

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL

JULIANO AUGUSTO MEZZARI PERETTO

**O Cortiço em Construção: o espaço literário em O Homem e O Cortiço, de
Aluísio Azevedo**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

PATO BRANCO – PR

2019

JULIANO AUGUSTO MEZZARI PERETTO

**O Cortiço em Construção: o espaço literário em O Homem e O Cortiço, de
Aluísio Azevedo**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Linha de pesquisa: *Literatura, Sociedade e Interartes*

Orientador: Dr. Maurício Cesar Menon

PATO BRANCO – PR

2019

FICHA CATALOGRÁFICA

P437c Peretto, Juliano Augusto Mezzari.
O cortiço em construção: o espaço literário em O homem e O cortiço, de Aluísio Azevedo / Juliano Augusto Mezzari Peretto. -- 2019.
105 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Cesar Menon
Dissertação (Mestrado) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. Pato Branco, PR, 2019.

Inclui bibliografia.

1. Azevedo, Aluísio, 1857-1913. 2. Literatura comparada. 3. Literatura brasileira. 4. Literatura- Análise. I. Menon, Maurício Cesar, orient. II. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 22. ed. 469



TERMO DE APROVAÇÃO

Título da Dissertação n.º 46

**“O Cortiço em Construção: o espaço literário em O Homem e O Cortiço,
de Aluísio Azevedo”**

por

Juliano Augusto Mezzari Peretto

Dissertação apresentada às dezesseis horas e trinta minutos, do dia sete de fevereiro de dois mil e vinte, como requisito parcial para obtenção do título de MESTRE EM LETRAS. Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, *Campus* Pato Branco. O candidato foi arguido pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho APROVADO.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Maurício Cesar Menon
UTFPR/CM (Orientador)

Profª. Drª. Mirian Ruffini
UTFPR/PB

Profª. Drª. Lourdes Kaminski Alves
UNIOESTE/Cascavel

Prof. Dr. Marcos Hidemi de Lima
Coordenador do Programa de Pós-
Graduação em Letras – UTFPR

“A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Programa”

AGRADECIMENTOS

Ao professor Dr. Maurício Cesar Menon, pela dedicação, paciência, orientações e, principalmente, pelo apoio e motivação que, com certeza, foram fundamentais para que eu pudesse concluir minha jornada no mestrado.

À professora Dra. Mirian Ruffini, pelas aulas e orientações que foram sempre de grande ajuda ao longo de minha formação acadêmica.

À professora Dra. Lourdes Kaminski Alves, pelas valorosas contribuições feitas para o aprimoramento do meu trabalho.

Ao Professor Dr. Marcos Hidemi de Lima, pelas aulas e orientações prestadas durante a minha jornada acadêmica.

A todos os professores do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) que sempre contribuíram para a minha aprendizagem e de tantos outros acadêmicos; esses profissionais que, mesmo enfrentando várias adversidades, lutam para que exista uma sociedade mais justa e igualitária onde todos tenham acesso a uma educação de qualidade.

Aos meus pais que sempre me auxiliaram de todas as formas possíveis para que eu continuasse com os meus estudos.

“Botas...as botas apertadas são uma das maiores venturas da terra, porque, fazendo doer os pés, dão azo ao prazer de as descalçar”.

Machado de Assis

PERETTO, Juliano M. *O Cortiço em Construção: o espaço literário em O Homem e O Cortiço, de Aluísio Azevedo*. 104 f. 2019. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Letras: Literatura, Sociedade e Interartes, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Pato Branco, 2019.

RESUMO

No referido trabalho, tenciona-se analisar a construção do espaço do cortiço em duas obras do escritor Aluísio Azevedo (1857 – 1913): *O Homem* (1887) e *O Cortiço* (1890). A espacialidade de ambos os romances é desenvolvida pelo autor que criou uma espécie de projeto em que ele a edifica e a torna determinante. Esse espaço que aparece em alguns romances do autor ganha destaque, principalmente, nessas duas obras, pois foi nos referidos textos que Azevedo formulou a construção do cortiço como fator influente para o desenvolvimento das narrativas. Em *O Homem*, esse espaço aparece tardiamente como um elemento que constitui o plano secundário do texto, mas já apresenta traços distintos do que seria projetado em seu romance posterior. Em *O Cortiço*, tem-se a ascensão desse espaço que é influente desde o início da narrativa, é tamanha a preponderância que a espacialidade funciona como um mediador para o enredo, provocando peripécias, caracterizando personagens e, acima de tudo, tendo poder de ação, pois ao assumir essas postulações, incumbe-se de um papel que vai além de um espaço desprezível, assumindo protagonismo. A possibilidade deste estudo está intimamente ligada a autores que já desenvolveram pesquisas que contribuem para a formulação da pesquisa e podem ser invocados para a realização de um trabalho mais eficaz: Roberto Damatta (1985 - 1986), Gilberto Freyre (1936), Gaston Bachelard (1957) e Oziris Filho (2007) serão elencados para o entendimento das questões de espacialidade; Antônio Candido (1973 – 1975), Alfredo Bosi (1970) e Antônio Coutinho (2002) fornecem a base teórica necessária para entender o contexto histórico e estilístico; Milton Marques (2000) e Jean-Yves Mérian (1988) são estudiosos da vida e da obra azevediana e, por isso, são indispensáveis para que se entenda a literatura do autor. É possível inferir, por meio da análise desses textos, que Azevedo pretendia construir um microcosmo que representasse a sociedade da época, sendo o foco de seu romance retratar um Brasil oitocentista em suas mais profundas raízes.

Palavras-chave: *O Homem*. Aluísio Azevedo. *O Cortiço*. Espacialidade literária.

ABSTRACT

PERETTO, Juliano M. *O Cortiço em Construção: o espaço literário em O Homem e O Cortiço, de Aluísio Azevedo*. 103 f. 2019. Dissertation (Master's degree in Linguistics and Literature studies) – Postgraduate Studies in Linguistics and Literature: Literature, Society and Interarts, Federal Technological University of Paraná, Pato Branco, 2019.

In this work, it's intend to analyze the construction of the space of o cortiço in two works of the writer Aluísio Azevedo (1857 - 1913): *O Homem* (1887) and *O Cortiço* (1890). The spatiality of both novels is developed by the author who created a kind of project in which he builds it and transforms it in a protagonist character. This space that appears in some novels of the author is highlighted, especially in these two works, because it was in these texts that Azevedo formulated the construction of o cortiço as an influential factor for the development of narratives. In *O Homem* this space appears belatedly as an element that constitutes the secondary plane of the text, but already has distinct features from what would be projected in his later novel. In *O Cortiço*, this space has been influential since the beginning of the narrative, its influence is such that spatiality assumes a protagonist role for the plot, having power of action as well as a character. The possibility of this study is closely linked to authors who have already developed studies that contribute to the formulation of the research and can be invoked for a more effective work: Roberto Damatta (1985 - 1986), Gilberto Freyre (1936), Gaston Bachelard (1957) and Oziris Filho (2007) will be listed for the understanding of spatiality issues; Antônio Candido (1973 - 1975), Alfredo Bosi (1970) and Antônio Coutinho (2002) provide the necessary theoretical basis to understand the historical and stylistic context; Milton Marques (2000) and Jean-Yves Mérian (1988) studied the life and work of Aluísio Azevedo and are indispensable for understanding the author's literature. It is possible to conclude, by analyzing these texts, that Azevedo intended to build a microcosm that represented the society of the time, and the focus of his novel is to portray a nineteenth century Brazil in depth

Keywords: *O Homem*. Aluísio Azevedo. *O Cortiço*. *Literary Spaciality*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. O NATURALISMO PARA PROPAGAÇÃO DE UM NOVO IDEÁRIO	15
1.1 O NATURALISMO NO CONTEXTO BRASILEIRO	19
1.2 ALUÍSIO DE AZEVEDO: VIDA E OBRA	22
1.3 ALUÍSIO AZEVEDO: UM NOVO OLHAR PARA O SOCIAL BRASILEIRO	25
2. O ESPAÇO LITERÁRIO	37
2.1 A LEITURA DE ALUÍSIO AZEVEDO SOBRE OS ESPAÇOS SOCIAIS DE SUA ÉPOCA.	50
3. UM ROMANCE PREDOMINANTEMENTE NATURALISTA: O HOMEM .	56
3.1 OS ESPAÇOS EM O <i>HOMEM</i> E A HISTERIA DE MAGDA COMO CENTRO DA NARRATIVA.....	59
3.2 O INÍCIO DE UM PROJETO INACABADO	66
3.3 O CORTIÇO: UM PROJETO EM DESENVOLVIMENTO.....	68
4. UMA INTRODUÇÃO A ESPACILIDADE DE O CORTIÇO	75
4.1 O SOBRADO DO MIRANDA E A SUA RELAÇÃO DIALÓGICA COM A BURGUESIA DA SEGUNDA METÁDE DO SÉCULO XIX.....	80
4.2 A PEDREIRA SOB UMA NOVA PERSPECTIVA	85
4.3 UM ESPAÇO PROTAGONISTA: O CORTIÇO	87
4.4 O ESPAÇO COMO TRANSFORMADOR DA PERSONAGEM	90
4.5 A TRANSFORMAÇÃO DO ESPAÇO CORTIÇO APÓS O INCÊNDIO	98
CONCLUSÃO	101
REFERÊNCIAS	104

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa busca analisar as formas de configuração da construção literária do espaço do cortiço em duas obras do escritor Aluísio de Azevedo (1857 – 1913), *O Homem* (1887) e *O Cortiço* (1890), levando-se em conta ser esse um elemento recorrente em parte das narrativas do autor que culminou na realização de *O Cortiço*. Ao se analisarem esses textos pode-se notar a maneira como o espaço é cuidadosamente construído ao longo das narrativas. A espacialidade nas obras mencionadas funciona, muitas vezes, como determinante para os eventos ocorridos, intervindo e transformando diretamente as personagens, potencializando peripécias e enfatizando um olhar que evidencia as contradições sociais latentes no final do século XIX. Em vista disso, será examinada a maneira com que o autor transforma o espaço do cortiço que aparece de maneira secundária em *O Homem*, em uma espécie de protagonista de sua obra posterior, configurando-a sempre sob a égide da estética naturalista.

No contexto atual de análises literárias há muitas pesquisas que buscam entender a obra *O Cortiço*, principalmente no que se refere à construção desse espaço que se configura de suma importância para o estudo da obra azevediana, porém, o que ainda não foi tão explorado; o fato de que a espacialidade é um elemento que Aluísio Azevedo foi amadurecendo durante as suas narrativas, esse processo custou anos da vida do autor e, por final, culminou na publicação do romance cujo título já evidenciava qual seria o seu objeto principal.

Ao realizar-se uma pesquisa mais aprofundada acerca dos trabalhos existentes em relação à construção do espaço cortiço na obra azevediana no âmbito nacional, foram encontrados os seguintes trabalhos: “*Uma análise sobre a relevância do espaço como personagem na obra ‘O cortiço’, de Aluísio de Azevedo*” (1982) de Felipe Antonio Ferreira da Silva, cujo próprio título já indica realizar um estudo que comprove a importância da espacialidade para a composição obra *O cortiço*; “*Da senzala ao cortiço – história e literatura em Aluísio Azevedo e João Ubaldo Ribeiro*” (2001) de Regina Dalcastagnè, pesquisa que busca analisar as obras: *Viva o povo brasileiro* e *O cortiço*, sob a ótica social, encontrando pontos de contato entre os dois títulos e o processo de formação das elites brasileiras; “*Público e privado n’O cortiço, de Aluísio Azevedo*” (2005)

de Geraldo José Alves, esse trabalho parte do texto *O cortiço* para a sociedade, buscando compreender as principais relações entre história e literatura; “*Espaço e literatura: introdução à toponálise*” (2007) de Oziris Borges Filho, esse estudo será, inclusive, utilizado para esta pesquisa, pois o autor realiza uma análise evidenciando as principais nuances que envolvem a compreensão da espacialidade em diversas narrativas; “*Literatura, Cidade e Violência Urbana: Uma análise comparativa entre as experiências urbanas em O Cortiço, de Aluísio Azevedo e em Cidade de Deus, de Paulo Lins*” (2013) de Jade Cardozo Magalhães dos Santos, estudo esse que realiza uma análise comparativa entre o espaços dos romances *O cortiço* e *Cidade de Deus*.

Ao verificar algumas das produções até então existentes, surge a principal motivação deste estudo: realizar uma análise que busca elucidar, por meio dos romances *O Homem* e *O Cortiço*, de que forma Aluísio Azevedo projetou o espaço cortiço em sua produção literária, procurando compreender quais são as principais conexões entre as duas obras. Acredita-se que, além de esse assunto ser menos discutido em relação a obra azevediana, será possível agregar contribuições significativas para o meio acadêmico. Somado a isso, tem-se o olhar social que fornece informações ponderosas sobre a formação histórica brasileira que é de suma importância para entender algumas questões que assolam o Brasil contemporâneo, bem como as mazelas sociais que perduram até os dias de hoje.

Para atingir esse objetivo central, alguns outros aspectos precisam ser percorridos, sendo eles: analisar as relações existentes entre personagem e espaço; compreender de que forma a vida do autor e, também, o contexto histórico foram determinantes para produção literária estudada; entender a influência que o espaço exerce para as narrativas em questão; verificar de que forma essas obras se concatenam com a sociedade do século XIX; evidenciar os recursos utilizados para tornar o cortiço um espaço protagonista. Acredita-se que ao estudarem esses aspectos será possível obter uma visão mais ampla sobre a complexidade que envolve o estudo da espacialidade nas duas obras de Azevedo.

Os cortiços têm seu destaque marcado na trajetória histórica e social brasileira desde o século XIX. Esses conglomerados de residências, na maioria das vezes, construídos por seus habitantes, trouxeram à tona alguns dos

problemas sociais do Brasil oitocentista, tendo em vista as frágeis e degradantes situações e mazelas dali advindas. Mesmo com um grande número de cortiços se formando em cidades que também se desenvolviam ao final do século XIX, como São Paulo e Rio de Janeiro, eles permaneciam quase que à margem da literatura nacional, até o momento em que Aluísio Azevedo os explora em suas narrativas, permitindo analisá-los pelos seus aspectos culturais e sociais. A produção literária do autor se ampara, primordialmente, em dois espaços, conforme ressalta Bosi (1997, p.192) “Aluísio não sai das casas de pensão e dos cortiços” (BOSI, 1997, p.192). A predileção pelo espaço coletivo cria um campo de análise comparativa e, dessa forma, é possível perceber como Azevedo intensifica o foco sobre essas espécies de habitações e, como ocorre em *O Cortiço*, as torna personagem, elevando a ideia de um mero local físico em algo que se coaduna com todos os seres que a habitam.

Ao lado do fenômeno da urbanização, os cortiços começaram a se tornar cada vez mais comuns. Tendo em vista o aumento populacional, conseqüentemente surgem também os problemas de habitação: “Sobrados estreitíssimos e, dentro deles, um excesso de gente. Gente respirando mal, mexendo-se com dificuldade. Às vezes oito pessoas dormindo no mesmo quarto. Verdadeiros cortiços. Os primeiros cortiços do Brasil” (FREYRE, 2013, p. 170). Essa pode ser uma rápida definição do que seria um cortiço, mas para que seja possível entender por completo um espaço, é necessário perceber como as pessoas que o habitam vivem e qual o impacto cultural e social gerado por esse conglomerado na sociedade.

Nesse sentido, para entender esses aspectos, os textos de Aluísio Azevedo tornam-se excelentes, tendo em vista explorarem-nos a fundo, mesmo que dentro de uma perspectiva determinista. Na obra do escritor, o cortiço é colocado como um espaço degradante onde se permite aflorarem os sentidos e as necessidades do homem. Para entender a finalidade do autor, o viés naturalista ajuda percorrer com mais noção e ciência os caminhos “[...] d'O Cortiço, porque o mecanismo do cortiço nele descrito é regido por um determinismo estrito, que mostra a natureza (meio) condicionando o grupo (raça) e ambos definindo as relações humanas na habitação coletiva” (CANDIDO, 1991, p. 121). Esse espaço, portanto, ganha uma conotação distinta nos moldes do Naturalismo de Azevedo que, para evidenciá-lo em um texto literário, usa dos

mecanismos de pesquisa, estudando aquela parcela da população amparado em uma espécie de estudo de campo para compor o retrato social em um texto literário.

Em *O Homem*, o espaço do cortiço presente no texto ocupa, aparentemente, o segundo plano, pois o foco da narrativa gira em torno de Madalena, também conhecida como Magda. A personagem adocece após perder seu grande amor e irmão Fernando, tornando-se infeliz em sua vida amorosa, pois não consegue amar mais ninguém, o que acaba desenvolvendo uma série de problemas. Por indicação do médico da família, Magda se muda para uma casa de campo que fica em frente à uma pedreira, onde ela terá contato com o cortiço. A partir dessa mudança, a trama ganha outra tonalidade na qual o espaço, mesmo que secundário, funcionará como uma espécie de catalizador do caráter febril e histérico que começa a tomar conta da vida da protagonista. É, também, nesse momento da narrativa, que Azevedo explora de maneira sutil aspectos sociais que integravam a forma de vida dos habitantes do cortiço.

Em *O Cortiço*, esse espaço torna-se mais emblemático e ganha grande visibilidade. Azevedo aprimora a ideia sobre o cortiço, tornando-o uma espécie de protagonista de onde emergem as mais variadas ações. Em vista disso, não é possível apresentar uma leitura aprofundada dessas obras sem recair no elemento da espacialidade, pois, nesses casos, não se trata de um componente que caracteriza apenas o cenário onde se passa história, mas transforma significativamente o desenvolvimento da narrativa tornando-se parte indivisível dela.

A realização desta pesquisa se torna possível devido ao grande arcabouço teórico construído por autores que embasaram seus estudos no intuito de entender as questões relativas ao espaço e também à formação da literatura brasileira. Alguns autores essenciais podem ser citados: Roberto Damatta (1985 - 1986), Gilberto Freyre (1936), Bachelard (1957) e Oziris Filho (2007) são fundamentais para entender a consolidação dos espaços menos privilegiados na sociedade brasileira ao longo do tempo. A partir deles, pode-se entender a função social e o funcionamento de algumas comunidades, bem como os cortiços e os sobrados, e a diferença entre espaço social (rua) e o privado (casa). Candido (1973 - 1975), Bosi (1970) e Coutinho (1986) constituem, para este trabalho, as bases de formulação e compreensão sobre a

História da Literatura Brasileira, elemento fundamental para o entendimento da obra de Azevedo. Milton Marques Júnior (2000) e Jean-Yves Mérian (1988) são fundamentais para olhar a obra de Azevedo como um conjunto, em seus principais detalhes. É fato consumado a que um texto literário está muito além de ser apenas um conjunto de signos a serem ressignificados – as marcas de autoria, contexto histórico e social, escola literária e a estética são alguns de muitos fatores a serem levados em consideração quando se trata de uma análise literária, por isso, tem-se a justificativa da escolha de autores que diversificam em seus campos de análise.

A organização do trabalho constitui-se da seguinte forma: no primeiro capítulo serão elucidados os aspectos que envolvem a estética naturalista, bem como os fatores determinantes dessa corrente literária que envolve a produção azevediana; em seguida serão explanadas, sucintamente, as informações que envolvem a vida e a obra de Aluísio Azevedo no intuito de perceber que alguns acontecimentos se configuram de suma importância e, até mesmo, interfeririam na produção literária do autor.

O segundo capítulo abordará as concepções teóricas que envolvem o estudo da toponímia, a fim de esclarecer os pressupostos que envolvem a observação da espacialidade em um texto literário, para tal objetivo, alguns excertos de obras consagradas servirão de exemplo para que se possa compreender os diferentes conceitos e formulações desse campo teórico.

O terceiro capítulo será destinado à observação da obra *O homem*, nessa etapa realizar-se-á uma análise do referido romance, sendo que o foco principal recair-se-á sobre a composição dos espaços: o cortiço, a pedreira e o sobrado, bem como a importância que desempenham para a narrativa. Essa parte do estudo além de buscar compreender as principais informações que envolvem a espacialidade do romance também buscará evidenciar os pontos de contato entre *O homem* e a obra posterior: *O cortiço*.

No quarto capítulo é realizada a análise da construção dos espaços no romance *O cortiço*: o cortiço, a pedreira e o sobrado; para tal abordagem, foi estudado os principais aspectos referentes à espacialidade, elucidando, dessa forma, o porquê é possível afirmar que o cortiço assume papel protagonista nesse texto e, também, a ideia de que ele foi construído ao longo da trajetória literária do autor, buscando relacioná-lo com o romance anterior: *O homem*.

1. O NATURALISMO PARA PROPAGAÇÃO DE UM NOVO IDEÁRIO

O século XIX foi um período de grandes mudanças. A ascensão da democracia burguesa juntamente com os avanços proporcionados pela segunda revolução industrial fez com que esse momento histórico se tornasse uma encruzilhada de acontecimentos, revoluções e mudanças.

A começar pela tecnologia, alguns acontecimentos importantes podem ser citados, como o surgimento das primeiras câmeras fotográficas (1826); a invenção do primeiro aparelho telefônico (1870); os primeiros automóveis movidos a gasolina (1885); avanços nos meios de transporte como os balões dirigíveis, o submarino e o transporte ferroviário; o invento do cinematógrafo (1895).

As novas tecnologias dão origem a outro estilo de vida, auxiliando o expansionismo europeu e aumentando a lucratividade da burguesia. Em contrapartida, há uma grande parcela da população sofrendo com as mazelas advindas desse sistema. Não existiam leis para a proteção dos trabalhadores e, dessa forma, as condições às quais eram submetidos se tornavam subumanas; proletários morriam em grande escala dentro das fábricas; a mecanização do trabalho gerava desemprego e a desigualdade social no contexto europeu tomava proporções gigantescas.

Dentro dessa perspectiva, tem-se o aparecimento das primeiras teorias socialistas, articulando a classe proletária, tornando-a revolucionária e visível aos olhos da burguesia. Essas duas classes travam uma luta necessária para a obtenção das primeiras conquistas dos trabalhadores.

Porque a burguesia gera, dialéticamente[sic], o seu contrário, o proletariado: na medida em que se expande, expande o seu inevitável acólito. A sociedade da segunda metade do século, assim, assiste a grandes lutas e a episódios importantes em que as duas classes se defrontam (SODRÉ, 1965, p. 17).

Os ideais desse duelo entre burguesia e proletariado começaram a aparecer na literatura, exemplo dos quais, tem-se os romances de Balzac em que evidenciavam, por meio de personagem norteados pelo capital, o dinheiro como marco das relações humanas.

Também emergem as novas correntes filosóficas, dentre as quais três chamam mais atenção para este estudo: o Positivismo de Auguste Comte (1798-1857), o Evolucionismo de Charles Darwin (1809-1882) e o Determinismo.

O Positivismo consistia na ideia de que a validade de uma teoria dependia das técnicas de comprovação científica, ou seja, para uma teoria ser aceita, ela precisava ser comprovada por meio de um método científico. Essa corrente filosófica invalidava as teorias metafísicas e teológicas tão relevantes para o contexto da época, marcando um grande avanço no campo experimental.

O Evolucionismo buscava entender, por meio da análise de diversas espécies, as mudanças sofridas pelos seres vivos. Dando origem à teoria da seleção natural, embasada na ideia de que as espécies passam por um processo de seleção em que somente as que estão mais aptas sobrevivem.

Nesse contexto, o Determinismo, como o próprio termo já indica, é a teoria de que o homem é condicionado a três forças as quais estão além do seu poder de mudança, sendo elas, o meio, a raça e o momento. Aqui, “O homem nada era senão uma máquina guiada pela ação de leis físicas e químicas, pela hereditariedade e pelo meio físico e social” (COUTINHO, 1983, p. 189). Essas forças atuam de forma imponente transformando o homem em um produto indivisível dessas determinações.

Foi nesse momento que o Naturalismo achou a incisão necessária para ganhar significado, tendo como principal expoente Émile Zola, quem inaugurou a estética com a publicação da obra *o romance experimental* (1880). Coutinho (1983) apresenta em forma de tópicos como se comportou o Naturalismo e seus escritores, mostrando, em linhas gerais, uma espécie de definição para tal escola:

1) A visão da vida no Naturalismo, é mais determinista, mais mecanicista: o homem é um animal presa de forças físicas e superiores e impulsionado pela fisiologia em igualdade de proporções que pelo espírito ou a razão; 2) O naturalista observa o homem por meio do método científico, impessoal e objetivamente, como um “caso” a ser analisado; 3) o naturalista denota inclinação reformadora: a sua preocupação com os aspectos da inferioridade visam à melhoria das condições sociais que a geraram; 4) O naturalista, com sua preocupação científica, declara-se de interesses amplos e universais, nada é desprovido de importância e significado como assunto, nada que esteja na natureza é indigno da literatura. Essa universalidade e fidelidade ao fato, a todos os fatos, conduz o Naturalismo a certo amoralismo, certa indiferença. Não importa a opinião sobre os atos, mas os atos em si (COUTINHO, 1983, p. 189).

O Naturalismo levado pelos ideais cientificistas que conduziam a Europa, se pauta em uma outra forma de fazer literatura. Nesse momento, a ruptura drástica com o Romantismo fez com que os naturalistas apresentassem, na literatura, o homem de carne e osso que age instintivamente e, dessa forma, precisa ser entendido por meio de métodos científicos e “estudado” em seu contexto social. “O Romantismo foi o meio de expressão próprio da ascensão burguesa; Naturalismo seria o de sua decadência” (SODRÉ, 1965, p. 18). Com a visão naturalista, a burguesia deixaria de ser retratada com suas máscaras e passaria a ser anunciada como uma das causas dos males que assolavam a Europa.

Tais afirmações se comprovam nas obras de Zola, que buscou evidenciar em seus textos todos os problemas existentes naquela sociedade. Citando caso análogo, antes de iniciar sua carreira no Naturalismo, o autor já anunciava o que seria a tese de seus romances:

[...] o estudo de um curioso caso fisiológico... Dados um homem forte e uma mulher insatisfeita, procurar nêles[sic] a bêsta[sic], envolvê-los num drama violento e observar escrupulosamente as sensações e os atos dessas criaturas... Limitei-me a fazer em dois corpos vivos aquilo que os cirurgiões fazem em cadáveres (ZOLA apud SODRÉ, 1965, p. 19).

Tal afirmação dá início ao que se conhece por romance de tese – textos que pretendiam comprovar, por meio da construção ficcional do convívio em sociedade, algum aspecto comportamental do homem. Por vezes, o Naturalismo e o Realismo são estudados de forma concomitante, pois as duas escolas têm vários pontos em comum.

Porém, a singularidade do naturalismo se encontra em buscar no retrato social o que há de mais sórdido, além disso aliado ao determinismo, ao positivismo e ao cientificismo, a distinção da sua abordagem que, por vezes, pode parecer mais radical se comparada ao realismo, mostra certas condições do homem que o reduzem a um animal racionalizado.

Essas características aparecem de forma escancarada na maior parte da obra de Zola que, antes da produção de um de seus romances mais conhecidos

Naná (1880), fez uma espécie de pesquisa com pessoas consideradas de má índole no contexto mencionado. Conforme explica Sodré:

Quando decidiu-se a escrever *Nana*, percorreu os bairros da prostituição e os bordéis, conversou com as mulheres mais conhecidas no ramo, como conta o mesmo biógrafo: “Tendo em vistas seu futuro romance, Zola percorreu mil lugares suspeitos e casas de diversões, explorou camarins de teatros, espionou fêmeas e atrizes por buracos de fechaduras, ouviu as narrações de ex-devassos e de marafonas, assistiu a corridas — tudo isso no seu papel de romancista científico [...]” (SODRÉ, 1965, p. 21-22).

Esse fanatismo por assuntos vistos com maus olhos pela sociedade oitocentista se configura em um dos principais objetivos dos naturalistas que, por meio de seus textos, buscavam desmascarar as leis morais tão bem aceitas pela sociedade burguesa. A ideia de romancista científico vinha ao encontro das correntes filosóficas em voga. Em declaração, Zola afirmava: “Creio na Ciência. .. É nela que está o futuro e o ponto de vista que desejo. Seja qual fôr[sic] a direção para que me volte, só vejo cientistas”. (ZOLA apud SODRÉ, 1965, p. 20).

