pois está fechado o negócio! Deliberou João Romão, convendido de que não podia, por economia, dispensar um homem d'aquelles. E pensou de si para si: “Os meus setenta mil reis voltar-me-hão á gaveta. Tudo me fica em casa.”<sup>289</sup>

A cartada final parecia o que faltava para Romão se convencer, não sem antes se certificar de que algo da renda do trabalhador voltaria às suas mãos. Parece ser tudo o que o diálogo tem a oferecer ao conjunto da obra, mas há um detalhe que passa quase despercebido. Jerônimo faz questão que sua comida seja preparada por sua mulher, mesmo que os ingredientes sejam comprados na venda de Romão.

Pode parecer irrelevante, mas quando perguntamos quem é Jerônimo no romance, somos levados a sua trajetória e experiências de vida, além de um longo conjunto de características e práticas culturais materiais. No lugar de longas figurações de seus atos, pensamentos e experiências pessoais e únicos, temos um conjunto de fatores materiais que emolduram sua personalidade individual – que aparece apenas como vislumbre. Ficamos sabendo que ele *tentara a vida*, em primeiro lugar, como colono numa grande propriedade rural:

Jeronymo viera da terra, com a mulher e uma filhinha ainda pequena, tentar a vida no Brazil, na qualidade de colono de um fazendeiro, em cuja fazenda mourejou durante dois annos, sem nunca levantar a cabeça, e d'onde afinal se retirou de mãos vazias e com grande birra pela lavoura brasileira.<sup>290</sup>

Seu aprendizado no ofício de pedreiro foi tão sofrido quanto sua primeira experiência de trabalho como colono. Chegando ao Rio de Janeiro, sua mulher, a também portuguesa Piedade de Jesus passou a lavar roupa – “O que os dois faziam chegava-lhes apenas para não morrer de fome e pagar o quarto da estalagem”.<sup>291</sup> Com pouco tempo, tornara-se habilidoso e destro no novo ofício. Era homem muito respeitado, por seu porte físico, trato com os outros e sua família. Acordava todos os dias cedo, inclusive nos de folga. Até o policial do cortiço prestava a ele uma espécie de continência! Sua alimentação era frugal e simples, que refletia seus costumes e temperamento, cuidadosamente preparada por sua esposa:

<sup>289</sup>AZEVEDO, 1890, p. 70-71.

<sup>290</sup>AZEVEDO, 1890, p. 74-75.

<sup>291</sup>AZEVEDO, 1890, p. 75.

Jeronymo só voltava á casa ao descahir da tarde, morto de fome e fadiga. A mulher preparava-lhe sempre para o jantar alguma comida da terra d'elles. E ali, naquella estreita salinha, socegada e humilde, gosavam os dois, ao lado um do outro, a paz feliz dos simples, o voluptuoso prazer do descanso, após um dia inteiro de canceiras ao sol. (...) Depois, até as horas de dormir, que nunca passavam das nove, elle tomava a sua guitarra e ia para defronte da porta, junto com a sua mulher, dedilhar os fados da sua terra. Era n'esses momentos que dava plena expansão ás saudades da patria, com aquellas cantigas melancolicas em que a sua alma de desterrado voava das zonas abrazadas da America para as aldeias tristes da sua infancia.<sup>292</sup>

O Jerônimo que chega ao cortiço de Romão começa a mudar quando começam a se insinuar os primeiros contatos com os demais moradores do cortiço. Num domingo à noite qualquer:

Um rumor quente, do dia de festa, ia-se formando n'aquelle ponto da estalagem. Tanto n'uma casa, como na outra, o jantar seria ás cinco horas. Rita "botou" vestido branco, de cambraia, encanudado a ferro. Leocadia, Augusta, Bruno, o Alexandre e o Albino jantariam com ella no numero 9; e no numero 8, com a das Dores, ficariam, além dos parentes d'esta, Dona Isabel, Pombinha, Marcianna e Florinda. Jeronymo e sua mulher foram convidados para ambas as mezas, mas não acceitaram o convite de nenhuma, dispostos a passar a tarde ao lado um do outro, tranquilamente, como sempre, comendo em boa paz o seu cozido á moda da terra e bebendo o seu quartilho de verde pela mesma infusa.<sup>293</sup>

A seguir começa uma algazarra de festa e dela se seguem uma série de confusões e conflitos entre o povo do cortiço e as reclamações do barulho feitas por Miranda, um rico comerciante que morava num sobrado ao lado do cortiço. Jerônimo e Piedade não participam. Eis que ao fim da noite:

N'isto começou a gemer á porta do 35 uma guitarra; era de Jeronymo. Depois da ruidosa alegria e do bom humor, em que palpitava áquella tarde toda a republica do cortiço, ella parecia ainda mais triste e mais saudosa do que nunca.

“Minha vida tem desgostos,  
Que só sei compreender...  
Quando me lembro da terra  
Parece que vou morrer...”

Abatidos pelo fadinho harmonioso e nostalgico dos desterrados, iam todos, até mesmo os brasileiros, se concentrando e caindo em tristeza; mas, de repente, o cavaquinho do Porfiro, acompanhado pelo violão do Firmo, romperam vibrantemente com um chorado bahiano. Nada mais que os primeiros acordes da musica crioula para que o sangue de toda aquella gente despertasse logo, como se alguém lhe fustigasse o corpo com ortigas bravas. E seguiram-se outras notas, e outras, cada vez mais ardentes e delirantes. Já não eram dois instrumentos que soavam, eram lubricos gemidos e suspiros soltos em torrente, a correrem serpenteando, como cobras n'uma floresta incendiada; eram ais convulsos, chorando em fresei de amor; musica feita de beijos e soluços gostosos; caricia de fera, caricia de doer, fazendo estalar de goso.<sup>294</sup>

<sup>292</sup>AZEVEDO, 1890, p. 79.

<sup>293</sup>AZEVEDO, 1890, p. 94.

<sup>294</sup>AZEVEDO, 1890, p. 106-107.

Os portugueses, cuja natureza monótona e melancólica de desterrados se expressava em suas canções violadas, até buscam criar um ânimo introspectivo no ambiente com sua música. Por algum momento, conseguem afetar todo o cortiço com suas canções de saudade; então, se veem abafados pelo vibrante chorado baiano, que volta a dar o tom emocional da maioria. Mais adiante, vemos como Jerônimo é, então, atingido em cheio pela música:

Jeronymo alheiou-se de sua guitarra e ficou com as mãos esquecidas sobre as cordas, todo attento para aquella musica estranha, que vinha dentro d'elle continuar uma revolução começada desde a primeira vez em que lhe bateu em cheio no rosto, como uma bofetada de desafio, a luz d'este sol orgulhoso e selvagem, e lhe cantou no ouvido o estribilho da primeira cigarra, e lhe acidulou a garganta o succo da primeira fructa provada nestas terras de braza, e lhe entonteceu a alma o aroma do primeiro bogary, e lhe transtornou o sangue o cheiro animal da primeira mulher, da primeira mestiça, que junto d'elle sacudiu as saias e os vestidos.

– Que tens tu, Jeromo?... perguntou-lhe a companheira, estranhando-o.  
– Espera, respondeu elle, em voz baixa; deixa ouvir!<sup>295</sup>

Era Firmo tocando um agradável choro, um mulato que “diz que é torneiro” e um notório “capoeira”; um rapaz conhecido no cortiço por viver em pândegas com Rita Baiana. Jerônimo, com efeito, passa por uma experiência inebriante, a qual não pode e não *quer* controlar, pois o processo atuava por dentro dos seus desejos:

Jeronymo levantou-se, quasi que machinalmente, e, seguido por Piedade, aproximou-se da grande roda que se formara em torno dos dois mulatos. Ahi, de queixo grudado ás costas das mãos contra uma cerca de jardim, permaneceu, sem tussir nem mugir, entregue de corpo e alma áquella cantiga seductora e voluptuosa que eleiava e tolhia, como á robusta gameleira brava o cipó flexivel, carinhoso e traiçoeiro.<sup>296</sup>

A gameleira, uma árvore cujas raízes são enormes e o tempo de desenvolvimento é centenário, estava sendo envolta numa planta de desenvolvimento sempre rápido e recente, mas cujo poder de se adaptar e envolver outras plantas em seu próprio ambiente é quase imbatível. As gameleiras podem resistir por muito tempo, mas mudam de natureza quando estão totalmente envoltas pelo cipó tropical.

Jerônimo segue seu processo de metamorfose até o capítulo IX, onde dois parágrafos nos mostram como uma verdadeira revolução pessoal ocorrera com o trabalhador português:

Uma transformação, lenta e profunda, operava-se n'elle, dia a dia, hora a hora, reviscerando-lhe o corpo e alando-lhe os sentidos, n'um trabalho mysterioso e surdo de chryzallida. A sua energia afrouxava lentamente: fazia-se contemplativo e amoroso. A vida americana e a natureza do Brazil patenteavam-lhe agora os aspectos imprevistos e seductores que o comoviam; esquecia dos seus primitivos sonhos de ambição, para idealisar felicidades novas, picantes e violentas; tornava-se liberal, imprevidente e

<sup>295</sup> AZEVEDO, 1890, p. 107-108.

<sup>296</sup> AZEVEDO, 1890, p. 108.

franco, mais amigo de gastar que de guardar; adquiria desgostos, tomava gosto aos prazeres, a volvia-se preguiçoso, resignando-se, vencido, às imposições do sol e do calor, muralha de fogo com que o espirito eternamente revoltado do ultimo tamoyo entrincherou a patria contra os conquistadores aventureiros.<sup>297</sup>

A ética do trabalho e a vida em família patriarcal se desfizeram, depois dos duros golpes sobre a “antiga natureza” de Jerônimo. Ele se tornava mais sensual e menos cerebral à medida que isso ia acontecendo. Tornava-se mais parecido com todas as pessoas do cortiço e ia se distanciando dos seus conterrâneos que vinham tentar enriquecer “nos refolhos de Botafogo”. O destino do português “abrasileirado” acaba mal, apesar da experiência de contentamento, intensidade e prazer de viver que jamais faria antes de ser envolvido pelos cipós tropicais.

Levin sintetiza sua trajetória como segue:

No outro extremo, o romance acompanha o percurso declinante de Jerônimo, o colono português que, uma vez instalado nos trópicos, se deixou seduzir pelo amor da mulata Rita Baiana. O colono honesto e disciplinado no trabalho que realizava na pedreira de propriedade de João Romão perdeu o rumo, inebriado pelo prazer do gozo sexual. Seu declínio moral, segundo a tese do romance, tem por consequência a relativização da ética do trabalho como reflexo direto da adaptação à natureza americana. Vigorosa e luxuriante, esta se impôs sobre o comportamento do imigrante. Diante da fatalidade da ação do meio, ele não encontrou forças para resistir, entregando-se ao amor, à luxúria e à bebida. Em contraste com a ascensão fulgurante de Romão, a queda vertiginosa de Jerônimo sinaliza as imposições de um meio que degrada e elimina os mais fracos. A queda ainda tem desdobramentos na eliminação da família nuclear e, no limite, na iniciação sexual da filha do colono pela mão de Pombinha, a “flor do cortiço”.<sup>298</sup>

As análises e as considerações de Levin estão essencialmente corretas, mas parecem passar uma mensagem excessivamente esquemática que Aluísio parece ter trabalhado para superar. “Imposição do meio” é uma forma demasiado genérica para todo o encadeamento dos mecanismos materiais que movem *todas* as personagens. Levin está certo quando abre sua belíssima exposição da obra de Aluísio Azevedo dizendo que:

Nenhum escritor brasileiro perseguiu com tanta obstinação o projeto estético do naturalismo quanto Aluísio Azevedo (1857-1913). Entre 1881, quando surgiu no panorama nacional com *O Mulato*, e 1895, ano de lançamento de seu derradeiro romance intitulado *Livro de uma Sogra*, exercitou com tenacidade os princípios da literatura que se convencionou classificar, nos termos de escola, sob etiqueta naturalista.<sup>299</sup>

Mas esquece que para o próprio Aluísio e os demais escritores que aderiam alegremente à “etiqueta”, a designação era motivo de orgulho e de maneira nenhuma uma prisão para seus projetos criativos. Para seus adeptos, o naturalismo literário abria muitas

<sup>297</sup>AZEVEDO, 1890, p. 134.

<sup>298</sup>GUINSBURG; FARIA, 2017, p. 346.

