



## Entre o narrador e matéria narrativa: notas de leitura de *O cortiço*

Antonio Marcos Vieira Sanseverino<sup>1</sup>

*Sem<sup>2</sup> dúvida, esta é uma terceira coisa em relação à arte do passado e à arte actual, mas valia mais desejar que um dia melhor a arte desapareça do que ela esquecer o sofrimento, que é a sua expressão e na qual a forma tem a sua substância. Esse sofrimento é o conteúdo humano, que a servidão falsifica em positividade.*

Theodor Adorno

**Resumo:** Antonio Candido identifica em *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, um descompasso entre a narração e a intriga. O narrador seria um homem branco, livre, brasileiro que olharia com desprezo para negros e portugueses. Ao preconceito, alia-se o ponto de vista aderente à moda científica de fins do século XIX. Neste artigo, defendemos que a história do cortiço, em Botafogo, Rio de Janeiro, apresenta tensões sociais que escapam ao modelo explicativo do narrador. A partir daí, é feita a análise de três aspectos da obra. Em primeiro lugar, é detalhada a leitura desse narrador. A seguir, é feita a análise do protagonista, João Romão, que ascende socialmente através da exploração do cortiço. Na terceira seção, é destacada a transformação por que passam Jerônimo e Pombinha. Por fim, a linha geral da leitura trabalha com a oposição dialética entre a exploração capitalista de Romão e os moradores do cortiço, que se orientam por costumes e valores pré-capitalistas.

**Palavras-chave:** *O cortiço*; Aluísio Azevedo; dinheiro; avareza; cultura popular

**Abstract:** Antonio Candido identifies in *O Cortiço*, by Aluísio Azevedo, a gap between narration and intrigue. The narrator would be a free, white, Brazilian man who would look down on blacks and Portuguese people with contempt. Prejudice is combined with the point of view adhering to the scientific fashion of the end of the 19th century. In this paper, we analyze the social tensions in the story of the tenement, in Botafogo, Rio de Janeiro, that escape the narrator's explanatory model. Thereafter, three aspects of the work are analyzed. First, the narrator's reading is detailed. Next, is analyzed the protagonist, João Romão, who ascends socially through the exploration of the tenement. In the third section, the transformation that Jerônimo and Pombinha undergo is highlighted. Finally, the general line of reading works with the dialectical opposition between the capitalist exploitation of Romão and the tenants, who are guided by pre-capitalist customs and values.

**Keywords:** *O cortiço*; Aluísio Azevedo; Money; avaricious; popular culture.

### 1 A vida de homens medíocres

A avaliação do Naturalismo continua bastante controversa. Para Georg Lukács, a adesão ao movimento implicava a representação “apenas de homens medíocres, atribuindo-lhes

---

<sup>1</sup> Antônio Marcos Vieira Sanseverino é professor Associado de Literatura Brasileira no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, vinculado ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Realizou doutorado na 1999 em Teoria da Literatura (PUCRS). Bolsista de produtividade 2 do CNPq. Atualmente atua como coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS. Desenvolve uma pesquisa sobre a atualidade do realismo no Brasil. Atua como docente nas linhas de pesquisa Literatura, Sociedade e História da Literatura e Estudos Literários Aplicados, especificamente no campo de ensino da literatura. E-mail: amvsanseverino@gmail.com



somente ideias, sentimentos e palavras da realidade cotidiana” (LUKÁCS, 2010, p. 170). Para Erich Auerbach, na sua melhor realização em Zola, o naturalismo foi capaz de dar protagonismo ao quarto estado. Aqueles que antes eram invisíveis ou apenas representados enquanto caricatura cômica ganham tratamento literário sério (1987). Para Lukács, representava a degradação do realismo. Para Auerbach, o ponto de realização plena do impulso realista. Independente da leitura de cada um deles, há um ponto em comum, a entrada em cena do homem comum.