Uma breve análise do termo Naturalismo reforça o espírito de Zola ao tentar, por meio da sua literatura, comprovar suas teses por meio de um método científico. Conforme explica Coutinho (1983):

A palavra Naturalismo é formada de natural+ismo, e significa, em filosofia, a doutrina para a qual na realidade nada tem um significado supernatural, e, portanto, as leis científicas, e não as concepções teológicas da natureza, é que possuem explicações válidas; em literatura, é a teoria de que a arte deve conformar-se com a natureza, utilizando-se dos métodos científicos de observação e experimentação no tratamento dos fatos e das personagens (COUTINHO, 1983, p. 188).

Aqui se tem duas das principais características do Naturalismo: a predileção por assuntos imorais e o cientificismo. O ser humano, nesta escola literária, é “posto à prova” e, independentemente da situação, sempre age instintivamente em detrimento da razão. A título de exemplo, se um homem “bom” precisar matar para se alimentar, o mesmo o fará, pois nas teses naturalistas o indivíduo é considerado um animal que age primitivamente. Tudo isso somado a ideias deterministas.

É interessante perceber como Zola lida com essas questões em seus romances. Para isso, Sodré (1965) explica:

Quando os ambientes eram sujos e tristes, sujas e tristes deveriam ser as criaturas que nêles[sic] viviam. Zola conservou sempre, por isso, uma profunda impressão da vida dos pobres, com as suas violências e bebedeiras, com as famílias degeneradas pelo álcool. Presenciando funerais, refeições coletivas, festas a que acorriam trabalhadores, viu nêles[sic] apenas grandes rebanhos animalizados (SODRÉ, 1965, p. 22).

Dessa forma, pode-se fazer um aparato geral do que seria o Naturalismo na literatura de Zola. Nos textos do autor, tem-se a união dos elementos até então apresentados; os determinismos atuam de maneira arrebatadora na condição de um homem que, por meio do olhar científico, é visto de forma animalizada; a moral da época é posta às avessas fazendo com que várias questões sejam levantadas sobre os preceitos éticos daquela sociedade. Além disso o autor exhibe os problemas sociais que acometiam a burguesia.

Dentro dessas perspectivas, Zola anunciou a estética naturalista. Os seus romances exploraram a fundo as condições precárias vividas pelos franceses durante o difícil momento histórico pelo qual passavam. O autor, no intuito de desenvolver um romance de tese, estudou os homens e mulheres da França expondo as mazelas ali existentes e, dessa forma, não só transpareceu os problemas sociais, mas evidenciou as dualidades entre a classe burguesa e proletária.

A partir desses apontamentos, uma nova questão se faz necessária para este estudo: como o Naturalismo francês interveio no contexto brasileiro, sendo inaugurado no âmbito nacional em 1881 por meio da publicação de *O Mulato* de Aluísio Azevedo.

1.1 O NATURALISMO NO CONTEXTO BRASILEIRO

O Naturalismo chega ao Brasil entrelaçado com as novas teorias filosóficas e científicas e com o avanço tecnológico que se fazia cada vez mais notável. O país ainda sofria fortes influências europeias, sendo graças à França, em especial, que a nação imergiu no “mundo moderno”, conforme explica Coutinho:

Deve-se à influência francesa a penetração das idéias [sic] “modernas” do século XIX no Brasil. Foi larga e profunda a influência francesa. Os ideais do século, os princípios libertinos e sediciosos, a “mania francesa”, sacudidos pela revolução, pelo iluminismo, pelo movimento crítico da Enciclopédia, traduzidos em doutrinas de libertação filosófica, de racionalismo, de materialismo, de emancipação política e social (COUTINHO, 1983, p. 191).

O Brasil precisava de um norte para acompanhar os avanços da modernidade, e pode-se dizer que a França serviu como uma guia, conduzindo-o pelas inúmeras mudanças que o mundo estava enfrentando. Torna-se importante destacar ainda que no contexto nacional até então se mantinham as relações escravocratas, apesar de já haver tido avanços abolicionistas, como a Lei Eusébio de Quierós (1850) que proibia o tráfico negreiro e a Lei do Ventre Livre (1871) que declarava que os filhos de escravos nascidos a partir daquele momento eram livres. Também já se fazia notar, paulatinamente, a formação da civilização burguesa em detrimento da sociedade agrária e latifundiária, dando início aos primeiros proletariados como também a uma população marginalizada pela falta de trabalho e condições dignas de vida.

Ao adentrar no contexto brasileiro, o Naturalismo foi desenvolvido e exposto nas linhas dos textos de Aluísio Azevedo que, até então, era um produtor de folhetins e ganhava a vida como cronista nos jornais do Maranhão manifestando, desde o início, os seus fortes ideais anticlericais e políticos. Sob a égide ainda romântica, o autor publicou, em 1880, a obra *Uma Lágrima de Mulher*. Esse contato com as letras o preparou para que, no ano seguinte, publicasse de fato o seu primeiro romance naturalista *O Mulato*.

Nas linhas de Azevedo já se fazem notar certas distinções em relação a Zola, porém os pontos em comum são mais evidentes. A leitura do romance *O Mulato* apresenta uma noção apurada da sociedade maranhense. Raimundo, o personagem protagonista, é um mulato que se forma doutor na Europa e retorna para o São Luís no Maranhão para viver a trama de um amor falho que culminou na sua morte. Por intermédio de personagens, o autor exhibe temas como o preconceito latente na sociedade maranhense, revelado por meio das famílias brancas que rejeitaram o casamento de Raimundo; o anticlericalismo por meio de um cônego que mantinha relações com uma mulher casada; a tentativa falha

de o homem lutar contra as suas origens comprovando o determinismo do meio, da raça e do momento.

O autor de *O Mulato* foi adiante e sofisticou ainda mais a sua narrativa naturalista, conforme explica Bosi (1997):

O mérito do narrador que saiu de *O Mulato* estaria em saber aplicar a outros ambientes o dom de observação que fizera prova. Aí estão o valor e o limite de Aluísio: o poder de fixar conjuntos humanos como a casa de pensão e o cortiço dos romances homônimos constitui o seu legado para a ficção brasileira de costumes (BOSI, 1997, p. 212).

Azevedo, especialmente no que se refere aos cortiços, desenvolveu a capacidade de pintar em seus personagens uma espécie de indivíduo que é parte integrante do lugar em que habita, assim como uma engrenagem compõe determinada máquina, as figuras azevedianas, principalmente no que se refere ao cortiço, fazem parte de algo maior que, nesse caso, é o espaço. Essa capacidade, além de aproximá-lo das narrativas de Zola, tornou alguns de seus textos em verdadeiras obras primas em que o objeto de estudo eram as ações coletivas, juntamente personagens psicologicamente rasos atuando no convívio em sociedade. Dessa forma, o autor elevou seus romances para um quadro social que, certamente, o distinguiu dos outros escritores brasileiros do século XIX. Nesse sentido, pode-se citar a obra *o cortiço* que “[...] ateu-se à sequência de descrições muito precisas onde cenas coletivas e tipos psicologicamente primários fazem, no conjunto, do cortiço a personagem mais convincente do nosso romance naturalista (BOSI, 1997, p. 212). Tal afirmação comprova a relação de Azevedo com Zola que também fornecia personagens estreitamente ligados com a espacialidade narrativa.

Entende-se, por meio da literatura de Azevedo, os temas ainda relacionados com os problemas urbanos e contemporâneos. Ele, assim como Zola, teve a intenção de problematizar os princípios aceitos como verdade única e impostos pela sociedade burguesa. “Aluísio foi expoente de nossa ficção urbana nos moldes do tempo” (BOSI, 1997, p. 210). O escritor de *O Mulato* também coloca em prática as dualidades existentes entre a classe dominante e a classe dominada, fazendo como que o Naturalismo brasileiro se tornasse tão impactante quanto fora na França.

1.2 ALUÍSIO DE AZEVEDO: VIDA E OBRA

Em uma tentativa de analisar a vida e a obra de Aluísio Azevedo (1857 – 1913), a primeira dificuldade que se instala é a de achar um ponto de partida para realização de tal trabalho. É numerosa a quantidade de informações que se tem acerca da figura do escritor ícone do Naturalismo brasileiro; um possível início poderia ser fomentado pelas engenhosas linhas de seus textos, reforçando o seu talento como escritor. Entretanto, antes de buscar entender a sua literatura, torna-se importante captar quais fatores influenciaram para que o autor que anunciou uma outra forma de fazer literatura, tornasse matéria textual o seu novo olhar para com algumas das problemáticas sociais da nação.

Em comparação à quantidade de análises que objetivam esclarecer, em linhas gerais, a obra e o intelectual, a vida do escritor passa quase despercebida. Aluísio Azevedo nasceu no Maranhão em 1857, era filho de David Gonçalves de Azevedo e de Emília Amália Pinto de Guimarães.

Vários estudos afirmam que o pai de Aluísio Azevedo, David Gonçalves de Azevedo, fora vice-cônsul antes do nascimento do escritor, ou seja, anteriormente de 1855. Porém, Jean-Yves Mérian, estudioso do texto azevediano, em sua obra *Aluísio Azevedo vida e obra* (2013), desmistifica tal afirmação, apontando que, na verdade, o título de vice-cônsul foi alcunhado erroneamente, durante um período de sua vida, devido a uma “[...] apressada interpretação de um texto de Dunshee de Abranches” (MÉRIAN, 2013, p. 33). Na verdade, nessa época, David de Azevedo era um comerciante de grande prestígio, muito “[...] estimado e respeitado não só pela comunidade portuguesa, mas por toda sociedade maranhense” (MÉRIAN, 2013, p. 33), que se tornou de fato vice-cônsul dois anos após o nascimento de Aluísio Azevedo.

O comerciante possuía amizades com a corte e a alta sociedade do Maranhão, segundo Mérian (2013) que obteve informações sobre o pai de Aluísio por meio de uma carta que este enviou ao Rei de Portugal. David se mostra um homem de fortes ideais, apreciador da ordem e do progresso “[...] seu julgamento sobre os revoltosos traduzem um profundo desprezo por aqueles que haviam planejado acabar com a ordem de tipo feudal e escravagista na província e com a supremacia dos portugueses” (MÉRIAN, 2013, p. 36).

As crenças de David são um reflexo dos moldes de pensamento da sociedade maranhense. Os ideais do pai mostram, de maneira transparente, o berço ideológico familiar de Aluísio Azevedo que, durante sua trajetória como escritor, mostrou-se contrário aos ideais escravocratas, bem como à ideia de supremacia dos portugueses.

Apesar de não existir um registro que formalize o casamento entre Emília Amélia e David Azevedo, estima-se que por volta de 1854, os dois, enfrentando uma forte resistência por parte da sociedade, começaram a viver juntos.

A história da mãe do escritor, Emília Amália, se distancia do estilo de vida do pai, tanto no que se refere à moral quanto ao prestígio e à visibilidade social. Amália foi julgada e difamada durante grande parte de sua vida por abandonar o seu primeiro casamento e fugir com sua filha após descobrir que o seu marido “[...] tinha como amante uma escrava negra com quem aparecia em público até mesmo na presença da esposa” (MÉRIAN, 2013, p. 38).

Amália garantia o sustento da sua filha como costureira e, durante o tempo em que ficou isolada, contrariando a moral e os bons costumes, sofreu várias discriminações – inclusive tentativas de assassinato; a mãe de Aluísio recebia doces envenenados como presente de suas “amigas”. Nessa sociedade,

Os maridos deviam se mostrar dominadores, voluntariosos no exercício da vontade patriarcal, insensíveis e egoístas. As mulheres, por sua vez, apresentavam-se como fiéis, submissas, recolhidas. Sua tarefa mais importante era a procriação” (DEL PRIORE, 2011, p. 38).

Entretanto, a mãe de Azevedo mostrou-se uma verdadeira guerreira em um Brasil patriarcal onde o homem e a mulher possuíam papéis definidos: a figura feminina havia de representar o arquétipo de uma moral sublime que era a elas imposta. Sobre o pai de Azevedo, não se pode esquecer de que “era comerciante e como tal submetido a uma moral de grupo constrangedora. No entanto, seu prestígio na cidade de São Luís venceu as reticências” (MÉRIAN, 2013, p. 39). No que se refere as duas figuras como um casal, têm-se a informação de que eram um exemplo em sua relação amorosa. David, um homem sério, muito apaixonado por sua esposa e Amália, uma mãe e companheira excepcional, contrariando, dessa forma, as suposições levantadas a partir do término de seu primeiro casamento.

O casal teve dois filhos, Artur Azevedo que nasceu no ano de 1855 e Aluísio Azevedo irmão mais novo que nasce dois anos depois, em 1857. A paixão que no princípio Aluísio acha na pintura, Arthur encontrou no teatro, desde muito cedo começou a escrever peças, vindo a publicar a sua primeira, *Amor por Anexins* (1872). Também trabalhou em diversos jornais cariocas, diferentemente de Aluísio que encontrou na imprensa do Maranhão o seu viés para escrever, Artur publicou diversos textos ainda no Rio de Janeiro, principalmente artigos e críticas teatrais. Apesar dos ideais conservadores do pai, Artur defendia a abolição da escravatura, publicando peças em defesa do tema e, até mesmo, tendo algumas censuradas pelo Império como *O Liberato* e *A família Salazar* (1884).

Amália era uma mulher intelectual, a frente de seu tempo, e foi devido a ela que Aluísio Azevedo e seu irmão, Arthur Azevedo, desenvolveram o gosto pela leitura. Ela dispunha de uma biblioteca com livros suficientes para despertar em seus filhos o interesse pelas letras conforme evidencia MÉRIAN (2013). Pode-se pensar que o seu envolvimento com o Naturalismo se deu pelo fato de Azevedo ter tido os ensinamentos de língua francesa ainda muito cedo. Esse fator levou o escritor a ter acesso a essa literatura – na época os textos tinham de ser lidos em suas versões originais, tendo em vista que a tradução ainda era um processo restrito –, intentando que a França é o berço dessa corrente literária. Outro fator determinante para entender a relação de Aluísio Azevedo com o Naturalismo é o fato de ele ter assistido de perto aos episódios vivenciados pela sua família, principalmente as aflições sofridas por sua mãe, fatores esses que o fizeram repensar os preceitos morais e éticos da sociedade brasileira.

Aluísio Azevedo é amplamente conhecido por meio de seus romances, principalmente, aqueles escritos sob a égide naturalista: *O Mulato* (1881), *O Homem* (1887), *O Cortiço* (1890) e *Casa de Pensão* (1890) seus textos de maior destaque. É a partir do contexto carioca que o autor escreveu os seus inúmeros textos, dentre eles, peças de teatro, crônicas, contos e os romances que mais lhe trouxeram prestígio.

Azevedo foi um dos poucos escritores que recebeu prestígio como escritor ainda em vida. “Aluísio Azevedo - disse Valentim Magalhães - é no Brasil talvez o único escritor que ganha o pão exclusivamente à custa da sua pena, mas note-

se que apenas ganha o pão: as letras no Brasil ainda não dão para a manteiga” (BOSI, 1997, p. 209). Viver desse ofício foi algo momentâneo para Aluísio Azevedo que, após algum tempo, dedicou-se à carreira diplomática, pelo fato de ela proporcionar um melhor retorno financeiro.

Os escritores do século XIX enfrentavam grandes dificuldades, pois a profissão ainda não trazia retorno financeiro e, dessa forma, tornava-se uma prática que poucos puderam exercer tendo-a como base de sustento. A “pena”, nesse contexto, era um artefato conhecido por poucas pessoas, tendo em vista que o público leitor era bem reduzido e esse quadro se amplia ainda mais no que se refere aos escritores.

Entretanto, o contato de Azevedo com a arte antecede a literatura. Antes de escritor, ele se dedicou à pintura, em 1876, na tentativa falha de ingressar na Academia Imperial de Belas Artes, foi para o Rio de Janeiro onde iniciou a sua carreira de escritor na área jornalística – um ramo rentável que estava em voga na época –. Devido à falta de prestígio e subsídios, o escritor desiste da carreira de pintor. Com a morte de seu pai, o então jornalista volta para o Maranhão em 1878, só retornando para a então capital do Brasil, em 1881, com dois romances já publicados: *Uma Lágrima de Mulher* (1880) e *O Mulato* (1881).

Ter uma família de cunho nobre e economicamente favorecida foi um fator decisivo para que Azevedo trilhasse o caminho literário. Tendo em vista que a “pena” e as letras eram privilégios de uma sociedade majoritariamente branca e de origem europeia, vale ressaltar que nos anos de 1860, “[...] uma média de dois mil rapazes e 400 moças estavam matriculados no curso primário e 180 no secundário, isso numa população calculada em 360 mil pessoas, 35 mil das quais viviam em São Luís do Maranhão” (MÉRIAN, 2013, p. 23), local de nascimento de Azevedo e, também, onde o autor concluiu os preparatórios. Esses números evidenciam o quão desigual se mostrava a sociedade oitocentista.

1.3 ALUÍSIO AZEVEDO: UM NOVO OLHAR PARA O SOCIAL BRASILEIRO

Uma ponte precisa ser construída entre o contexto social e o autor: os textos de Azevedo podem ser entendidos como ponto de partida de um trajeto que tem como destino o contexto social oitocentista brasileiro. No século XIX,

existia uma pequena parcela da sociedade – por sinal, a mesma era detentora de recursos e poder suficientes para ditar as regras políticas e de cunho social da sociedade brasileira – que ditava as regras, conforme explica Mérian (2013):

[...] essencialmente de origem portuguesa, que enriquecera no comércio e morava nos sobradões construídos em pedra de alcantaria, frequentemente importada da Europa, nos bairros da Praia Grande e de Nossa senhora da Conceição. Aquela “elite” pouco se misturava à população brasileira [...] Os comerciantes formavam uma casta que dominava a economia da província, e os casamentos deviam servir, antes de mais nada, para consolidar os interesses dos membros dessa sociedade, genuinamente neocolonial (MÉRIAN, 2013, p. 23).

Esses aspectos foram determinantes para a consolidação dos textos de Azevedo e, também, para entender, de maneira factual, o objeto de alguns romances do autor, – as classes menos privilegiadas que formavam a grande parcela da população – tendo em vista que Azevedo fazia parte de uma minoria privilegiada. Uma questão pode ser levantada no intuito de tentar esclarecer como se configura o paradoxo existente no distanciamento entre a camada social à qual o autor pertence e a desafortunada sociedade brasileira retratada em seus textos: qual seria a motivação de Aluísio na produção de textos preocupados com os problemas advindos das relações sociais e de poder entre negros, mulatos e brancos? O ensaio de tentar responder essa questão poderia ocupar a centralidade desta pesquisa, intentando para o grau de dificuldade proveniente de tal trabalho. Entretanto é suficiente dizer que um dos fatores que aproximou Azevedo dessa camada da sociedade foi, possivelmente, a literatura.

Dentre os escritores literários da época, Aluísio Azevedo traz, sem sombra de dúvidas, um olhar original e renovado em relação às várias questões que englobam o caráter social. O autor retrata em suas obras a sociedade formada nos cortiços, as situações de trabalho degradantes enfrentadas por uma parcela da população, os problemas sociais advindos de uma sociedade escravocrata, classes e assuntos não retratados por boa parte das obras literárias até então existentes no Brasil. Para isso, vale ressaltar o conceito apresentado por Candido que formaliza a influência do contexto sob a produção literária:

[...] sugerindo que a função histórica ou social de uma obra depende da sua estrutura literária. E que esta repousa sobre a organização formal de certas representações mentais, condicionadas pela sociedade em que a obra foi escrita (CANDIDO, 2006, p. 177).

Essas representações condicionadas pelo contexto de produção são evidentes em grande parte das produções do autor. Dessa forma, afirmar que o contexto pode ser o elemento mais influente para a criação dos textos de Aluísio se configura em um truísmo já comprovado na grande quantidade de pesquisas existentes sobre a vida e obra do autor.

Azevedo viveu e escreveu sobre a segunda metade do século XIX. À vista disso, o autor consegue ampliar a concepção sobre esse período, abordando em seus textos assuntos como a escravidão, os problemas raciais, as péssimas situações sociais vivenciadas pelos mulatos e negros ainda escravizados e os aspectos culturais dessa camada menos privilegiada. Essas temáticas, no que se refere ao contexto histórico, vão ao encontro da proposta Naturalista:

[...] Por circunstâncias históricas, nacionais e internacionais, coincidindo com o advento da civilização burguesa, democrata, industrial e mecânica, e com a nova penetração da ciência no mundo das ideias e da prática por meio da biologia, os valores que a representam produziram um impacto tão grande no espírito ocidental, que o dominaram quase por completo, mormente no Brasil (COUTINHO, 1983, p. 05-06).

Levado por essa profusão de acontecimentos, Azevedo incorpora em sua literatura a vivacidade e a diversidade do período pelo qual transitava. Com o advento da urbanização e dos problemas dali advindos, o autor acha a incisão necessária para delatar e importar para a literatura os problemas provenientes das relações sociais entre negros, mulatos e brancos.

Para entender melhor as questões “raciais” oitocentistas, Candido (1991), em seu ensaio *De cortiço a cortiço*, evidencia uma situação que comprova a real condição do negro perante a essa sociedade escravocrata:

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 pês: pão para comer, pano para vestir, pau para trabalhar (CANDIDO, 1991, p. 144).

A condição do negro que se estende, de forma semelhante a do mulato, fica evidente nesse dito que se configura em uma verdadeira desumanização

dessas raças, que eram vistas como animais de trabalho – sendo comparadas até mesmo com o asno – pelo homem branco.

Os aspectos raciais podem ser entendidos como um dos gatilhos que levou Azevedo a produzir *O Mulato*, romance que faz uma compilação dos preconceitos latentes na sociedade da época. Nessa obra, o autor achou a incisão necessária para expor, de forma crítica, os preconceitos e preceitos morais e éticos que, evidentemente, estavam se tornando ultrapassados.

O Mulato é a obra de Azevedo que, segundo a História da Literatura Brasileira, inaugura a estética naturalista no Brasil. Em linhas gerais, o enredo do romance se desenvolve em torno do personagem Raimundo, nascido de uma relação extraconjugal entre seu pai, José Pedro e uma escrava chamada Domingas. Raimundo, ainda órfão, é enviado à Lisboa para estudar direito. Ao retornar, o personagem acaba se apaixonado por sua prima, Ana Rosa. Essa possível história de amor é desmotivada pelo pai da moça devido à condição de mulato de seu pretendente. A proibição motivou os personagens a fugirem, porém, no momento da fuga, os dois são barrados por Padre Diogo e Luís Dias – pretendente de Ana Rosa que foi escolhido pelo pai da moça para concretizar um matrimônio – nessa peripécia, Raimundo acaba sendo assassinado e o destino de Ana foi casar-se com Luís Dias.

[...]O *mulato* é romance naturalista, no seu processo, no seu espírito combativo, na sua cópia da realidade objetiva, no seu todo de documento de vida de província ao lado da preocupação de fixar tipos em que se espelham os temperamentos que determinam o desenvolver da narrativa” (COUTINHO, 1983, p. 70).

Em paralelo à centralidade da narrativa, sob a égide naturalista, desfiam-se temas como o adultério – entre Quitéria, esposa de José Pedro, e o Padre Diogo – esse caso foi, intencionalmente, abordado pelo autor para atingir a igreja, abrangendo, dessa forma, o caráter anticlerical comum à estética naturalista. Nela também se evidencia o determinismo, em especial os pontos ligados à raça e ao meio, que aparece no enredo do romance por meio do personagem Raimundo que, mesmo sendo um doutor com formação na Europa, ao tentar se casar com uma moça de família branca, sofre com o preconceito racial e, ao tentar mudar essa situação, fugindo com sua amada, acaba morto.

Após a morte do personagem principal, Azevedo, no intuito de dar ênfase às determinações do homem, acaba transformando “[...] a ardente heroína em pacata mulher de um tipo imposto pela família e que sempre lhe parecera o mais sórdido dos homens” (BOSI, 1997, p. 211).

Ao mostrar as falhas da camada burguesa, Azevedo atinge o ápice do naturalismo: colocar em evidência as falhas morais que anteriormente eram veladas pelo Romantismo, utilizando para isso, o homem de carne e osso, analisado por meio de um olhar científico que o transforma em um animal que age instintivamente em benefício próprio.

Azevedo acreditava que o Positivismo era a única saída para revolucionar e acabar com os problemas no Brasil, e, nessa perspectiva, a religião se tornava um empecilho. A predominância do catolicismo nos ideais da sociedade brasileira oitocentista era fortemente criticada pelo escritor que encontrou, em sua terra natal, uma oportunidade de divulgar a sua causa e combater o clero.

Durante a segunda metade do século XIX, a imprensa em São Luís do Maranhão gozava de uma liberdade, possivelmente, única na história do país. Nesse período, os meios de comunicação acharam o viés necessário para propagar os novos ideais sem censura.

O Pensador – jornal do qual Azevedo era cronista – foi criado no intuito de divulgar os ideais positivistas que estavam em voga, opondo-se ao jornal *Civilização* que representava os ideais cristãos. Foi dali que o escritor achou forças para dar forma a suas primeiras críticas: “Essas crônicas, bem como as outras notas que escreve para o jornal, nem sempre são assinadas, com Azevedo recorrendo frequentemente a pseudônimos como *Soror, Pampadour, Giroflê Lhinho etc*” (MARQUES JÚNIOR, 2000, p, 74). Os jornais ganhavam cada vez mais significado e foi nessa incisão que o futuro naturalista achou a oportunidade de divulgar amplamente as suas convicções.

[...] conforme podemos observar em crônica de *O Pensador*, na seção *Crônica*, p.4, em que, comentando o calendário da *Festa Literária do Seminário das Mercês*, ele mostra a contradição entre o que a igreja pregava contra o teatro, chamando-o de “centro de perdição”, e o programa do seminário, em que constavam apresentações de peças (MARQUES JÚNIOR, 2000, p. 68).

O trecho citado se refere a Azevedo que, durante esse período, publicou várias crônicas criticando, de maneira mordaz, a igreja católica. A título de exemplo, faz-se interessante a leitura de um trecho da resposta de Aluísio a um artigo de a *Civilização* – outra imprensa da época – o texto criticado manifestava o ponto de vista religioso em relação à caridade e, também, às virtudes modernas:

Todo aquele que não trabalha, não cansa, não cria, não tem direito ao dinheiro que ganha. As virtudes modernas instituíram um novo poder – o poder do trabalho; isso, que era dantes uma função desprezível, converteu-se hoje em fonte de riqueza e dignidade o homem que mais trabalha mais direito tem à vida e às honras sociais. Por consequência é neste ponto muito mais legítimo e muito melhor ganhar o salário do ator do que o salário do padre (AZEVEDO apud MARQUES JÚNIOR, 2000, p. 75).

São perceptíveis os fortes ideais positivistas arraigados à intencionalidade crítica do autor. Azevedo, como era de se esperar, causa grande polêmica como cronista, o uso da ferramenta midiática, além de servir-lhe como meio de propagação de seu novo ideário, funciona como uma ponte para que o autor tivesse acesso à sociedade intelectual da época.

Além da crítica à igreja católica, os problemas advindos das políticas escravocratas também se tornam evidentes em *O Mulato*. Na época, uma denúncia feita contra “[...] D. Ana Rosa Viana Ribeiro, mulher do chefe do Partido Liberal, Dr. Carlos Fernandes Ribeiro futuro Barão de Grajaú, acusada de ter matado um moleque, seu escravo de nome Inocêncio” (MARQUES JÚNIOR, 2000, p. 69). A acusação levantou várias suspeitas e críticas por parte da sociedade, porém depois de vários ziguezagues, Anna Rosa teve a absolvição unânime. Esse incidente, somado a outras diversas atrocidades às quais os escravos vinham sendo submetidos, foram fatores cruciais para a produção de *O Mulato*.

A “Atenas brasileira” foi o termo utilizado para se referir a São Luís devido à grande quantidade de filhos de burgueses que haviam estudado na Europa e retornado ao local pertencente à província do Maranhão. A referência que remete o leitor à Grécia Antiga, remonta, também, à ideia de uma sociedade onde os bons costumes e o conhecimento são elementos indispensáveis. Entretanto, por meio de alguns dos textos de Aluísio, é possível perceber quão

conservadora e, até mesmo, ultrapassada era aquela sociedade. São Luís, além de receber fortes influências do clero e dos ricos comerciantes, ainda se mostrava extremamente conservadora em relação à abolição da escravatura.