<sup>299</sup>GUINSBURG; FARIA, 2017, p. 330.

possibilidades e uma forma de oposição política e cultural como outras propostas não podiam fazer. É de se imaginar que quando liam Zola citando o médico Claude Bernard sobre a diferença entre os conceitos de *observação* e *experimentação*, imaginassem a si mesmos como participantes do segundo:

Dá-se o nome de *observador* àquele que aplica processos de investigações simples ou complexos ao estudo dos fenômenos que não faz variar e que recolhe por conseguinte tal qual a natureza lhos oferece; dá-se o nome de *experimentador* àquele que emprega processos de investigações simples ou complexos para fazer variar ou modificar, com um objetivo qualquer, os fenômenos naturais, e fazê-los aparecer em circunstâncias ou condições nas quais a natureza não os apresentava.<sup>300</sup>

A variedade das circunstâncias e a possibilidade de testar a objetividade de suas “experiências” nos estudos sobre os seres humanos em suas complexas conexões com o mundo natural e social (com precedência do mundo natural) abria uma vastíssima gama de obras a serem compostas. A grande aventura do programa naturalista, tal como formulado por Zola e presente na produção de Aluísio, não era da aplicação acrítica de mecanismos causais “decobertos” pelas ciências; a descoberta e a sugestão aos cientistas de *novas relações causais* também faziam parte do programa. Tentar articular todos os mecanismos em movimento, além de nos dar uma imagem mais viva e completa do mundo e das circunstâncias nas quais vivemos, poderia nos fazer mais poderosos para dirigir o mundo da maneira mais proveitosa para nós humanos, de acordo com os adeptos do programa naturalista. Não é raro dizer que há certo *fatalismo* e *determinismo* nessas obras, mas isso estava longe de ser o objetivo daquelas experiências literárias. Para mostrar sua crença nas capacidades humanas de tomar decisões racionais, Zola distingue os dois conceitos citando o Bernard:

É necessário esclarecer: não somos fatalistas, somos deterministas, o que não é de forma alguma a mesma coisa. Claude Bernard explica muito bem os dois termos:

Demos o nome de determinismo à causa próxima ou determinante dos fenômenos. Jamais agimos sobre a natureza próxima dos fenômenos da natureza, mas apenas sobre seu determinismo, este difere do fatalismo, sobre o qual não podemos agir. O fatalismo supõe a manifestação necessária de um fenômeno que independe de suas condições, enquanto o determinismo é a condição necessária de um fenômeno cuja manifestação não é forçada.<sup>301</sup>

---

<sup>300</sup>ZOLA, E. 1982, p. 29.

<sup>301</sup>ZOLA, E. 1982, p. 52.

Como já vimos Aluísio se queixando, vemos Zola tentar formular da maneira mais enfática possível que o “gênio artístico” continua necessário entre os naturalistas, mas de um novo modo:

Uma crítica estúpida que nos tem sido feita, a nós escritores naturalistas, é de que queremos ser unicamente fotógrafos. Por mais que declaremos que admitimos o temperamento e a expressão pessoal, continuam a nos responder com argumentos imbecis sobre a impossibilidade ser estritamente verdadeiro, sobre a necessidade de arranjar os fatos para constituir uma obra de arte qualquer. Pois bem, com a aplicação do método experimental ao romance, cessam todas as querelas. A ideia de experiência traz em si a ideia de modificação. Partimos realmente dos fatos verdadeiros, que constituem nossa base indestrutível; mas, para mostrar o mecanismo dos fatos, temos que produzir e dirigir os fenômenos. Esta é nossa parte de invenção e gênio na obra. Assim, sem precisar recorrer a questões de forma e estilo, que examinarei mais tarde, constato que, quando empregamos o método experimental em nossos romances, devemos modificar a natureza sem sair da natureza.

Na metamorfose de Jerônimo e na trajetória de outras personagens e de outros coletivos internos à trama, vemos várias experimentações do tipo. Em *O Cortiço*, existe uma dialética entre as diversas práticas materiais, a natureza – exterior e interior às personagens (“raça” e “etnia”) – e o comportamento das personagens. Não é apenas o meio que cria as práticas materiais; as práticas materiais transformam as pessoas tanto quanto o “ambiente”, basta comparar a transformação diferente dos personagens. O andamento da história busca figurar a sinergia entre todos os fatores dando uma dinâmica peculiar ao romance, fazendo com que a obra se destaque por seu movimento e vigor, vencendo a monotonia que outras obras que seguem o mesmo programa.

Essa é uma inovação especificamente azevediana. Em outros adeptos do naturalismo vemos que a autonomia das práticas culturais – entendidas como obras do “espírito” ou da “mente” – como opostas e *contrárias* à natureza – como em *O Ateneu*, de Raul Pompeia, por exemplo, onde os impulsos “naturais” da sexualidade se opõem aos grilhões dos costumes e das instituições. Em *O Cortiço*, os costumes e as instituições são inteiramente materiais, o que não quer dizer que sua natureza e funcionamento sejam simples de se entender. *O Cortiço* realiza um programa de romance como um trabalho tão material e “determinado” – em sua visão – pela natureza e pelas circunstâncias sociais que apenas se ensaiava teoricamente. Vê-lo objetivado nas folhas e na experiência da leitura de *O Cortiço* foi provavelmente uma experiência de autorreconhecimento impactante para aquela geração.

### 4.3 UM ESPELHO PLANO?

*O Cortiço* veicula uma perspectiva desencantada do mundo que se pretende objetiva.<sup>302</sup> Não que tenha uma confiança irrestrita na sua capacidade de observação e experimentação – em seus termos; a confiança está na *pretensão à objetividade*; a meta aparece como a humanamente mais nobre, pois, ainda que o projeto fracasse, ele poderá servir de lição a novas buscas. O problema é que, não obstante as várias possibilidades que o modelo encejava, os naturalistas em geral se fixaram em alguns poucos temas e moldes literários. Assim, não é de se espantar que, em sua própria época, apenas abstratamente o ideal de “objetividade literária” tenha recebido críticas severas, somadas aos efeitos literários supostamente indesejáveis, como argumentava Machado de Assis.

A maior parte escritores e críticos, sobretudo Machado, deram mostras de estarem cientes de que há questões estéticas intrincadas na representação do mundo social no processo de composição artística que não são triviais<sup>303</sup>; mas, por alguma razão, não tematizaram o impacto de suas próprias representações literárias. Em seus *comentários* sobre e em seus próprios *usos* da linguagem aparecia uma compreensão implícita da linguagem como um “espelho plano” e seu “usuário” como alguém que precisa apenas buscar o ângulo correto.

Num folhetim quase inteiramente esquecido publicado no jornal de José do Patrocínio – *Cidade do Rio* –, encontramos uma figuração literária curiosa que expressa perfeitamente essa compreensão implícita:

Botafogo, o aristocratico arrabaldo fluminense, cheio de palacios e palacetes em vastas chacaras, onde se gosa de extraordinario luxo, de deslumbrante fausto, no requinto do chiquismo, encerra mysterios profundos.

Quanta casa não se vê alli, formosa na apparencia, ostentando todo o esplendor da riqueza, habitada por moças formosas, e cavalheiros circunspectos, e no emtanto miseravel e pobre no interior! A sala de visitas, o jardim e o publico pode ver, ostentam dinheiro, mas o jantar é magrissimo; não se almoça; economisando-se na cozinha para fingir alto estadão e elevada posição social.

Moças há, horrorosas, mal vestidas em casa, despenteadas, de chinelo sem meia – verdadeiras moradoras de cortiço<sup>304</sup>.

O trecho pertence ao capítulo X do folhetim *O Club da Morte*, composto por Albino Peixoto, pseudônimo de Alberto Figueiredo Pimentel. Companheiro de geração e de ideias

<sup>302</sup> Doravante, quando utilizarmos áspas duplas (“”), estaremos utilizando significados, palavras, frases e expressões contidas nas fontes. Quando utilizarmos áspas simples (‘’) estaremos nos referindo às próprias palavras.

<sup>303</sup> A obra de Roberto Schwarz sobre o autor de *Dom Casmurro* busca demonstrar precisamente esse ponto. Ver: SCHWARZ, 2000a.

<sup>304</sup> Cidade do Rio. Folhetim. 29/08/1895.

estéticas e políticas de Aluísio Azevedo (inclusive tendo passado de escritor pobre à diplomata de carreira, assim como o autor de *O Cortiço*), Pimentel utiliza a expressão “moradora de cortiço” para uma descrição ficcional de uma elite aristocrática carioca enganosamente rica e refinada. No lugar de moças arrumadas com pompa e distinção o dia inteiro, como um hábito espontâneo e natural, somos apresentados a moças “horrorosas”, “mal vestidas em casa”, “despenteadas”, “de chinelo sem meia”, *isto é*, “moradoras de cortiço”. Voltando às primeiras frases do parágrafo, podemos nos dar conta de que esse era um “mysterio profundo”, que o narrador acaba de nos revelar.

Lida a partir dos dias atuais, onde o sentido e a responsabilidade no uso da linguagem atingiram a importância de assuntos teóricos e políticos de primeira grandeza, a utilização de uma analogia tão obviamente carregada de preconceitos de classe pareceria inaceitável para muita gente. ‘Favelado’ ou ‘favelada’, como expressões pejorativas, teriam efeito semelhante nos dias de hoje – e repugnante. Esse fato que sobrepõe a política e a produção cultural, presente nos debates públicos e acadêmicos há mais de um século, coloca uma série de problemas. Não apenas sobre o fato de o uso público de certas palavras e expressões, compreendidas de determinada maneira, contribuírem para a reprodução de estigmas culturais e estruturas sociais que reproduzem desigualdades de confiabilidade, respeito e oportunidades. Mas também para o fato de que a compreensão de significados literários – presentes em formas peculiares de uso e produção de linguagem – jamais é uma operação passiva e distante dos rumos do poder e das relações sociais. Mesmo uma lista de descrições aparentemente objetiva das características de uma expressão, por exemplo, carrega sempre uma série de compromissos políticos e culturais de quem a enuncia. O que não quer dizer que não tenhamos acesso nenhum à realidade por meio da linguagem, permanecendo todos limitados e como que presos às nossas perspectivas particulares. Sugerir que a linguagem humana não é apenas um canal de transmissão de ideias, sentimentos, ações e suas interpretações não implica a descrença completa dessas virtudes representacionais e cognitivas da linguagem humana.

Para elucidar o ponto, voltemos ao trecho do folhetim. O que vemos é uma utilização da linguagem totalmente despreocupada com seu potencial estigmatizador ou excludente. Para que o efeito visado pelo autor do trecho atingisse seu objetivo teríamos que partilhar do sentido que ele atribui à expressão “moradora de cortiço”; podemos sem problemas *entender* o que ele quer dizer sem essa partilha, é verdade; mas não poderemos *experimentar* o trecho da maneira como ele o propôs. Se tomamos o folhetim como um todo ou olhamos para as

obras do autor, veremos que, na verdade, há alguma simpatia com a vida popular. Nesse trecho representativo, no entanto, a preocupação é simplesmente transmitir a falsidade daquela “riqueza e pompa” (a princípio, ficcionais) – mas, notemos, *fortemente alusivas politicamente*. Objetivo que foi plenamente alcançado. A atmosfera criada é de denúncia e revelação, que busca denunciar os poderes estabelecidos na cidade e no país, que serve tanto ao desenvolvimento do enredo do romance quanto à crítica política. O ritmo, as expressões e as analogias parecem muito próximas às que encontramos em diálogos literários que buscam reproduzir a “oralidade”, como veremos em *O Cortiço* (embora uma investigação sobre a linguagem oral real daquele local e momento histórico seria todo um trabalho em si mesmo).

É possível encontrar vários exemplos literários (e talvez até teóricos) que contrariem essa prática difusa sobre a linguagem presentes naquele contexto. O problema é que elas pouco influíram no processo cultural. O dilema posto ou implícito nas discussões impressas não era esse. Na verdade, era um muito mais simples: é moralmente correto figurar literariamente o que *as classes populares dizem* todos os dias? Se for correto, em quais contextos? De que forma? Nos jornais? Nos romances e poesias? Em conversações privadas? A preocupação com a “respeitabilidade” na produção escrita era o ponto central nas discussões sobre o uso da linguagem e será mais um território de disputa cultural e política.

O problema é simples, mas suas aparições nem tanto. Nelas, a questão era tanto de conteúdo quanto de forma, por assim dizer. Não eram apenas os palavrões e assuntos tabu os objetos de censura cultural por parte da gente bem educada, mas a própria *exposição do modo de falar* das classes populares. O modo incontido de se expressar, a violência verbal (às vezes gratuita), a profusão de analogias, os gritos e atitude nada cerimoniosa estão na base desse incômodo. Exemplo: numa polêmica qualquer de jornal, como era diariamente comum na imprensa carioca, aparece deslocado o seguinte raciocínio:

Agora, se não dissemos a verdade, se somos um miserável *coquin*, como o dito *Diário* diz, na sua linguagem desbocada de cortiço, linguagem inadmissível na boca das quitadeiras asseiad<sup>305</sup>

O que fica implícito é que tal linguagem tipicamente encontrada em cortiços seria “imoral”. Inapropriada *até* para uma simples quitadeira assejada – ‘assejada’ significa algo como limpa, correta, higiênica (para as quitadeiras “sujas” ou “incorretas” a “má linguagem” seria parte de sua natureza?). Podemos inferir também que cortiços não costumam ser ‘assejados’, note-se. Mais uma vez, o objetivo explícito não é ofender frontalmente as

---

<sup>305</sup> O Paiz. Terça, 24/05/1892.

quitadeiras, mas o polemista que teria utilizado uma “palavra imoral”; ainda assim, o uso da linguagem nos informa outros sentidos, em que a fala das classes populares é interpretada como usualmente repulsiva. Nessas e em outras passagens fica claro que os hábitos das classes populares são objeto de ataques diretos por leitores de romances e jornais, mesmo que passassem despercebidos; como veremos, esses ataques deixaram uma marca forte na textura literária de *O Cortiço*.

#### 4.4 BERTOLEZA

É bem provável que o primeiro crítico a ter notado certa ambiguidade política na composição de *O Cortiço* tenha sido Antonio Candido. E, infelizmente, foram poucos os trabalhos que seguiram sua fecunda trilha. Vimos como outros críticos contemporâneos repercutiram e relacionaram o romance com as disputas políticas do tempo, mas não foram ao nível delicado e pouco tangível da análise da linguagem literária para fazê-lo.