Jacques Rancière, por sua vez, redimensiona o realismo moderno, mostrando como no século XIX, no momento mesmo de sua constituição, temos o questionamento das estruturas tradicionais da narrativa. Ele é o momento inaugural do regime estético da arte: “O regime estético das artes é aquele que propriamente desobriga a arte no singular, e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. (2006, p. 33-34). Rancière (2010; 2014) mostra como a realidade entra na ficção para desmontá-la (na quebra da unidade pela descrição) e no final rompe a lógica do enredo (como no final de *O vermelho e o negro*, de Stendhal). São interrupções e quebras que valem enquanto elementos que resistem a serem particularidades exemplares do todo. Na base do realismo, importa destacar a articulação entre estética e política, na medida em que novos agentes se tornam visíveis na literatura e permitem uma nova forma de ficcionalização da realidade, ou um conhecimento do mundo em que democraticamente novos agentes ganham visibilidade:

**É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído, que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência.** A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo. (RANCIÈRE, 2006, p. 17, grifo meu)

Para Rancière, a partilha do sensível define, então, uma ordem dos que tomam parte e daqueles que são excluídos da comunidade, estabelecendo o que é visível. São articulados três termos: um modo de fazer, a visibilidade desse fazer e o modo de lhe atribuir sentido. No regime ético, as imagens têm definido aprioristicamente a sua origem e sua finalidade, articulada ao âmbito da religião ou da moralidade. No regime poético, a arte torna-se um fazer separado dos outros, organizado segundo regras precisas, daqueles que podem ser visíveis, do que é



apropriado dizer, da prioridade da ação para pensar o enredo. No regime estético, a partir do século XIX, a hierarquia é desfeita.

Nesta ordem, o naturalismo no Brasil abriu espaço para os escritores lidarem com a realidade social dos pobres, que ficavam invisíveis ou eram matéria de comédia, como aponta Antonio Candido:

Outras vezes o atraso nada tem de chocante, significando simples demora cultural. É o que ocorre com o Naturalismo no romance, que chegou um pouco tarde e se prolongou até nossos dias sem quebra essencial de continuidade, embora modificando suas modalidades. O fato de sermos países que na maior parte ainda têm problemas de ajustamento e luta com o meio, assim como problema ligados à diversidade racial, prolongou a preocupação naturalista com fatores físicos e biológicos. Em tais casos o **peso da realidade local produz uma espécie de legitimação da influência retardada**, que adquire sentido para o criador. (2006, p. 181, grifo meu)

Para Antonio Candido, a entrada e permanência do Naturalismo nos países da América Latina se justificam pelo enfrentamento de uma realidade local. Este texto, “Literatura e Subdesenvolvimento”, surgiu primeiro na França, em 1970, depois em espanhol, num projeto de estudo, a literatura na América Latina, em 1972, e, em português, em 1979. O contexto de publicação é importante, pois ajuda a entender o valor que o naturalismo ganha no Brasil e, mais especificamente, coloca em perspectiva ampla os estudos realizados nestes anos. “Dialética da Malandragem”, também de 1970, redefine a leitura de *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antonio de Almeida. A entrada em cena dos homens comuns no Rio de Janeiro, na ficção de Almeida, implicou um ajuste na forma do romance. A descontinuidade dos capítulos sobre os Leonardos, pai e filho, ganha um princípio formal, regido pela dialética entre ordem e desordem, segundo Antonio Candido. Em “De cortiço a cortiço”, de 1973, esse princípio da crítica dialética também é posto em prática. No caso, *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, traz a história de João Romão, uma trajetória de arrivismo que começa com a exploração de uma venda, passa pela criação de um cortiço e alcança um grande empreendimento comercial. Para Candido, o princípio de organização do romance vem da matéria histórica, um processo de acumulação primitiva.