Nessa sociedade, o mulato era visto como um dos vários problemas e mazelas criados pela escravidão. Quase todos se voltavam com maus olhos para pessoas de origem africana. A crítica de Aluísio não se volta unicamente para a escravidão, mas também para “[...] os problemas com os quais se defrontam os mulatos forros ou descendentes de forros, desprezados pelos brancos” (MÉRIAN, 2013, p. 193).

Torna-se importante entender que as questões voltadas à figura do mulato e do escravo não apareceram de maneira inédita no texto Azevedo. Mérian (2013) salienta que esses apontamentos já haviam aparecido no romance *Bug Jargal* (1826) de Victor Hugo, publicado aproximadamente 50 anos antes de *O Mulato*. O texto fazia críticas ao modelo escravocrata retratando a insurreição dos escravos de São Domingos – colônia francesa –. E, dessa forma, no que tange o texto de Azevedo, “Não fica excluída a hipótese de que tenha podido conhecer, antes de escrever o romance, obras literárias - francesas em particular – onde as mesmas questões eram abordadas” (MÉRIAN, 2013, p. 193).

Em 1880, ano que antecede a publicação da narrativa, já se fazem notar os ideais positivistas, bem como, a formulação de críticas – evidenciadas em sua obra – por meio de seus textos produzidos sob a égide do jornalismo. Dessa forma, com a publicação de *O Mulato*, Aluísio vem iluminar, com a inauguração do Naturalismo, um período patriarcal e escravocrata que assombrava o Brasil. Tendo em vista os fatos apresentados, se torna evidente que a percepção para com o social de Aluísio antecede a publicação de *O Mulato*. O romance se torna a matéria de um pensamento que o escritor veio desenvolvendo durante os anos e que vai se consolidar com a publicação de seu livro.

É possível perceber que a percepção social do autor não teve início com a publicação de *O Mulato*, mas foi desenvolvida durante sua vida. Torna-se importante ressaltar que se ela não se iniciou com a publicação desse romance, muito menos cessou após esse acontecimento. O social nas obras de Aluísio Azevedo avolumou-se nos seus romances seguintes, especialmente em *Casa de Pensão* e *O Cortiço* – considerado, por muitos teóricos, a obra prima do autor.

Em *Casa de Pensão*, o autor retrata novamente a realidade social brasileira. A história se desenvolve por meio da personagem Amâncio da Silva Bastos e Vasconcelos. De início, percebe-se que a personagem pertence a uma família rica, porém seu “[...] pai não lhe dava liberdade, nem dinheiro, e como exigia que ele às nove horas da noite se recolhesse a casa, Amâncio arranjava com a mãe os cobres que podia e, quando a família já estava dormindo, evadiase pelos fundos [...]” (AZEVEDO, 1989, p.18). Amâncio era um jovem inteligente “Aos quatorze anos prestou exame de francês e geografia e matriculo-se [sic] nas aulas de gramática geral e inglês[...] os exames do Liceu do Maranhão, e com as cartas que daí houvesse, podia entrar nas academias da Corte” (AZEVEDO, 1989, p.18). Porém preferia as patuscadas, o jovem era mais atraído pela diversão do que pelos estudos, “Preferia ficar na cidade: tinha namoros, gostava loucamente de dançar, já fumava, e já fazia pândegas grossas com os colegas do Liceu (AZEVEDO, 1989, p.18). Acarinhado pela mãe, mas cedendo as exigências do pai, ele parte da província do Maranhão rumo a corte do Rio de Janeiro com o intuito de estudar medicina, lá, Amâncio se via livre das demandas de seu pai e pronto para aproveitar a sua vida.

Ao chegar no Rio de Janeiro, Amâncio é hospedado na casa do Sr. Campos, um amigo de seu pai, mas logo em seguida se muda para morar em uma casa de pensão. Os proprietários – João Coqueiro e sua esposa Mme. Brizard –, por interesse, tratam o maranhense com predileção; o objetivo era casar o recém-chegado rico com a irmã de João, a jovem Amélia.

A título de exemplo, o excerto a seguir anuncia brevemente as afirmações supracitadas:

E, enquanto palavreava abstraído com Mme. Brizard e com o Coqueiro, percebia que alguma coisa se apoderava dele, que alguma coisa lhe penetrava familiarmente pelos sentidos e aí se derramava e distendia, à semelhança de um polvo que alonga sensualmente os seus langorosos tentáculos. E, sempre dominado pelos encantos da rapariga, alheava-se de tudo o que não fosse ela; queria ouvir o que lhe diziam os outros, prestar-lhes atenção, mas o pensamento libertava-se à força e corria a lançar-se aos pés de Amélia, procurando enroscar-se por ela, à feição do tênue vapor do incenso, quando vai subindo e espiralando, abraçado a uma coluna de mármore (AZEVEDO, 1989, p. 45).

Com Mme. Brizard e Coqueiro tramando o futuro casamento, Amâncio já se via apaixonado por Amélia que acaba se tornando sua amante. Essa trama

avoluma-se e a situação se agrava quando a personagem é convocada por sua mãe para voltar a sua terra natal devido ao falecimento de seu pai. Amâncio tenta voltar, porém é impedido pela família que queria ver o casamento se concretizar antes de sua partida.

Amâncio tenta fugir, porém é preso por um oficial de justiça – a personagem é acusada de seduzir a jovem Amélia – Coqueiro dá andamento a essa fraude por meio de mentiras, mas acusação é refutada e o acusado é absolvido. Como desfecho, tem-se o assassinato de Amâncio que, enquanto dormia, foi morto por Coqueiro com um tiro.

Uma das últimas peripécias se transcorre com a mãe de Amâncio que chega no Rio de Janeiro para encontrar o filho e acaba se deparando com a foto dele morto estampada em um estabelecimento comercial, nela, Amâncio jazia na mesa do necrotério.

Aluísio Azevedo, para escrever seu romance de tese, se baseou em um evento verídico que aconteceu no ano de 1876 – cerca de 4 anos antes da publicação de *Casa de Pensão* –, Questão Capistrano foi o nome dado a esse crime passionai, devido ao sobrenome de um dos envolvidos. Essa história gerou grande repercussão no Rio de Janeiro, sendo desenvolvida pelo autor.

Já antecipando *O Cortiço*, Azevedo personifica uma habitação coletiva, neste caso, a casa de pensão que, ainda hoje, é muito comum no contexto nacional. Seguindo os moldes do Naturalismo, o autor cria um romance tendo como ponto de partida o crime ocorrido e esse tipo de habitação a qual ganha volume na narrativa. Conforme Ressalta Mérian (2013) “O romance continua sendo uma obra de observação. É também um estudo de costumes que segue as regras do naturalismo, no que se refere ao jogo dos determinismos que orientam a vida dos personagens” (MÉRIAN, 2013, p. 484). As relações de poder, evidentemente cedem fluidez a narrativa, mostrando personagens que buscam mudar a realidade a qual estão condicionados, mas são impedidos pelos determinismos que regem a vida e o comportamento, segundo pregava a escola Naturalista.

Assim como em *O Cortiço*, Azevedo pintou personagens representativos das classes menos favorecidas da sociedade, dessa forma, revela-se a importância de um “personagem coletivo” como é o caso da casa de pensão – explorar esse espaço personificado, sem sombra de dúvidas, eleva e torna

sofisticado o texto azevediano, conforme explica Mérian (2013) no que se refere a *Casa de Pensão e O Cortiço*:

Azevedo primou na pintura dos personagens coletivos: reunião de pensionistas, vida dos operários e das lavadeiras... até mesmo os heróis principais se diluem no ambiente, chegando, às vezes, a desaparecer, engolidos pelo meio, pelas exigências do grupo em que vivem (MÉRIAN, 2013, p. 485).

Quando o autor explora as questões sociais e naturalistas por meio de personagens coletivos ele impulsiona a sua obra, tornando os seus textos alvos dignos das numerosas análises sobre esse assunto. Em *Casa de Pensão*, o espaço destoa de um simples elemento da narrativa, e é por meio dele que a erotização e a decadência moral dos personagens são elencadas:

A pensão de família não é apenas um lugar de observação e um cenário para ação. Apesar da origem díspar dos elementos que o constituem, este microcosmo é um autêntica personagem coletivo, que tem seu ritmo de vida, seus hábitos, seus gostos, sua "moral" (MÉRIAN, 2013, p. 485).

A casa de pensão causa a inversão dos valores morais e éticos, quando imersos nesse espaço, as personagens tendem a se comportar de forma a se reduzirem aos prazeres da carne e à avareza. Os bons valores são secundários e circundam essas vontades obscuras. Dessa forma, pode-se inferir que o espaço não só dita as regras para as demais personagens como eleva significativamente a obra aos valores naturalistas. "A maneira como a casa de pensão aparece, na Rua do Resende, como um monstro devorador é semelhante à do cortiço de João Romão, quando o vendeiro deseja abocanhar algumas braças de terreno do seu vizinho" (MARQUES JÚNIOR, 2000, p. 213).

Ao mencionar um personagem coletivo, seria impróprio o ato de não citar o romance que o escritor mais desenvolveu esse aspecto: *O Cortiço*, pois nesse texto, Azevedo projeta um espaço que amarra todo o restante da narrativa. Ainda atentando para as classes menos favorecidas, nessa habitação coletiva, cria-se uma nova forma de se pensar os espaços literários.

Em *O Cortiço*, o foco narrativo em 3ª pessoa centraliza as atenções, inicialmente, em João Romão, personagem que objetiva, incessantemente, se

tornar rico. Para isso, ele explora os trabalhadores e, até mesmo, chega a cometer furtos.

João Romão foi, dos treze aos vinte e cinco anos, empregado de um vendeiro que enriqueceu entre as quatro paredes de uma suja e obscura taverna nos refolhos do bairro do Botafogo; e tanto economizou do pouco que ganhara nessa dúzia de anos 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 à labutação ainda com mais ardor, possuindo-se de tal delírio de enriquecer que afrontava resignado as mais duras privações. Dormia sobre o balcão da própria venda, em cima de uma esteira, fazendo travesseiro de um saco de estopa cheio de palha. A comida arranjava-lhe, mediante quatrocentos réis por dia, uma quitandeira sua vizinha, a Bertoleza, crioula trintona, escrava de um velho cego [...] (AZEVEDO, 2004, p. 19)

Desde o princípio, João Romão é apresentado por meio de sua avareza e obstinação para enriquecer. Dono da pedreira, do cortiço e da taverna, com interesses bem claros, ele torna Bertoleza sua amante. João Romão faz um rival: a personagem Miranda. Essa última figura é possuidora de grande capital, fato que atíça a inveja do comerciante que busca, incessantemente, “superá-lo” em todos os aspectos possíveis.

Concomitantemente à saga de João Romão, Aluísio Azevedo ressalta a classe trabalhadora: os homens e mulheres que habitavam o cortiço. O escritor, sintonizado com seu tempo, esmiuçou esse retrato social que estava ganhando cada vez mais significado no contexto carioca, colocando-o em contraponto à ascensão da burguesia oitocentista representada pela rica figura do Miranda.

A personificação do cortiço faz com que aquele amontoado de pessoas vivendo instintivamente siga o ritmo da espacialidade do romance. Ao retratar essa habitação coletiva, Azevedo protagonizou uma outra face da sociedade: o vício pelo alcoolismo, jornadas de trabalho desumanas, a animalização do homem a seus instintos primários, as brigas e discussões provenientes do convívio em sociedade, etc. Em resumo, o autor se atentou para o que há de mais pútrido naquele microcosmo, atendendo de forma digna as demandas naturalistas.

Em linhas gerais, percebe-se que a percepção social de Aluísio Azevedo foi sendo desenvolvida durante os anos. Essa preocupação não começou com seu contato com o naturalismo e, muito menos, findou-se ou estagnou-se com a

publicação de *O Mulato*. Azevedo preocupou-se com os problemas sociais de seu tempo, aliado ao romance de tese, ao cientificismo, aos determinismos, ao anticlericalismo, trouxe para o Brasil o Naturalismo de maneira exemplar. Essa resolução pode ser observada na trajetória literária do autor e, principalmente, mas não exclusivamente, em *O Mulato*, *Casa de Pensão* e *O Cortiço*

2. O ESPAÇO LITERÁRIO

Antes de iniciar a análise do espaço do cortiço na obra de Aluísio Azevedo, torna-se indispensável entender o que se está analisando. Teorizar, na tentativa de buscar entender o que é o espaço literário, ajudará esmiuçá-lo na obra do autor e, dessa forma, evitar uma análise superficial desse elemento que se faz de suma importância para o desenvolvimento desta pesquisa.

Pesquisadores como Gaston Bachelard em *A Filosofia do Não; O Novo Espírito Científico; A Poética do Espaço* (1957) e Oziris Borges Filho em *Espaço e Literatura: Introdução à Topoanálise* (2007) desenvolveram estudos significativos acerca do espaço, exame ao qual se deu o nome de topoanálise: “A topoanálise seria então o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima” (BACHELARD, 1978, p. 202). Levando em consideração a ideia apresentada por Bachelard, em *poética do espaço*, Borges traz essa questão para o texto literário, apontando que a topoanálise é o estudo do espaço na obra literária (BORGES FILHO, 2007). Essa definição vem ao encontro do objeto de estudo desta pesquisa.

Ao se pensar em espaço, a ideia de lugar é facilmente elencada. A sinonímia desses termos deve ser levada em consideração, porém, estabelecer uma distinção entre elas se faz de suma importância para uma melhor compreensão do assunto proposto. Recorrendo à geografia para execução de tal tarefa, pode-se perceber que espaço e lugar estabelecem uma relação de dependência:

[...] frequentemente se funde com o de lugar. O espaço é mais abstrato do que ‘lugar’. O que começa como indiferenciado transforma-se em um lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor. Os arquitetos falam sobre as qualidades espaciais do lugar; podem igualmente falar das qualidades locacionais do espaço. As idéias[sic] de ‘espaço’ e ‘lugar’ não podem ser definidas uma sem a outra. A partir da segurança e estabilidade do lugar estamos cientes da amplitude, da liberdade e da ameaça do espaço, e vice versa. Além disso, se pensamos no espaço como algo que permite movimento, então lugar é pausa; cada pausa no movimento torna possível que localização se transforme em lugar. (TUAN apud BORGES, 2007, p. 19)

O caráter mais abstrato que engloba o espaço faz com que ele se torne um elemento mais atrativo para a literatura, ao passo que as questões de espacialidade vão além de um mero lugar de existência física.

Estreitando essas concepções para o âmbito literário, o espaço pode ser entendido como o meio onde se passam os acontecimentos de uma narrativa, tendo como função “[...] situar as ações dos personagens e estabelecer com eles uma interação, quer influenciando suas atitudes, pensamentos ou emoções, quer sofrendo eventuais transformações provocadas pelos personagens” (GANCHO, 2011, p. 17).

O espaço, dessa forma, passa a ser visto como elemento fundamental para a composição de uma narrativa, intentando para o fato de que é um dos cinco elementos essenciais a ela: tempo, espaço, personagem, narrador e enredo não devem ser analisados isoladamente, mas sim como um conjunto de elementos de relação dependente:

A narrativa é um objeto compacto e inextricável, todos os seus fios se enlaçam entre si e cada um reflete inúmeros outros. Pode-se, apesar de tudo, isolar um de seus aspectos e estudá-lo – não compreende-se como se os demais aspectos inexistissem, mas projetando-o sobre eles. (LINS, 1976, p. 63 - 64)

Três elementos são fundamentais para entender a construção de um espaço em sua totalidade quando se trata de uma narrativa: continente, conteúdo e observador se constituem elementos necessários à análise das questões de espacialidade. Borges Filho (2007) destaca a importância dessa tríade:

Quando falamos de espaço, referimo-nos tanto aos objetos e sua relação como ao recipiente, isto é, à localização desses mesmos objetos. Além disso, nunca podemos esquecer o observador a partir do qual aquelas relações são construídas na literatura. Assim, ao analisarmos um espaço qualquer, por exemplo, casa, navio, escola, etc... não podemos nos esquecer dos objetos que compõem e constituem esse espaço e de suas relações entre si e com as personagens e/ou narrador. Continente, conteúdo e observador são partes integrantes de uma topoanálise, pois é a junção desses três elementos que forma o que se entende por espaço (BORGES FILHO, 2007, p. 17).

Exemplificando os termos apresentados, continente se refere a ideia daquilo que abarca objetos e seres ou, até mesmo, “uma de suas postulações básicas é a de que existe o espaço vazio e sua infinidade” (BORGES FILHO, 2007, p. 16). Ao referir-se ao continente, é necessário ter em mente que esse seria o “recipiente” onde se inserem os elementos, sem que o mesmo,

necessariamente, tenha alguma influência sobre eles; em seguida, tem-se o conteúdo que diz respeito à parte que compõe esse recipiente, ou seja, são os objetos materiais que integram o continente, e eles sozinhos não apresentam valor sentimental ou moral e, simplesmente, existem como itens físicos; toda e qualquer subjetividade proveniente do continente ou do conteúdo é criada pelo observador, “Em outras palavras, a realidade depende de quem a interpreta” (BORGES FILHO, 2007, p. 16). Dessa forma, o observador será o responsável por resignificar a realidade material, pois é por meio dele que será entendida a condição dos objetos externos.

Para que fique mais claro, pode-se citar um trecho da obra de Mary Shelly: *Frankenstein* (1818) no intuito de elucidar esses conceitos. Neste excerto, após Victor Frankenstein dar vida a uma criatura de aparência física assustadora em seu apartamento, o personagem começa a evitar o local da criação, pois as suas memórias formavam uma atmosfera que lhe causava medo; porém nada disso acontece com as outras personagens que não possuíam conhecimento sobre o ocorrido:

Eu tremia muito. Não podia sequer pensar, e muito menos aludir aos acontecimentos da noite anterior. Eu caminhava depressa, e logo chegamos ao colégio. Então refleti, e esse pensamento me trouxe calafrios, que a criatura que eu deixara em meu apartamento ainda podia estar ali, viva e andando. Eu me apavorava ante a perspectiva de enfrentar aquele monstro [...]Abri a porta com violência, como fazem as crianças, quando esperam que um fantasma as esteja esperando do outro lado, porém nada apareceu. Entrei receoso; o apartamento estava vazio, e meu quarto de dormir também se achava livre daquele hóspede horrível. (SHELLEY, 2014, p. 67)

O apartamento do personagem, nesse caso, seria o continente e os objetos que o integravam seriam o conteúdo, porém é válido perceber que no plano material, esses elementos desempenhavam uma função puramente física, enquanto no que se refere ao psicológico do Victor Frankenstein (observador), o personagem irá resignificar essa realidade, atribuindo àquele local um valor subjetivo. A soma desses três fatores: continente, conteúdo e observador é o que constitui o espaço.

Em linhas gerais, quando se estuda espacialidade de uma narrativa, o pesquisador precisa ter em vista que todos os elementos constituintes de um determinado espaço são de extrema importância. A isso pode-se acrescentar a

relação personagem-espço – fatos e acontecimentos que ganham significado inseridos em um espaço específico – que, em algumas narrativas, aparecem de maneira implícita, contribuindo para a construção espacial. A título de exemplo, pode-se citar o ensaio, *Filosofia da Composição* (1846), em que Edgar Allan Poe (1809 – 1849) realiza um estudo detalhado analisando a composição de um de seus textos: *O Corvo* (1845) – esse texto que é um marco, traduzido por escritores como Machado de Assis (1839 – 1908) e Fernando Pessoa (1888 – 1935).

Poe, ao levantar reflexões sobre o ato da produção literária, anuncia a sua ideia sobre o “efeito” na literatura. Segundo o autor, antes de iniciar as suas produções, “em primeiro lugar: ‘Dentre os inúmeros efeitos, ou impressões a que são suscetíveis o coração, a inteligência ou, mais geralmente, a alma, qual irei eu, na ocasião atual escolher?’ (POE, 1999, p. 02). Uma possível interpretação desse enunciado seria que, antes de iniciar as suas produções, o autor tentava estabelecer os “objetivos” que precisava atingir, bem como, quais efeitos ou impressões que os seus textos causariam.

Para atingir o “efeito” desejado, Poe precisava construir uma narrativa examinada que transcendia o simples ato de escrever. “Meu pensamento seguinte referiu-se à escolha de uma impressão, ou efeito, a ser obtido; e aqui bem posso observar que, através de toda a elaboração, tive firmemente em vista o desejo de tornar a obra apreciável por todos” (POE, 1999, p. 04). O autor traça como objetivo produzir um texto admirado por todos e, para isso, sua criação precisava ser “bela” e “perfeita”. Suas reflexões sobre ato de produção podem ser evidenciadas no trecho a seguir:

Eu já havia chegado à idéia[sic] de um Corvo, a ave do mau agouro, repetindo monotonamente a expressão "Nunca mais", na conclusão de cada estância de um poema de tom melancólico e extensão de cerca de cem linhas. Então, jamais perdendo de vista o objetivo - o superlativo ou a perfeição em todos os pontos -, perguntei-me: "De todos os temas melancólicos, qual, segundo a compreensão universal da humanidade, é o mais melancólico?" A Morte - foi a resposta evidente. "E quando", insisti, "esse mais melancólico dos temas se torna o mais poético?" Pelo que já explanei, um tanto prolongadamente, a resposta também aí era evidente: "Quando ele se alia, mais de perto, à Beleza; a morte, pois, de uma bela mulher é, inquestionavelmente, o tema mais poético do mundo e, igualmente, a boca mais capaz de desenvolver tal tema é a de um amante despojado de seu amor" (POE, 1999, p. 05).

Poe torna claro os seus devaneios e reflexões acerca do seu processo de produção, principalmente, no que se refere ao relato dos fatos em seu poema. Sua principal contribuição para este estudo se apresenta no momento em que ele cita, como um dos requisitos a serem considerados para atingir seus objetivos, o “local” de seu texto. Dessa forma, o autor cria um espaço totalmente influente para a sua narrativa – uma espacialidade que iria além de um algo que simplesmente situava as suas personagens:

O ponto seguinte, a ser considerado, era o modo de juntar o amante e o Corvo: e o primeiro ramo dessa consideração era o local. Para isso, a sugestão mais natural seria a de uma floresta, ou a dos campos; mas sempre me pareceu que uma circunscrição fechada do espaço é absolutamente necessária para o efeito do incidente insulado e tem a força de uma moldura para um quadro. Tem indiscutível força moral para conservar concentrada a atenção e, naturalmente, não deve ser confundida com a mera unidade de lugar (POE, 1999, p. 05).

De maneira implícita, o autor deixa claro que a espacialidade pode causar diferentes efeitos, por essa razão, Poe decide introduzir seus personagens em um local fechado evitando a natureza como ponto de partida para sua criação. O “local”, dentro dessa perspectiva, iria auxiliá-lo no exercício de atingir o referido efeito. Dentre uma grande variedade de espaços fechados:

Determinei, então, colocar o amante em seu quarto - num quarto para ele sagrado, pela recordação daquela que o freqüentara[sic]. O quarto é apresentado como ricamente mobiliado, isso na simples continuação das idéias[sic], que eu já tinha explanado, a respeito da Beleza como a única verdadeira tese poética (POE, 1999, p. 05).

Nesse momento, torna-se perceptível que além de escolher um local específico, Poe acrescenta a esse quarto um valor moral, criando, dessa forma, uma relação íntima entre personagem e espaço e, por último, ambientando-o com um “rico mobiliário” atribuindo-se, também, do valor estético: a beleza.

No que se refere ao estudo da topoanálise, essa relação que se cria entre personagem e espaço – que pode ser vista no texto de Poe – precisa ser evidenciada e analisada em uma pesquisa cujo objetivo principal se atém no estudo da espacialidade. Essa interação se configura de suma importância para o estudo do espaço literário uma vez que é possível elencar como uma de suas

principais funções: caracterizar e situar personagens dentro dos possíveis contextos de um texto.

Conforme explica Borges Filho (2007): “Muitas vezes, mesmo antes de qualquer ação, é possível prever quais serão as atitudes da personagem, pois essas ações já foram indicadas no espaço que a mesma ocupou” (BORGES FILHO, 2007, p. 35). Como exemplo dessa afirmação, tem-se *Quincas Borba* (1891) de Machado de Assis; nesse romance, a personagem Sofia, motivada pelos interesses econômicos de seu marido Cristiano Palha, servia como chamarisco de homens que podiam, de alguma forma, beneficiar economicamente o casal Palha. Como é sabido, *Quincas Borba* pertence à estética realista que “retira a maior soma de efeitos do uso de detalhes específicos. [...] Usam-se detalhes aparentemente insignificantes na pintura de personagens e ambientes” (COUTINHO, 1983, p. 10). Esses detalhes aparentemente são insignificantes; porém, quando analisados revelam informações indispensáveis para a complexidade da narrativa como pode ser evidenciado a seguir.

Todos conheciam as atitudes e os traços físicos de Sofia, pois o seu marido, Cristiano Palha, “Tinha essa vaidade singular; decotava a mulher sempre que podia, e até onde não podia, para mostrar aos outros as suas venturas particulares” (ASSIS, 2014, p. 90). Nos salões festivos, Sofia, que era vista pelos olhos do narrador com uma beleza indescritível, destacava-se pelas suas maneiras e comportamento, ela estava sempre à mostra:

Para as despesas da vaidade, bastavam-lhe os olhos, que eram ridentes, inquietos, convidativos, e só convidativos: podemos compará-los à lanterna de uma hospedaria em que não houvesse cômodos para hóspedes. A lanterna fazia parar toda a gente, tal era a lindeza da cor, e a originalidade dos emblemas; parava, olhava e andava. Para que escancarar as janelas? Escancarou-as, finalmente; mas a porta, se assim podemos chamar ao coração, essa estava trancada e retrancada (ASSIS, 2014, p. 90)

Ao adjetivar sobre os olhos da personagem, o narrador revela os propósitos de Sofia: a começar por ridentes, termo que passa a ideia de que eram agradáveis e felizes; em seguida, inquietos anunciando que esses olhos buscavam algo, essa inquietude alude a imagem de que eles procuravam alguma informação, alguém ou alguma cena em particular e, por último,

convidativos, mas apenas convidativos, a hipótese de conseguir algo a mais torna-se descartável – as janelas da hospedaria estavam abertas, porém a porta estava trancada.

As descrições feitas fazem com que a personagem se assemelhe a um objeto pertencente àquele local, o leitor não sabe o que ela pensa, ou sente, pois somente é informado acerca de suas características físicas, assim como um objeto. Essa afirmação se torna ainda mais evidente quando Sofia é comparada a uma hospedaria cujos olhos eram lanternas e as suas formas e gestos, janelas, porém a sua “porta” estava trancada.

Sofia inaugurou os seus salões de Botafogo, com um baile, que foi o mais célebre do tempo. Estava deslumbrante. Ostentava, sem orgulho, todos os seus braços e espáduas. Ricas jóias [sic]; o colar era ainda um dos primeiros presentes do Rubião, tão certo é que, neste gênero de atavios, as modas conservam-se mais (ASSIS, 2014, p. 154)

A utilização do pronome possessivo “seus” estreita ainda mais a relação de Sofia com esse espaço que era uma espécie de habitat natural para ela que se comportava tão espontaneamente nesses bailes. Ainda é válido perceber que as descrições realizadas são centralizadas nas características físicas da personagem. Além do mais, não são os convidados em questão que inauguram os salões festivos de Botafogo, mas sim, Sofia, ao pluralizar o substantivo “salões” Machado de Assis, possivelmente, intentava reafirmar essa relação existente entre a personagem e aquelas celebrações. Esses fatos levam o leitor a concluir que o referido espaço – os salões de Botafogo – que serve de palco para a materialização dos planos do casal Palha, é o local de ostentação da personagem que ali exhibe suas riquezas físicas e materiais.