Em seu célebre ensaio *De Cortiço a Cortiço*, temos à disposição uma crítica perspicaz da parcialidade do narrador de *O Cortiço* – narrador este que busca se passar por imparcial. Um narrador onisciente nos conta a história de um cortiço carioca; seu leitor-modelo<sup>306</sup> deverá pensar que é a própria realidade *descrevendo e narrando* a si mesma; simultaneamente, esta realidade revelaria as leis naturais que atuam sobre si e ofereceriam a direção e o sentido da narrativa.

Antonio Candido, no entanto, não se contenta com a imagem que o sentido parece projetar. O crítico interpreta o núcleo de certa subjetividade política “expressa” em *O Cortiço* por meio de uma sátira memorável. Ele cria uma espécie de “declaração dos direitos do brasileiro livre pobre ou pertencente aos estratos médios”, com o uso do discurso direto em primeira pessoa:

Daí a grosseria agressiva da formulação, feita para não deixar dúvidas: eu, brasileiro nato, livre, branco, não posso me confundir com o homem de trabalho bruto, que é escravo e de outra cor; e odeio o português, que trabalha como ele e acaba mais rico e mais importante do que eu, sendo além disso mais branco. Quanto mais ruidosamente eu

---

<sup>306</sup> Seguindo a sugestão de Umberto Eco, vemos o texto aqui como um “conjunto de estratégias semióticas” que projeta um “leitor-modelo” – que não é o único que faz inferências e conjecturas “corretas” sobre o texto. O “leitor-modelo” aponta para algo, grosso modo, como “o modo como o texto gostaria de ser lido”, o que podemos encontrar reconstituindo o conjunto de convenções que se constituem ao longo do tempo. Textos que começam com “Era uma vez” dificilmente puderam ser cobrados por conterem proposições falsas sobre o mundo exterior, por exemplo. O “leitor-modelo” é projetado pelo próprio *texto* e, é bom notar, correspondem mais ou menos ao domínio que os escritores têm sobre eles. Para um detalhamento maior, ver especialmente o capítulo 2 do livro *Confissões de um Jovem Romancista*. ECO, 2013, p. 33.

proclamar os meus débeis privilégios, mais possibilidades terei de ser considerado branco, gente bem, candidato viável aos benefícios que a Sociedade e o Estado devem reservar aos seus prediletos.<sup>307</sup>

Não é exatamente do narrador da história de que, contudo, Candido fala. Em outro trecho do ensaio crítico, falando sobre o modo como o romance figura a acumulação econômica, diz o crítico o seguinte:

Ora, essa acumulação *assume para o romancista* a forma odiosa da exploração do nacional pelo estrangeiro. Tanto assim que n'O Cortiço há pouco sentimento de injustiça social e nenhum da exploração de classe, mas nacionalismo e xenofobia, ataque ao abuso do imigrante "que vem tirar o nosso sangue". Daí a presença duma espécie de luta de raças e nacionalidades, num romance que não questiona os fundamentos da ordem. O roubo e a exploração desalmada de João Romão são expostos como comportamento-padrão do português forasteiro, ganhador de fortuna à custa do natural da terra, denotando da parte do romancista uma curiosa visão popular e ressentida de freguês endividado de empório.<sup>308</sup>

O trecho é curioso e revela alguns pontos surpreendentes. O primeiro deles é o de que Candido parece aceitar a continuidade sem mediações entre a visão do romancista, a do narrador e da narrativa da história. Aquela subjetividade exposta em primeira pessoa não só está “expressa” no romance, mas corresponderia ao ponto de vista do seu autor. Por meio do romance, seria a voz do próprio Aluísio a de mais um ressentido freguês endividado de empório? Parece que nesse trecho, sim, embora nas linhas seguintes ressalte a autonomia da obra. A segunda é a afirmação de que o romance não questiona os fundamentos da ordem – uma vez que essa parece ser sua pretensão – e o substitui pela expressão de uma visão de mundo ressentida e xenófoba, da qual falamos em outra chave antes. Mas de que “fundamento da ordem” estamos falando? Do trabalho escravo? Há algumas sugestões no ensaio de Candido de que é disso que se trata, mas não há grande demora na questão.

A seguir faremos duas tentativas. A primeira busca mostrar como as coisas são muito mais ambíguas do que Candido sugere. O narrador da história trabalha uma visão que vai muito além de certos ressentimentos observáveis em brasileiros brancos, livres e pobres ou pertencentes aos estratos médios, embora tais visões e paixões estejam presentes na sua composição. Ao mesmo tempo em que aparece uma parcialidade de classe brutal *inconfessada* e talvez *inconsciente* na composição do narrador e na trajetória da narrativa, aparecem também, como que se imiscuindo no conteúdo do romance, contradições sobre a situação dos recém ex-escravizados e livres pobres daquele “tempo de transição”. O modo

<sup>307</sup>CANDIDO, 1991, p. 117.

<sup>308</sup>CANDIDO, 1991, p. 116, grifo nosso.

como Bertoleza é composta e sua atuação na narrativa nos diz também algo sobre a visão, os sentimentos e as expectativas de muitos setores da sociedade em torno dos escravizados nos anos finais das lutas pela Abolição.

A segunda tenta uma análise da personagem Bertoleza que nos permita ver o romance de um ponto de vista diferente, analisando como o texto trabalha certa visão sobre escravidão e sua abolição daquele fim de século XIX. O objetivo é mostrar que o sentido alegórico nacional que Candido viu no texto como um todo se aplica fortemente à Bertoleza, e que toca no fundamento máximo da ordem social nacional, a escravidão, refletindo sobre e questionando-a a seu modo, de maneira problemática e complexa.

#### 4.4.1 A COMPOSIÇÃO DE BERTOLEZA

A crítica de *O Cortiço* é praticamente unânime sobre o fato de que nenhum dos personagens é “um grande tipo”, o que, de modo geral, quer dizer que eles não são individualmente marcantes, complexos ou interessantes o suficiente. Há um vocabulário enorme, correspondente a problemas e conceitos diversos nesses estudos; mas, se há um ponto de convergência, é esse. Por outro lado, o romance é com frequência valorizado como um primor de figuração de coletividades, ou seja, a figuração das relações entre as personagens, os objetos e o espaço costumam ser elogiados, localizando-se aí seu mérito principal.

Algumas personagens são seguramente mais importantes que outras no desenvolvimento da história, entretanto, mesmo que de fato não sejam grandes tipos. João Romão é central para toda a história, para dar um exemplo. Miranda o é para um dos seus dois núcleos: aqueles cuja ação se dá dentro do sobrado vizinho ao cortiço – e para o destino final de Romão. Jerônimo, Firmo e Rita Baiana, por sua vez, são centrais para o desenvolvimento da história que se passa dentro do espaço do cortiço. Suas personalidades estão todas contidas em suas ações e diálogos, raramente aparecendo uma análise de suas “interioridades”. Quando aparecem é de maneira bastante rápida, superficial e abrupta.

As personagens se comportam de maneira bastante característica, cada qual com sua peculiaridade distintiva. Quando mudam sua personalidade, projetando uma sensação de reviravolta, contudo, ficamos sempre diante de um passo novo da história. Destacam-se entre esses casos o de Romão e o de Jerônimo (o trabalhador de pedreira português especialista em explosivos).

Tomemos o exemplo da verdadeira conversão que ocorre no comportamento de Romão. Depois que soube que seu vizinho e desafeto Miranda recebera o título de “Barão do Freixal” do governo português, irritou-se de tal maneira que não hesitou em mandar Bertoleza por mais de uma vez à “coisa mais imunda” “apenas porque esta lhe fizera algumas perguntas concernentes ao serviço”; ordenou também a expulsão imediata da inquilina Marcianna do cortiço, que estava “incontrolável” desde que sua filha Florinda decidiu ir embora do cortiço por ter sido abandonada grávida pelo “primeiro caixeiro” e “patrício” de João Romão (que ainda por cima dera a ela tranquilamente enganosas garantias de que se o seu caixeiro conterrâneo não arcasse com suas responsabilidades, pagaria a ela uma espécie de dote). De súbito, “nem parecia aquelle mesmo homem inalterável, sempre calmo e methodico”. “E ninguém seria capaz de acreditar que a causa de tudo isso [a expulsão colérica de uma das inquilinas de seu cortiço] era o facto de ter sido o Miranda “agraciado” com o título de Barão”. A partir de então, acompanhamos como o sentimento de inveja se desenvolve e transforma Romão. Ele tem um longo sonho que transfigura seus desejos, subvertendo o homem sovina que dormia no balcão para economizar o dinheiro de uma cama ou rede, transformando-o num homem que deseja a glória e a distinção dos salões, o reconhecimento de seus trajés, de suas companhias e boas maneiras; e, sobretudo, nasce o desejo de um título: “– Barão!”. Pela manhã, depois de um longo sonho noturno em que vislumbrava um novo estilo de vida, fez algo espetacular para quem o conhecia:

Bertoleza chamava-o aquelle domingo, como todas as manhãs, para ir buscar o peixe, que ella tinha de preparar para seus freguezes. João Romão, com medo de ser iludido, não confiava nunca nos seus empregados a menor compra a dinheiro; n’esse dia, porém, não se achou com animo de deixar a cama e disse a amiga que mandasse Manoel.<sup>309</sup>

A reviravolta de Romão, onde entrevemos alta dose de sarcasmo, faz com que ele, a partir deste momento, subitamente aprenda a se comportar “com distinção” e a negociar uma posição no círculo aristocrático português da cidade, sentindo cada vez mais repulsa pelo cortiço que criou com tanta trapaça, pela pedreira e pela gente que o tornara um homem rico.

A de Jerônimo, outro personagem que muda inteiramente de comportamento estimulado pelo clima, pela comida, pela música e pela “mulher brasileira” Rita Baiana, é levemente gradual – mas ao fim, também na direção de seu completo “oposto”: de português sisudo, trabalhador incansável, econômico, melancólico e devoto de sua família, torna-se alegre, indolente, festeiro, gastador; passa a viver com uma amante e seu rendimento e

---

<sup>309</sup>AZEVEDO, 1890, p. 79.

assiduidade no trabalho despencam. Romão, de pequeno comerciante pão duro, torna-se o luso-brasileiro com certo ar aristocrático (o que provavelmente contenha um elemento levemente cômico); Jerônimo, de trabalhador disciplinado e bom chefe de família, passa a um “vadio à brasileira”...

O contrataste com o andamento de Bertoleza é bastante nítido; ela, ao contrário, aparece fazendo sempre o mesmo, de modo intenso e repetitivo. Na passagem que acabamos de citar, a referência temporal de sua atividade de comprar e preparar o peixe para os clientes da taverna do cortiço é nada menos que “todas as manhãs” (inclusive no santo domingo!).

E sempre fora assim, desde seus tempos de escrava de “um velho cego residente em Juiz de Fora”. Neste tempo, Bertoleza já era “amigada” (vivia em uma relação conjugal informal) com outro português pobre “que tinha uma carroça de mão e fazia fretes na cidade”. Com o uso de apenas um parágrafo, sua vida antes de João Romão é descrita “por completo”:

Bertoleza também trabalhava forte; a sua quitanda era a mais bem afreguezada do bairro. De manhã vendia angu e á noite peixe frito e iscas, de fígado, pagava de jornal a seu dono vinte mil réis por mez, e, apesar d'isso, tinha de parte quase que o necessário para a alforria. Um dia, porém, o seu homem, depois de correr meia légua, puxando uma carga superior ás suas forças, cahio morto na rua, ao lado da carroça, estrompado como uma besta.<sup>310</sup>

Depois dessa caracterização “completa”, começa sua relação com João Romão:

João Romão mostrou grande interesse por esta desgraça; fez-se até participante directo dos sofrimentos da vizinha, e com tamanho empenho a lamentou, que a boa mulher o escolheu para confidente das suas venturas.<sup>311</sup>

Ele passa a fazer a contabilidade de Bertoleza e a fazer de sua caixa registradora o destino de suas economias. Tempos depois – “Quando deram fê estavam amigados”. Bertoleza passa trabalhar dia e noite na taverna e vendinha de Romão, fazendo ali também o comércio que praticava em sua própria quitanda. Como forma de economizar e investir ainda mais, o português resolve falsificar uma carta de alforria para Bertoleza, crente de que seu proprietário jamais a encontraria por ali (e provavelmente que ninguém desconfiaria de uma negra que provavelmente trabalhava e vivia “sobre si” há muito tempo).

Na cena em que Romão anuncia para Bertoleza que ela “estava forra”, a mulher diz algo curioso depois de ouvir que seu antigo senhor não passava de um explorador miserável:

“– Coitado! A gente se queixa é da sorte! Elle, como meu senhor, exigia o jornal, exigia o que era seu!”<sup>312</sup>

<sup>310</sup>AZEVEDO, 1890, p. 8.

<sup>311</sup>AZEVEDO, 1890, p. 8.

Toda a trama vai se desenvolvendo com a participação sempre discreta, mas imprescindível, de Bertoleza. Seja para referir-se metonimicamente a Romão (“o amigo de Bertoleza”) ou para dar sequência “de passagem” aos episódios, ela é a personagem que expressa o ritmo de trabalho febril do cortiço e mantém a verossimilhança da sua expansão – tanto econômica quanto física. Age quase sempre em meio ao trabalho. Quando não, está dormindo...