Se pudermos marcar alguns aspectos desta interação talvez possamos esclarecer como, **em país subdesenvolvido**<sup>3</sup>, a elaboração de um mundo ficcional coerente sofre

---

<sup>3</sup> Antonio Candido mostra uma trajetória da consciência sobre a própria realidade americana. Primeiro, no século XIX, **uma consciência amena** do atraso, no romantismo, ainda havia crença na pujança natural e, depois, no primeiro regionalismo, há uma relação de aproximação ou de tensão entre **natureza e civilização** (dimensão do estado e da pátria). Esse dilema percorre a formação da elite brasileira. A consciência do atraso vem apenas depois



de maneira acentuada o impacto dos textos feitos nos países centrais e, ao mesmo tempo, **a solicitação imperiosa da realidade natural e social imediata.** (CANDIDO, 1998, p. 125, grifo meu)

A criação de um mundo ficcional sofre um duplo influxo, o impacto da produção dos países centrais e, ao mesmo tempo, a solicitação da realidade. Essa tensão é importante de se destacar através de outra formulação, esta de Paulo Emílio Sales Gomes: “Não somos europeus nem americanos do Norte, mas, destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética entre o não ser e ser o outro” (2016, p.150). Mais adiante, vamos observar esse dilema no narrador do romance. Por ora, cabe relacionar os dois comentários. A rarefeita dialética fez com que os autores não apenas escrevessem para se inserirem na cultura europeia. Poderíamos tomar como emblema a figura do compositor Pestana, do conto “Um homem célebre”, de Machado de Assis. Ele preferiria ser o centésimo em Roma do que ser César na Província. De outra parte, essa imperiosa demanda da realidade social leva a um desejo negativo, de não ser. Novamente, Pestana nos ajuda a perceber isso, a lua de mel com suas polcas durava um dia, pois sentia que traía seus ídolos (Beethoven, Chopin, Bach...). Essa tensão está no núcleo do problema que veremos a seguir, na composição do narrador, na ambivalência com que se relaciona com a matéria local.

Ainda a fim de pensar o desenvolvimento do cinema no Brasil, também em 1973, Paulo Emílio Sales Gomes faz uma síntese da realidade social brasileira a partir da dicotomia entre ocupantes e ocupados, uma oposição entre os 30% de letrados contra os 70% de analfabetos. O Cinema Novo faria parte, então, de uma cultura de 30% de brasileiros:

Apesar de ter escapado tão pouco ao seu círculo, a significação do Cinema Novo foi imensa: refletiu e **criou uma imagem visual e sonora, contínua e coerente, da maioria do povo brasileiro disseminada nas reservas e quilombos, e por outro lado ignorou a fronteira entre o ocupado dos 30% e 70%.** Tomado em conjunto, o Cinema Novo monta um universo uno e mítico integrado por **sertão, favela, subúrbio, vilarejos do interior ou da praia, gafeira e estádio de futebol.** (SALES GOMES, 2016, grifo meu)

O interesse não é fazer um nexos entre o naturalismo de *O Cortiço* e os filmes do Cinema Novo, esforço muito além da proposta do presente artigo. Importa destacar a visibilidade que é dada aos “ocupantes” no cinema. Deste modo, a crítica de Antonio Candido não se volta para

---

da Segunda Guerra Mundial. A partir dela, é possível retomar, no século XIX, as obras em que as marcas do atraso brasileiro já compõem a forma.



o estudo formal do romance de Aluísio Azevedo, como exercício formal, mas desentranha um problema atual, próprio dos anos de 1970, de Ditadura Civil-Militar, de modernização conservadora, de inchaço das grandes cidades brasileiras. Especificamente, interessa pensar a posição e modo como o intelectual olha para essas “classes perigosas” e, no caso do romance, como esta posição está configurada no narrador.