No exemplo acima, personagem e espaço andam juntos, fato análogo acontece em *A Queda da Casa de Usher* (1839), conto que encurta ainda mais a relação entre espaço e personagem. Edgar Allan Poe, de maneira simbólica, constrói um espaço que, juntamente com as personagens, padece; a ruína da família Usher significa a destruição do casarão em que todas as gerações desse seguimento haviam vivido; ao final da história, personagem e espaço findam juntos: a morte dos irmãos Roderick e da recôndita Lady Madeline, que surge para “buscar” o seu parente acomete o desmoronar da mansão. Na descrição do narrador que, nesse momento já se encontrava fora da morada Usher:

Enquanto eu olhava, a fenda rapidamente se alargou – houve uma rajada mais impetuosa da ventania – o globo inteiro do satélite invadiu de repente meu campo de visão – e meu cérebro sofreu como um desfalecimento quando vi que as grossas paredes ruíam, despedaçando-se – houve um longo e tumultuoso estrondo, com mil vozes de água – e a profunda e sombria lagoa a meus pés fechou-se sombriamente sobre os destroços da Casa de Usher. (POE, 2006, p. 176)

Os dois exemplos utilizados remetem a gêneros totalmente distintos, um possível ponto de encontro seria na representação de personagem por meio dos espaços em que estão acondicionados e estreitamente ligados. Nessas histórias, as personagens e o espaço não podem ser entendidos de forma desassociada, mas sim como algo que se complementa e, por vezes, se confunde.

Aprofundando-se no estudo da toponímia, ainda se faz necessário entender a existência de distinções de algumas terminologias para que não haja confusão na busca pelo entendimento do espaço literário: cenário, natureza, ambiente, paisagem são termos que remetem a definições distintas e não podem ser confundidas.

Essas distinções se enquadram dentro do que Borges Filho (2007) vai chamar de micro e macroespaços. O macroespaço é mais amplo “Às vezes o texto pode ser dividido em dois grandes espaços, tais como: o campo e a cidade” como acontece no texto *O Homem*, de Aluísio Azevedo. Inseridos nesses lugares mais abrangentes, tem-se os microespaços, neste segmento estão presentes as casas, os salões festivos, as ruas, os bares, etc... Em conformidade um se torna complemento do outro.

Como em um tecido, esses tipos de espaço se tornam interligados estabelecendo uma relação de dependência entre si. Em um contexto mais amplo, tem-se o cenário e a natureza, e, ligados e esses dois, tem-se o ambiente e a paisagem.

Ao começar pelo cenário, “No âmbito da toponímia, entendemos por cenário os espaços criados pelo homem”. (BORGES, 2007, p. 47). Aqui se fazem presentes os espaços como, a casa, a rua, as calçadas, a igreja etc. Existe uma grande quantidade de espaços que se enquadram nessa categoria, sendo eles aqueles cuja existência é dependente do homem. Machado de Assis retratou

essa categoria com maestria por meio de personagens que transitavam nas ruas da cidade maravilhosa: o Rio de Janeiro do século XIX, fato este que pode ser observado no conto *Pai Contra Mãe* (1906).

O enredo dessa narrativa se desenvolve em torno da figura Cândido Neves, um homem sem muita vocação para o trabalho que ganhava a vida caçando escravos fugitivos; em um momento de dificuldade financeira a possibilidade de continuar com seu filho recém-nascido estava ligada ao ato de ganhar alguns trocados para alimentar a criança. Sem recursos e há um bom tempo sem ganhar nenhuma recompensa, a personagem é obrigada a levar o bebê à roda dos enjeitados – lugar onde se deixavam as crianças abandonadas pelos pais, geralmente, situavam-se em frente a instituições de caridade – no trajeto feito até o local destinado para deixar a criança, Cândido vê uma escrava que possuía um alto valor de recompensa. Nesse conto, Machado de Assis criou um cenário que possibilita o leitor imaginar a personagem caminhando pelo amontoado de ruas estreitas do Rio de Janeiro:

Mas não sendo a rua infinita ou sequer longa, viria a acaba-la; foi então que lhe correu entrar por um dos becos que ligavam aquela à Rua da Ajuda. Chegou ao fim do beco e, indo a dobrar à direita, na direção do Lago da Ajuda, viu do lado oposto um vulto de mulher; era a mulata fugida. Não dou aqui a comoção de Cândido Neves por não podê-lo fazer com a intensidade real. Um adjetivo basta; digamos enorme. Descendo a mulher, desceu ele também; a poucos passos estava a farmácia onde obtivera a informação, que referi acima. (ASSIS, 2015, p. 58).

Ao começar pelo nome da rua – Rua da Ajuda – e, depois Lago da Ajuda, não seria coincidência Cândido encontrar o auxílio financeiro de que precisava justamente nesse local. A escolha desses nomes na construção da espacialidade revela dois pontos importantes: o primeiro é que o cenário acompanha a situação do personagem e o segundo, que ele anuncia o que irá acontecer em seguida. A descrição feita pelo narrador remete o leitor a um cenário que acompanha a sequência de fatos da história, tendo em vista que um beco é constituído por uma quantidade de casas ou prédios muito próximos um do outro - do mesmo modo estava a situação dos personagens encurralados e oprimidos: Cândido pelo problema financeiro que o levaria a perder o filho já no que se refere a escrava, essa sente medo de ser capturada – a farmácia e rua

também fazem parte dos espaços criados pelo homem e, dessa forma, encaixam-se na definição de cenário que, como pode ser visto, é muito bem explorada por Machado de Assis.

Se no cenário os espaços são obras do homem, na natureza acontece o oposto, sendo “[...] o conjunto das coisas que independem do ser humano, do fazer do homem” (BORGES, 2007, p. 48). Nessa categoria podem ser elencados espaços como a floresta, o bosque, a montanha, o vale etc. Em resumo, natureza é tudo aquilo que existe no mundo independentemente das atividades humanas. A título de exemplo, pode-se citar:

Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba; verdes mares, que brilhais como líquida esmeralda aos raios do sol nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros; serenai, verdes mares, e alisai docemente a vaga impetuosa, para que o barco aventureiro manso resvale à flor das águas. Onde vai a afoita jangada, que deixa rápida a costa cearense, aberta ao fresco terral a grande vela? Onde vai como branca alcione buscando o rochedo pátrio nas solidões do oceano? (ALENCAR, 2016, p. 18)

Ao analisar a descrição do espaço nesse trecho da narrativa de José de Alencar, a predominância da natureza torna-se palpável; por meio de uma descrição detalhada, o narrador apresenta a mata brasileira: as árvores, a água dos mares, o sol e, até mesmo, a jandaia configuram-se como os objetos principais da narração que centraliza as suas atenções nas riquezas naturais. Neste caso, por se tratar de um romance indianista, os personagens habitam o meio natural, e mais uma vez se estabelece uma relação íntima entre personagem e espaço uma vez que a natureza está conectada com o interior das personagens. Essa afirmação se torna perceptível quando o narrador, após a apresentação do espaço – logo depois da jangada – centraliza a sua atenção nos personagens que ali estão e ainda compara a natureza com os sentimentos desses indivíduos.

Após apresentar os conceitos de cenário e natureza – espaços primários –, vale expor outras duas definições: ambiente e paisagem. Terminologias que complementam o estudo da espacialidade. No que se refere ao ambiente, pode-se defini-lo como as circunstâncias psicológicas às quais as personagens estão

condicionadas dentro de um espaço. Em vista disso, o romance *Drácula* fornece uma ambientação complexa e apurada:

Com o cair da tarde, começou a fazer bastante frio, e o ocaso parecia mergulhar numa uniformidade negra e difusa os vultos sombrios das árvores – carvalhos, faias e pinheiros –, embora, nos vales que se alongavam bem abaixo dos picos das colinas, os abetos escuros se pudessem divisar aqui e ali contra o fundo coberto pela neve que ainda não havia derretido, à medida que subíamos em direção ao passo. Às vezes, quando a estrada atravessava os pinheirais que na escuridão pareciam se fechar sobre nós, grandes volumes de uma neblina cinzenta cobriam num ponto ou noutra as árvores, produzindo um efeito peculiarmente estranho e solene; assim, perpetuavam-se os pensamentos e as soturnas fantasias engendradas mais cedo, quando as nuvens fantasmagóricas que ali nos Cárpatos parecem deslizar incessantemente por entre vales parecessem estar em alto-relevo. Às vezes as encostas das colinas eram tão íngremes que, apesar da pressa de nosso cocheiro, os cavalos só conseguiam seguir bem devagar (STOKER, 2014, p. 14).

À medida que a personagem Jonathan Harker descreve o espaço a sua volta, um ambiente fantasmagórico vai se tornando ascendente juntamente com o psicológico da personagem que foi instigado, durante todo o percurso, acerca das superstições referentes àquele lugar. A ambientação dessa viagem vai se tornando algo maior – um presságio de algo que estava por vir. O trecho antecede o contato da personagem com o castelo de Drácula – espaço influente desde o início da narrativa. Daí surge a importância da construção de um ambiente que esteja relacionado com o psicológico e o meio ao qual os personagens estão inseridos:

Tomemos como exemplo a seguinte sequência de figuras: noite, chuva forte, vento forte, trovões, relâmpagos. Se essas figuras estiverem simplesmente apresentando o clima meteorológico teríamos aí um espaço ao qual podemos denominar natureza. Entretanto, se a essas figuras, o narrador justapõe uma personagem que tramou um crime e que se encontra em vias de praticá-lo, temos aí uma sinergia entre ação e natureza (BORGES FILHO, 2007, p. 50).

Essa sinergia, exemplificada por Borges Filho, representa o ambiente: essa relação se dá na soma entre o espaço e clima psicológico. A ambientação projeta os acontecimentos e condições dos personagens de forma harmoniosa ou contrastante.

Enquanto o ambiente é mais íntimo ao narrador e ao subjetivismo, a paisagem pode estar de acordo com o ponto de vista do narrador, porém ela

também pode estar nas descrições de uma personagem secundária. Entende-se como paisagem a relação subjetiva entre personagem e espaço descrito.

A idéia[sic] de paisagem estará ligada ao olhar da personagem e/ou narrador. Quando ela estiver olhando uma grande extensão de espaço aí teremos a paisagem. Como se sabe nenhum olhar é neutro, daí que a vivência da personagem e ou narrador determinará o conceito que esta terá do espaço que vê. (BORGES FILHO, 2007, p. 52).

A partir dessa inferência entre subjetividade da personagem e o espaço que se vê, tem-se a definição de paisagem. A título de exemplo pode-se elencar o texto de Mário de Andrade *Macunaíma* (1928):

De-manhãzinha ensinaram que todos aqueles piados berros cuquiadas sopros roncões esturros não eram nada disso não, eram mas cláxons campainhas apitos buzinas e tudo era máquina. As onças pardas não eram onças pardas, se chamavam fordes hupmobiles chevrolés dodges mármons e eram máquinas. Os tamanduás os boitatás as inajás de curuatás de fumo, em vez eram caminhões bondes autobondes anúncios-luminosos relógios faróis rádios motocicletas telefones gorjetas postes chaminés... Eram máquinas e tudo na cidade era só máquina! O herói aprendendo calado (ANDRADE, 2015, p. 47).

A ideia de paisagem fica clara quando a personagem Macunaíma tem o seu primeiro contato com a cidade de São Paulo, e, como não era de conhecimento dela todos aqueles artefatos, atribuiu significado a tudo que viu a partir de seu próprio ponto de vista – a subjetividade é criada, então, entre o contexto de origem e o contexto de chegada da personagem.

Ao que se pode concluir: “O espaço compreendido pela imaginação não pode ficar sendo o espaço indiferente abandonado à medida e reflexão do geômetra. É vivido. E é vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação” (BACHELARD, 1978, p. 196). Assim, personagem e espaço criam uma íntima relação de dependência. Essa relação irá avolumar-se ao passo que o autor, por meio do narrador, tenha por objetivo realçar o espaço de forma com que personagem e espaço se confundam. Fato análogo acontece no romance *O Ateneu* (1888) de Raul Pompeia (1863 – 1895).

Nas palavras de Bosi: “O ateneu, mal se pode definir, em sentido estrito, realista; e já se houve quem o dissesse impressionista, afetado pela plasticidade nervosa de alguns retratos e ambientações” (BOSI, 1997, p. 204). Por meio da narração em primeira pessoa, Sérgio, narrador-personagem, utiliza-se do tempo

psicológico para remontar uma história já ocorrida: fatos que fizeram parte da sua infância e adolescência; como elemento central dessa narrativa, tem-se o Ateneu que “[...] era o grande colégio da época. Afamado por um sistema de nutrido reclame, mantido por um diretor que de tempos a tempos reformava o estabelecimento, pintando-o jeitosamente de novidade” (POMPEIA, 1998, p. 13).

O narrador faz ricas descrições da espacialidade e das pessoas que transitavam nessa instituição e, conforme o romance avança, pode-se perceber certa relação entre o colégio e a sociedade oitocentista, pois o Ateneu se comporta, de forma representativa, como um microcosmo que engloba as características contextuais da estrutura social brasileira da época. “A escola é microcosmo em vários níveis. No da direção onde a mola do divino Aristarco é o dinheiro; mas também entre os alunos cujas atividades tecem uma rede de interesses econômicos” (BOSI, 1997, p. 204). Somado a isso, tem-se a figura do diretor que tratava os estudantes seguindo as relações de poder existentes em um mundo onde o móvel das ações humanas é o dinheiro; lá, cada figura recebia o tratamento em conformidade com a sua classe econômica.

Dessa forma, percebe-se que o espaço da narrativa dita o ritmo das personagens e dá força para que os acontecimentos se concretizem e, por vezes, confunde-se como personagem principal do texto, cumprindo, dessa maneira, o objetivo da escola Realista que é explorado com maestria por Raul Pompeia: “encarar as coisas tais como na realidade são. Em literatura, realismo opõe-se habitualmente a idealismo, em virtude da sua opção pela realidade tal como é e não como deve ser” (COUTINHO, 1983, p. 135). Em *O Ateneu* essa busca pela realidade confunde-se com a subjetividade da narração que, aliado ao imaginário de infância do narrado, recria aquele ambiente por meio do seu ponto de vista.

Ao levantar esses pressupostos, entende-se por espaço uma grande diversidade de elementos que não podem ser enumerados e estudados isoladamente: O cenário o qual entendemos pelos espaços criados pelo homem, e, em oposição a esse, a natureza, cujos valores fogem do alcance das determinações dos seres humanos; o ambiente que é envolto por uma esfera de subjetividade que acompanha as questões psicológicas das personagens; a paisagem que reforça a descrição do espaço por meio do narrador e ou personagem que possui uma visão íntima sobre o espaço descrito.

Por isso, no que se refere ao estudo da espacialidade, não se pode olvidar as personagens, objetos e circunstâncias criadas para que haja uma concepção de espaço literário. Uma analogia pode ser feita para simplificar o entendimento desse elemento: o espaço, assim como a moldura de um quadro, fornece sustento para que determinada obra ganhe notoriedade, pois sem ele o texto perde seu significado e beleza.

2.1 A LEITURA DE ALUÍSIO AZEVEDO SOBRE OS ESPAÇOS SOCIAIS DE SUA ÉPOCA.

Antes de iniciar a análise do espaço literário, faz-se necessário uma introdução ao cenário de aparecimento dos cortiços no Brasil, bem como o que isso representou no referido contexto. No século XIX, com o enfraquecimento e por fim abolição do sistema escravocrata somado ao avanço da urbanização, já se faziam notar os primeiros traços das habitações coletivas evidenciadas pelos vários problemas de infraestrutura.

O país cedia à urbanização burguesa e capitalista:

[...] no sentido das casas-grandes se urbanizarem em sobrados mais requintadamente europeus, com as senzalas reduzidas quase a quartos de criado, as moças namorando das janelas para a rua, as aldeias de mucambos, os “quadros”, os cortiços crescendo ao lado dos sobrados (FREYRE, 2013, p. 188)

A paisagem social, principalmente paulista e carioca, começa a sofrer grandes alterações. Os cortiços e os mucambos – moradias construídas artesanalmente e, na maioria das vezes, pequenas e com vários problemas de habitação – começam a se avolumar ao passo que a população aumentava exorbitantemente, porém as políticas públicas não acompanharam esse desenvolvimento, fato que agravou ainda mais os problemas sociais existentes no país.

Acentuando as mazelas provocadas por esse tipo de habitação que, a cada dia, ganhava dimensões maiores, tornaram-se nítidos os efeitos provenientes da abolição da escravidão: ex-escravos, que agora precisavam viver com pouco ou quase nada que lhes restava, vendiam a sua mão de obra no intuito de sobreviver. Os cortiços se tornavam uma saída possível para se ter

onde morar, dessa forma esse tipo de habitação se expandia em grande escalada, sendo construídos em lugares de fácil acesso ao local de trabalho, geralmente perto dos casarões e sobrados dos agora barões que haviam feito fortuna na exploração do trabalho escravo. Os ex-escravos enfrentavam novos problemas, a liberdade não havia facilitado a vida dos negros que precisavam trabalhar “Dissolvendo-se no proletariado de mucambo e de cortiço, seus padrões de vida e de alimentação muitas vezes baixaram (FREYRE, 2013, p. 202).

A abolição da escravidão, dessa forma, não havia diminuído as desigualdades e diferenças sociais existentes entre o branco e o negro e, muito menos, facilitado a vida dos agora “libertos”. “Muito ex-escravo, assim degradado pela liberdade e pelas condições devida no meio urbano, tornou-se malandro de cais, capoeira, ladrão, prostituta e até assassino. O terror da burguesia dos sobrados” (FREYRE, 2013, p. 202). Os cortiços e os mucambos podem ser entendidos como espaços representativos dos problemas sociais advindos da formação histórica brasileira.

A título de exemplo, alguns dados apresentados por Freyre (2013) exigem uma noção aproximada da proporção dessa nova sociedade:

O certo é que no Rio de Janeiro, com os padres, os frades e os ricos, donos de verdadeiras fazendas dentro da cidade, e as populações pobres forçadas a habitarem pequenos espaços de terra desprezíveis, os cortiços desenvolveram-se de tal modo a ponto de em 1869 existirem 642, com 9.671 quartos habitados por 21.929 pessoas: 13.555 homens e 8.374 mulheres; 16.852 adultos e 5.077 menores. A porcentagem dos cortiços era de 3,10% e a da sua população de 9,65%, elevando-se em 1888 a 3,96% e 11,72%. (FREYRE, 2013, p. 188)

Nesse momento, é possível ter uma noção do grau de importância que esse espaço representou no contexto mencionado; o mapa do Rio de Janeiro começa a se expandir, locais antes inabitados passam a ser povoados, principalmente, pela figura do negro, muitos ex-escravos procuravam lugares distantes de onde haviam sido escravizados. As regiões que sobravam para eles, não eram adequadas à produção de moradias e, por isso, enfrentavam dificuldades como a falta de água, pouca segurança e, especialmente, complicações com os fenômenos naturais como a chuva que causava grandes estragos nas frágeis casinhas dos cortiços. Essa formação geográfica da “cidade

maravilhosa” muito esclarece sobre as desigualdades sociais existentes nos diferentes bairros do Rio de Janeiro.

O negro não era visto como formador da civilização brasileira, porém a formação histórica prova o contrário – sendo os cortiços formados em sua maioria por negros e mulatos, ao observar os dados apresentados pelo sociólogo Gilberto Freyre, pode-se entender claramente os problemas que perduram atualmente, mas tiveram raízes históricas –. Sem nenhum controle de natalidade, o número de pessoas que viviam nessas habitações viria a crescer cada vez mais e, junto com eles, os problemas sociais se alastravam de maneira vertiginosa.

Enquanto uma elite negava a importância do negro na consolidação da civilização brasileira, essa raça menos privilegiada se propagava em questões numéricas. O resultado dessa evolução não gerou comentários positivos por parte dos europeus e até mesmo brasileiros, conforme ressalta Damatta (1997) parafraseando um dito de Hermann Burmeister, alemão que visitava o país atraído por interesses econômicos:

Como nos informa, por exemplo, Hermann Burmeister que, em 1850, andando pelas ruas do Rio, diz: "Em nenhuma parte achara coisa digna de ser vista e a população não me parecera nada atraente pelo seu aspecto. Encontra-se no Rio de Janeiro muito mais gente de cor, maltrapilha ou seminua do que gente branca em trajes convenientes (DAMATTA, 1997, p. 57).

O olhar negativo não impediu que o novo cenário social carioca ganhasse cada vez mais significado. Os cortiços têm seu destaque marcado na trajetória histórica e social brasileira – essa forma de habitação proletária se tornava cada vez mais comum no decorrer do século XIX – tendo em vista que essas comunidades tiveram grande importância para o desenvolvimento da civilização carioca em questões de número populacional fato que resultou, para essa região, na formação da etnia predominantemente negra. Esses conglomerados de residências eram, na maioria das vezes, autoconstruídos por seus habitantes. Com o número de cortiços se elevando, os problemas sociais têm um grande aumento, tendo em vista a situação degradante das mazelas expostas por esse espaço.

Com a urbanização, o aumento populacional e as habitações coletivas se estreitando cada vez mais, surgem também os problemas de habitação, resultando, muitas vezes, na construção de cortiços que consistiam em uma grande quantidade de casinhas amontoadas, com espaço limitado, poucas mobílias e quase nenhuma proteção contra os fenômenos da natureza. Seria fácil definir essas estalagens de forma objetiva conforme apresentado, entretanto para que seja possível entender por completo um espaço, é necessário perceber como as pessoas que o habitam vivem, qual o impacto gerado por esse conglomerado de pessoas morando juntas, na forma em que o homem, como ser social, é levado a se comportar por sua degradante rotina.

Azevedo viabiliza, por meio da literatura, a análise dessa fatia da sociedade e da formação de um novo tipo de civilização formada inteiramente na diversidade existente nos cortiços. Influenciado pelos fatores contextuais, o autor retrata em seus textos as desigualdades sociais provenientes de uma formação histórica desigual e injusta. Dessa forma, cria uma nova maneira de encarar o social. “[...] deixou Aluísio Azevedo no seu *O cortiço* um retrato disfarçado em romance que é menos ficção literária que documentação sociológica de uma fase e de um aspecto característico da formação brasileira” (FREYRE, 2013, p. 470). A citação de Gilberto Freyre fornece uma informação importante em favor da obra de Aluísio Azevedo, ao reconhecê-la e citá-la para reafirmar a importância que esse tipo de habitação empregou no referido contexto, evidenciando, de forma eficaz, a maneira como Azevedo se concatena com a época e de que forma consegue ler e traduzir os problemas sociais para dentro de seu romance. A função social dos textos do autor, mais especificamente aqueles explorados no espaço cortiço, cria, entre a literatura e os estudos sociológicos, uma ponte que facilitou o entendimento sobre a sociedade e os espaços literários.

Nessa perspectiva, um adendo precisa ser feito: torna-se importante ressaltar que a obra literária não deve ser reduzida somente ao estudo do social, para evitar assim, simplificá-la a um mero objeto de estudo sociológico. Para isso, é válido ressaltar o que Candido defende sobre a função de um texto literário. “Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra” (CANDIDO, 2006, p. 13),

em que o contexto, obra e a estética literária não podem ser desassociados, mas sim, um se torna complemento do outro.

De forma inegável, Aluísio Azevedo sintonizou-se com a sociedade e contexto pelo qual dedicou boa parte de sua vida e obra – a província do Maranhão e a então capital do Brasil: Rio de Janeiro – para tal trabalho Azevedo buscou entender de maneira mais factual possível como era de fato um cortiço. Essa busca por escrever um romance que buscava compreender os elementos da realidade, tão comum à estética naturalista, enriqueceu o texto azevediano, mostrando que o autor, para escrever sobre a sociedade e as relações sociais, não se aproveitou de uma visão distante e desassociada do que iria se constituir o objeto principal do seu romance.

Ao retratar esse excerto social de maneira tão completa, Azevedo aproximou o seu romance da tese que DaMatta postulou anos depois, afirmando sobre os escritores que se preocupam com os aspectos sociais em seus textos:

Quem escreve sobre a sociedade sem querer perder de vista as relações sociais e seus paradoxos não pode construir casamatas, mas cabanas, barracos e choças. Moradas feitas de grandes espaços abertos, destinadas à boa comida e à nobre cerveja com os amigos, dentro daquelas conversações onde se ama o que se fala e se desculpa toda a veemência que acompanha uma eventual descoberta de algum aspecto da sociedade e da cultura onde se vive (DAMATTA, 1997, p. 12).

Uma possível interpretação da afirmação de DaMatta seria o fato de que para entender as relações sociais, torna-se necessário um olhar mais atento aos espaços que a maioria do povo brasileiro habita e as atividades que pratica. Um texto que visa trabalhar com a sociedade como objeto de estudo precisa, sem sombra de dúvidas, adentrar nas raízes mais profundas dos espaços em que o povo se encontra e amparar-se de suas atividades diárias para conhecê-lo.

Quando se entende que como requisito para escrever sobre a sociedade e as relações sociais de maneira eficaz é necessário compreender os modos de vida da população brasileira, várias ideias podem ser elencadas. Uma necessidade surgiria no intuito de achar um ponto de partida, bem como uma maneira para atingir essa finalidade de expor a forma com que as pessoas vivem. Para tal objetivo DaMatta (1986) evidencia onde se deve buscar esse Brasil “verdadeiro”:

[...] na comida que comemos, na roupa que vestimos, na casa onde moramos e na mulher que amamos e adoramos. Para essa perspectiva, o Brasil deve ser procurado nos rituais nobres dos palácios de justiça, dos fóruns, das câmaras e das pretorias – onde a letra clara da lei define suas instituições mais importantes; mas também no jeitinho malandro que soma a lei com a pessoa na sua vontade escusa de ganhar, embora a regra fria e dura como o mármore da Justiça não a tenha tomado em consideração. Aqui, portanto, o Brasil está em toda parte: ou melhor, pode ser encontrado em toda parte (DAMATTA, 1986, p. 09).

Azevedo traz esses elementos em suas obras de forma natural, quem lê algum de seus romances naturalistas tem acesso a toda vivacidade que os espaços sociais podem apresentar. Citando *O cortiço* como exemplo, ao terminar a leitura da narrativa o leitor pode ter as informações mais diversas sobre a forma como aquele outro “mundo” vive e se comporta. Com suas próprias leis, o povo que habita o cortiço de Azevedo é tão diverso que poderia ser entendido como uma representação vívida daquela parte da sociedade oitocentista. De função contrastante, o autor ainda apresenta o sobrado do Miranda que, por sua vez, representava a classe burguesa e refinada que se escondia atrás de máscaras ilusórias para disfarçar as suas falhas éticas e morais. Dessa forma, Azevedo, então, reduz aquele Rio de Janeiro do século XIX à ficcionalização desses espaços.

Para melhor compreender a obra de Aluísio Azevedo, principalmente, no que se refere ao amadurecimento de sua narrativa e a construção do cortiço em dois de seus textos: *O Homem* e *O Cortiço*, a seguir, será feita uma análise observando como se deu a edificação desse espaço que permeou seu ato criador durante parte de sua trajetória literária.

3. UM ROMANCE PREDOMINANTEMENTE NATURALISTA: *O HOMEM*

O Homem, romance publicado somente três anos antes de *O cortiço* torna evidente os propósitos naturalistas de Aluísio Azevedo e ainda apresenta algumas pinceladas do cortiço o espaço que mais tarde assumirá papel protagonista da narrativa do autor.

Por meio de uma nota de abertura, Azevedo advertiu sobre a publicação de *O Homem* “Quem não amar a verdade na arte e não tiver a respeito do Naturalismo idéias[sic] bem claras e seguras, fará, deixando de ler este livro, um grande obséquio a quem o escreveu” (AZEVEDO, 2003, p. 7). Nesse momento, pode-se entender a influência que a estética naturalista desempenhou para esse romance. Nas palavras de Marques Júnior (2000, p. 50):

O homem surge, portanto, como romance naturalista por excelência. De fato, pode-se afirmar que nesse romance Aluísio Azevedo consegue realizar plenamente o seu projeto de romance naturalista. Mesmo em *Casa de pensão*, obra publicada em 1884, portanto somente quatro anos antes, a doutrina naturalista não foi levada à exacerbação como ocorre em *O Homem*. A histeria de Magdá, que a conduz à loucura e ao assassinato de Luís e Rosinha.