É sobre ela que recai a maior agressividade do vocabulário animalizante, tão destacado pela crítica até os dias atuais, do narrador. Vejamos duas passagens descritivas. A primeira, corriqueira, serve apenas para compor o fluxo de uma cena. No curso da leitura, portanto, passa bastante despercebida:

Mas a bolha do seu desvanescimento engelhou logo a vista de Bertoleza que, estendida na cama, roncava, de papo para o ar, com a boca aberta, a camisa soerguida sobre o ventre, deixando ver o negrume das pernas gordas e lustrosas.<sup>313</sup>

Como comparação, vejamos uma cena em que aparecem Miranda e Dona Estella, moradores do sobrado. Estella, “com ares de nobreza” é representada deitada na cama da seguinte maneira:

Estella, como se o olhar do marido lhe apalpassse o corpo, torceu-se sobre o quadril da esquerda, repuxando com as coxas o lençol para a frente e patenteando uma nesga de nudez estofada e branca. O Miranda não pôde resistir, atirou-se contra ella, que, num pequeno sobressalto, mais de surpresa do que de revolta, desviou-se, tornando logo a se enfrentar com o marido. E deixou-se empolgar pelos rins, de olhos fechados, fingindo que continuava a dormir, sem a menor consciência de tudo aquillo.<sup>314</sup>

Nas duas passagens, o narrador se contamina pela visão do personagem narrado na cena: na primeira, Romão observa-a dormir, na segunda, Miranda. As palavras que utiliza refletem algo dos pontos de vista deles, sem deixar isso muito claro. Não chegam, contudo, a nosso ver, a ser algo como um discurso indireto livre (onde o ponto de vista do narrador e do personagem narrado se tornam indiscerníveis). Na boca deste narrador, as características de Estella são muito mais “suaves”, exigindo palavras muito rarefeitas e abstratas, um tempo verbal sofisticado, no subjuntivo, um movimento sintático fluido e vívido, resultando o fato do simples observar de seu simples sono algo picante... Já no caso de Bertoleza (e este não é o

---

<sup>312</sup>AZEVEDO, 1890, p. 10.

<sup>313</sup>AZEVEDO, 1890, p. 228.

<sup>314</sup>AZEVEDO, 1890, p. 16.

único caso, como veremos adiante) acontece quase o oposto: os substantivos e os adjetivos “baixos” abundam nas analogias, os períodos são duros e secos; o modo dominante é o mais usual, o indicativo, e a cena chega a causar uma pequena repugnância; resulta disso tudo um tom duro e violento e, em alguns momentos, certo efeito ultrajante (caso Bertoleza seja um alvo das simpatias do leitor...).

Fora as passagens abundantemente comentadas pela crítica sobre o “racismo científico”, onde essa agressividade e dureza aparecem sem meios tons, há algumas outras passagens onde ocorre o mesmo:

Bertoleza é que continuava na cepa torta, sempre a mesma crioula suja, sempre atrapalhada de serviço, sem domingo nem dia santo; essa, em nada, em nada absolutamente, participava das novas regalias do amigo; pelo contrario, na medida que elle galgava posição social, a desgraçada fazia-se mais e mais escrava e rasteira. João Romão subia e ella ficava á em baixo, abandonada como uma cavalgadura que já não precisamos para continuara viagem. Começou a cahir em tristeza.<sup>315</sup>

De passagem em passagem, apesar de ser uma personagem bastante secundária, a força das palavras que a envolvem não deixa de marcar profundamente qualquer leitor atento. Seus diálogos não ficam atrás. O português “crioulo”, tão baixo na escala de valor das práticas linguísticas de uma cultura fortemente aristocratizada e bacharelesca, é acentuado ao máximo; suas palavras são poucas e suas expressões são tão rápidas quanto “brutas”. Mas qual seria o objetivo estético do emprego de tal estilo? Por que o vocabulário animalizante, que aparece para compor quase todos os personagens, com Bertoleza é tão mais acentuado e duro?

Por um conjunto de razões complementares.

Em primeiro lugar, isso se deve ao lugar de Bertoleza na história, que funciona esteticamente (será que continua a funcionar?) porque mobiliza uma visão difusa sobre aquela experiência social, a qual a atual corrente principal da historiografia da escravidão no Brasil chamou de “teoria do escravo-coisa”. De acordo com essa visão, grosso modo, os escravos veriam a si mesmos tal qual a classe senhorial ou pessoas juridicamente livre os viam. A primeira formulação de tal visão foi plenamente elaborada ainda em meados do XIX, por Perdígão Malheiros. A passagem que melhor a expressa – destacada por Sidney Chalhoub – é a seguinte:

Todos os direitos lhes eram negados. Todos os sentimentos, ainda os de família. Eram reduzidos à condição de coisa, como os irracionais, aos quais eram equiparados, salvo certas exceções. Eram até denominados, mesmo oficialmente, peças, fôlegos vivos, que se mandavam marcar com o ferro quente ou por castigo, ou ainda por sinal como o gado.

---

<sup>315</sup>AZEVEDO, 1890, p. 221.

Sem consideração alguma na sociedade, perde o escravo até a consciência da dignidade humana, e acaba quase por acreditar que ele não é realmente uma criatura igual aos demais homens livres, que é pouco mais do que um irracional. E procede em conformidade desta errada crença, filha necessária mesma da escravidão. Outras vezes o ódio, a vingança o excitam a crueldades.<sup>316</sup>

O ponto aqui não é que esta é apenas uma condição jurídica (ou ficção jurídica, como diria Malheiros); o que a passagem tem em vista é descrever a condição social e os efeitos da condição de cativo sobre o modo como os escravos viam a si mesmos. Além de serem irracionais, também se veriam desse modo; além de serem tratados como uma coisa, de acordo com a visão, enxergariam a si próprios da mesma maneira.

O complemento desta visão difusa seria o que mais tarde seria descrito como a “reação” da humanidade negra, que estaria presente em algum lugar lá no fundo do seu ser, na sua “humanidade”, que receberia uma formulação acabada bem mais tarde, já no século XX:

apenas a negação subjetiva da condição de coisa, que se exprimia através de gestos de desespero e revolta e pela ânsia indefinida e genérica de liberdade.<sup>317</sup>

Desta forma, a afirmação do próprio valor e “humanidade” por parte dos escravos se exprimiria em atos de desespero e rebeldia, como impulsos incontrolláveis, presumivelmente não orientados por valores e projetos, nem por algum processo de deliberação reflexiva.

Segunda razão: quanto à Bertoleza, a ideia presente na narrativa é transmitir toda a dureza e sofrimento de uma “escrava como Bertoleza”, despertando o leitor para a gravidade da sua situação, por meio de um choque violento conduzido por sua linguagem e por sua posição na trama. O objetivo é “não idealizar” a escravidão com palavras e sentimentos “nobres”, tal como gostaria certa visão de certo tipo de abolicionismo romântico. Aluísio julgou necessário fazer o narrador de sua história carregar o máximo a tinta sobre a personagem para alcançar a verossimilhança tão buscada na obra. *Tout te la veritte*: era essa a linguagem que expressaria “com verdade” o ser desta personagem e sua terrível experiência. Ela funciona como o pólo que atrai para si toda a compaixão que história pode despertar. E é exatamente por vê-la como mera vítima de seu entorno e dos acasos da natureza, como um ser humano capaz de agir apenas por “impulso ou instinto natural” (muitas personagens agem desta forma na história, mas o caso de Bertoleza nesse ponto é ainda mais acentuado) que sua composição é um trabalho sobre a visão do escravo como uma “coisa incapaz, vítima indefesa de suas circunstâncias”.

<sup>316</sup>MALHEIROS, 1976. *Apud* CHALHOUB, 1990, p. 42.

<sup>317</sup>GORENDER, 1978. *Apud* CHALHOUB, 1990, p. 48.

Ironicamente, a personagem termina idealizada ao máximo, pois o modo leal como se comporta em relação a Romão funciona para compor por contraste toda a vileza e mesquinhez do português, fazendo-a passar para o outro lado do contraste, como possuidora de toda a probidade e retidão que o português não tem.

No caso de Estella o ponto é outro: é a figuração da hipocrisia, do engodo sistemático das “respeitáveis” famílias portuguesas o que o romancista tem em vista. Em acordo com a “linearidade e coerência” super-simplificada das demais personagens, Estella não passa de uma mulher típica da aristocracia dos trópicos, cujos impulsos sexuais reprimidos e a má educação “romântica” as leva direto para as aventuras de alcova.

Mas ao mesmo tempo em que Bertoleza aparece como vítima passiva e como mera coisa na mão de João Romão ao longo de quase toda a história, seu penúltimo ato revela algo de contraditório com o modelo segundo o qual foi composta. Romão começa a perceber que sua “amiga” está percebendo suas intenções de entrar para o círculo aristocrático português da cidade, casando-se com a filha de Miranda, Zulmira. A narração dá a entender que ela também percebe o desejo de Romão de livrar-se dela. Mais adiante, ela flagra uma conversa entre ele e Botelho, espécie de agregado e parasita do sobrado de Miranda, que está tratando das negociações e barganhas para o futuro casamento. Vale acompanhar a longo diálogo:

— Agora é um trambolho que lhe pôde escangalhar a egréginha! É o que é! [diz Botelho]  
 — Sim, que dúvida! pode ser um obstáculo sério ao meu casamento! Mas, que diabo! eu também, você compreende, não a posso pôr na rua, assim, sem mais aquelas!... Seria ingratição, não lhe parece?...  
 — Ella já sabe em que pé está o negocio?...  
 — Deve desconfiar de alguma coisa, que não é tola!... Eu, cá por mim, não lhe toquei em nada...  
 — E você ainda faz vida com ella?  
 — Qual! ha muito tempo que nem sombras d'isso...  
 — Pois então, meu amigo, é arranjar-lhe uma quitanda em outro bairro; dar-lhe algum dinheiro e... Boa viagem!  
 O dente que já não presta arranca-se fóra!

João Romão ia responder, mas Bertoleza assomou à entrada da sala. Vinha tão transformada e tão livida que só com a sua presença intimidou profundamente os dois. A indignação tirava-lhe faíscas dos olhos e os lábios tremiam-lhe de raiva. Logo que fallou veio-lhe espuma aos cantos da bocca.

— Você está muito enganado, seu João, se cuida que se casa me atira à toa! *exclamou* ella, *Sou negra, sim, mas tenho sentimentos!* Quem me comêu a carne tem de roer-me os ossos! Então ha de uma creatura ver entrar anno e sahir anno, a *puxar pelo corpo todo o santo dia* que Deus manda ao mundo, *desde pela manhãzinha até pelas tantas da noite*, para ao depois ser jogada no meio da rua... como gallinha podre?! *Não!* Não ha de ser assim, seu João!

— Mas filha de Deus, quem te disse que eu quero atirar-te à toa?... perguntou o capitalista.

— Eu escutei o que você conversava, seu João! A mim não cegam assim só! Você é fino, mas eu também sou! Você está armando casamento com a menina do seu Miranda!

— Sim, estou! Um dia havia de cuidar de meu casamento!... Não hei de ficar solteiro toda a vida, que não nasci pra pandego! Mas também não te sacudo na rua, como disseste; ao contrário, agora mesmo tratava aqui com seu Botelho de arranjar-te uma quitanda e...

— Não! Com a quitanda principiei; não hei de ser quitandeira até morrer! *Preciso de um descanso!* Para isso mourejei junto de você enquanto Deus Nosso Senhor deu força e saúde!

— Mas afinal que diabo queres tu!?

— Ora essa! Quero ficar a seu lado! Quero desfructar o que nós dois ganhamos juntos! quero a minha parte no que fizemos com o nosso trabalho! quero o meu regalo, como você quer o seu!

— Mas não vês que isso é um disparate ? . . . *Tu não te conheces?*... Eu te estimo, filha; mas por ti farei o que fôr bem entendido e não loucuras! Descança que nada te ha de faltar!... Tinha graça, com efeito, que ficássemos vivendo juntos!... Não sei como não me propões casamento!

— Ah !agora eu não me enxergo! agora eu não presto para nada! Porém, quando você precisou de mim não lhe ficava mal servir-se de meu corpo e aguentar a sua casa com o meu trabalho. Então a negra servia para um tudo, agora não presta para mais nada, e atira-se com ella no monturo do cisco! Não! assim também Deus não manda! *Pois se aos cães velhos não se enxotam, porque me hão de pôr fóra d’esta casa, em que metti muito suor do meu rosto?*... Quer casar, espere então que eu feche primeiro os olhos; não seja ingrato!<sup>318</sup>

Aparece aqui uma Bertoleza completamente diferente daquela que foi construída ao longo de toda a narrativa. A começar pela composição, o vocabulário é outro, o raciocínio é longo, a sintaxe é tão complexa quanto a das personagens mais astutas (como Botelho), o andamento e a atenção dada ao drama da personagem diferem muito das outras passagens. Seu comportamento também muda da água para o vinho: ela não se presta mais a concordar de maneira complacente: diz enfaticamente “Não!” e se comporta de maneira a deixar os dois aproveitadores “intimidados”. Suas palavras não se resumem mais a alguns balbucios; aparecem uma firmeza e uma sagacidade que ainda não sabíamos que ela possuía. Não é mais mera coisa inteiramente subordinada a Romão; pelo contrário, diz com todas as letras qual era seu projeto – reunir o máximo de riqueza para poder desfrutar na velhice, quando esperava muito razoavelmente que lhe faltaria “força e saúde”; aparecem valores de apelo, como a valorização da lealdade, da gratidão e certa ética social do trabalho, segundo a qual deve-se dar “a cada qual a posse de seu trabalho”. Nota-se que o problema dela não é o fato de Romão irá trocá-la por uma outra mulher; não é de ciúmes que se trata: se trata do fato de ela ter que ir para longe daquela casa, onde estavam seus clientes de toda uma vida e que prosperava tão bem; é o fato de ter que abandonar as relações que mantém com aquele lugar. Mais que tudo, o que ela quer é ser dona do resultado do seu trabalho, ter algum amparo na velhice e, ao menos por um momento em sua vida, descansar de uma faina insuportável.