Azevedo não só criou um romance predominantemente naturalista com essa publicação, mas elevou seu trabalho que recebeu, em sua recepção, comparações com grandes escritores como Balzac, Flaubert e Zola. Dessa forma, o autor de *O Mulato* fez com que o Naturalismo ganhasse uma conotação especial no contexto nacional no que se referia ao âmbito literário da época, apontando para importância dessa escola. Os sinais estéticos de *O Homem* são evidenciados já no seu enredo. “Fiel à receita naturalista, de se basear no discurso científico, Aluísio Azevedo fundamenta a doença de Magdá, que irá transformar-se gradativamente em loucura, na infelicidade pela desilusão amorosa com o meio-irmão Fernando” (MARQUES JÚNIOR, 2000, p. 53)

Em *O Homem*, o foco narrativo em terceira pessoa centraliza as atenções no drama vivido por Madalena, após descobrir que Fernando, sua grande paixão amorosa, era, na verdade, seu irmão. A moça acreditava que o rapaz fosse afilhado de seu pai, o Sr. Conselheiro Pinto, mas a revelação de que os dois possuíam um laço sanguíneo e, dessa forma, não poderiam efetivar um

matrimônio, teve efeitos concretos sobre o psicológico da irmã, que logo adoeceu.

Seguindo as imposições patriarcais do século XIX, o Sr. Conselheiro tenta, de todas as maneiras, arranjar a Magdá um casamento. A moça, após a decepção amorosa, recusava-se a iniciar novos relacionamentos, mostrando-se sempre insatisfeita com os seus pretendentes e indiferente à possibilidade de um matrimônio, assunto que não lhe interessava mais. Segundo o médico da família, Dr. Lobão, a doença viria a se agravar caso a moça não se casasse logo.

Depois do ataque, Magdá sentiu um grande quebramento de corpo e pontadas na cabeça. O Conselheiro, quando a viu em estado de conversar, falou-lhe com delicadeza a respeito de casamento, apresentando-lhe as doutrinas do Dr. Lobão, vestidas agora de um modo mais conveniente (AZEVEDO, 2003, p. 48)

A figura do médico acentua as intenções naturalistas de Azevedo, “O amigo da família, doutor Lobão, materialista, é de opinião que apenas o casamento poderá pôr um termo à doença nervosa da moça” (MÉRIAN, 2013, p. 498). Para adentrar nesse assunto, Aluísio Azevedo utiliza-se da postura científica para a sua abordagem, daí a presença de tal figura. “No plano médico, a função do doutor Lobão é secundária, mas ele aparece como a caução do caráter científico do romance” (MÉRIAN, 2013, p. 498).

Ao que se torna evidente no excerto de *O Homem*, Magdá encontraria o remédio para a sua doença por meio de um casamento, a função de curá-la ficou a cargo de seu pai que não obtém sucesso em seu ofício. O dinheiro da família a gastar-se com bailes cujo único objetivo era servir de atração para empreender tão esperado casamento que nunca se concretizaria provocou grande preocupações no Sr. Conselheiro, que via a sua filha piorando a cada dia.

Junto com a degradação física da personagem, tem-se a psicológica e moral; conforme se agravava a situação de Madalena, percebe-se que os seus devaneios tendem a um lado erótico em que o tom anticlerical surge no romance. Magdá na busca desesperada de encontrar a cura por meio da religião, acaba tendo sua moral envolta por uma atmosfera herege ao tornar erótica a imagem de Jesus Cristo.

Madalena começou a frequentar o templo – local visto com maus olhos pelo Sr. Conselheiro e o médico da família – para tratar de seus assuntos

religiosos, motivada pela sua tia Camila, a fugir de seu pai para realizar tal tarefa, “As duas saíam em passo de quem vai espaiar um pouco pelas imediações de casa, mas a certa distância aceleravam a marcha, apressavam-se, conversando em segredo os seus assuntos religiosos” (AZEVEDO, 2003, p. 63). Nessas fugas, Madalena adquiria um estado de espírito que a tornava cheia de dissimulações, “A rapariga, à medida que se aproximava do templo, ia ficando excitada, palpitante, olhando repetidas vezes para trás, como se receasse que a seguissem” (AZEVEDO, 2003, p. 63). Percebe-se, aqui, a atitude imoral da personagem que conscientemente sabia que praticava algo indecoroso, fato que pode ser evidenciado pelo seu comportamento que dá indícios de tal pensamento. Quando chegava à igreja, Magdá se ajoelhava em um local escolhido “[...] tinha já a sua imagem predileta, era um grupo de Mater Dolorosa, de tamanho natural, com o Cristo deitado ao colo, morto, todo nu, os braços pendentes, o sangue a escorrer-lhe pelas faces e pela ebúrnea rigidez do corpo” (AZEVEDO, 2003, p. 63). Torna-se evidente qual era o plano da personagem que, devido a suas necessidades biológicas, exacerbava a sua sexualidade por meio da erotização da imagem de Cristo. Ao que o narrador torna ainda mais evidente no trecho que segue:

Adorava este Cristo, amava-o, preferia-o, tinha íntimas predileções por ele; achava-o o mais formoso do que todas as outras imagens sagradas. Embriagava-se com ver-lhe aquele rosto muito pálido, aqueles olhos de pálpebras mal fechadas, adormecidos no negrume dos martírios, aqueles lábios roxos, imóveis, aqueles longos cabelos que lhe caíam pelos ombros, aquela barba nazarena que parecia ter bebido de cada mulher da terra uma lágrima de amor. E ela, no murmúrio das suas orações, dizia-lhe ternuras de esposa; pedia-lhe consolos e confortos, que êle[sic] não lhe podia dar (AZEVEDO, 2003, p. 63).

É possível que esse envolvimento platônico de Magdá com Cristo sirva de explicação para a escolha do nome da personagem. Azevedo, ao nomeá-la Madalena, quiçá, levou em consideração uma hipótese apócrifa de que Madalena e Jesus Cristo haviam mantido uma relação amorosa. Ao fazer isso, o autor torna palpável o amor idealizado da personagem que fica ainda mais perceptível no trecho elencado; a adjetivação que circunda a imagem de Cristo, somada à intenção do narrador em apontá-la como esposa que o admirava, forma uma atmosfera decadente que desaguará nas pinceladas anticlericais que

enriqueceram o romance naturalista de Azevedo. Além disso, conforme destaca Marques Júnior (2000, p. 54) “o narrador vai tecendo as suas críticas à religião, através da antipatia com que trata a tia de Magdá, D. Camila ‘cuja beatice emperrara com o tempo e já tresandava a idiotia’”.

Os devaneios da Magdá culminam em complicações ainda mais intensas em seu estado. Após o agravamento das doenças de Magda, seu pai é aconselhado pelo médico da família que “[...] levasse a doente para outro arrabalde mais campestre, onde não houvesse igrejas perto de casa e onde ela pudesse estar mais em liberdade e movimento” (AZEVEDO, 2003, p. 65). Como solicitado, o Conselheiro leva sua filha para um casarão retirado da cidade, nesse local, se fazem notar os primeiros traços da espacialidade do romance que serão aqui analisados.

3.1 OS ESPAÇOS EM O *HOMEM* E A HISTERIA DE MAGDA COMO CENTRO DA NARRATIVA

No momento em que a personagem é levada para um casarão retirado da cidade, a espacialidade do romance começa a ganhar mais significado. A relação existente entre as personagens e o espaço torna-se perceptível quando o Conselheiro e Madalena mudam-se de Botafogo para a Tijuca; a partir desse momento, o narrador começa a fornecer mais informações sobre a espacialidade do romance. Para que fique mais claro, tem-se a descrição feita do sobrado o qual se tornaria a nova morada de Magdá:

Sobrado muito antigo e de aparência tristonha, todo enterrado no fundo de uma chácara, enorme e tão destratada, que alguns pontos até parecia mato virgem. Janelas quase quadradas; paredes denegridas pela chuva e pelo tempo; nas grades da escadaria principal heras e parasitas grimpavam livremente; as trapoerabas cobriam os degraus e alastravam por toda a parte; e lá no alto, à beira desdentada do telhado, habitava uma república de andorinhas (AZEVEDO, 2003, p. 66).

Consoante ao estado deteriorado da nova moradia, tem-se o estado físico e psicológico de Madalena que se encontrava “abandonada” de qualquer tipo de cuidado. Conforme explica Borges Filho (2007, p. 36) “[...] inúmeras vezes, o espaço é a projeção psicológica da personagem. Essa projeção pode ser de uma característica intrínseca da personagem ou de um estado momentâneo”. Nesse

caso, a característica central da personagem é a deterioração da sua saúde física e psicológica e, facilmente, pode ser comparada ao estado de sua nova moradia que, por sinal, servirá de palco a sua ruína.

Uma possível leitura seria que, além da deterioração da saúde da personagem, tem-se a decadência moral de Magdá que, ao final da narrativa, comete um assassinato. Para acentuar essa depravação que acontece nesse sobrado em ruínas, a personagem, em seus sonhos, trata de forma erótica a figura de um homem que nunca poderia oferecer a Madalena um casamento, uma vez que ele era um simples cavouqueiro que não atendia às demandas sociais que envolviam a figura de um homem designado a casar-se com tal moça. Por final, o ato criminoso revela o caráter perverso e sombrio que circundava a figura da filha do Sr. Conselheiro.

As descrições desse espaço não se limitam a sua aparência externa. O narrador segue as ponderações da seguinte forma: “Para chegar à casa, tinha-se de atravessar uma longa e tenebrosa alameda de mangueiras, que começava logo no portão da entrada e se ia estendendo por ali acima lúgubre como um caminho de cemitério” (AZEVEDO, 2003, p. 66). A sensação de estranheza, decadência e tristeza causada pela caracterização, projeta uma atmosfera insólita que circunda esse espaço.

Era triste aquilo com os seus altos muros de pedra e cal, pesados, cobertos de limo, e transbordantes de copas de árvores velhas. O casarão, olhando pelas costas ou pelo flanco esquerdo, deixava-se ver em toda a sua grosseira imponência, porque dava esses lados para a rua, fazendo esquina com as suas próprias paredes. Metia aflição entrar lá; um ar frio e encanado, como o ar de um corredor de claustro, enregelava e oprimia o coração naqueles longos aposentos sem vida. Tudo aquilo transpirava cheiro de velhice, cheiro de moléstia; sentia-se a friagem da morte e a fedentina úmida das catacumbas (AZEVEDO, 2003, p. 66 - 67).

Um espaço carregado de conotações negativas avoluma-se com o decorrer das descrições, até chegar em seu ápice conforme é possível perceber no trecho mencionado. Perceba, em um primeiro momento o narrador compara a trajetória que dá acesso à casa a um caminho de cemitério; em seguida, sabe-se que esse local “metia aflição”, pois a sua atmosfera assemelhava-se a de um corredor de claustro – parte arquitetônica de mosteiros e conventos –

concomitantemente, ao cheiro de moléstia e do sentimento de friagem e morte que causava o espectro desse cenário.

Essa descrição, até certo ponto gótica, feita sobre o casarão da família muito diz sobre os rumos que tomariam a história e, também, o destino de Madalena. Em contrapartida ao caráter mórbido da habitação, tem-se um local cheio de vida e de disposição: em frente à janela do quarto de Magdá, situava-se uma pedreira, lá, homens trabalhavam mostrando os seus corpos musculosos.

A posição do quarto é explorada de maneira estratégica pelo narrador; as primeiras pinceladas sobre a pedreira aparecem devido a esse fator, pois Magdá agora tinha uma mania:

[...] era por-se à janela do quarto e aí permanecer horas e horas esquecidas, a ver o serviço da pedreira que ficava de frente, olhando muito entretida para os cavouqueiros, e ouvindo a toada que eles gemem quando estão minando rocha para lhe lançar fogo (AZEVEDO, 2003, p. 72).

O fato de uma moça doente se interessar por uma pedreira é de se chamar a atenção, exceto pelo motivo que o narrador apresenta logo em seguida; Magdá havia deixado a sua admiração pela imagem de Cristo e, agora, fixava-se em admirar os trabalhadores daquele local:

Parecia até gostar de ver os trabalhadores; como que lhe aprazia aquela rica exibição de músculos tesos que saltavam com o pêso[sic] do macete e do furão de ferro, e daqueles corpos nus e suados, que reluziam ao sol como se fossem de bronze polido. E, quando alguém ia chama-la para a mesa ou para conversar com o pai, respondia zangada, sem tirar os olhos da pedreira: - não posso ir! Deixem-me (AZEVEDO, 2003, p. 72).

A pedreira apresentada se configura como um espaço natural assim como os indivíduos que lá estão. É válido atentar para o fato de que a descrição desses personagens se atém unicamente às características físicas, e é devido a essa imagem que se tem o fator que impulsiona a histeria de Magdá que passará a ser perturbada por essa visão.

Nesse momento é válido fazer um adendo ao termo histeria que, por vezes, é utilizado para se referir ao estado mental da personagem: no contexto oitocentista com os avanços dos estudos no campo da psicanálise é comum ver

a ocorrência dessa terminologia para designar o comportamento de mulheres, uma vez que estava em voga o seu emprego no âmbito acadêmico devida a sua recente aparição nos estudos de Sigmund Freud – médico neurologista e psiquiatra que fundou a psicanálise. Para entender melhor essa situação, torna-se válido apresentar uma citação Del Priore (2011, p. 78) que exemplifica bem a imagem da mulher no referido contexto:

A mulher tinha que ser naturalmente frágil, bonita, sedutora, boa mãe, submissa e doce. As que revelassem atributos opostos seriam consideradas seres antinaturais. Partia-se do princípio de que, graças à natureza feminina, o instinto materno anulava o instinto sexual e, conseqüentemente, aquela que sentisse desejo ou prazer sexual seria inevitavelmente anormal. “Aquilo que os homens sentiam”, no entender do dr. William Acton, defensor da anestesia sexual feminina, só raras vezes atingiria as mulheres, transformando-as em ninfomaníacas. Ou, na opinião do renomado Esquirol, que tanto influenciou nossos doutores: “Toda a mulher é feita para sentir, e sentir é quase histeria”. O destino de tais aberrações? O hospício. Direto!

É difícil atribuir a designação de histeria a um comportamento específico, pois o mesmo se referia a várias situações que, no contexto oitocentista, eram considerados anormais por parte das mulheres. A Magdá fica evidente que se usa essa terminologia para referir-se à moça que desenvolve uma espécie de distúrbio mental por lhe faltar a relação sexual e o matrimônio tão idealizados na época. Levando em consideração a suposição de que Azevedo tinha conhecimento dos estudos psicanalíticos, justifica-se o fato de, no enredo, o escritor implantar a figura de um médico para tratar a suposta “doença” da personagem que nunca se casa e, conseqüentemente, torna-se uma histérica que, ao final da narrativa no auge de sua doença, comete um assassinato. Dessa forma, o autor estaria firmando as novas correntes científicas que estavam em voga na época.

A moça passava horas fitando aquele “espetáculo” que lhe chamava a atenção, e dedicava demasiado tempo observando os trabalhadores brocando pedra, ouvindo os sons que vinham de lá e a incrível vivacidade que circundava aquele espaço. Pode-se observar também, no excerto a seguir, um episódio em particular que demonstra o contraste existente entre esses dois espaços: “casarão” e “pedreira”. Como sempre, Magdá estava perdida em seus devaneios a olhar para o horizonte “E seu olhar pelo espaço, perdido como andorinha doída a que roubassem o ninho, percorrendo inquieta e tonta, de um só vôo[sic], léguas

e léguas de azul, até ir afinal cair prostrada, de asas bambas, no cimo da pedreira” (AZEVEDO, 2003, p. 80). O que vem a seguir, torna claro, que aquele outro lugar se opunha à esmarrida atmosfera do casarão:

Prendeu-lhe toda a atenção o que se passava ali: os trabalhadores suspendiam por instantes o serviço, alvoroçados com a chegada de uma raparigona que lhes levava o jantar. Que alegria! A cachopa era sem dúvida mulher de um deles, o mais alto e mais barbado, porque ela, mal soltou no chão o cesto da comida, lhe arrumou com uma carícia de gado grosso um murro nos rins, e retraiu-se logo, a rir, toda arrepiada, esperando que o macho correspondesse. Este cascalhou uma risada de gozo alvar e ferrou-lhe na anca a sua mão bruta de cavouqueiro, tão encrostada e escamosa, que se não podia abrir de todo. Depois: acercaram-se de um pedaço de pedra, em que a mulher foi depondo o que trouxera na cesta; e de cócoras, ao lado uns dos outros, puseram-se todos a comer sofregamente, no meio de muito rir e palavrear de boca cheia. (AZEVEDO, 2003, p. 80 – 81).

As distinções sociais expostas pelo contraste entre sobrado e cortiço são facilmente explicadas por meio da sociologia que indica o que esses espaços representavam para a sociedade da época “Com a urbanização do país, ganharam tais antagonismos uma intensidade nova; o equilíbrio entre brancos de sobrado e pretos, caboclos e pardos livres dos mucambos” (FREYRE, 2013, p. 168). Azevedo utiliza-se dessa diferenciação existente entre espaços ocupados por brancos e negros e a aplica em *O homem* para agravar as suas críticas sociais, mas também para ressaltar os elementos e características que tornavam esses dois conceitos dessemelhantes.

A animalização do homem em oposição às convenções e regras entendidas por Magdá se faz notável e compõe as características naturalistas. Fato que chama atenção nesse romance, pois mesmo no meio da “miséria” aqueles seres dispunham de uma felicidade imensa contrastando, dessa maneira a concepção de felicidade que a personagem conhecia. Em meio a uma cena tão rudimentar, os trabalhadores possuíam a vivacidade suficiente para criar um grande “muro” entre o casarão e a pedreira. Conforme explica Mérian (2013, p. 505): “Nesse romance convivem dois mundos: o universo sem graça e fechado do sobrado, onde vivem, no ócio, o rico conselheiro e sua filha Magdá, e o universo cheio de vida da pedreira e do cortiço, onde vivem os operários”. Naquele outro mundo, o qual não fazia sentido a Magda, são elucidados os

aspectos culturais daquela parcela da população que vivia sem o mínimo de condições, trabalhando debaixo do sol escaldante e alimentando-se mal.

Foi tanto o encanto e a curiosidade de Magdá por aquele outro universo que, certo dia, a personagem propõe a seu pai, como destino de passeio, visitar o alto da pedreira. Essa atitude surpreende o Conselheiro que chega a pensar consigo mesmo “Ora até que enfim aquela preguiçosa se resolvia a passear!” (AZEVEDO, 2003, p.81). Esse episódio singular, destaca-se para a narrativa, pois ele desencadeia algo inesperado na personagem. Enquanto os dois se aproximavam da pedreira, cujo “o morro, com as suas entranhas já muito à mostra, arrojava-se para o céu, como um gigante de pedra violentado pela dor; via-se-lhe o âmago cinzento reverberara à luz do sol, que parecia estar doendo” (AZEVEDO, 2003, p. 81), uma nova sensação começa se manifestar em Madalena que, ao chegar no topo da pedreira “[...] defrontou com o pavoroso abismo que precipitava debaixo de seus pés, soltou um grito rápido, fechou os olhos, e teria caído para trás, se o Conselheiro não lhe acode a tempo”. (AZEVEDO, 2003, p. 83). Nesse momento, entra em cena uma figura de suma importância para o desenvolvimento da narrativa: Luís, um cavouqueiro, que salvaria a moça desfalecida.

O trabalhador que se ofereceu para conduzir Magdá era um moço de vinte e tantos anos, vigoroso e belo de força. Estava nu da cintura para cima e a riqueza dos seus músculos, bronzeados pelo sol, potenteava-se livremente com uma independência de estátua. Os cabelos, empastados de suor e pó de pedra, caíam-lhe em desordem sobre a testa e sobre o pescoço, dando-lhe à cabeça uma satírica feição de sensualidade ingênua (AZEVEDO, 2003, p. 83).

Nessa cena, Luís é anunciado ao leitor; a atitude ingênua do rapaz, estranhamente, fez com que o quadro da doente se agravasse ainda mais. Após o consentimento do Sr. Conselheiro. Luís desce com Madalena junto ao seu corpo suado e “Quando o moço, já em baixo, a depos[sic] num banco de pedra que ali havia, a enferma abriu de todo os olhos, deixou escapar um grito e cobriu logo o rosto com as mãos” (AZEVEDO, 2003, p. 85). A moça, ao acordar, “chorou de pejo”; a atitude da personagem assustou Luís que, em sua posição de trabalhador, preocupou-se em tê-lo feito mal em ajudá-la, pois não entendia a cena que se passava.

De agora em diante, Magdá passaria a ser perturbada constantemente pela figura do trabalhador, conforme explica Marques Júnior (2000, p. 55)

É o episódio de subida à pedreira que vai desabrochar a sexualidade reprimida de Magdá. Mas apenas em sonhos eróticos, num local paradisíaco, chamado *Ilha do Segredo*, onde ela vive em companhia de Luís, o cavouqueiro que ela odeia em vida real e ama na vida onírica

Como se não fosse suficiente o estado perturbado de Madalena, Azevedo explora a doença da personagem ainda mais. Criando uma história de amor que se passa nos sonhos de Magdá a qual, em dado momento, prefere dormir e viver seus sonhos de amor ao invés de presenciar a realidade. “Esta crise prostrou-a de cama por dois dias, dois dias de febre e delírios, em que ela não deu acordo de si e falava de coisas inteiramente estranhas para os mais. Sonhava-se na ilha do Segredo” (AZEVEDO, 2003, p. 151). Em decorrência do agravamento da doença da personagem que começa a confundir sonho e realidade sem saber diferenciá-los vivendo em uma espécie de transe, tem-se a morte de Luís e Rosinha que, um dia após se casarem, são envenenados por Magdá.

A atitude de assassinar o casal acentua ainda mais o caráter decadente e sombrio dessa classe abastada. “A notícia do casamento dos dois jovens e o espetáculo do leito nupcial despertam em Magdá uma reação de demência” (MÉRIAN, 2013, p. 498). Ao enterrar-se em um completo estado de loucura, a personagem também revela o poder de decisão da vida do proletariado que estava nas mãos da burguesia.

Ao final da narrativa, Magdá é presa, e, no episódio que segue, é possível perceber o grau de histeria e loucura em que se encontrava a personagem: “Magdá, em vão tentando debater-se na camisola de força, foi entre policiais, conduzida para uma célula nos braços do Dr. Lobão [...] O pai viu fecharem-lhe a jaula, mais sucumbido do que se aquela porta fosse a lousa de um túmulo” (AZEVEDO, 2003, p. 212). O final trágico fortalece a tese do Doutor Lobão que alardeava o pior caso a moça não encontrasse logo um homem, e mais uma vez as teses naturalistas prevalecem, induzindo o leitor ao pensamento de que as necessidades biológicas da personagem se sobrepõe as convenções sociais.

O *homem*, por se tratar de um romance que se liga grandemente à estética naturalista, traz ao final da história uma consequência pautada nas ideias deterministas, pois há uma barreira entre os desejos da personagem e o

homem que ela ama nos seus sonhos, mas detesta na vida real: “o impulso dos sentidos depara-se com a recusa da razão. A “moral”, a diferença de classe social, o orgulho excluía, a princípio, qualquer aventura entre a moça burguesa e um operário” (MÉRIAN, 2013, p. 497). Dessa forma, justifica-se o comportamento da personagem que somente aceita aquele homem em seu subconsciente, porém no plano material precisa evitá-lo para que não tenha a sua moral vexada.

Em síntese, ressalta Mérian (2013, p. 498): “Este romance, que tem como tema a vida de Magdá, uma moça histórica, poderia ter recebido o título de ‘A mulher’; porém a escolha do título não deixa de ter significado: o que cria o problema é a ausência de um homem”. Ao perceber que a centralidade da narrativa gira em torno da figura de Magdá, pode-se, então, atentar-se para o projeto do cortiço que aparece em segundo plano no referido romance.

É em paralelo ao caso de histeria de Magdá que Azevedo projeta os traços iniciais do cortiço em *O Homem*. Pouco depois do episódio da visita à pedreira é que o narrador começa a descrever esse lugar que existia perto do sobrado da família do Conselheiro. Entender que o cortiço aparece de maneira tardia e secundariamente nessa narrativa é de suma importância, pois é necessário deixar claro que o objetivo principal desse romance não é elaborar um espaço coletivo que assume papel protagonista para o desenvolvimento da narrativa, mas sim elencar os traços naturalistas que compõem a totalidade de uma narrativa que se atém aos devaneios de Madalena.

Ainda é válido ressaltar que, além do cortiço, outros espaços carregam uma carga significativa para o desenvolvimento da narrativa, sendo eles o sobrado em que vive o Conselheiro e sua filha e a pedreira situada defronte à janela de Magdá. Para isso, como pode ser evidenciado, Azevedo utiliza alguns recursos para ressaltar a importância desses espaços.

3.2 O INÍCIO DE UM PROJETO INACABADO

Antes de iniciar a análise do espaço do cortiço em *O Homem*, romance que projeta traços do que seria o foco da narrativa azevediana futuramente, é válido ressaltar que Aluísio Azevedo, no ano de 1885, anunciou o esboço de um projeto audacioso em que se comprometia, em fazer um “[...] retrato em cinco

romances, *Brasileiros antigos e modernos*, abarcando a sociedade brasileira do Império desde seu nascimento até sua ruína que ele sentia próxima” (MÉRIAN, 2013, p. 503). Como essa declaração foi feita cerca de dois anos antes da publicação de *O Homem*, pode-se afirmar que o autor já estava planejando desenvolver esse propósito no romance em questão.

Uma das teses de o autor que integram ambos os romances, como será visto adiante, ampara-se no duelo sempre existente entre: o proletariado e a burguesia:

O quadro que ele imaginou em 1885 era a pintura da sociedade do Império. Para pôr em cena as leis sociais, as leis da hereditariedade e da fisiologia, ele escolheu a história de duas famílias representativas das classes sociais que constituíam a população brasileira urbana: o proletariado livre e a burguesia (MÉRIAN, 2013, p. 504)

A relação contrastante dessas duas classes é explorada por Azevedo no intuito de comprovar a teoria de que a população brasileira era dividida entre proletariado e burguesia. Dessa forma, o autor busca nessa dualidade os elementos necessários para compor o seu retrato do quadro social brasileiro.

Em obras anteriores, Azevedo já atinava para a construção de romances que se preocuparam em fazer um retrato da sociedade brasileira como é o caso de *O Mulato* e *Casa de Pensão*, porém com o anúncio de *Brasileiros antigos e modernos*, percebe-se qual seria a real intenção do autor nos romances que viriam a seguir:

O projeto ambicioso não foi adiante, ainda que o escritor tenha trabalhado durante vários anos recolhendo informações e os documentos necessário para a sua realização: *O homem* (1887) e *O cortiço* (1896) foram os únicos romances escrito dentro da perspectiva escolhida para *Brasileiros antigos e modernos* (MÉRIAN, 2013, p. 505)

O fato de que somente esses dois romances integrem o projeto inacabado de Azevedo, justifica a escolha de analisar a construção do cortiço, essencialmente, nessas duas obras. Em *O homem* já são apresentados indícios do que seria esse espaço que, posteriormente, viria a se tornar um aspecto representativo da sociedade brasileira apesar de ser um elemento que aparece de maneira secundária no enredo da história.

3.3 O CORTIÇO: UM PROJETO EM DESENVOLVIMENTO

Em certos momentos do romance, o narrador desvia a sua atenção do caso de histeria envolto na figura de Magdá para apresentar um outro segmento da história. Após o acontecimento da pedreira em que um novo personagem é anunciado, a história desse homem passa, também, a integrar o enredo de *O Homem*:

Luís era filho de tia Zefa, e morava com esta, mais a avó e mais a Rosinha, irmã de Justina e noiva dele, na tal casita de duas janelas, com entrada pela estalagem que ficava em frente da chácara do Sr. Conselheiro. Viera novo para o Brasil, onde se achava perfeitamente aclimado; não sabia ler nem escrever; tinha, porém, força e saúde “que é o principal para quem deseja ganhar a vida”. O seu casamento estava já para se realizar havia um ano, porque Luís queria fazer coisa asseada. (AZEVEDO, 2003, p. 100)

Agora já se fazem notar os traços de simplicidade que circundavam aquele espaço; ao começar pelo nome das personagens, que não possuíam nenhuma riqueza de significado e, muito menos, vinham acompanhados de títulos como é o caso de Madalena e do Sr. Conselheiro. Nomes curtos e muito próximos da oralidade, característica que é facilmente percebida no título de “tia” Zefa, expressão utilizada informalmente para se referir a uma mulher de meia idade que ainda não se casou. A pobre casinha de duas janelas situada defronte ao sobrado, acentua essa atmosfera de simplicidade e, ao caracterizá-la dessa maneira, o narrador sugere a humilde situação da habitação e seu pequeno tamanho, onde possivelmente as quatro personagens dormiam juntas devido ao pouco espaço e à falta de recursos em sua moradia que tinha a entrada pela estalagem.