<sup>318</sup>AZEVEDO, 1890, p. 334, grifos nossos.

A experiência dos cativos era muito mais complexa e contraditória, hoje sabemos, do que as alternativas “passividade” ou “rebeldia” sugerem, combinando atitudes e disposições diferentes (mesmo contraditórias) em momentos e circunstâncias diferentes, orientada por valores próprios distintos dos valores senhoriais (mas a eles conflituosamente relacionados), demandando de nós historiadores muito mais atenção tanto à arvore quanto à floresta, isto é, tanto às trajetórias e casos particulares quanto às mutações estruturais das relações sociais em curso; era quase sempre a luta por liberdade e cidadania a bússola nos tortuosos caminhos da história, mas as estradas eram muito diferentes para cada um daqueles negros e negras em luta por suas vidas.

No momento do diálogo, para Bertoleza, ela era uma “mulher forra”. Mais adiante vemos como Botelho e Romão, aproveitando-se do fato de que a negra fora enganada por um documento falso de alforria, tramam encontrar a família de seu antigo proprietário, para então “devolvê-la”, com recurso à polícia, caso necessário. O resultado da trama é que seu antigo proprietário aparece acompanhado de dois policiais com seus sabres. A Bertoleza de antes, esperta, sagaz e conhecedora de suas possibilidades, dá lugar novamente à Bertoleza movida apenas por “instintos”. Percebe apenas “num relance” que foi enganada e que voltaria ao cativeiro. Seu primeiro impulso é correr; mas todas as suas saídas estão bloqueadas. Seu suicídio poderia ter sido composto cheio de sutilezas e cálculos sobre sua condição de cativa, usando recursos narrativos usados em outros personagens, como nos sonhos e delírios de inveja de Romão, mas ocorre num “ímpeto de anta bravia”, “rugindo e esfocinhando moribunda n’uma lameira de sangue”. O que pode parecer à primeira vista como uma incoerência ou defeito estético, dessas que os críticos literários destacam como problemas de “execução”, para nós é reveladora, pois mostra como o conteúdo da experiência dos escravizados vez por outra extravasa e modifica os recipientes em que são capturados, sejam eles jornalísticos, parlamentares ou literários.

O estilo que serve para dar “realidade” à personagem é ambíguo. Por um lado, realiza o movimento de tornar “terrena” sua experiência, buscando chamar os leitores para o modo como as coisas realmente ocorrem, como tanto o sentimento realista se via impelido a fazer. O sofrimento dos cativos não purifica, mas deve receber toda a atenção do público (sobretudo por estar numa zona longínqua para o parco número de leitores); ele não torna os escravizados mais “éticos” ou vítimas de uma “maldade” abstrata, mas tão somente fruto de circunstâncias naturais e sociais (discutiremos o ponto adiante). Por outro, não vai além de uma visão paternalista e condescendente sobre a natureza e as possibilidades dos escravizados,

trabalhando a visão do escravo como “mero animal” e “subjetivamente uma coisa” na direção de lhe dar mais uma variação “ilustrada”, desconsiderando sua própria luta e dando a si o papel de redentor.

#### 4.4.2 BERTOLEZA COMO ALEGORIA DO BRASIL

Antonio Candido também foi o primeiro a ver em *O Cortiço* algo que o próprio Aluísio Azevedo anunciou que faria: fazer de seu romance uma “expressão” e um comentário da história nacional “que jamais serão apresentados pela História”. O trabalho de Candido ajudou a mostrar grande parte do funcionamento estético da alegorização na obra. De maneira mais geral, diz o crítico:

Mas em outro nível, não será também antinaturalisticamente uma alegoria do Brasil, com a sua mistura de raças, o choque entre elas, a natureza fascinadora e difícil, o capitalista estrangeiro postado na entrada, vigiando, extorquindo, mandando, desprezando e participando?<sup>319</sup>

O funcionamento e o resultado estético profundos dessa alegoria estão em dois passos. Um advém da novidade que sua notação de coletividades traz:

Esboçando já aqui uma visão involuntariamente pejorativa do país, o romancista traduz a mistura de raças e a sua convivência como promiscuidade da habitação coletiva, que deste modo se torna mesmo um Brasil miniatura, onde brancos, negros e mulatos eram igualmente dominados e explorados por esse bicho-papão dos jacobinos, o português ganhador de dinheiro, que manobrava tantos cordéis de ascensão social e econômica nas cidades.<sup>320</sup>

Outro resultado é uma contradição, a seu ver, indissolúvel do Naturalismo Brasileiro:

No Brasil, quero dizer, n'O Cortiço, o mestiço é capitoso, sensual, irrequieto, fermento de dissolução que justifica todas as transgressões e constitui em face do europeu um perigo e uma tentação. Por isso, não espanta que João Romão encarasse e manipulasse essa massa inquietadora com o desprezo utilitarista dos homens superiores de outra cepa. Por que então apresentá-lo de maneira tão acerba? Por que mostrar nele um explorador abjeto, se a sua matéria-prima era uma caterva desprezível? Esta contradição do livro é a própria contradição do Naturalismo; é a manifestação em Aluísio da ambivalência de sua geração.<sup>321</sup>

Ao mesmo tempo em que o romance expressa uma visão segundo a qual as pessoas que são objeto de exploração de Romão estão fadadas à incapacidade de se organizarem, compreenderem-se e se governarem (apelando sempre a uma suposta verossimilhança do

<sup>319</sup>CANDIDO, 1991, p. 119.

<sup>320</sup>CANDIDO, 1991, p. 120.

<sup>321</sup>CANDIDO, 1991, p. 121.

ponto de vista), apresenta o “espírito e a raça” que lhes oferecem alguma “ordem” por meio de uma ardorosa exploração econômica, a do homem branco português, como abjetos e desprezíveis.

Essa contradição faz com que o romance perca em “coerência”, isto é, não esteja completamente de acordo com o modelo “naturalista” em que se baseou – cujas palavras de ordem são descrever e explicar, e jamais julgar. Incoerência, no entanto, frutífera, que nos brindou, entre outras coisas, com o momento alto de Bertoleza – clara naquele contraste entre os princípios de sua composição e suas ações naquele momento de altivez, sagacidade e afirmação da própria dignidade, que permite ao leitor imaginoso especular se todo o comportamento da mulher negra não teria sido todo “premeditado” e “estratégico”, contra os planos do próprio romance...

Especulações à parte, há um sentido mais profundo em que Bertoleza compõe uma alegoria do Brasil e contradiz a afirmação de Candido de que o romance não “questiona” a raiz da ordem social brasileira: ora, ela é o símbolo da escravidão brasileira, de sua trajetória e de como será seu triste “desfecho”, além de suas consequências para o futuro do jovem país, tal como os vê o contraditório nacionalismo literário de uma parte da inteligência pública brasileira daquele fim de século, da qual Aluísio Azevedo fez parte.

Antes, uma palavra sobre o que queremos dizer com a palavra ‘Alegoria’. Trata-se um conjunto complexo de figurações ficcionais que visa sugerir deliberadamente o “sentido” de processos históricos reais. O perigo de estabelecer relações arbitrárias nesse caso é grande. Essa “deliberação” não deve ser buscada no autor do texto, em fontes ou fatos puramente externos (embora elas possam servir como indício para algo ser buscado no próprio texto literário), e sim na construção interna do texto. Da força das relações entre os “paralelos” construídos pelas figurações do texto e a realidade histórica, que aparecem no texto literário em seus “apelos ao verossímil” (quando existem), é que se pode mostrar a existência ou não da “dimensão alegórica”. Com efeito, é preciso mostrar como o texto e contexto histórico são partes constitutivas um do outro, de onde vêm seus significados (sempre mutáveis no tempo e no espaço), ao mesmo tempo éticos, políticos e estéticos. Indicar que este processo de decifração é inacabado e sempre falível, a despeito do nosso esforço por objetividade, nunca é demais.

Em textos literários que se tornaram famosos por suas apropriações por “decifração da alegoria”, onde entre outros se destaca *Animal Farm (A Revolução dos Bichos, nas versões em língua portuguesa)* de George Orwell, as polêmicas se estendem em quantidade e tempo

porque não é exatamente um paralelo com a “realidade histórica” que está sendo proposto, mas um paralelo com uma tendência geral, ou uma “fórmula”, como sugere Raymond Williams. Embora o trecho se refira ao que o próprio Williams chamou de “Future-story” (uma tendência estética do romance de sua época), e, portanto, seja do futuro que ele fala, pensamos que o raciocínio pode ser transposto para a ficção que procede da mesma forma projetando um “passado ficcional” como uma espécie de “pré-história do futuro”, como *O Cortiço* o faz:

A tendência geral aqui não é a descrição, mas a descoberta e a materialização de uma fórmula sobre a sociedade. Ou seja, a partir da soma de uma experiência social, um padrão particular é abstraído, e uma sociedade é criada a partir dele. Os exemplos mais simples estão no campo da *futurestory*, onde o dispositivo “futuro” (algumas vezes apenas um dispositivo, quase sempre é bastante óbvio que é sobre a sociedade contemporânea que se escreve) remove a tensão bem comum entre o padrão escolhido e a observação normal. Romances como *Brave New World*, 1984, *Fahrenheit 242*, são poderosas ficções sociais, em que um padrão tirado da contemporaneidade se materializa, como um todo, em outro tempo e lugar.<sup>322</sup>

Em textos como *O Cortiço*, como as alusões e o que estou chamando de paralelos são muito acentuados, a questão não está tanto na existência ou não de um sentido alegórico na história, mas em seus sentidos. Até o momento, criticou-se ao longo do tempo seu apelo “realista” de várias maneiras, mas não que a dimensão está presente no texto. O problema passa a ser, então, a parcialidade com que a alegoria é vista. Candido, a referência deste estudo, sugeriu que a) o cortiço é uma figuração do país; b) o país representado como uma promiscuidade entre raças diferentes num espaço degradado, todas dominadas pelo “bicho-papão” dos jacobinos brasileiros, ou seja, os comerciantes portugueses; c) entre todas as raças, o mestiço representa o produto racial brasileiro terminado, com sua sensualidade, preguiça, inconstância, liberalidade, afetuosidade e pouco apreço por formalidades; e d) que está mais sugerido do que afirmado em seu ensaio: de uma combinação entre fatores materiais e naturais como raça, clima, espaço, hábitos, comida, música etc., nasce a atuação das personagens. Visto dessa forma, o romance não parece questionar os fundamentos da ordem brasileira, mas trocá-la pela denúncia da “dominação estrangeira”.

Como o trabalho escravo no Brasil, porém, Bertoleza está no fundamento das transformações materiais do cortiço e da opulência de seu proprietário. Escravidão que é sustentada e garantida não apenas pelo elemento estrangeiro, mas também por pessoas como o seu antigo proprietário, que jamais permitiriam perder seu patrimônio; e confirmada pelo episódio final, quando seu antigo proprietário vem ao seu encalço. Figurar Bertoleza

---

<sup>322</sup>WILLIAMS, 1958, p.23, tradução livre.

discretamente ao longo de toda a história e forçar sua nitidez no final da narrativa (tendo como mote seu cansaço, seus desejos e sua autoafirmação) tem o efeito de mostrar como seu trabalho incessante é tanto fundamental quanto desprezado diariamente por todos ao longo da história – inclusive por um possível leitor desatento ao papel da negra, que não notou as repetidas vezes em que ela aparece trabalhando e trabalhando novamente, algo que parece ser uma atitude de todos. As afirmações ardilosas de Romão de que a valoriza e possui algum afeto pela negra acentuam ainda mais o ponto. Isso não quer dizer que a atenção principal da história não recaia sobre o papel de dominação dos comerciantes portugueses como um processo da Natureza – materializados nas pessoas de Romão e Miranda, em seu conflito e, ao fim, em sua aliança – e que Candido esteja equivocado; mas que a escravidão brasileira, figurada em Bertoleza e algumas outras personagens minúsculas, é também muito importante para compreender a obra como um todo e, que, portanto, a história questiona, a seu modo e dentro de seus limites sociais e culturais, a ordem social brasileira de seu tempo.