A casinha, para além de seu pequeno espaço, faz uma projeção da distinção social que ali havia. “E a casa é, na verdade, o centro mais importante de adaptação do homem ao meio” (FREYRE, 2013, p. 22). No contexto dos cortiços, as moradias eram todas muito semelhantes em sua arquitetura, e como um todo, representavam a classe proletária livre que, devido às circunstâncias, construía habitações em lugares retirados como era o caso do bairro da Tijuca

no referido momento; o único objetivo dessas construções era que seus moradores pudessem suprir as suas necessidades de moradia, por isso, eram desprovidas de qualquer tipo de luxo e os objetos que compunham o seu mobiliário restringiam-se, geralmente, às finalidades de dormir e de comer: talheres, pratos e canecas; muitos dormiam no chão sobre tecidos, e os mais bem “sucedidos” tinham camas que, geralmente, eram ganhadas.

O cortiço é mais apropriadamente anunciado num dia em que Luís “entortou o cotovelo” – expressão utilizada no romance por tia Zefa para se referir ao personagem que havia se embriagado – pois havia recebido uns trocados por ter ajudado a filha do Conselheiro. É importante perceber, ainda, que nas falas das personagens são anunciadas várias expressões populares indicando o baixo grau de instrução de seus interlocutores.

Nesse episódio, o narrador apresenta o interior da casinha onde viviam os três:

Um candeeiro de querosene iluminava a pobre sala de duas braças de largura e três de comprimento, toda caiada de cima a baixo, e com uma pequena barra de roxo-terra. Havia um armário de pinho sem pintura, onde se guardava a louça, aquela grossa louça de doze vinténs o prato, e aquelas canecas de pó de pedra, onde eles tomavam café antes de levantar o dia (AZEVEDO, 2003, p. 102).

No intuito de exemplificar o tamanho dessa moradia, o narrador exemplifica a exata dimensão daquele local que somava poucas braças, termo utilizado na época para se referir a uma medida de cerca de 2,20 metros. Somado à pequena proporção, tem-se a descrição da pobre mobília que decorava aquela casinha que fazia parte do cortiço, como pode ser evidenciado no trecho a seguir: “A casa constava ainda de duas alcovas e outra salinha; ao fundo um pequeno quintal que dava para o cortiço” (AZEVEDO, 2003, p. 102). Essa é a primeira aparição do termo cortiço em *O Homem*, o local “Era propriedade da mãe de Luís; deixou-lha o marido, um ferreiro, que morreu de desastre” (AZEVEDO, 2003, p. 102).

A singela aparição do cortiço na narrativa já fornece uma abundância de informações: essas moradias coletivas construídas, na maioria das vezes, por pessoas pobres e sem instrução como é o caso do pai de Luís, um ferreiro que havia morrido de desastre, exalavam as condições de vida as quais os seus

habitantes eram submetidos. Aos poucos o narrador vai fornecendo informações sobre esse espaço que, em uma leitura desatenta, pode até passar despercebido aos olhos do leitor; tudo isso acontecia enquanto a doença de Magdá se agravava e, dessa forma, cria-se outra atmosfera que “quebra” o foco narrativo atento à histeria da personagem central do romance:

E entanto, na verdadeira casa de Luís, na casinha do cortiço, as coisas corriam de modo muito diverso. Aí é que havia sincero contentamento e legítima felicidade; aproximava-se o dia do casório do rapaz e, tanto a noiva como as duas velhas, resplandeciam de júbilo. Falava-se desde pela manhã até à noite no grande assunto, e discutiam-se já os doces, o carname, o peixe frito e a vinhaça pagodeira (AZEVEDO, 2003, p. 170).

Torna-se válido ressaltar os comentários que o narrador vai tecendo acerca desse lugar, visto que somente ali havia sincero contentamento e legítima felicidade e essa afirmação ser feita na intenção de contrastar a vida no cortiço com a degradação da saúde de Magdá e a tristeza que imperava na casa do Sr. Conselheiro. O grau diminutivo do substantivo “casa” não só remete à dimensão desse local, mas também, torna-se uma forma de demonstração de afeição por aquele espaço, que vai se ligar à ideia de felicidade que envolve a atmosfera da moradia; quando Magdá e o Sr. Conselheiro se mudam, não havia relação sentimental entre o morador e a moradia, fato característico da burguesia que possuía várias propriedades, e nelas não havia valor sentimental, diferentemente da “casinha”, onde morava Luís e havia sincero contentamento. No cortiço, as relações entre morador e moradia são mais estreitas e o dito popular “não há lugar melhor que o nosso lar” faz mais sentido.

Nessa ocasião, também, já são perceptíveis os traços culturais dos que habitavam o cortiço; no referido trecho já se fazem notar os aspectos sociais dos que integravam esse espaço: as predileções culinárias e musicais; o comportamento coletivo semelhante que era praticado por seus habitantes; nessa habitação coletiva, todos, sem exceção, aguardavam ansiosamente a festividade do casamento, pois, além de configurar-se como uma cerimônia especial, os efeitos da festividade os agradava, e esse era o assunto que gerava grande ansiedade entre os moradores.

Em decorrência do casamento, “A Justina dava de vez em quando uma escapula até lá e voltava entusiasmada, falando pelos cotovelos” (AZEVEDO,

2003, p. 170). A personagem mencionada, era irmã de Rosinha, e trabalhava no sobrado do Sr. Conselheiro como criada de Magdá, cujas fugas para ir ao cortiço eram explicadas por um acontecimento que chamava a atenção de todos ali: “No dia em que se esperava a tal cama prometida pelo padrinho de Luís, ela não parou cinco minutos em casa dos amos, tão depressa a viam aí, como no cortiço” (AZEVEDO, 2003, p. 171). O episódio da cama caracteriza-se de suma importância na construção do enredo do livro, para exemplificar, esse episódio foi mais abordado no romance do que a cena do casamento em si.

Todos esperavam a prometida cama que chegaria um tempo antes do casamento, o fato de uma cama ser o centro das atenções é facilmente explicado, tendo em vista que, na época, o objeto era sinal de status social. A descrição desse episódio se iniciou da seguinte forma:

E, com efeito, na esquina da rua surgiram seis negros descalços e em mangas de camisas, a cantaram em voz alta, equilibrando na cabeça uma enorme cama do tempo antigo; bastante usada, mas polida de novo. Vinha armada e trazia já o colchão, os lençóis e um par de grandes travesseiros (AZEVEDO, 2003, p. 172).

Conforme o narrador edifica esse espaço, torna-se perceptível que há a intenção de atribuir valor a este excerto da história que acontecia em paralelo. Nesse momento, Magdá apresentava-se em um grau elevado de moléstia, porém Azevedo opta por criar essas duas linhas tênues: o agravamento dos problemas psicológicos da personagem e o casamento entre Rosinha e Luís. A descrição da chegada da cama para o casamento assume agora parte significativa do romance:

Foi um sucesso em todo o quarteirão a chegada desta velha relíquia dos bons tempos: Os vizinhos de Luís assomaram à janela atraídos pelo grosseiro canto dos africanos; o cortiço inteiro agitou-se; as lavadeiras abandonaram as tinas e coradouros e vieram ruidosamente ao portão da estalagem, com braços nus, saias arrepolhadas no quadril, mostrando pernas sem meias e grossos pés metidos em tamancos; a pequenada descalça acompanhava os carregadores numa grande algazarra, o homem da venda acudiu em camisa de meia, o peito muito cabeludo aparecendo; pretos e pretas, que andavam nas compras do jantar, estacionaram em frente ao cortiço com a cesta no braço; negras minas pararam para olhar, monologando em voz alta, o tabuleiro na cabeça, e na mão um banquinho de pau; algumas traziam ainda um filho escarrachado atrás, nos rins, e encueirado numa toalha, cujas pontas elas amarravam na cintura (AZEVEDO, 2003, p. 172).

O trecho mencionado é essencial para o desenvolvimento desta pesquisa, pois nele Azevedo constrói, pela primeira vez em *O Homem*, uma descrição daquela sociedade como um todo. É válido perceber que agora, com a chegada dos negros, todos se reuniam exacerbando a vivacidade daquele microcosmo: as crianças corriam agitadas fazendo uma grande algazarra; as lavadeiras largavam o seu ofício com o objetivo de assistir à cena; o homem da venda ajudava-os na missão de descarregar aquela velha relíquia. Somado a essa profusão de indivíduos, que deixam de se “individualizar” e se tornam um todo singular na composição do cenário daquele espaço, tem-se o narrador tecendo comentários sobre as características físicas daqueles que integravam o episódio: “com braços nus, saias arrepolhadas no quadril, mostrando pernas sem meias e grossos pés metidos em tamancos[...]a pequenada descalça[...], o homem da venda acudiu em camisa de meia, o peito muito cabeludo aparecendo” (AZEVEDO, 2003, p. 102). Esses apontamentos fazem com que, em termos de espacialidade, o cortiço comece a ganhar forma, assumindo, cada vez mais, uma posição de espaço influente para a narrativa.

Além disso, nesse momento da narrativa, é preciso tecer um ato reflexivo sobre a conotação que a cama representa para Magda. A personagem, possivelmente, vê nesse objeto a materialização da relação sexual entre os noivos, tendo em vista que, após o matrimônio, o casal passaria a dormir junto nesse artefato que, conseqüentemente, passa simbolizar o ato carnal que falta a Magdá. É possível chegar a essa conclusão pelo fato de que, após esse episódio, tem-se um agravamento no estado mental da personagem que chega a seu nível mais elevado de histeria.

É também nesse trecho que o narrador anuncia a primeira personificação de o cortiço “o cortiço inteiro agitou-se” (AZEVEDO, 2003, p. 173). No excerto mencionado, o sujeito da oração é o cortiço; quem pratica a ação verbal é o espaço, e não um personagem ou um grupo de pessoas, além do mais, indica uma ação que, geralmente, é praticada por uma pessoa e, dessa forma, essa habitação coletiva se edifica e se aproxima de um microcosmo representativo daquela realidade social.

Quando, de fato, os carregadores chegaram ao local destinado, a confusão avoluma-se, “O cortiço foi invadido por muita gente e então principiou uma verdadeira balbúrdia. Destacavam-se os gritos do Luís, da tia Zefa e da

Rosinha” (AZEVEDO, 2003, p. 173). Percebe-se que todos falam ao mesmo tempo, todos olham para a casa do vizinho e todos gritam, sem que isso se configure como uma falta de respeito, pois era um local onde as convenções sociais não se aplicavam. Essa afirmação torna-se mais evidente no trecho que segue:

O cão da casa junto com os da vizinhança, protestava energeticamente contra a invasão daquele monstro de jacarandá que tudo revolucionava. Fazia-se um catatau infernal; todos aconselhavam; todos queriam mandar; todos falavam ao mesmo tempo; Levanta! – Aguenta! – Pára[sic]! O monstro não passava do quintal e mesmo para chegar lá, fora preciso arrancarem-se algumas estacas da cerca que separava a casa do cortiço (AZEVEDO, 2003, p. 174).

É perceptível a atitude uniforme de todos aqueles seres que integravam o cortiço, a confusão tomava conta daquele acontecimento, cujo único objetivo era instalar uma grande cama em humilde casa, após todos se intrometerem e, finalmente, aquele “monstro de jacarandá” ser serrado e colocado para dentro da moradia em meio a várias opiniões; o episódio que segue é o tão esperado casamento:

O casório fez-se no dia marcado, às dez da manhã numa igreja do Andaraí-grande. Que pagode! – Os noivos foram e voltaram a bonde, seguidos por uma dúzia de convidados de ambos os sexos e mais os padrinhos e as madrinhas; todos em gala de domingo. Muita roupa de cor, muita água florida, muita jóia[sic] maciça e tosca, e muita pilhéria de tirar couro e cabelo. O tempo ajudava; fazia um belo sol, de inverno alegre e comunicativo (AZEVEDO, 2003, p. 180).

As ações, dentro desse espaço, sempre são descritas de forma coletiva, pois são poucas as vezes em que o narrador se atém a um único personagem, diferentemente das figuras que habitavam o sobrado, cujo drama é solitário e a narração se volta para ações de personagens isoladas. Durante a festividade, qualquer um aproveitava tanto quanto os noivos e os familiares, ninguém ficava de fora. As figuras não se assemelhavam somente em relação ao comportamento, pois isso se estendia até nas roupas em que usavam e no barulho que faziam. Após ocorrida a cerimônia religiosa, as pessoas seguiram para a festa, e lá “não havia cerimônia, era comer e beber à vontade; fizeram-se brindes do estilo entre risadas [...] com que essa boa gatinha dos cortiços

costuma frisar brejeiramente a vexada felicidade dos noivos” (AZEVEDO, 2003, p. 182).

Ao final do casamento, cessam as atenções do narrador para com o cortiço e o foco narrativo volta-se para o drama de Magdá novamente. Porém, apesar desse espaço aparecer breve e secundariamente no romance, Azevedo forneceu o princípio de um elemento que se tornaria protagonista em seu romance posterior *O cortiço*. Partindo desse pressuposto, como será visto a seguir, esse espaço irá se avolumar, expandindo-se como um agente determinante para o desenvolvimento de seu texto.

Em *O homem* aparecem três espaços de suma importância para a composição do romance: um sobrado, uma pedreira e um cortiço. Esses desempenham um papel fundamental no desenvolvimento desta análise, pois são eles que serão projetados de forma mais intensa e ganharão uma conotação mais influente no romance posterior.

O sobrado como representação de uma sociedade burguesa e decadente, cuja preocupação com a ascensão social se configura como principal gatilho de ação das personagens. Azevedo atenta para essa burguesia em que as falhas morais transparecem e são usadas para compor as críticas ao referido contexto; a pedreira que simboliza os meios de trabalho que sobravam para o proletariado livre que labutava nos mais árduos serviços, aproximando esses indivíduos de uma animalização natural do ser humano; o cortiço, lugar de vivacidade e exacerbação dos sentidos, engloba grande parte das ações daqueles que o habitam e, até mesmo, se torna personagem, praticando ações muito semelhantes a de seus moradores.

Torna-se importante ressaltar que esses espaços que aparecem em *O homem* serão projetados em *O cortiço* e elevados a um nível mais aprofundado de espacialidade. No romance posterior, o cortiço apresenta-se como protagonista da história; uma simples comparação entre os títulos pode ser feita para elucidar essa diferença: em *O homem*, tem-se como personagem principal Magdá que, ao restringir a sua sexualidade e viver sem um homem, desenvolve um grave caso de histeria que a eleva a um nível de loucura e insanidade mental. Já em *O cortiço*, é o espaço que se configura como centro da narrativa, influenciando no perfil dos personagens “humanos” e nas suas ações, também,

tem-se uma habitação coletiva personificada que assumirá o controle do andamento da narrativa alcançando novas dimensões e figurações.

4. UMA INTRODUÇÃO À ESPACILIDADE DE O CORTIÇO

Antes de mais nada é importante atentar ao título do romance: *O cortiço*. Assim como em *Casa de Pensão*, Azevedo tirou o foco das suas personagens e optou por criar, por meio do espaço, uma representação viva de um excerto da sociedade. Nesse retrato, as ações coletivas ocupam a centralidade do romance, as personagens mostram-se com pouco ou nenhum aprofundamento psicológico, anunciadas por meio de suas ações, sendo elas, na maioria dos casos, celebrações, rotinas de trabalho, discussões que, muitas vezes, tornam-se confrontos físicos, conforme explica Mérian (2013, p.508)

Quando não deu a seu romance o nome de um dos personagens, Alúcio Azevedo quis indicar que se tratava de uma obra onde a coletividade teria um papel preponderante. Os personagens principais existirão dentro de um contexto que não é um pretexto, mas um dado essencial e indispensável. A unidade de composição é fornecida pelo cortiço, a realidade sociológica do Rio de Janeiro no final do século XIX, delimitada no espaço e no tempo com rigor.

Em *O Cortiço*, o enredo da história intensifica, em termos de espacialidade, o papel destes três elementos: o cortiço, a pedreira e o sobrado. Azevedo, desta vez, passa a explorá-los a fundo; se em *O homem* esses espaços ocuparam o segundo plano, nesse romance se tornaram o foco principal da narrativa.

O sobrado, a pedreira e, principalmente, o cortiço constituem-se como protagonistas de *O cortiço*, fundamentando uma tríade que permanece indissolúvel até o final da história e, em certos momentos, parece que essa relação estabelecida entre eles se agrava, fator que se tornará visível com o decorrer desta análise. O fato de o autor manter esses três espaços no período de transição entre *O homem* e *O cortiço* já se torna um atrativo que precisa ser evidenciado. Quando analisados sob a perspectiva do primeiro romance, aparecem tardiamente, entretanto, já possuem valor significativo para a narrativa conforme pôde ser visto; algo semelhante acontece em *O cortiço*, porém os três

espaços já aparecem nas páginas iniciais da história e, desempenham valor ponderoso.

Em *O homem* esses espaços aparecem tardiamente e nada se sabe sobre seus contornos iniciais, pois lá já viviam e trabalhavam homens e mulheres antes mesmo da chegada de Magdá; em *O cortiço*, esses espaços, com destaque do cortiço, passam pelo estado “gestacional”, já que, nesse romance, o leitor é informado acerca das peripécias que dão início ao cortiço e ao sobrado, exceto pela pedreira que já estava localizada próxima à venda de João Romão, antes mesmo do início da abundante construção de casinhas.

Em uma “suja e obscura taverna nos refolhos do Botafogo” (AZEVEDO, 2004, p. 19) é que tudo se inicia. João Romão herdara de seu antigo chefe uma venda que servirá de palco para a projeção do cortiço que irá se formar nessas proximidades. Romão, por interesse, se associou com uma escrava alforriada falsamente por ele mesmo. A mulher, de nome Bertoleza, ao aceitar esse pacto, sem saber, comprometeu-se de trabalhar nas mesmas proporções se não mais do que no período de sua escravidão. “João Romão, com a ajuda de Bertoleza, consegue, graças à sua total falta de escrúpulos, ao seu egoísmo e à sua avareza, edificar um imenso cortiço junto ao sobrado de Miranda e explorar uma pedreira” (MÉRIAN, 2013, p. 508). De forma metafórica, pode-se dizer que João e Bertoleza formariam respectivamente o casal que daria luz ao cortiço.

Essa “obscura” taverna – adjetivo provavelmente utilizado para reforçar a falta de honestidade proveniente desse local – possibilitou que Romão arrecadasse, além de sua falta de honestidade, dinheiro suficiente para dar início ao seu projeto habitacional:

João Romão não saía nunca a passeio, nem ia à missa aos domingos; tudo que rendia a sua venda e mais a quitanda seguia direitinho para a caixa econômica e daí então para o banco. Tanto assim que, um ano depois da aquisição da crioula, indo em hasta pública algumas braças de terra situadas ao fundo da taverna, arrematou-as logo e tratou, sem perda de tempo, de construir três casinhas de porta e janela (AZEVEDO, 2004, p. 21).

No trecho mencionado pode-se perceber o nascimento do cortiço; é válido perceber que, desde o princípio, o autor utiliza o diminutivo “casinhas” para se referir àquelas moradias e por meio sufixo “inha” reforça a ideia de tamanho, assim como traz à tona a perspectiva de familiaridade, porém diferentemente de

como acontece em *O Homem* o diminutivo, nesse momento, passa indicar certa depreciação que se adensará ao longo da narrativa. Além disso, ainda pode ser vista a utilização do singular em “de porta e janela”, que intensifica a pobre arquitetura que circunda as habitações do cortiço.

Essas três casinhas marcaram o nascimento do cortiço e, conforme o tempo passava, esse espaço crescia incontrolavelmente:

E o fato é que aquelas três casinhas, tão engenhosamente construídas, foram o ponto de partida do grande cortiço de São Romão. Hoje quatro braças de terra, amanhã seis, depois mais outras, ia o vendeiro conquistando todo o terreno que se estendia pelos fundos da sua bodega; e, à proporção que o conquistava, reproduziam-se os quartos e o número de moradores. (AZEVEDO, 2004, p. 21).

O crescimento do cortiço se dá em concomitância com o seu protagonismo. Conforme constroem-se casas, amontoam-se tinhas, nascem outros comércios e aquele local se torna populoso, a sua força na narrativa aumenta, isto é, enquanto essa habitação coletiva está em fase de crescimento, o foco narrativo se prende aos personagens João Romão e Miranda, porém no momento em que o cortiço está em um estágio mais avançado, esse espaço começa a aparecer mais frequentemente até assumir a centralidade do texto.

A pedreira, que já estava em funcionamento desde o início da narrativa, é centro de interesses de João Romão, tanto foi o fascínio que “Romão veio afinal a comprar uma boa parte da bela pedreira, que ele todos os dias, ao cair da tarde, assentado um instante à porta da venda, contemplava de longe com um resignado olhar de cobiça” (AZEVEDO, 2004, p. 22), e, posteriormente, viria adquiri-la por inteiro. Esse espaço é utilizado estrategicamente no enredo forjado por Azevedo, pois é na pedreira que a maioria dos homens que habitam o cortiço trabalham.

Pôs lá seis homens a quebrarem pedra e outros seis a fazerem lajeados e paralelepípedos, e então principiou a ganhar em grosso, tão em grosso que, dentro de um ano e meio, arrematava já todo o espaço compreendido entre as suas casinhas e a pedreira, isto é, umas oitenta braças de fundo sobre vinte de frente em plano enxuto e magnífico para construir (AZEVEDO, 2004, p. 22).

Além disso, adicionar ao texto um local de labutação, forneceria as ferramentas necessárias para explorar os aspectos primitivos daqueles seres

que, de baixo de um sol escaldante, realizavam um trabalho braçal e exaustivo, os tornando, dessa forma, homens animalizados e, conseqüentemente, mais suscetíveis a ceder às deliberações do espaço firmando, assim, ainda mais o seu propósito de espaço protagonista onde os demais personagens não passam de coadjuvantes e parte de um grande microcosmo que possui suas próprias leis.

Quando levadas em consideração as concepções que circundam o conceito de trabalho, esse espaço se torna ainda mais atrativo para Azevedo: “o famoso ‘batente’, nome já indicativo de um obstáculo que temos que cruzar, ultrapassar ou tropeçar. Trabalho que no nosso sistema é concebido como castigo” (DAMATTA, 1986, p.21). De fato, no contexto nacional a ideia de trabalho não é associada a algo prazeroso, mas sim de sofrimento e, por isso, “[...] não temos a glorificação do trabalhador, nem a idéia de que a rua e o trabalho são locais onde se pode honestamente enriquecer e ganhar dignidade (DAMATTA, 1986, p.21). Sendo assim, já se sabe que aqueles trabalhadores não vão desfrutar de retornos financeiros, mesmo se dedicando ao trabalho árduo; o único trabalhador que enriquece é o João Romão, mas esse não o faz honestamente.

No o que se refere ao sobrado do Miranda é possível perceber que, de forma muito semelhante à que ocorre em *O Homem*, esse representa uma classe burguesa decadente ética, moral e economicamente. Essas habitações que mais tarde seriam transformadas em hospitais, escolas e museus são exploradas no texto azevediano pelo seu caráter “deteriorado”. Essa questão é tão evidente que Freyre (2013, p. 27) a retratou em seu texto:

A ruína ou degradação dos sobrados, das casas nobres, das casas-grandes, dos próprios túmulos ou jazigos de família mais suntuosos, é tão frequente, no Brasil que parece revelar, no brasileiro, singular negligência pelo que foi obra ou fundação de antepassado.

Por meio do sobrado, Azevedo retrata uma moradia que funciona como uma figura representativa de uma parcela privilegiada da população que mantinha a sua riqueza por meio de heranças e títulos, uma burguesia que não havia enriquecido pelo trabalho, como era o caso do João Romão, um incontestável capitalista que, aliado ao logro, fez fortuna. Romão, mesmo

pertencente a uma camada pobre da sociedade, consegue mudar a sua realidade e tornar-se alvo de admirações do Miranda. Tal fato reforça essa relação dialógica entre os cortiços e os sobrados, já apresentada por esse trabalho, “os cortiços crescendo ao lado dos sobrados, mas quase sem se comunicarem com eles” (FREYRE, 2013, p. 19). Essa associação, nos moldes do tempo, foi sabiamente explorada pelo autor de *O cortiço* que soube opor esses dois espaços que tanto se contrastam, mas, ao mesmo tempo, se complementam.

Segundo Milton Marques, *O cortiço* é criado a partir de um estudo atento da sociedade carioca do século XIX e, por isso, entende-se essa relação dialógica entre literatura e contexto histórico feita por meio de certos tipos de classes como os trabalhadores de o cortiço; o português obstinado a fazer fortuna e, por vezes, impossibilitado de fazê-la somente com o suor do seu trabalho; a mudança entre as formas de lucratividade das classes burguesas etc. Ao explorar em seu texto essas figuras, Azevedo conecta sua obra diretamente com a sociedade oitocentista uma vez que o período pelo qual o Brasil passava é marcado por esses indivíduos que, na obra azevediana, ganharam visibilidade:

O cortiço nasce da observação de Aluísio Azevedo às mudanças que começavam a ocorrer na sociedade brasileira e, mais particularmente, no Rio de Janeiro. O problema da moradia popular, das condições sanitárias, a escravidão em agonia, uma sociedade híbrida de negros escravos de casa, negros escravos jornaleiros, negros forros, além de uma massa de brancos que viviam de seu trabalho e, por seguinte, estavam no mesmo patamar dos negros, numa sociedade aristocrática que já não se sustentava, e não considerava o trabalho como meio de ascensão. Proliferavam os pequenos e grandes comércios, empregando caixeiros para o seu serviço, sobretudo os portugueses. (MILTON MARQUES, 2000, p, 74).

Quando se entende que essas classes são, muitas vezes, representadas por meio dos espaços que transitam, torna-se evidente o motivo de se escolher uma pedreira, um sobrado e um cortiço. Os três se somam na narrativa e passam uma visão geral de como estava dividida aquela sociedade: o Rio de Janeiro do século XIX. Tem-se o cortiço formado, em sua maioria, por escravos alforriados e imigrantes miseráveis que buscavam uma nova vida e ali formavam um novo grupo social, dessa forma, simbolizando a mudança habitacional; a pedreira como local de trabalho assalariado representando as novas formas de troca econômica: a venda da mão de obra por um pagamento em dinheiro; e o sobrado

que, além de ser um elemento que se opõe aos dois primeiros por marcar certa distinção social, retrata uma época e uma classe que já se encontrava em ruínas e havia de ceder às novas políticas.

4.1 O SOBRADO DE MIRANDA E A SUA RELAÇÃO DIALÓGICA COM A BURGUESIA DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX

A proposta de se analisarem os pontos em comum entre Miranda e sua família, residentes do sobrado próximo ao cortiço, e a burguesia do século XIX deve se iniciar pelo motivo da compra dessa residência:

Justamente por essa ocasião vendeu-se também um sobrado que ficava à direita da venda, separado desta apenas por aquelas vinte braças; e de sorte que todo o flanco esquerdo do prédio, coisa de uns vinte e tantos metros, despejava para o terreno do vendeiro as suas nove janelas de peitoril. Comprou-o um tal Miranda, negociante português, estabelecido na Rua do Hospício com uma loja de fazendas por atacado. Corrida uma limpeza geral no casarão, mudar-se-ia ele para lá com a família, pois que a mulher, Dona Estela, senhora pretensiosa e com fumaças de nobreza, já não podia suportar a residência no centro da cidade, como também sua menina, a Zulmirinha, crescia muito pálida e precisava de largueza para enrijar e tomar corpo. (AZEVEDO, 2004, p. 22).