Desde o fim dos anos 1860, com o crescimento econômico e urbano, tanto nas metrópoles da Europa e da América do Norte, quanto em cidades periféricas da América do Sul como Rio de Janeiro, Montevideu e Buenos Aires, a diversificação cultural e intelectual foi notável. Romero, em passagem já citada, refere-se a esses anos como o tempo do “bando de idéias novas”. Na sua história do abolicionismo brasileiro, abordado como um “movimento social”, Angela Alonso estabelece três mudanças fundamentais de âmbito internacional sobre a escravidão. Mostrando que o pensamento antiescravista no Brasil é mais antigo, ressalva que para passar do pensamento à ação é preciso que as condições históricas sejam favoráveis. Aluísio cresceu dentro desse novo “padrão de sensibilidade”, que dividiu duas atitudes básicas:

A tópica do progresso, qual a da compaixão, contemporizava: sendo a escravidão relação social, ao libertar o escravo, o senhor ascenderia junto no elevador da civilização. Contudo, ambas as tópicas estabeleciam uma fronteira entre abolicionistas e escravistas: segundo o romantismo, eram heróis contra vilões; para a política científica, modernizadores lutando contra reacionários.<sup>323</sup>

Os assuntos da liberdade civil dos escravizados não era um assunto dos escravos, mas de escravistas e antiescravistas livres, românticos ou científicos. Esta última “tópica”, para empregar a expressão de Alonso, é a que nos interessa mais. Para seus adeptos, entre eles o próprio Aluísio, na própria relação social escravista estaria o que segundo o famoso médico

---

<sup>323</sup>ALONSO, 2015, p. 125.

espírita Adolfo Bezerra de Menezes seria o “cancro” da sociedade, agindo na “degeneração” de seus costumes, “corrompendo” as personalidades, “estagnando” o país numa num estado econômico agrário e pobre. Essa não era uma visão isolada, encontrando muitas outras formulações. No caso romance, que faz parte delas, tudo gira em torno dos portugueses reacionários egoístas e mesquinhos; eles e apenas eles possuem, por sua própria natureza, a capacidade de elaborar planos requintados e prosseguir refletidamente em sua luta por supremacia (embora, como todos os seres do romance, fortemente limitado por sua constituição), que atrasaria todo o país. Bertoleza, ao contrário, sofre para se livrar do peso da combinação de raça e meio sobre si, sem sucesso. Quando Romão propõe que eles morem juntos (quase certamente para facilitar a organização do trabalho):

(...) ella concordou de braços abertos, feliz em metter-se de novo com um portuguez, porque, como toda cafusa, a Bertoleza não queria sujeitar-se a negros e procurava instintivamente o homem n'uma raça superior à sua.<sup>324</sup>

Buscar “instintivamente” acaba com qualquer possibilidade de conceder que seu movimento fosse refletido, além de a passagem sugerir fortemente que existe uma lei da natureza (de tipo racial e ambiental) agindo no sentimento de atração amorosa. E que, portanto, que seu destino tivesse algo a ver com sua própria ação.

É com Bertoleza que fica claro qual é o “verdadeiro” processo social ocorrendo sob as aparências: a construção de um tipo racial-nacional, onde a atração natural das “raças inferiores” pelas “superiores” daria origem a um tipo mestiço – ou nos termos correntes, ao mulato brasileiro. Rita Baiana representa o processo já acabado, onde raça, clima, costumes etc., já deram origem ao novo tipo: ela era a “synthese” das “impressões” que o este novo “typo” receberia, o próprio Brasil do futuro presente no passado. Ora, na mão de um leitor preocupado com o destino do país e que compartilhe de todos esses postulados do romance, qual seria o futuro do país? A eliminação do elemento negro por assimilação, ao que parece, como um resultado das leis da atração natural entre as raças. Mas este leitor não deveria se preocupar, uma vez que está inscrito nas próprias tendências naturais dessa “raça” buscar se tornar superior; e, a considerar por suas “capacidades raciais”, poderão os negros ir muito além do que Bertoleza foi?

A tragédia final dela compõe mais uma peça da alegoria do país. A cena do suicídio de Bertoleza, a qual já fizemos referência, é a penúltima cena do romance. Como sabemos

---

<sup>324</sup>AZEVEDO, 1890, p. 9.

quais eram seus planos, não temos outra alternativa a não ser concluir que ela não conseguiu chegar onde queria: numa velhice menos sofrida. Nela, os princípios de composição de Bertoleza, seu lugar na narrativa e no enredo aparecem com toda a força. Vejamos:

A negra, immovevel, cercada de escamas e tripas de peixe, com uma das mãos espalmada no chão e com a outra segurando a faca de cozinha olhou aterrada para elles, sem pestanejar.

Os policias, vendo que ella se não despachava, desembainharam os sabres. Bertoleza então, erguendo-se com ímpeto de anta bravia, recuou de um salto e, antes que alguém conseguisse alcançá-la, já deum só golpe certo e fundo rasgara o ventre de lado a lado. E depois emborcou para a frente, rugindo e esfocinhando moribunda n'uma lameira de sangue.<sup>325</sup>

A última cena realça ainda mais seu significado:

João Romão fugira até ao canto mais escuro do armazém, tapando o rosto com as mãos. Nesse momento parava à porta da rua uma carruagem. Era uma comissão de abolicionistas que vinham, de casaca, trazer-lhe respeitosamente o diploma de sócio benemerito. Ele mandou que os conduzissem para a sala de visitas.<sup>326</sup>

Já vimos todas as características do trecho dispersas por outras passagens: distinção entre o vocabulário zoológico e um mais suave e abstrato; a dureza dos períodos; o contraste Bertoleza-Romão; o fato do plano de Romão com Botelho ter dado certo e Bertoleza ter simplesmente reagido; o fato de ter acontecido enquanto trabalhava no que fazia todos os dias, preparar as iscas de peixe para o operariado da vizinhança. As analogias “baixas” e “altas”, respectivamente; ficamos sem saber o que pensou, se ela se sentiu frustrada, se teve raiva, ódio etc.

O toque final na confraternização dos “homens de casaca” – signo aristocrático por excelência – e de um homem que fez sua fortuna entre roubos, caprichos, trapaças e a exploração da negra terá como fim não a punição por seus pecados; tampouco a redenção dos justos da trama. O que temos é a premiação do injusto e a punição da personagem justa: uma inversão da estrutura do enredo romântico, tão ao gosto do realismo, mostrando com seu apelo à verossimilhança que, no mínimo, nem todo abolicionista estava nessa causa por “verdadeira piedade cristã”, mas simplesmente atrás de prestígio que lhe assegurasse uma boa posição social. Às “vítimas escravizadas” resta o desaparecimento, cuja integração seria, no máximo, via “diluição racial”; Bertoleza “desaparece” assim com o velho cortiço dos tempos de trabalho incansável do primeiro Romão, por uma necessidade do Progresso, fruto da “luta pela vida”. Depois de todo o sofrimento de Bertoleza, talvez apareça um povo para o país em

<sup>325</sup>AZEVEDO, 1890, p. 353.

<sup>326</sup>AZEVEDO, 1890, p. 354.

que, como quis Silvio Romero, outro naturalista em arte, seja mais parecido com o do “mundo civilizado”; assim como o velho cortiço se tornou no final das contas a “bela e moderna” Avenida São Romão. Em outras palavras, o sentido do Brasil e o de Bertoleza se encontram em suas visões sobre como seria o processo assimilação dos escravos pelo “Progresso” futuro: seria por meio da “mestiçagem” nacional e, de acordo com o pensamento racialista trabalhado pelo romance, da constituição do tipo de brasileiro “do futuro”.

Não há dívida a ser paga aos ex-escravos; não haverá recursos para uma integração mais igualitária (trabalho, indenização, terras): o destino de Bertoleza mostra que, para *O Cortiço*, isso estava fora de cogitação. A mensagem final da dimensão alegórica que Bertoleza imprime sobre a obra, até onde podemos ver, é a de que a violência e sofrimento escravos não serão redimidos; o contraste com a confraternização na sala de estar parece indicar isso. O destino dos demais personagens das classes populares, em direção a outro cortiço, depois do incidente do incêndio, não parece deixar muitas saídas: o futuro é o de uma sociedade de mestiços sob o sol tropical, pouco propensa ao trabalho e à modernização, de um lado, lutando contra a exploração e pela sobrevivência, e, de outro, uma confraternização entre patrícios portugueses, mantendo sua pureza racial e poder por meio de seus costumes, “resistindo ao meio”, que ficarão com a direção de toda a riqueza, sendo ainda por cima reconhecidos pelos dominados – processo social e político que fará os dominados verem a si mesmos como os senhores o veem... Um futuro não muito auspicioso, devemos concluir, que advém de uma premissa racista e falsa muito simples: negros e mestiços são natural, portanto, por definição, incapazes.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Começemos estas linhas finais relembrando a advertência de Raymond Williams:

(...) embora possamos, no estudo de um período passado, separar aspectos particulares da vida e tratá-los como se fossem independentes, é óbvio que é somente o modo como eles podem ser estudados, não como eles foram vividos. Examinamos cada elemento como um precipitado, mas na experiência da vida eles estavam em solução, uma parte inseparável de um todo complexo. (...) Relacionar uma obra de arte a qualquer parte desse todo pode, em variados graus, ser útil; mas é uma experiência comum, nas análises, perceber que quando alguém avaliou um trabalho em relação às partes separáveis, ainda resta um elemento para o qual não há contrapartida externa.<sup>327</sup>

Em seu contexto inicial de produção, circulação e interpretação *O Cortiço* era parte integrante de seu processo histórico e esteve ligado a ele de diversas formas. Ao final desse estudo, é importante salientar que cada um de seus aspectos era interdependente, ao contrário do que a separação dos capítulos pode dar a entender. O que chamamos de “partes” materiais, políticas e artísticas do romance são separáveis apenas para nossos fins de conhecimento, mas se encontravam todas relacionadas no contexto e processo histórico que investigamos.

Assim, no primeiro capítulo, submetemos as fontes a perguntas tais como ‘de que maneira a forma material de produzir textos literários interferiu na elaboração de *O Cortiço*’? Como respostas, buscamos traçar uma sinuosa trajetória começando pelo nível aparentemente mais prosaico, o da estratégia de lançamento e vendas do romance, à procura dos traços estruturais tanto do mercado editorial brasileiro daquele final de século XIX quanto das respostas de Aluísio Azevedo frente a seus limites e possibilidades. Essas condições materiais (sociais, econômicas e tecnológicas) nas quais *O Cortiço* foi composto atuaram fortemente sobre seu conteúdo.

Essa estrutura do mercado editorial, no final das contas, por mais que o momento fosse visto como de desenvolvimento da produção literária nacional, ao menos até às crises econômicas dos anos 1890, não seria capaz de sustentar um escritor em tempo integral, por mais talentoso, diligente e popular que fosse – duas qualidades que não faltaram em momento nenhum a Aluísio. A nova forma de encarar a produção literária, da qual *O Cortiço* foi um resultado, como um trabalho economicamente útil e politicamente ativo, esbarrava nas sombras de concepções idealizadas do fazer artístico, que podiam continuar a ser alimentadas apenas por artistas em condições econômicas, políticas e sociais favoráveis. O sonho de Aluísio de viver exclusivamente de sua arte literária pode se realizar apenas a duras penas, no limite da sobrevivência econômica; longe de ser apenas uma condição “externa” a *O Cortiço*,

---

<sup>327</sup>WILLIAMS, 1969, p. 17-18.

tal condição incidiu diretamente sobre o romance, incluindo a decisão de tratar de determinadas maneiras a vida de comunidades populares, que, apesar de dividirem a mesma cidade com boa parte dos leitores da obra, apareciam como compostas por pessoas longínquas e estranhas.

Talvez não seja exagero dizer que *O Cortiço* levou a capacidade de difusão econômica de um texto literário nacional para perto dos seus limites. Para chegar a essa conclusão, tivemos que dimensionar os números do mercado editorial brasileiro de então: impressões, vendas, capacidade de produção, tecnologia e número de potenciais leitores foram variáveis que tentamos entender e relacionar. E, de maneira mais indireta, o abandono de Aluísio Azevedo do sonho de viver de sua pena, sem contar suas sempre presentes mostras de frustração social, seja uma bom indicador nesta direção. Assim, entender as estruturas desse mercado se revelou de primeira importância para a compreensão dos aspectos políticos e artísticos que vieram nos capítulos a seguir, e, portanto, afastou a ideia de que essas seriam meras curiosidades e contingências dispensáveis ao entendimento do fenômeno literário.

Do segundo capítulo podemos concluir que o sucesso econômico de *O Cortiço* dificilmente teria acontecido não fosse uma série de transformações políticas e culturais que o Brasil experimentava desde o final dos anos 1860, que desabrocharam com força nos anos 1880, momento da atuação mais intensa de Aluísio do mundo literário. Com efeito, entendemos grande parte da motivação para a escrita e o porquê de ela ter chamado tanto a atenção tanto do público quanto da crítica. Desde o final dos anos 1860, uma nova geração de produtores de cultura começava a cristalizar uma nova forma de pensar e sentir em relação à literatura; a estrutura de sentimento dessa nova geração começava a reorganizar a compreensão, os impulsos emocionais, as expectativas e os desejos em torno da escrita, leitura e interpretação das obras literárias.

O que chamamos de “sentimento do real” emergiu e reorganizou a pauta de discussões estéticas. Seu sentido último era, no fundo, a transformação política e social do país. O alvo político, de maneiras às vezes mais, às vezes menos explícita, era o desafio à sociedade escravocrata, monárquica e católica na qual viviam, em nome de uma sociedade republicana, de trabalho assalariado e governada segundo as descobertas do “saber positivo”. Esse desafio não seria alheio à criação literária; para essa forma de sentir emergente, tal desafio não deveria ser nem indireto nem fugidio, e devia estar explícito nas obras literárias. Coisa que, com o tempo, muitos leitores antenados com as vogas intelectuais da época passaram mesmo a demandar dos escritores. Por mais que houvesse descontentes e

propostas alternativas no conjunto de discussão pública em torno do problema, os defensores do “realismo” ditaram a pauta e se voltaram para problemas práticos do mundo literário e social que até hoje demandam atenção de quem se dedica ou estuda essa atividade de produção cultural. Tal discussão sobre o “realismo”, um termo suficientemente amplo e vago para abrigar numerosas compreensões, desejos e expectativas, levantada pela polêmica crítica acerca de *O Primo Basílio*, foi a maneira como essa nova estrutura de sentimento se expressou mais claramente e, assim, nos permitiu ver que questões e paixões estiveram em jogo e como atuaram política e literariamente sobre o romance.

Os sentidos e a atuação política de *O Cortiço* talvez sejam os que mais tenham se perdido com o tempo, ficando como que latentes no texto, tendo a atenção de leituras e intérpretes recaído mais fortemente sobre seu modo de figurar as condições sociais e culturais das classes populares daquele Brasil. Suas relações com a luta por uma sociedade republicana e laica; suas relações com o debate em torno das condições sanitárias da cidade; sua relação com movimentos antilusitanos e “nativistas” e seus projetos de transformação e modernização da sociedade brasileira eram complexas e multifacetadas. O problema é que elas aparecem com força apenas à luz de seu tempo e não na leitura da obra, ainda que atenta e sensível. Dessa forma, pudemos traçar os choques e as ligações entre diversos conflitos políticos que estiveram envolvidos no debate político e produção de significado do romance.

Embora Aluísio fosse parte de uma tendência intelectual em voga, sua maneira de pensar e sentir os problemas sociais e culturais do país passou por fortes transformações e foi assumindo uma feição bastante peculiar. A maneira de o nosso romancista produzir verossimilhança literária em *O Cortiço* passava por esse desenvolvimento. Assim, além de acompanhar suas declarações teóricas (ou teorizantes) na imprensa e acompanhar mudanças estéticas importante em suas obras, vimos como ganhamos compreensão literária e histórica de *O Cortiço* quando olhamos para a trajetória de personagens como Romão, Jerônimo e Bertoleza com as lentes do naturalismo peculiar a Aluísio.

Questões estruturais da sociedade brasileira e seus conflitos políticos, culturais e sociais em andamento encontraram em *O Cortiço* uma figuração literária densa. Essa figuração elaborou o “conteúdo histórico” – para usar uma expressão dos estudos literários –, do qual tratamos nos dois primeiros capítulos. Mas essa elaboração figurativa estabeleceu relações complicadas com esse “conteúdo”, das quais falamos de apenas algumas, ficando quantidade importante de trabalho a ser feito. Por exemplo, não tocamos na decisiva questão da estrutura formal da obra e suas relações com as estruturas do processo histórico e social de

produção da obra. Mesmo tendo entrado em problemas literários e culturais importantes quando usamos a estratégia textual de cerrar atenção em dois personagens, Jerônimo e Bertoleza, sua “espinha dorsal” não pode receber uma análise adequada. Vimos como questões de composição estética carregam um significado social e histórico profundo, não visível numa leitura, digamos, ingênua do texto, por assim dizer.

Não custa dizer de passagem que nosso estudo não quer transmitir a mensagem de que os sentidos e a posição cultural do romance em seu momento histórico de produção sejam os “corretos”, como se o sentido “original” dos textos (nos diferentes sentidos que a expressão pode assumir) devessem atuar como padrões de correção. Entretanto, diversos sentidos que como que se desprenderam ao longo do tempo do romance, sumindo de suas interpretações, podem reemergir após uma investigação como a que agora se encerra.

Os textos, sobretudo aqueles que qualificamos como “literários”, guardam um mistério em busca de solução: como podem dizer tantas coisas, a depender do contexto histórico em que são escritos, lidos e interpretados? Esse aparente mistério tem a ver com as perguntas que nos fizemos lá no início da nossa conversa: vimos como um romance pode ser uma via de investigação histórica extraordinariamente rica, por nos colocar dentro de um conjunto de questões históricas conectadas em diversos níveis e modos, ao mesmo tempo que acompanhamos os sujeitos históricos atuando sobre elas: em seu contexto e processo.

**LISTA DE FONTES PRIMÁRIAS**

**AZEVEDO, ALUÍSIO.** *O CORTIÇO*. Primeira edição. Rio de Janeiro: Garnier, 1890.

**Folha Nova.** Rio de Janeiro. 1882-1885

**Gazeta de Notícias.** Rio de Janeiro. 1880-1889 – 1890-1895

**Gazetinha.** Rio de Janeiro. 01/01/1882 à 07/06/1882

**O Paiz.** Rio de Janeiro. 1880-1895

**A Semana.** Rio de Janeiro. 1880-1895

**O Álbum.** Rio de Janeiro. 1890-1895

**Diario do Commercio.** Rio de Janeiro. 1880-1895

**Cidade do Rio.** Rio de Janeiro. 1887-1892

**O Typographo.** 1860-1869.

## REFERÊNCIAS

ABREU, B. F. A primeira Filípica de Marco Túlio Cícero. **Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios**, v. 3, n. 2, p. 108–135, 2015.

ABREU, M. Da habitação ao habitat: a questão da habitação popular no Rio de Janeiro e sua evolução. In: FRIDMAN, F.; HAESBAERT, R (Ed.). . **Maurício de Almeida Abreu: escritos sobre espaço e história**. Rio de Janeiro: Garamond, 2003. p. 210.

ABREU, M. DE A. **Escritos sobre espaço e história**. Rio de Janeiro: Garamond, 2014.

AGIBERT, C. P. O cortiço de Aluísio Azevedo (1890): relações entre ciência e literatura. 25 nov. 2010.

ALBERTO, P. L.; MARTINS, E. DE A. S. **Termos de Inclusão: Intelectuais Negros Brasileiros no Século XX**. Edição: 1ª ed. [s.l.] Editora da Unicamp, 2018.

ALBUQUERQUE, W. R. **O Jogo da Dissimulação**. Edição: 1ª ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2009.

ALENCAR, J. DE. Cartas sobre a Confederação dos Tamoyos. 1856.

ALENCAR, J. DE. **Guerra dos mascates : chronica dos tempos coloniaes**. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1874.

ALENCAR, J. DE. Como e por que sou romancista. **Domínio público**, p. 18, 1987.

ALONSO, A. Epílogo do romantismo. **Revista de Ciências Sociais**, v. 39, n. 1, 1996.

ALONSO, A. Ideias em movimento: a geração de 1870 na crise do Brasil-Império. **São Paulo, Paz e Terra**, 2002.

ALONSO, A. **Flores, Votos e Balas**. Edição: 1 ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2015.

ALVES, A. R. C. O conceito de hegemonia: de Gramsci a Laclau e Mouffé. **Lua Nova: Revista de Cultura e Política**, n. 80, p. 71–96, 2010.

ANDERSON, P. **Afinidades Seletivas**. 1 ed. Trad.: Paulo Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2009.

ARRAIS, M. **Representações literárias do imigrante português em Aluísio Azevedo: incidências periféricas**. Rio de Janeiro, RJ: URFJ, 2006.

ASSIS, M. DE. **Obra Completa de Machado de Assis**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997a.

ASSIS, M. DE. **Quincas Borba: 51**. Edição: Edição de bolso ed. Porto Alegre: L&PM, 1997b.

AZEVEDO, A. Prefácio. In: **O Homem**. 1. ed. Rio de Janeiro: Typographia Adolfo de Castro Silva, 1887. v. 1p. 1–6.

AZEVEDO, A. **O CORTIÇO**. Primeira edição ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1890.

AZEVEDO, A. Prefácio à 3ª edição. In: **O Mulato**. 7. ed. São Paulo: Ática, 1988.

AZEVEDO, A. **O TOURO NEGRO - ALUÍSIO AZEVEDO (REVISADO, COM NOTAS E COMENTÁRIOS)(ILUSTRADO)(BIOGRAFIA): CRÔNICAS E CARTAS**. [s.l.] Rastro Digital, 2014.

AZEVEDO, E. **O direito dos escravos: lutas jurídicas e abolicionismo na província de São Paulo**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

BAHIA, R. F. M. O pobre na literatura: análise sociológica da obra O Cortiço. 2012.

BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo: Obras escolhidas, Vol. 3**. Trad.: José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 2017.

BERNARDO, G. **Problema Do Realismo De Machado De Assis, O**. Edição: 1 ed. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 2011.

BETHELL, L. **A ABOLIÇÃO DO COMÉRCIO BRASILEIRO DE ESCRAVOS A GRÃ-BRETANHA, O BRASIL E A QUESTÃO DO COMÉRCIO DE ESCRAVOS, 1807 – 1869**. [s.l.] SENADO FEDERAL, 2002.

BIDDISS, M. D. **Father of racist ideology: The social and political thought of Count Gobineau**. Londres: Weybright and Talley, 1970.

BODSTEIN, R. C. Práticas sanitárias e classes populares no Rio de Janeiro. **Revista Rio de Janeiro**, v. 1, n. 4, p. 41–52, 1986.

BOSI, A. **História Concisa da Literatura Brasileira**. Edição: 47ª ed. São Paulo: Cultrix, 1970.

BRAGANÇA, A. Francisco Alves na história editorial brasileira. **Annais do I Seminário Brasileiro sobre o Livro e História Editorial - Casa Rui Barbosa**, v. 1, n. 1, 2004a.

BRAGANÇA, A. Francisco Alves, uma editora sesquicentenária (1854-2004). **Annais do IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, no XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Porto Alegre**, v. 1, n. 1, 2004b.

BRAGANÇA, A. **Rei do Livro. Francisco Alves na História do Livro e da Leitura no Brasil**. Edição: 1ª ed. São Paulo, SP, Brasil: EDUSP, 2016.

BROCA, B. **Livro: A Vida Literaria no Brasil 1900 - Brito Broca**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

BROCA, B. **Papéis de Alceste**. Edição: 1 ed. Campinas, SP, Brasil: Editora da Unicamp, 1991.

- CANDIDO, A. Introdução. In: **Filomena Borges**. 1. ed. São Paulo: Martins, 1960.
- CANDIDO, A. A passagem do dois ao três: contribuição para o estudo das mediações na análise literária. **Revista de História**, v. 50, n. 100, p. 787–800, 18 dez. 1974.
- CANDIDO, A. Literatura e Sociologia: a análise de O Cortiço de Aluísio Azevedo. **Prática de Interpretação Textual**, Letras e Artes. n. 28, 1976.
- CANDIDO, A. DE CORTIÇO A CORTIÇO. **Novos estudos CEBRAP**, v. 30, p. 111–129, jul. 1991.
- CANDIDO, A. **O Romantismo no Brasil**. São Paulo: FFLECH USP, 2002.
- CANDIDO, A. O Escritor e o Público. In: **Literatura e Sociedade**. 7. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006a. p. 89.
- CANDIDO, A. **O Método Crítico de Silvio Romero**. Edição: 4<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006b.
- CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade**. Edição: 13<sup>a</sup> ed. [s.l.] Ouro Sobre Azul, 2014.
- CARVALHO, J. M. DE. **Teatro de sombras: a política imperial**. Rio de Janeiro: Vértice/IUPERJ, 1988.
- CARVALHO, J. M. DE. **A construção da ordem e teatro das sombras**. Edição: 10 ed. [s.l.] Civilização Brasileira, 2003.
- CASTELLO, J. A.; ALENCAR, J. M. DE. **A polêmica sobre “A confederação dos Tamoios.”** [s.l.] Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, Secção de Publicações, 1953.
- CATHARINA, P. P. Estética naturalista e configurações da modernidade. **CRÍTICA E MOVIMENTOS ESTÉTICOS. Configurações discursivas do campo literário**, [s.d.].
- CESAR, G. Atualidade de Aluísio Azevedo. In: **O Mulato**. 7. ed. São Paulo: Ática, 1988.
- CHALHOUB, S. **Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na corte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CHALHOUB, S. **Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CHALHOUB, S. **Machado de Assis, historiador**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2003.
- CHALHOUB, S. Costumes senhoriais: escravização ilegal e precarização da liberdade no Brasil Império. In: **Trabalhadores na Cidade: cotidiano e cultura no Rio de Janeiro e em São Paulo, séculos XIX e XX**. 1. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009. p. 23–62.
- CHALHOUB, S. **A Força da Escravidão. Ilegalidade e Costume no Brasil Oitocentista**. Edição: 1<sup>a</sup> ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2012.

- CONRAD, R. E. **Os últimos anos da escravidão no Brasil: 1850-1888**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1975.
- CORREA, P. **O naturalismo em perspectiva comparada: de Émile Zola a Aluísio Azevedo**. Dissertação de mestrado.—Rio de Janeiro, RJ: UERJ, 2011.
- COSTA, E. V. DA. **Da Monarquia à República**. Edição: 9ª ed. São Paulo: UNESP, 2010.
- DE CARVALHO, J. M.; DAS NEVES, L. M. B. P. **Repensando o Brasil do Oitocentos: cidadania, política e liberdade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- DE MORAES, E. **Da monarquia para a república (1870-1889)**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985.
- DIAS, G. **Primeiros Cantos**. 1. ed. São Paulo: Agir, 1969. v. 1
- EAGLETON, T. **How to Read a Poem**. Edição: 1 ed. Malden, Mass: Blackwell Publishers, 2006.
- EAGLETON, T. **Teoria da Literatura. Uma Introdução**. Edição: 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- EAGLETON, T. **Ideologia (2a edição): uma introdução**. [s.l.] Boitempo Editorial, 2019.
- EAGLETON, T.; BOTTMANN, D. **Como ler literatura: um convite**. Edição: 1 ed. [s.l.] L&PM Editores, 2017.
- ECO, U. **Confissões de Um Jovem Romancista**. Edição: 1ª ed. [s.l.] Cosac & Naify, 2013.
- EL FAR, A. A disseminação do livro popular nas últimas duas décadas do século XIX e a trajetória editorial de Pedro Quaresma, proprietário da Livraria do Povo. **Annais do I Seminário Brasileiro sobre o Livro e História Editorial - Casa Rui Barbosa**, v. 1, n. 1, 2004.
- FALCÃO, L. Republicanismo neorromano e liberalismo: para além das proximidades declaradas. **Revista Brasileira de Ciência Política**, n. 24, p. 115–158, dez. 2017.
- FANINI, A. **Os Romances-Folhetins de Aluísio Azevedo: Aventuras Periféricas**. Tese de Doutorado—Florianópolis - SC: UFSC, 2003.
- FARIAS, J. B. A Câmara e o mercado: os trabalhadores da praça do mercado do Rio de Janeiro e suas relações com a municipalidade no século XIX. **Mundos do Trabalho**, v. 5, n. 9, p. 49–73, 2 set. 2013.
- FERRARO, M. Entre cativos: africanos livres na formação do Estado imperial e na economia-mundo oitocentista. **Almanack**, n. 17, p. 476–485, dez. 2017.
- FILOMENO, F. A. A crise Baring e a crise do Encilhamento nos quadros da economia-mundo capitalista. **Economia e Sociedade**, v. 19, n. 1, p. 135–171, abr. 2010.
- FRITSCH, W. Sobre as interpretações tradicionais da lógica da política econômica na Primeira República. **Estudos Econômicos**, v. 15, n. 2, 1985.