A começar pela figura de Miranda, esse dizia que havia se retirado do centro da cidade em busca de novos ares, porém, como será visto em seguida, não foi exatamente esse o verdadeiro motivo. Ele e a família estavam, antes da mudança, estabelecidos na Rua do Hospício, cujo nome já indica ao leitor uma possível decadência moral, e ainda por ser um lugar onde o comércio se fazia presente, a situação remete a todos aqueles que lá residiam, trabalhavam ou simplesmente circundavam; sendo assim, a ideia de “hospício” se estende a todas essas pessoas. Dito isso, pode-se entender o verdadeiro motivo da compra do sobrado:

Isto foi o que disse o Miranda aos colegas, porém a verdadeira causa da mudança estava na necessidade, que ele reconhecia urgente, de afastar Dona Estela do alcance dos seus caixeiros. Dona Estela era uma mulherzinha levada da breca: achava-se casada havia treze anos e durante esse tempo dera ao marido toda sorte de desgostos. Ainda antes de terminar o segundo ano de matrimônio, o Miranda pilhou-a em flagrante delito de adultério; ficou furioso e o seu primeiro impulso foi de mandá-la para o diabo junto com o cúmplice; mas a sua casa comercial garantia-se com o dote que ela trouxera, uns oitenta contos

em prédios e ações da dívida pública, de que se utilizava o desgraçado tanto quanto lhe permitia o regime dotal. Além de que, um rompimento brusco seria obra para escândalo, e, segundo a sua opinião, qualquer escândalo doméstico ficava muito mal a um negociante de certa ordem. Prezava, acima de tudo, a sua posição social e tremia só com a idéia[sic] de ver-se novamente pobre, sem recursos e sem coragem para recomeçar a vida, depois de se haver habituado a umas tantas regalias e afeito à hombridade de português rico que já não tem pátria na Europa (AZEVEDO, 2004, p. 22- 23).

O adultério consentido por parte de Miranda, revela, por si só, o motivo pelo qual o nome do local onde residiam era Rua do Hospício. Todavia, o que mais precisa ser evidenciado no trecho apresentado; é o fato de que o marido só era conivente com tal atitude, porque precisava manter a sua posição social de português rico. “Miranda, em *O cortiço*, graças ao dinheiro que compensa sua infelicidade doméstica, tornar-se-á barão e ascenderá destarte à alta sociedade da capital. Sua mulher não desempenhará nenhum papel importante” (MÉRIAN, 2013, p. 33). Separar-se de Dona Estela não era uma possibilidade e, por essa razão, mudar-se para um local retirado da cidade poderia ser uma alternativa para mantê-la trancafiada e longe de outros homens. Sendo assim, o personagem tornar-se-á um exemplo clássico de burguês que não enriqueceu por meio do trabalho e esse é um dos motivos que o levam a invejar João Romão, conforme pode ser visto no trecho a seguir:

Tinha inveja do outro, daquele outro português que fizera fortuna, sem precisar roer nenhum chifre; daquele outro que, para ser mais rico três vezes do que ele, não teve de casar com a filha do patrão ou com a bastarda de algum fazendeiro freguês da casa! (AZEVEDO, 2004, p. 29)

Miranda representa simbolicamente o caráter decadente da classe burguesa, uma vez que vivia infeliz e tudo isso para conseguir um pouco de dinheiro. Na narrativa, esse fato é tão evidente que o narrador opta por apresentar os seus devaneios, momento em que inveja João Romão, mas também tece um ato reflexivo sobre a sua própria vida. Para isso, o foco narrativo utiliza-se de uma técnica muito parecida com o discurso indireto, porém invade a intimidade dos pensamentos do personagem:

Mas então, ele Miranda, que se supunha a última expressão da ladinagem e da esperteza; ele, que, logo depois do seu casamento, respondendo para Portugal a um ex-colega que o felicitava, dissera

que o Brasil era uma cavalgada carregada de dinheiro, cujas rédeas um homem fino empolgava facilmente; ele, que se tinha na conta de invencível matreiro, não passava afinal de um pedaço de asno comparado com o seu vizinho! Pensara fazer-se senhor do Brasil e fizera-se escravo de uma brasileira mal-educada e sem escrúpulos de virtude! Imaginara-se talhado para grandes conquistas, e não passava de uma vítima ridícula e sofredora!... Sim! No fim de contas qual fora a sua África?... Enriquecera um pouco, é verdade, mas como? A que preço? Hipotecando-se a um diabo, que lhe trouxera oitenta contos de réis, mas incalculáveis milhões de desgostos e vergonhas! Arranjara a vida, sim, mas teve de aturar eternamente uma mulher que ele odiava! E do que afinal lhe aproveitar tudo isso? Qual era afinal a sua grande existência? Do inferno da casa para o purgatório do trabalho e vice-versa! Invejável sorte, não havia dúvida! (AZEVEDO, 2004, p. 09).

O personagem ainda coloca a culpa de todos os seus infortúnios na sua mulher; fica evidente que os dois não se amam e que de fato o casamento foi firmado com bases no interesse financeiro; o que torna ainda mais evidente os problemas daquela burguesia: matrimônios consolidados com o intuito de criar laços econômicos; uma mulher que não ama o marido, mas precisa viver presa a ele, pois uma separação era praticamente impossível nos moldes da sociedade patriarcal do século XIX; o adultério materializado e consentido; as falsas aparências que evitavam escândalos e, de certa forma, mantinham posições sociais.

O sentimento de inveja, em dado momento, tornar-se-á recíproco uma vez que João Romão também passará senti-lo; “Uma vez que se torna rico, ele vai se esforçar para se tornar um burguês respeitável, para seguir o exemplo de Miranda, de quem inveja o título de nobreza e ascensão social” (MÉRIAN, 2013, p. 508). Essa emulação torna-se evidente no momento em que Miranda recebe o título de Barão, fato que desperta no vendeiro um profundo descontentamento e até “atiça” os desejos de nobreza do personagem:

Ah! Ele esse dia estava intolerante com tudo e com todos; por mais de uma vez mandara Bertoleza à coisa mais imunda, apenas porque esta lhe fizera algumas perguntas concernentes ao serviço. Nunca o tinha visto assim, tão fora de si, tão cheio de repelões; nem parecia aquele mesmo homem inalterável, sempre calmo e metódico. E ninguém seria capaz de acreditar que a causa de tudo isso era o fato de ter sido o Miranda agraciado com o título de Barão. Sim, senhor! aquele taverneiro, na aparência tão humilde e tão miserável; aquele sovina que nunca saíra dos seus tamancos e da sua camisa de riscadinho de Angola; aquele animal que se alimentava pior que os cães, para pôr de parte tudo, tudo, que ganhava ou extorquia; aquele ente atrofiado pela cobiça e que parecia ter abdicado dos seus privilégios e sentimentos de homem; aquele desgraçado, que nunca jamais amara senão o dinheiro, invejava agora o Miranda, invejava-o deveras, com dobrada

amargura do que sofrera o marido de Dona Estela, quando, por sua vez, o invejara a ele (AZEVEDO, 2004, p.94)

O narrador, na mesma proporção que fez com Miranda, invade os pensamentos de Romão e mostra o personagem descontente com sua vida, admirando a vida do outro:

João Romão via tudo isto com o coração moído. Certas dúvidas aborrecidas entravam-lhe agora a roer por dentro. Qual seria o melhor e o mais acertado: - ter vivido como ele vivera até ali, curtindo privações, em tamancos e mangas de camisa; ou ter feito como o Miranda, comendo boas coisas e gozando à farta?... Estaria ele, João Romão, habilitado a possuir e desfrutar tratamento igual ao do vizinho?... Dinheiro não lhe faltava para isso... Sim, de acordo! Mas teria animo de gastá-lo assim, sem mais nem menos?... Sacrificar uma boa porção de contos de réis, tão penosamente acumulados, em troca de uma tetéia para o peito?... Teria animo de dividir o que era seu, tomando esposa, fazendo família; e cercado-se de amigos?... Teria animo de encher de finas iguarias e vinhos preciosos a barriga dos outros, quando até ali fora tão pouco condescendente para com a própria?... E, caso resolvesse mudar de vida radicalmente, unir-se a uma senhora bem-educada e distinta de maneiras, montar um sobrado como o do Miranda e volver-se titular, estaria apto para o fazer?... Poderia dar conta do recado? (AZEVEDO, 2004, p.61)

Azevedo compara esses dois personagens durante todo o romance, ora mostrando como estavam as coisas para Romão ora evidenciado o estilo de vida de Miranda, e nesse zigzague é mostrado como estava dividida aquela sociedade. À medida que a narrativa se desenvolve, esse contraste entre esses dois personagens aumenta, situação essa que tornam evidentes vários problemas morais e éticos de uma sociedade que funciona como uma engrenagem em que a peça mais importante é o dinheiro.

Ainda é válido perceber a posição em que essas duas habitações são colocadas, uma defronte a outra como se estivessem prontas para o “combate”, já remete a essa situação de disputa. A visão que Miranda tem por meio das “suas nove janelas de peitoril” é simbolicamente explorada, a imagem projetada durante todo o romance é de que um cortiço foi construído debaixo das janelas do Miranda, o que por si só já representa uma fronteira entre esses dois personagens: a burguesia decadente – representada por Miranda – que olha para baixo e vê, com inveja, um João Romão enriquecendo, enquanto este “olha” para cima e vê os títulos de nobreza de que ele precisa para, de fato, se tornar um burguês.

Torna-se valido evidenciar que, por meio dessas moradias, tem-se uma distinção gritante não somente entre o Miranda e João Romão, mas sim, entre classes menos favorecidas economicamente e uma elite brasileira que impulsiona que essa parcela a permaneça em uma posição de “inferioridade” e degradação:

Os portugueses são de dois tipos: os que vencem e os que são vencidos, quanto os brasileiros são apenas vencidos. Há um antagonismo nacional entre portugueses e brasileiros, mas quando o Cortiço está em jogo enquanto grupo, ele cessa e todos passam a ser apenas pobres que moram juntos. Em termos de cor, o grupo pobre é mais complexo, porque formado por brancos e mestiços e negros, enquanto no Sobrado só há brancos. Ou, por outra: nem todos os brancos estão no sobrado, mas nele só há brancos. (CANDIDO, 2002, p. 63 – 64)

No caso de *O cortiço*, tem-se Miranda e, ao final, João Romão como vencedores, entretanto uma parcela dos portugueses permanecem vencidos, assim como os brasileiros que ali habitavam. No momento em que Azevedo aprimora esses aspectos nos seus personagens, principalmente no que se refere aos habitantes do sobrado, traz à tona, de forma factual, as relações de poder, que estavam até então escondidas, através de máscaras, daquela burguesia decadente. Além do mais, apresenta em sua obra um espelho da sociedade oitocentista em todas as suas faces e transformações, pois não focou somente na camada menos privilegiada, mas trouxe também, para o seu texto, a parcela burguesa. Somado a isso, conseguiu contrastá-las durante todo o romance, alternando ora os moradores do sobrado ora a vida no cortiço.

Dentro dessas relações, torna-se pertinente lembrar que os espaços possuem valores que vão além do plano físico:

Quando digo então que "casa" e "rua" são categorias sociológicas para os brasileiros, estou afirmando que, entre nós, estas palavras não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas (DAMATTA, 1997, p. 15).

Por conseguinte, entende-se o porquê de o sobrado servir como palco para os acontecimentos supracitados. Esse espaço, entendido como uma

entidade que representa aquele grupo social, faz-se uma escolha valiosa para representar a decadência da família de Miranda e Estela que podem ser entendidos como personagens que representam simbolicamente boa parte da burguesia oitocentista, assim como o sobrado, moradia que assume a função de representa-los dentro da sociedade. Se o espaço possui valor moral e simbólico, optar por um sobrado, que era o elemento representativo daquela classe, traz para a narrativa uma nova óptica, sendo ela o contraste existente entre as duas classes: o cortiço e o sobrado.

4.2 A PEDREIRA SOB UMA NOVA PERSPECTIVA

Dado que no romance *O Homem* o espaço da pedreira foi anunciado por meio de uma perspectiva erótica aos olhos de Magdá que via naqueles trabalhadores uma exibição vital de músculos e corpos suados, em *O Cortiço* a pedreira ganha outro significado. Nesse romance, a ideia de trabalho é alusiva à punição e ao sofrimento, conforme pode ser evidenciado no trecho que segue:

Aqui, ali, por toda a parte, encontravam-se trabalhadores, uns ao sol, outros debaixo de pequenas barracas feitas de lona ou de folhas de palmeira. De um lado cunhavam pedra cantando; de outro a quebravam a picareta; de outro afeiçoavam lajedos a ponta de picão; mais adiante faziam paralelepípedos a escopro e macete. E todo aquele retintim de ferramentas, e o martelar da forja, e o coro dos que lá em cima brocavam a rocha para lançar-lhe fogo e a surda zoada ao longe, que vinha do cortiço, como de uma aldeia alarmada; tudo dava a idéia de uma atividade feroz, de uma luta de vingança e de ódio. Aqueles homens gotejantes de suor, bêbados de calor, desvairados de insolação, a quebrarem, a espicaçarem, a torturarem a pedra, pareciam um punhado de demônios revoltados na sua impotência contra o impassível gigante que os contemplava com desprezo, imperturbável a todos os golpes e todos os tiros que lhe desfechavam no dorso, deixando sem um gemido que lhe abrissem as entranhas de granito (AZEVEDO, 2004, p. 47).

Nessa nova pedreira em que se perde o embelezamento da labutação, o trabalho é sinônimo de padecimento, aquela visão erótica construída no romance anterior de Azevedo pelo foco narrativo é desconstruída, aqui, pela imagem de um trabalho exaustivo e penoso, sendo que o sentimento predominante entre aqueles homens bêbados de calor – devido à tontura que o trabalho realizado abaixo de sol provocava – era de vingança e ódio, o que provocava a imagem

da realização de uma atividade feroz. É válido perceber que a adjetivação utilizada pelo autor provoca, até certo ponto, uma noção apurada de luta daqueles homens que labutavam tão arduamente para sobreviver.

Mesmo a pedra não aparecendo tão frequentemente como o cortiço e o sobrado, ainda se percebe que os personagens situados dentro desse “impassível gigante que os contemplava com desprezo” (AZEVEDO, 2004, p. 47) são regidos por ele; o fato desses seres estarem sendo observados pelo espaço, constitui, por si só, essa imersão das figuras que transitavam por ali como “formigas” tão frágeis e tão numerosas. Além do mais, no trecho: “que lhe abrissem as entranhas de granito” (AZEVEDO, 2004, p. 47), pode-se notar outra personificação da pedra com a utilização do substantivo “entranhas” que provoca uma profusão de sentidos, evidenciando o contraste existente entre pedra e um organismo vivo.

Ainda se torna pertinente ressaltar o fato de que esse trabalho exaustivo acomete os trabalhadores a serem mais suscetíveis e frágeis em relação ao meio. À medida que labutadores se esgotam em suas jornadas de trabalho, o descanso e a alimentação se tornam mais necessários, logo a estalagem de João Romão mostra-se um atrativo, visto que é nela onde encontram o que carecem. “Uma parte dos moradores do cortiço vive numa total dependência em relação ao português. Os operários da pedra são ao mesmo tempo empregados e fregueses” (MÉRIAN, 20130, p. 515).

Uma possível leitura é que a pedra, em ambos os romances, funciona como uma extensão do cortiço, estabelecendo a noção de que o trabalho é essencial à vida; na estalagem encontra-se a “casa” sinônimo de descanso e na “rua” encontra-se o trabalho como um elemento mediador entre os indivíduos: “Mas, além disso tudo, a rua é espaço que permite a mediação pelo trabalho” (DAMATTA, 1986, p. 21), ou seja, todos ali no cortiço tinham as suas funções as lavadeiras, o leiteiro, o padeiro, os trabalhadores da pedra etc, esses substantivos comuns funcionam como uma identidade para os personagens que são reconhecidos pelo trabalho que desempenham dentro daquela sociedade e não por sua individualidade; por isso, uma pedra seria o lugar ideal para mediar a interação daqueles homens massificados com a sociedade, sendo que eles, a vida inteira, desempenharam um trabalho braçal e eram impossibilitados de exercer qualquer outra função como se tornar um comerciante por exemplo.

4.3 UM ESPAÇO PROTAGONISTA: O CORTIÇO

Após a construção das três casinhas que foram o ponto de partida para o cortiço, esse espaço cresce consideravelmente, até mesmo, provocando assombro por parte do Miranda que assistia à expansão das habitações:

- Um cortiço! exclamava ele, possesso. Um cortiço! Maldito seja aquele vendeiro de todos os diabos! Fazer-me um cortiço debaixo das janelas!... Estragou-me a casa, o malvado! E vomitava pragas, jurando que havia de vingar-se, e protestando aos berros contra o pó que lhe invadia em ondas as salas, e contra o infernal baralho dos pedreiros e carpinteiros que levavam a martelar de sol a sol. O que aliás não impediu que as casinhas continuassem a surgir, uma após outra, e fossem logo se enchendo, a estenderem-se unidas por ali a fora, desde a venda até quase ao morro, e depois dobrassem para o lado do Miranda e avançassem sobre o quintal deste, que parecia ameaçado por aquela serpente de pedra e cal (AZEVEDO, 2004, p. 47).

O fato é que Miranda e João Romão se tornam grandes rivais; ambos se odeiam por ver no outro aquilo que lhes falta: em Romão faltam-lhe as boas maneiras e a cultura elitista; já o Miranda inveja a liberdade e o poder econômico do vendeiro. Entretanto, o que mais chama a atenção no trecho apresentado é o fato de Azevedo utilizar uma prosopopeia para exemplificar essa disputa. A imagem criada por meio dessa cena é de que as casinhas do cortiço agem como se fossem os soldados de João Romão que marcham em direção ao inimigo. Fato esse que fica mais evidente no trecho que segue:

E durante dois anos o cortiço prosperou de dia para dia, ganhando forças, socando-se de gente. E ao lado o Miranda assustava-se, inquieto com aquela exuberância brutal de vida, aterrado defronte daquela floresta implacável que lhe crescia junto da casa, por debaixo das janelas, e cujas raízes, piores e mais grossas do que serpentes, minavam por toda a parte, ameaçando rebentar o chão em torno dela, rachando o solo e abalando tudo (AZEVEDO, 2004, P. 28-19).

Miranda sentia-se ameaçado pelas casinhas, mais especificamente, “Noventa e cinco casinhas comportou a imensa estalagem” (AZEVEDO, 2004, p. 28) seriam elas, possivelmente, os soldados de João Romão. Durante seus anos iniciais, o cortiço ganhou forças e, nesse momento, é válido salientar que

essa pujança obtida pelo espaço apresenta um sentido literal, tendo em vista que, conforme amontoavam-se pessoas naquele local, quem mais se mostra impetuoso era o cortiço que resplandecia vivacidade onde as ações da coletividade o torna em um espaço que vai designar determinada função para cada personagem que ali transita.

Essa influência que o espaço vai exercendo conforme a narrativa vai avançado, acaba resultando em personificações que fazem com que o cortiço assuma maior protagonismo:

Eram cinco horas da manhã e o cortiço acordava, abrindo, não os olhos, mas a sua infinidade de portas e janelas alinhadas. Um acordar alegre e farto de quem dormiu de uma assentada sete horas de chumbo. Como que se sentiam ainda na indolência de neblina as derradeiras notas da última guitarra da noite antecedente, dissolvendo-se à luz loura e tenra da aurora, que nem um suspiro de saudade perdido em terra alheia” (AZEVEDO, 2004, p. 35).

No referido trecho, torna-se perceptível que as ações do cortiço estão tornando-o um personagem coletivo, além do mais, por meio da prosopopeia o narrador vai construindo essa imagem protagonista do espaço onde quem acorda não são os seus habitantes, mas sim aquela gigantesca estalagem; ademais, outra figura de linguagem pode ser elencada nesse trecho: ao personificar o continente e não o conteúdo, cria-se uma metonímia, pois o espaço passa a realizar a ação dos indivíduos que o integravam. A descrição desse despertar segue e nenhuma outra personagem é citada:

Entretanto, das portas surgiam cabeças congestionadas de sono; ouviam-se amplos bocejos, fortes como o marulhar das ondas; pigarreava-se grosso por toda a parte; começavam as xícaras a tilintar; o cheiro quente do café aquecia, suplantando todos os outros; trocavam-se de janela para janela as primeiras palavras, os bons-dias; reatavam-se conversas interrompidas à noite; a pequenada cá fora traquinava já, e lá dentro das casas vinham choros abafados de crianças que ainda não andam. No confuso rumor que se formava, destacavam-se risos, sons de vozes que altercavam, sem se saber onde, grasnar de marrecos, cantar de galos, cacarejar de galinhas. De alguns quartos saíam mulheres que vinham pendurar cá fora, na parede, a gaiola do papagaio, e os louros, à semelhança dos donos, cumprimentavam-se ruidosamente, espanejando-se à luz nova do dia. Daí a pouco, em volta das bicas era um zunzum crescente; uma aglomeração (AZEVEDO, 2004, p. 35).

É notável como a representatividade do espaço vai se avolumando; se antes o cortiço estava despertando, agora já se tornou um organismo cheio de vida que começa a se agitar; os personagens rasos – sem aprofundamento psicológico – nem nomes recebem no referido momento. O narrador centraliza as suas atenções naquela massa que começa a se movimentar, ao que se assemelha a uma máquina a vapor que começa, lentamente, a desenvolver a sua função.

Todavia, como o eixo aqui são as ações humanas, o foco narrativo se atém aos sentidos e aos aspectos fisiológicos desses seres que passam a assemelharem-se com animais: “o grasnar de marrecos, cantar de galos e cacarejar de galinhas” (AZEVEDO, 2004, p. 35). Torna-se perceptível que não há uma distinção entre aqueles indivíduos que passam a se confundir no modo de agir com esses animais. Em seguida, o cortiço passa a ser um só:

O rumor crescia, condensando-se; o zunzum de todos os dias acentuava-se; já se não destacavam vozes dispersas, mas um só ruído compacto que enchia todo o cortiço. Começavam a fazer compras na venda; ensarilhavam-se discussões e resingas; ouviam-se gargalhadas e pragas; já se não falava, gritava-se. Sentia-se naquela fermentação sangüínea, naquela gula viçosa de plantas rasteiras que mergulham os pés vigorosos na lama preta e nutriente da vida, o prazer animal de existir, a triunfante satisfação de respirar sobre a terra (AZEVEDO, 2004, p. 36)

Nesse momento, todo o cortiço já se unificou, o crescente ruído faz com que as vozes não sejam distinguidas formando “um só ruído compacto que enchia todo o cortiço”. Esses personagens que muito se assemelham com formigas que fazem parte de algo maior, que foge do seu controle constituem um fator muito importante para reafirmar essa influência do espaço: “Da porta da venda que dava para o cortiço iam e vinham como formigas” (AZEVEDO, 2004, p. 36). Aliás, é importante entender que essas personalidades rasas enfatizam ainda mais a presença de um personagem coletivo, pois essas figuras perdem a sua individualidade para tornar-se uma só ação, conforme explica Mérian (2013, p. 511):

Na primeira parte do romance, os personagens são definidos como indivíduos, mas muitas vezes perdem sua singularidade e se fundem na vida comum. Descobrimos que as ocupações cotidianas, as preocupações, os usos, os sentimentos, sem que o romancista fique ligado muito tempo a um personagem ou a um lar em particular. O

cortiço vive ao ritmo das atividades e das festas, e é sobretudo nessas circunstâncias que Aluísio nos faz descobrir a população, que se torna um verdadeiro personagem coletivo

As figuras que transitam aquele espaço perdem, na maioria das peripécias, a sua individualidade, e o leitor é posto em uma posição em que não pode distingui-los. No momento em que se está acontecendo um evento de qualquer natureza, todas as personagens aparecem e se envolvem de alguma forma com aquele ocorrido.

Torna-se indubitável o caráter protagonista do espaço que após gestado por meio das três casinhas que marcam o seu início cresce e ganha forças literalmente. A atuação de o cortiço para a narrativa ganha, agora, uma nova perspectiva, uma vez que em *O Homem* aparece tardiamente e já em estado desenvolvido, pois o leitor é informado acerca de um espaço que já estava formado e cujo desenrolar dos fatos independe da presença de Magdá – elemento central da narrativa – nesse outro romance, sabe-se como ele foi construído e, também, as etapas de seu desenvolvimento até que chegue em seu ápice de espaço independente e influente sobre as suas personagens.

4.4 O ESPAÇO COMO TRANSFORMADOR DA PERSONAGEM

Ao assumir os moldes do Naturalismo para a produção de *O cortiço*, Azevedo cria personagens que sucumbir-se-ão ao ritmo da espacialidade. Para exemplificar essa afirmação, serão citadas duas figuras em específico: Pombinha e Jerônimo, os dois, por intermédio da espacialidade, sofrerão “modificações” ao passo que têm contato com a estalagem. Uma consideração interessante sobre essas personagens que se desdobram a homogeneidade do cortiço recaí em suas particularidades, pois ambos se mostram diferentes dos demais e, para reafirmar o caráter implacável do espaço, ao invés de eles influenciarem os outros moradores, serão influenciados, mas não por pessoas e sim pelo espaço, ali, o diferente se torna uniforme.

Ao começar por Pombinha – filha de Dona Isabel:

Depois via-se a velha Isabel, isto é, Dona Isabel, porque ali na estalagem lhe dispensavam todos certa consideração, privilegiada pelas suas maneiras graves de pessoa que já teve tratamento: uma

pobre mulher comida de desgostos. Fora casada com o dono de uma casa de chapéus, que quebrou e suicidou-se, deixando-lhe uma filha muito doentinha e fraca, a quem Isabel sacrificou tudo para educar, dando-lhe mestre até de francês (AZEVEDO, 2004, p.38-39)

Nas apresentações de Isabel e sua filha no romance, já indicam que essas personagens em algum momento tiveram uma vida bem diferente dos outros que viviam no cortiço. Dentre os personagens, elas destacavam-se pelas boas maneiras e pelo conhecimento que, principalmente, Pombinha possuía:

A filha era a flor do cortiço. Chamavam-lhe Pombinha. Bonita, posto que enfermiça e nervosa ao último ponto; loura, muito pálida, com uns modos de menina de boa família. A mãe não lhe permitia lavar, nem engomar, mesmo porque o médico a proibira expressamente (AZEVEDO, 2004, p. 39).

As primeiras palavras da citação apresentada chamam muito a atenção “A filha era a flor do cortiço” (AZEVEDO, 2004, p. 39), uma vez que essa flor irá desabrochar futuramente como será visto; uma possível leitura para tal fato, seria que a personagem acabaria, mais cedo ou mais tarde, cedendo às regências do espaço. O fato é que Isabel detestava o local onde ela e a filha viviam, conseqüentemente, por achar que não pertenciam àquela gente. Para agravar essa situação, Pombinha sofria de uma espécie de maldição, a personagem:

Tinha o seu noivo, o João da Costa, moço do comércio, estimado do patrão e dos colegas, com muito futuro, e que a adorava e conhecia desde pequenita; mas Dona Isabel não queria que o casamento se fizesse já. É que Pombinha, orçando aliás pelos dezoito anos, não tinha ainda pago à natureza o cruento tributo da puberdade, apesar do zelo da velha e dos sacrifícios que esta fazia para cumprir à risca as prescrições do médico e não faltar à filha o menor desvelo (AZEVEDO, 2004, p. 39).

Em resumo, a personagem mesmo ostentando os seus dezoito anos ainda não havia passado pelo ciclo menstrual e, dessa forma, nem casamento nem qualquer tipo de relação poderia ser materializada uma vez que Pombinha ainda não havia se tornado “mulher”. A personagem era adorada por todos os habitantes do cortiço e, várias vezes, se referem àquela menina como a flor do cortiço, porém o rumo da vida dessa personagem muda radicalmente.

O destino de Pombinha estava já decidido: era casar-se com João da Costa “moço do comércio, estimado do patrão e dos colegas, com muito futuro,

e que a adorava e conhecia desde pequenita” (AZEVEDO, 2004, p. 39). E isso de fato acontece, após a moça enfim ter se tornado “mulher” – a flor que havia desabrochado. Entretanto, pouco tempo após o casamento, Pombinha se encontrava descontente com o esposo “Pobre Pombinha! No fim dos seus primeiros dois anos de casada já não podia suportar o marido” (AZEVEDO, 2004, p. 125) o que resultaria o termino da relação. Uma possível explicação para que a mulher rejeitasse o seu marido era o fato de que ela, há algum tempo, tivera relações sexuais com uma prostituta de nome Léonie – uma antiga moradora do cortiço que se tornou rica por meio do meretrício e que, às vezes, retornava ao local para visitar os seus amigos. Em uma de suas visitas, a personagem convida a mãe e a filha para passarem um domingo em sua casa, nesse dia acontece o primeiro contato sexual de Pombinha:

Pombinha arfava, relutando; mas o atrito daquelas duas grossas pommas irrequietas sobre seu mesquinho peito de donzela impúbere e o rogar vertiginoso daqueles cabelos ásperos e crespos nas estações mais sensitivas da sua feminilidade, acabaram por foguear-lhe a pólvora do sangue, desertando-lhe a razão ao rebate dos sentidos. Agora, espolinhava-se toda, cerrando os dentes, fremindo-lhe a carne em crispções de espasmo; ao passo que a outra, por cima, doida de luxúria, irracional, feroz, revolteava, em corcovos de égua, bufando e relinchando. E metia-lhe a língua tesa pela boca e pelas orelhas, e esmagava-lhe os olhos debaixo dos seus beijos lubrificandos de espuma, e mordía-lhe o lóbulo dos ombros, e agarrava-lhe convulsivamente o cabelo, como se quisesse arrancá-lo aos punhados. (AZEVEDO, 2004, p. 109)

Apesar de esse episódio não ter acontecido dentro do cortiço, a “pura” Pombinha só é levada a conhecer pessoas dessa índole por ter vivido na estalagem de Romão. Sendo assim, é possível inferir essa transformação da personagem pelo espaço, além do mais os episódios envolvendo-a se agravam. Sendo que mais tarde a personagem se mudará para o centro do Rio de Janeiro e começará a prostituir-se:

Pombinha desapareceu da casa da mãe. Dona Isabel quase morre de desgosto. Para onde teria ido a filha?... “Onde está? onde não está? Procura daqui! procura daí!” Só a descobriu semanas depois; estava morando num hotel com Léonie. A serpente vence afinal. Pombinha foi, pelo seu próprio pé, atraída, meter-se-lhe na boca. A pobre mãe chorou a filha como morta, mas, visto que os desgostos não lhe tiraram a vida por uma vez e, como a desgraçada não tinha com que matar a fome, nem forças para trabalhar, aceitou de cabeça baixa o primeiro dinheiro que Pombinha lhe mandou. E, desde então, aceitou sempre, constituindo-se a rapariga no seu único amparo da velhice e

sustentando-a com os ganhos da prostituição. Depois, como neste mundo uma criatura a tudo se acostuma, Dona Isabel mudou-se para a casa da filha. Mas não aparecia nunca na sala quando havia gente de fora; escondia-se; e, se algum dos freqüentadores de Pombinha a pilhava de improviso, a infeliz, com vergonha de si mesma, fingia-se criada ou dama de companhia (AZEVEDO, 2004, p. 177-178).

Mesmo a moça com o futuro mais promissor daquela estalagem teve seu destino alterado, tornando-se o que havia de mais baixo para uma mulher naquela sociedade: uma prostituta. Pombinha mesmo com educação de família rica acabou cedendo as convenções do espaço; e a Dona Isabel nada mais restou a não ser aceitar a nova vida que a filha levava.

Pombinha é uma das personagens que acaba sendo modificada pelo espaço. “O que era diferente vai-se homogeneizando através do espaço em que vive. Nesse caso o espaço não reflete a personagem, ele a transforma” (BORGES FILHO, 2008, p. 37). Entretanto, o exemplo mais sólido dessa ocorrência está na figura de Jerônimo, um português que, após mudar-se para a estalagem de João Romão, acaba “abrasileirando-se” por meio das influências cortiço.

Jerônimo é apresentado, no princípio, como um trabalhador de referência que se distinguia dos demais pela sua seriedade e dedicação a labutação:

Jerônimo acordava todos os dias às quatro horas da manhã, fazia antes dos outros a sua lavagem à bica do pátio, socava-se depois com uma boa palangana de caldo de unto, acompanhada de um pão de quatro; e, em mangas de camisa de riscado, a cabeça ao vento, os grossos pés sem meias metidos em um formidável par de chinelos de couro cru, seguia para a pedreira. A sua picareta era para os companheiros o toque de reunir. Aquela ferramenta movida por um pulso de Hércules valia bem os clarins de um regimento tocando alvorada. Ao seu retinir vibrante surgiam do caos opalino das neblinas vultos cor de cinza, que lá iam, como sombras, galgando a montanha, para cavar na pedra o pão-nosso de cada dia. E, quando o sol desfechava sobre o píncaro da rocha os seus primeiros raios, já encontrava de pé, a bater-se contra o gigante de granito, aquele mísero grupo de obscuros batalhadores. (AZEVEDO, 2004, P. 53)

A partir do trecho apresentado, torna-se evidente que o português gozava de grande respeito dentre todos os trabalhadores; era ele o subordinado mais valioso de João Romão, sendo tratado com maior respeito. Chegava antes que todos e era o último a sair. Em outra pedreira que trabalhara

Tomou conta da direção de todo o serviço, e em boa hora o fez, porque dia a dia a sua influência se foi sentindo no progresso do trabalho. Com o seu exemplo os companheiros tornavam-se igualmente sérios e zelosos. Ele não admitia relaxamentos, nem podia consentir que um preguiçoso se demorasse ali tomando o lugar de quem precisava ganhar o pão (AZEVEDO, 2004, P. 52)

Nessa outra pedreira foi ele teve influência sobre os demais, tornando-os sérios e zelosos. Além de se destacar como trabalhador era um ótimo marido ele e sua esposa tornam-se exemplos para os demais que admiravam os seus valores e atitudes:

Jerônimo só voltava a casa ao descair da tarde, morto de fome e de fadiga. A mulher preparava-lhe sempre para o jantar alguma das comidas da terra deles. E ali, naquela estreita salinha, sossegada e humilde, gozavam os dois, ao lado um do outro, a paz feliz dos simples [...] Depois, até às horas de dormir, que nunca passavam das nove, ele tomava a sua guitarra e ia para defronte da porta, junto com a mulher, dedilhar os fados da sua terra. Era nesses momentos que dava plena expansão às saudades da pátria (AZEVEDO, 2004, P. 52).

Além de ressaltar as suas qualidades como trabalhador, o narrador também apresenta as suas virtudes e sua adoração a pátria de origem; quando todas as noites tocava canções de recordações em que expunha a sua tristeza por estar longe de seu povo, destacando assim os seus costumes de bom português. Porém, o seu contato com o espaço acaba sendo mais forte e, se noutro momento foi ele quem influenciou os outros, agora seria influenciado.

A mudança de Jerônimo passa acontecer quando num domingo ele se deixa encantar pela beleza de uma mulata de nome Rita Baiana. O narrador, para tornar ainda mais naturalista essa influência decisiva do espaço sob o personagem, utiliza-se dos sentidos de Jerônimo para encantá-lo.

Jerônimo alheou-se de sua guitarra e ficou com as mãos esquecidas sobre as cordas, todo atento para aquela música estranha, que vinha dentro dele continuar uma revolução começada desde a primeira vez em que lhe bateu em cheio no rosto, como uma bofetada de desafio, a luz deste sol orgulhoso e selvagem, e lhe cantou no ouvido o estribilho da primeira cigarra, e lhe acidulou a garganta o suco da primeira fruta provada nestas terras de brasa, e lhe entonteceu a alma o aroma do primeiro bogari, e lhe transtornou o sangue o cheiro animal da primeira mulher, da primeira mestiça, que junto dele sacudiu as saias e os cabelos (AZEVEDO, 2004, P. 67).

Em um primeiro momento, Jerônimo é atraído por meio da sonoridade, deixando a audição conduzir-lhe, em consequência, os outros sentidos se afloram e ele percebe a luz do sol brasileiro unido ao gosto de suco da primeira fruta, em seguida o personagem sente os aromas e a soma de todos esses sentidos provocam-no um estímulo sexual. Uma música causa uma sinfonia de sentimentos em Jerônimo e, a partir disso, todos os seus sentidos são postos a prova. O “feitiço” continua: “Jerônimo levantou-se, quase que maquinalmente, e, seguido por Piedade, aproximou-se da grande roda [...] E viu a Rita Baiana, que fora trocar o vestido por uma saia” (AZEVEDO, 2004, p. 67). À medida em que o português presencia aquela situação, mais eloquente se torna, o homem ao ver Rita dançando sensualmente perde todo o controle.

E Jerônimo via e escutava, sentindo ir-se-lhe toda a alma pelos olhos enamorados. Naquela mulata estava o grande mistério, a síntese das impressões que ele recebeu chegando aqui: ela era a luz ardente do meio-dia; ela era o calor vermelho das sextas da fazenda; era o aroma quente dos trevos e das baunilhas, que o atordoara nas matas brasileiras; era a palmeira virginal e esquiva que se não torce a nenhuma outra planta; era o veneno e era o açúcar gostoso; era o sapoti mais doce que o mel e era a castanha do caju, que abre feridas com o seu azeite de fogo; ela era a cobra verde e traiçoeira, a lagarta viscosa, a muriçoca doida, que esvoaçava havia muito tempo em torno do corpo dele, assanhando-lhe os desejos, acordando-lhe as fibras embambedidas pela saudade da terra, picando-lhe as artérias, para lhe cuspir dentro do sangue uma centelha daquele amor setentrional, uma nota daquela música feita de gemidos de prazer, uma larva daquela nuvem de cantáridas que zumbiam em torno da Rita Baiana e espalhavam-se pelo ar numa fosforescência afrodisíaca (AZEVEDO, 2004, p. 68)

No referido trecho, tem-se o ápice do encantamento do personagem e a profusão de sentidos, agora, ganha uma conotação especial. Rita era, em síntese, tudo o que ele havia vivenciado no Brasil e, novamente, o narrador começa a utilizar tais referências para transmitir os sentimentos do personagem: inicia mais uma vez, pelo calor do sol brasileiro e em sequência, o aroma é elencado; após isso, Rita Baiana é rebaixada ao nível vegetal “; era a palmeira virginal e esquiva que se não torce a nenhuma outra planta” (AZEVEDO, 2004, p. 68); depois a eleva ao reino animal “ela era a cobra verde e traiçoeira, a lagarta viscosa, a muriçoca doida, que esvoaçava havia muito tempo em torno do corpo dele” (AZEVEDO, 2004, p. 68); finalizando outra vez com uma implicação sexual.

É possível até inferir um certo padrão nas comparações feitas pelo narrador, todavia o que é mais válido ressaltar nesse momento é que esse acontecimento lançou ao trabalhador mais respeitado da pedreira um feitiço que o tornaria outro homem.

Jerônimo tomava agora, todas as manhãs, uma xícara de café bem grosso, à moda da Ritinha, e tragava dois dedos de parati “pr’a cortar a friagem”. Uma transformação, lenta e profunda, operava-se nele, dia a dia, hora a hora, reviscerando-lhe o corpo e alando-lhe os sentidos, num trabalho misterioso e surdo de crisálida. A sua energia afrouxava lentamente: fazia-se contemplativo e amoroso. A vida americana e a natureza do Brasil patenteavam-lhe agora aspectos imprevistos e sedutores que o comoviam; esquecia-se dos seus primitivos sonhos de ambição; para idealizar felicidades novas, picantes e violentas; tornava-se liberal, imprevidente e franco, mais amigo de gastar que de guardar; adquiria desejos, tomava gosto aos prazeres, e volviase preguiçoso resignando-se, vencido, às imposições do sol e do calor, muralha de fogo com que o espírito eternamente revoltado do último tamoio entrincheirou a pátria contra os conquistadores aventureiros. E assim, pouco a pouco, se foram reformando todos os seus hábitos singelos de aldeão português: e Jerônimo abasileirou-se. A sua casa perdeu aquele ar sombrio e concentrado que a entristecia; já apareciam por lá alguns companheiros de estalagem, para dar dois dedos de palestra nas horas de descanso, e aos domingos reunia-se gente para o jantar. A revolução afinal foi completa: a aguardente de cana substituiu o vinho; a farinha de mandioca sucedeu à broa; a carne-seca e o feijão-preto ao bacalhau com batatas e cebolas cozidas; a pimenta-malagueta e a pimenta-de-cheiro invadiram vitoriosamente a sua mesa; o caldo verde, a açorda e o caldo de unto foram repelidos pelos ruivos e gostosos quitutes baianos, pela muqueca, pelo vatapá e pelo caruru; a couve à mineira destronou a couve à portuguesa; o pirão de fubá ao pão de rala, e, desde que o café encheu a casa com o seu aroma quente, Jerônimo principiou a achar graça no cheiro do fumo e não tardou a fumar também com os amigos (AZEVEDO, 2004, p. 79).

O fato é que Jerônimo se tornou tudo aquilo que menosprezava; se Rita Baiana sintetizava tudo o que ele conhecera no Brasil, a perspectiva de o personagem abasileirar-se pode, possivelmente, apresentar um duplo sentido, uma vez que buscava nessa mulher o seu objetivo de vida.

O português, após começar a ter contato com a pedreira e a estalagem de João Romão, cedeu às convenções do espaço. O personagem não só se encantou com a mulher, mas tornou-se preguiçoso, não achava mais no trabalho o prazer da dedicação, mas sim a ideia de castigo; substituiu o vinho pela aguardente; aderiu aos pratos típicos brasileiros; começou a tomar café e a fumar; era o primeiro a chegar nas festas e o último a sair; já não achava encanto em sua mulher, começou a evitá-la: “Jerônimo já nunca pegava na guitarra senão

para procurar acertar com as modinhas que a Rita cantava. Em noites de samba era o primeiro a chegar-se e o último a ir embora” (AZEVEDO, 2004, p. 68).

O ápice dessa transformação acontece quando esse homem que era o trabalhador mais exemplar de o cortiço, respeitado por todos arruma uma briga com outro homem em uma festa, na tentativa de disputar o amor de Rita Baiana:

Mas, lá pelo meio do pagode, a baiana caíra na imprudência de derrear-se toda sobre o português e soprar-lhe um segredo, requebrando os olhos. Firmo, de um salto, aprumou-se então defronte dele, medindo-o de alto a baixo com um olhar provocador e atrevido. Jerônimo, também posto de pé, respondeu altivo com um gesto igual. Os instrumentos calaram-se logo. Fez-se um profundo silêncio. Ninguém se mexeu do lugar em que estava. E, no meio da grande roda, iluminados amplamente pelo capitoso luar de abril, os dois homens, perfilados defronte um do outro, olhavam-se em desafio (AZEVEDO, 2004, p. 68).

Aqui é pertinente ressaltar ao nível de influência que o espaço estabeleceu para com o personagem; toda a imagem que é construída a respeito do português vai por água abaixo.

Este português honesto e virtuoso se deixa dominar pela atmosfera do Rio de Janeiro e acaba cedendo aos charmes da bela mulata Rita Baiana. Rita vivia com um mulato chamado Firmo, que era um mestre em capoeira[...] Jerônimo após eliminar. Firmo, vai se tornar amante oficial de Rita, abandonando a família para viver com ela (MÉRIAN, 2013, p.507).

Se no início Jerônimo era um personagem contrastante, agora se tornara uniforme, o implacável determinismo do espaço o fizera só mais um ser dentro de todo aquele organismo vivo. Não é mais possível distingui-lo dos demais trabalhadores e a sua identidade de português é desconstruída, tornando-o um brasileiro.

Quando se entende Pombinha e Jerônimo como exemplos dessa influência exercida pelo espaço, compreende-se o porquê da transformação desses dois tipos: um português e uma moça de bons modos e costumes. Esses personagens são de maneira geral os que mais se diferem dos demais e, operar-lhes uma transformação seria, para o romancista, uma forma de provar essa implacável força do espaço.

4.5 A TRANSFORMAÇÃO DO ESPAÇO CORTIÇO APÓS O INCÊNDIO

O cortiço, durante algum tempo, permaneceu inalterável, porém certo dia, no decorrer de uma guerra entre a estalagem de João Romão com os rivais cabeças de gato – nome designado aos moradores de outro cortiço que se formara nas proximidades – um incêndio, ocasionado pela personagem Bruxa, veio modificar aquela habitação. O evento que reduziu a cinza as casinhas foi descrito da seguinte forma:

E a cena transformou-se num relance; os mesmos que barateavam tão facilmente a vida, apressavam-se agora a salvar os miseráveis bens que possuíam sobre a terra. Fechou-se um entra-e-sai de maribondos defronte daquelas cem casinhas ameaçadas pelo fogo. Homens e mulheres corriam de cá para lá com os tarecos ao ombro, numa balbúrdia de doidos. O pátio e a rua enchiam-se agora de camas velhas e colchões espocados. Ninguém se conhecia naquela zumba de gritos sem nexos, e choro de crianças esmagadas, e pragas arrancadas pela dor e pelo desespero. Da casa do Barão saíam clamores apopléticos; ouviam-se os guinchos de Zulmira que se espolinhava com um ataque. E começou a aparecer água. Quem a trouxe? Ninguém sabia dizê-lo; mas viam-se baldes e baldes que se despejavam sobre as chamas (AZEVEDO, 2004, p. 148)

O fato é que João Romão, devido a um outro incêndio que havia ocorrido há algum tempo, colocou todos os seus bens no seguro e, por fim acabou lucrando com esse desastre. Sendo assim, o cortiço foi reconstruído só que agora de uma forma melhorada. E essa situação, como poderá ser visto, possui valor ponderoso para a narrativa:

Mas o cortiço já não era o mesmo; estava muito diferente; mal dava idéia do que fora. O pátio, como João Romão havia prometido, estreitara-se com as edificações novas; agora parecia uma rua, todo calçado por igual e iluminado por três lampiões grandes simetricamente dispostos. Fizeram-se seis latrinas, seis torneiras de água e três banheiros. Desapareceram as pequenas hortas, os jardins de quatro a oito palmos e os imensos depósitos de garrafas vazias. À esquerda, até onde acabava o prédio do Miranda, estendia-se um novo correr de casinhas de porta e janela, e daí por diante, acompanhando todo o lado do fundo e dobrando depois para a direita até esbarrar no sobrado de João Romão, erguia-se um segundo andar, fechado em cima do primeiro por uma estreita e extensa varanda de grades de madeira, para a qual se subia por duas escadas, uma em cada extremidade. De cento e tantos, a numeração dos cômodos elevou-se a mais de quatrocentos; e tudo caiadinho e pintado de fresco; paredes brancas, portas verdes e goteiras encarnadas. Poucos lugares havia desocupados. Alguns moradores puseram plantas à porta e à janela, em meias tinas serradas ou em vasos de barro. (AZEVEDO, 2004, p. 161)

Pode-se perceber que o cortiço passa por um processo de purificação após o incêndio, o novo conteúdo que surge após o desastre é melhor. Acontece, por meio desse evento, uma alteração nas moradias e, também, nas figuras que as habitam, alterando a atmosfera daquele espaço. É válido perceber que se antes havia a ideia de desorganização, agora tudo parece em perfeita harmonia: os lampiões simetricamente dispostos; o branco das casas possivelmente simbolizando a paz que agora reinava no local; ali já não se faziam mais festas; o antigo pátio movimentado cederia lugar a uma rua que acompanha as novas edificações; e a informação que mais se destaca: João Romão passa a morar em um sobrado.

João Romão, ao construir um sobrado, deixa de ser o homem sempre visto de tamancos e em mangas de camisa e passa a ser notado de outra forma:

Desde que o vizinho surgiu com o baronato, o vendeiro transformava-se por dentro e por fora a causar pasmo. Mandou fazer boas roupas e aos domingos refestelava-se de casaco branco e de meias, assentado defronte da venda, a ler jornais. Depois deu para sair a passeio, vestido de casimira, calçado e de gravata. (AZEVEDO, 2004, p. 121)

Essa nova posição que João Romão alcança por meio das suas novas maneiras, materializar-se-á de forma mais evidente por meio da construção do sobrado ainda melhor que o do Miranda, firmando, dessa maneira, uma nova figura acerca do personagem: a de um burguês e não mais a de um simples português que fizera fortuna por meio do logro – inclusive, passado esse que ele tentava agora esconder de todos. Ao final ainda se casaria com a filha do seu rival, Zulmira, mesmo que para conseguir a mão de moça fosse preciso sacrificar a sua amante e escrava Bertoleza que, sob pressão, comete assassinato.

Essas mudanças podem provocar, em especial, duas reflexões acerca das intenções de Azevedo em relação ao cortiço: a primeira consiste em relacionar esse processo de purificação o qual passa o cortiço com a proclamação da república datada de 1889 – um ano antes da publicação de o cortiço – que, de maneira simbólica, representaria essa sociedade melhor que havia surgido; a segunda revela que tanto o cortiço quanto o sobrado – espaços que possuem valores representativos de determinadas classes sociais – passariam do plano físico ao social, reforçando a ideia de que esses dois núcleos

nunca foram simples espaços físicos, mas sim assumem função de simbolizar a divisão de classes existente no período oitocentista, reafirmando, dessa forma, a posição de espaço microcosmo, que compõe a narrativa.

CONCLUSÃO

Em consonância com os apontamentos realizados ao longo desse trabalho, torna-se perceptível que a construção da espacialidade nos textos: *O Homem* e *O Cortiço*, possuem pontos em comum, mas também aspectos divergentes. É perceptível que no primeiro romance, o autor, apesar de trabalhar com os espaços: a pedreira, o sobrado e o cortiço, ainda não os havia elaborado de forma tão complexa como aparecem em *O Cortiço*, entretanto do ponto de vista da toponímia já se constituem como elementos de valor ponderoso para o desenvolvimento da narrativa. Dessa forma, o objetivo principal desse estudo pôde ser alcançado, tendo em vista que essa relação dialógica entre as obras foi estudada de maneira que os dois romances foram postos lado a lado tornando possível uma análise factual do objeto dessa pesquisa.

Destarte, pode-se dizer que Aluísio Azevedo aprimorou esses espaços de um romance para o outro, haja vista que em *O Homem*, o foco central da narrativa recai sobre a figura de Magdá, enquanto em *O Cortiço*, são as ações do cortiço que prevalecem como protagonista da história. Ainda é possível perceber que no primeiro romance, o autor opta por mostrar um espaço que já estava em funcionamento quando é aprestado ao leitor ao passo que no segundo, mostra-se como esses espaços foram construídos e, também, de que forma adquirem força e notoriedade para ditar o ritmo da narrativa.

No momento em que se entende o cortiço por meio de um ponto de vista comparativo – evidenciando que esse espaço foi construído durante algumas narrativas do autor – é possível aprofundar a análise desse elemento que pode ser reconhecido de grande complexidade. Por conseguinte, entende-se que o sobrado e o cortiço, por exemplo, assumem perspectivas sociais, sendo moradias representativas de classes que viveram durante o século XIX, mas que envolvem problemas sociais que perduram até os dias atuais.

O cortiço dialoga com a parcela pobre da sociedade que foi obrigada a habitar esse tipo de moradia devido a fatos históricos como a abolição da escravatura e a imigração do português; já no que se refere ao sobrado, entende-se que esse tipo de moradia simbolizava a burguesia que, muitas vezes, escondia os seus problemas vexatórios atrás de paredes para mostrar-se de uma perfeição que, como pode ser visto, inexistia. Sendo assim, ambas as obras

se concatenam com a sociedade oitocentista e passam um panorama geral de como estava dividida aquela sociedade e tudo isso é evidenciado por meio da espacialidade.

Do ponto de vista da toponálise, entende-se que Aluísio Azevedo trabalhou com um espaço que funciona como um personagem protagonista que se mostra de suma importância para o desenrolar dos fatos. Naquele cortiço de João Romão tudo o que era diferente se tornava uniforme devido a influência do espaço, os seus habitantes, quando ali estavam, se tornavam nada mais nada menos do que moradores daquela grande estalagem cujas vozes não poderiam se distinguir e cujos nomes pouco importavam porque ali todos funcionavam como uma engrenagem que movimentava uma grande máquina: o cortiço.

Além disso, foi possível perceber, por meio dos estudos da espacialidade, que em grande parte das narrativas, o espaço assume funções diferentes, sendo assim se torna um elemento que não pode passar despercebido por uma análise literária criteriosa. A toponálise se mostra de grande eficiência para compreender a nuances que envolvem essa linha de estudo. Ainda é válido perceber que os estudos de ordem social e literária se mostraram de suma importância para o desenvolvimento deste estudo.

Aliado as teorias sociais e literárias, esse estudo cumpriu a função de mostrar como o espaço o cortiço foi construído ao longo de duas narrativas do autor: *O Homem e O Cortiço*. Sendo que partindo de ambos os textos, foram realizadas análises buscando encontrar semelhanças e divergências que elucidaram de que forma Aluísio Azevedo construiu um espaço que aparece em alguns de seus textos e que tanto dizem sobre a sociedade brasileira.

É importante perceber ainda que *O Cortiço* evidencia o término desse “projeto” de retratação e construção de espaços que abrigassem de todo um amplo espectro da sociedade oitocentista, dentro de uma visão crítica e reflexiva que atendia às demandas de pensamento daquela época. Uma vez que nos romances seguintes – *O Coruja* (1890); *A mortalha de Alzira* (1894); *O livro de uma sogra* (1895) – esses espaços não aparecem sob essa ótica.

Como esse trabalho não pôde abarcar o estudo de todas as obras em que o autor retrata, por meio de seus espaços, a sociedade brasileira, surge como possibilidade para novos estudos em um momento futuro, a expansão dessa análise abrangendo todos os romances do autor que, de alguma forma,

dialogaram na construção de uma espacialidade que vem sendo construída ao longo da trajetória literária de Azevedo. Essa temática se torna valiosa, pois evidenciaria informações ponderosas que ainda não foram estudadas no que se refere a literatura azevediana.

REFERÊNCIAS

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

ANDRADE, Mário. *Macunaíma*. 3.ed especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

ASSIS, Machado. *Quincas Borba*. 4.ed. Porto Alegre: L&PM, 2014.

ASSIS, Machado. *A cartomante e outros contos*. 4.ed. São Paulo: Moderna, 2015.

AZEVEDO, Aluizio. *Casa de pensão*. 5.ed., São Paulo: Ática, 1989.

AZEVEDO, Aluizio. *O cortiço*. 4. ed. São Paulo: Moderna, 2004.

AZEVEDO, Aluizio. *O homem*. Rio de Janeiro: Garnier, 2003.

AZEVEDO, Aluizio. *Ficção completa em dois volumes*. Organização de Orna Messer Levin. v. 4. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BORGES. Oziris B. *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*. São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 46. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

CANDIDO, Antonio. *De cortiço a cortiço*. Novos estudos, São Paulo, n. 30: Cebrap 1991. p. 111 – 119. Disponível em:

<http://novosestudos.uol.com.br/produto/edicao-30/#58dbd825dc463>. Último acesso em: 28. Jan. 2019.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. Duas vezes “a passagem do dois ao três”. In.: CANDIDO, Antonio. *Textos de Intervenção*. (Seleção, apresentação e notas de Vinícius Dantas). Rio de Janeiro: Duas Cidades, Editora 34, 2002. p. 51 - 76

COUTINHO, Afrânio. Realismo, Naturalismo, Parnasianismo. In.: COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. *Introdução à Literatura no Brasil*. v. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 4-18.

DAMATTA, Roberto. *A casa de a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAMATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, brasil?*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DEL PRIORE, Mary. Pecados abaixo do equador. In: DEL PRIORE, Mary. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2011, p.33-38.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. 1. ed digital. São Paulo: Global, 2013.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. 7. ed. São Paulo: Ática 2011.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

MÉRIAN, Jean-Yves. *Aluísio Azevedo vida e obra*. Tradução de Claudia Poncioni. 2. ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2013.

MARQUES JÚNIOR, Milton. *Da ilha de São Luís aos refolhos de Botafogo*. Editora Universitária / UFPB: João Pessoa, 2000.

POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

POE, Edgar Allan. *Poemas e Ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999. 3. ed. revista. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3113878/mod_resource/content/1/Poe%20-%20A%20filosofia%20da%20composi%C3%A7%C3%A3o.pdf. Último acesso: 10 ago. 2010.

POMPEIA, Raul. *O Ateneu*. Porto Alegre: L&PM, 1998.

STOKER, Bram. *Drácula*. Tradução: Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Tradução de Miécio Araujo Jorge Honkins. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2014.

SODRÉ, Nelson W. *O naturalismo no Brasil*. v.82. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965.