GARCIA, G. I. A GUERRA DO PARAGUAI EM DIFERENTES INTERPRETAÇÕES. **Cadernos de Clio - Curitiba PR**, n. 5, p. 15–36, 2014.

GRAHAM, R. CONSTRUINDO UMA NAÇÃO NO BRASIL DO SÉCULO XIX: VISÕES NOVAS E ANTIGAS SOBRE CLASSE, CULTURA E ESTADO. **Diálogos**, v. 5, n. 1, p. 11–47, 2011.

GUIMARAES, H. DE S. **Os Leitores de Machado de Assis**. Edição: 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2012.

GUIMARÃES, M. L. L. S. Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. **Revista Estudos Históricos**, v. 1, n. 1, p. 5–27, 1988.

GUINSBURG, J.; FARIA, J. R. **O Naturalismo**. [s.l.] Editora Perspectiva S/A, 2017.

HALLEWELL, L. **O Livro No Brasil: Sua Historia**. São Paulo: Editora Da Universidade De Sao Paulo, 1985.

JACKSON, K. D. **Machado de Assis: A Literary Life**. New Haven: Yale University Press, 2015.

JAMESON, F. **Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX**. [s.l.] Editora HUCITEC, 1985.

JESUS, R. P. **Visões da monarquia: escravos, operários e abolicionismo na corte**. [s.l.] Argumentum, 2009.

JÚNIOR, Á. S. S. Da literatura ao jornalismo: periódicos do século XIX. **Patrimônio e Memória**, v. 2, n. 2, p. 126–145, 4 ago. 2007.

JÚNIOR, C. DE O. B. A crise cambial do encilhamento: algumas observações sobre a interpretação de Celso Furtado. **Economia e Sociedade**, v. 12, n. 2, p. 275–294, 2003.

JÚNIOR, J. J. G. DOS S. Jacobinismo, antilusitanismo e identidade nacional na República Velha. **Historiæ**, v. 2, n. 2, p. 107–122, 2011.

KODAMA, K. Convertendo as “Nações” na Nação Brasileira. In: **Os índios no Império do Brasil, a etnografia do IHGB entre as décadas de 1840 e 1860**. São Paulo: EDUSP/Ed. Fiocruz, 2009. p. 151–184.

LAJOLO, M. **A Formação da Leitura no Brasil**. Edição: 3ª ed. São Paulo, SP: Ática, 1999.

LIMA, I. S. A língua nacional no Império do Brasil. In: **Brasil Imperial - Volume 2**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p. 467–497.

LUKACS, G. **Marxismo e Teoria da Literatura**. [s.l.] Expressão Popular, 2010.

MACHADO, M. H. P. T. **O plano e o pânico: os movimentos sociais na década da abolição**. Rio de Janeiro: Editora Ufrj, 1994.

MAESTRI, M. A Guerra Contra o Paraguai: História e Historiografia: Da instauração à restauração historiográfica [1871-2002]. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Nouveaux mondes mondes nouveaux - Novo Mundo Mundos Novos - New world New worlds**, 27 mar. 2009.

MAMIGONIAN, B. **Africanos livres: A abolição do tráfico de escravos no Brasil**. [s.l.] Companhia das Letras, 2017.

MARTINS, W. **História da Inteligência Brasileira - Volume 4 - (1877-96)**. 1. ed. PARANÁ: Cultrix/Edusp, 1977. v. 4

MASSA, J. **A Juventude de Machado de Assis**. Edição: 2 ed. São Paulo: UNESP, 2009.

MATTOS, I. R. DE. **O tempo saquarema**. São Paulo: Editora Hucitec, com o apoio técnico e financeiro do MinC/Pró-Memória [e] Instituto Nacional do Livro, 1987.

MAURO, F. **O Brasil no tempo de dom Pedro II, 1831-1889**. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.

MELLO, E. C. DE. **A fronda dos mazombos: nobres contra mascotes, Pernambuco, 1666-1715**. Edição: 2 ed. São Paulo, SP, Brasil: Editora 34, 2003.

MELLO, M. T. C. DE. **A República consentida**. Edição: 1 ed. [s.l.] Editora FGV, 2012.

MENDES, L. O ROMANCE REPUBLICANO: NATURALISMO E ALTERIDADE NO BRASIL 1880-1890. **Letras & Letras**, v. 24, p. 189–207, dez. 2008.

MENDONÇA, J. M. N. **Cenas da abolição escravos e senhores no parlamento e na justiça História do povo brasileiro: escravos e senhores no parlamento e na justiça**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

MENDONÇA, J. M. N. **Entre a Mão e os Anéis**. Edição: 2 ed. São Paulo (SP): Editora da Unicamp, 2008.

MENEZES, R. DE. **Aluíso Azevedo: uma vida de romance**. 1ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1958.

MERIAN, J. Y. **Aluisio Azevedo. Vida e Obra. 1857-1913**. Edição: 1ª ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2013.

MIGUEL-PEREIRA, L. O Silêncio de Aluisio Azevedo. In: **Aluíso Azevedo: Ficção completa em dois volumes**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2005.

MILLET, S. Introdução. In: **O CORTIÇO**. 1. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

MOLINA, D. A. **Naturaleza, nación y tensión en los Romanticismos argentino y brasileño**. text—[s.l.] Universidade de São Paulo, 6 ago. 2015.

MONTE, A. C. R. R. DO. O naturalismo em L'assommoir, de Émile Zola e O Cortiço, de Aluíso Azevedo. 2012.

MONTELLO, J. **Aluísio Azevedo e a Polêmica d'"O Mulato"**. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 1975.

MOTA, M. A. R. **Sílvio Romero : Dilemas E Combates No Brasil Da Virada Do Século Xx**. --. Edição: 1 ed. Rio de Janeiro, Brasil: Fundação Getúlio Vargas. Fgv, 2000.

MUZART, Z. L. Uma espiada na imprensa das mulheres no século XIX. **Revista Estudos Feministas**, v. 11, n. 1, p. 225–233, jun. 2003.

NEJAR, C. **Historia da Literatura Brasileira**. Edição: 1ª ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2007.

NETO, C. **A CONQUISTA - COELHO NETO**. [s.l.] Rastro Digital, 2015.

PEREIRA, L. A. DE M. **O Carnaval das Letras: Literatura e Folia no Rio de Janeiro do Século XIX**. Edição: 1ª ed. Campinas, SP, Brasil: Editora da Unicamp, 2004.

PESSANHA, A. S. Geração de 1870: nação e raça no contexto da Abolição. **Revista Uniabeu**, v. 5, n. 9, p. 13–23, 23 abr. 2012.

PINHEIRO, A. Baptiste Louis Garnier: o homem e o empresário. **Casa Rui Barbosa**, Anais do I Seminário Brasileiro sobre o Livro e História Editorial. n. 1, p. 1–15, 2004.

PORTO, A. G. Aluísio Azevedo e a imprensa: uma análise de Mistério da Tijuca e Casa de Pensão. **XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências**, v. 13 a 17 de julho, n. 1, p. s/p, 2008.

PRADO, A. A. Sílvio Romero (a crítica e o método). **Literatura e Sociedade**, v. 14, n. 11, p. 96–110, 6 jun. 2009.

PRADO, M. L. C. **América Latina no século 19**. [s.l.] EdUSP, 1999.

RIBEIRO, A. P. G. Nelson Werneck Sodré e a história da imprensa no Brasil. **Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, v. 38, n. 2, p. 275–288, dez. 2015.

RIBEIRO, G. “Pés-de-chumbo” e “Garrafeiros”: conflitos e tensões nas ruas do Rio de Janeiro no Primeiro Reinado (1822-1831). **Revista Brasileira de História**, v. 12, n. 23/24, p. 141–165, 1992.

RIBEIRO, G. «Por que você veio encher o pandulho aqui?»\*\* Os portugueses, o antilusitanismo e a exploração das moradias populares no Rio de Janeiro da República Velha. **Análise Social**, v. XXIX, n. 3ª, p. 631–654, 1994.

RIBEIRO, G. **A liberdade em construção: identidade nacional e conflitos antilusitanos no Primeiro Reinado**. Rio de Janeiro, RJ: Relume Dumará; FAPERJ, 2002.

RICUPERO, B. **Romantismo E A Ideia De Nação No Brasil. 1830-1870**. História e Geografia edition ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2004.

ROMERO, S. **Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira**. [s.l.] Editora da Unicamp, 1992.

ROMERO, S. **História da literatura brasileira: Tomo 1**. Edição: Edição comemorativa ed. Rio de Janeiro; Aracaju: Imago, 2001.

SALLES, R. **Guerra do Paraguai: escravidão e cidadania na formação do Exército**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

SALLES, R. As águas do Niágara. 1871: crise da escravidão e o ocaso saquarema. In: SALLES, R.; GRINBERG, K. (Eds.). . **O Brasil imperial - Volume 3**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SCHNEIDER, A. L. **Uma teoria do Brasil: Sílvio Romero, uma consciência dilacerada**. [s.l.] Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010.

SCHWARCZ, L. M. **Retrato em branco e negro: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SCHWARCZ, L. M. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARCZ, L. M. **As Barbas do Imperador. D. Pedro II, Um Monarca nos Trópicos**. Edição: 1 ed. São Paulo, Brazil: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARZ, R. **Ao Vencedor as Batatas**. Edição: 6 ed. São Paulo: Editora 34, 2000a.

SCHWARZ, R. **Um Mestre na Periferia do Capitalismo**. Edição: 5 ed. São Paulo: Editora 34, 2000b.

SEREZA, H. C. **O Brasil na Internacional Naturalista: adequação da estética, do método e da temática naturalistas no romance brasileiro do século 19**. text—[s.l.] Universidade de São Paulo, 9 out. 2012.

SILVA, S. N. T. B. DE P. **O emigrante português em três romances de Aluísio Azevedo**. Porto - Portugal: Universidade do Porto, 2007.

SINÉSIO, D. J. **A QUESTÃO CHRISTIE E A ATUAÇÃO DO SECRETÁRIO JOÃO**. Niterói - RJ: Universidade Federal Fluminense, 2013.

SLENES, R. W. **The demography and economics of Brazilian slavery: 1850-1888**. 1976. Stanford: Tese (Doutorado em História), Stanford University., 1976.

SODRÉ, N. W. **HISTÓRIA DA LITERATURA BRASILEIRA: SEUS FUNDAMENTOS ECONÔMICOS**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2002.

SODRÉ, N. W. **História da imprensa no Brasil**. [s.l.] Civilização Brasileira, [s.d.].

SÜSSEKIND, F. **Tal Brasil, qual romance?: Uma ideologia estética e sua historia : o naturalismo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TAUNAY, A. D'ESCRAIGNOLLE T. T. (VISCONDE). **Reminiscencias**. [s.l.] F. Alves & C., 1908.

TÁVORA, F. **Um casamento no arrabalde : historia do tempo em estylo de casa.** [s.l.: s.n.].

TOPLIN, R. B. **The Abolition of Slavery in Brazil.** Nova York: Atheneum, 1971.

TORAL, A. A. DE. A participação dos negros escravos na guerra do Paraguai. **Estudos Avançados**, v. 9, n. 24, p. 287–296, ago. 1995.

VENTURA, R. **Estilo tropical.** São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VIEIRA, M. Antilusitanismo, naturalização e disputas pelo poder no Primeiro Reinado. **Métis: história & cultura**, v. 5, n. 10, p. 87–99, dez. 2006.

WATT, I. **A Ascensão do Romance.** Edição: de Bolso ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.

WILLIAMS, R. **Drama from Ibsen to Brecht.** 2nd edition ed. [s.l.] Oxford University Press, 1969.

WILLIAMS, R. **Marxismo e Literatura.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

WILLIAMS, R. **Cultura e materialismo.** [s.l.] Editora da Unesp, 2015.

WOOD, J. **Como Funciona a Ficção - Coleção Portátil 6.** Edição: 1ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

YOUSSEF, A. E. QUESTÃO CHRISTIE EM PERSPECTIVA GLOBAL: PRESSÃO BRITÂNICA, GUERRA CIVIL NORTE-AMERICANA E O INÍCIO DA CRISE DA ESCRAVIDÃO BRASILEIRA (1860-1864). **Revista de História (São Paulo)**, n. 177, 2018.

ZOLA, E.; CARONI, I.; BERRETTINI, C. **O romance experimental e o naturalismo no teatro.** Edição: 1 ed. [s.l.] Perspectiva, 1982.