### **Posição do narrador em *O cortiço*: o narrador como personagem**

Aluísio Azevedo, no período final do século XIX, um dos escritores mais representativo do naturalismo no Brasil, escreveu folhetins, contos, romances, o que precisasse produzir para sua sobrevivência como escritor. As obras mais importantes, no entanto, são três: *O mulato*, 1881; *Casa de Pensão*, 1884 e *O cortiço* em 1890. Jean-Ives Mérian, na sua biografia, reproduz um trecho de entrevista em que Aluísio Azevedo conta seu projeto de um romance cíclico, em cinco volumes, para narrar a história da família de um comendador, desde a imigração para o Brasil. Antonio Candido mostra que o projeto gorou e, ao se transformar em *O Cortiço* concentrou tudo no bairro de Botafogo, no espaço que compreende o cortiço e o sobrado.

*O cortiço* conta a história do surgimento, desenvolvimento e morte de um cortiço no bairro do Botafogo no Rio de Janeiro. Consta que o cortiço que inspirou a construção da obra foi o *Cabeça de porco*. Pardal Millet, que faz uma crítica acerba ao livro, conta que os primeiros apontamentos “foram colhidos em minha companhia, ao fim do ano de 1884, numa excursão para estudar costumes, na qual saímos disfarçados com a vestimenta popular” (2005, p. 86-87). Ele veio a ser destruído pelo prefeito Barata Ribeiro, com o intuito de limpar o Rio de Janeiro desse tipo de antro, esconderijo de vagabundos e prostitutas e foco de doenças.

Assim, Aluísio buscava suas personagens a partir da observação de tipos na rua. Não apenas fez uma visita, tentou morar em um cortiço. “Todavia, a aventura quase terminou mal; ele nunca conseguiu ser um morador como os outros por causa de sua curiosidade. Muito cedo começaram a desconfiar que ele fosse um agente da polícia. Corajoso, mas não temerário, Aluísio preferiu encurtar sua experiência” (MÉRIAN, 2013, p. 475). Não se trata de analisar a intenção do autor, mas essa informação biográfica contribui, desde já, para entender a posição do narrador do romance. Vale lembrar que a primeira rebelião dos moradores foi contra a polícia. Montada uma barricada no portão, improvisada, eles lutavam para não deixar os “morcegos” entrarem. Os policiais eram arbitrários e violentos com os pobres. Quando



entraram, de fato levaram destruição às casas. Assim, o intelectual se interessa pelos pobres, vai pesquisá-los, mas seu olhar é externo. O romance, publicado no início da República, ecoou as notícias e opiniões nos jornais, preocupados com o problema dos cortiços. Além disso, antecipou, em quatro anos, a destruição do Cabeça de Porco. De certo modo, há uma tendência ambígua de contar a vida dos pobres e, ao mesmo tempo, criticá-los pelo comportamento vulgar, pela violência nos conflitos, pela promiscuidade, como se fossem realmente membros das classes perigosas. Ainda assim, e aí está a força do romance, a matéria narrativa resiste às posições do narrador. Há mais, na história narrada, do que supõe a vã ciência do narrador. De certo modo, o esforço de incorporar a matéria brasileira se traduziu na forma, na medida em que os conflitos sociais forçaram sua entrada na ficção. Curiosamente, a dimensão mimética se desloca da captação fiel de um tipo humano para a recuperação das pequenas histórias que atravessam o romance e principalmente para a dissonância entre o narrador (figurando os intelectuais da Nova Geração, adeptos da ciência) e a vida dos moradores do cortiço. Mais do que o diálogo com a obra de Zola, existe a adoção do ponto de vista europeu, como se fosse uma forma de adoção da modernidade, um caminho para modernização do Brasil.

Voltando à intriga, a abertura do romance apresenta João Romão, que, aos vinte e cinco anos, ganha de seu antigo chefe o lugar de trabalho, “uma suja e obscura taverna”, e um conto e quinhentos mil réis, depois que este último volta para Portugal. Amiga-se a Bertoleza, negra, que havia perdido seu homem e trabalhava como quitandeira para pagar seu jornal de 20 mil réis. Romão forja a carta de alforria de Bertoleza e, “com as economias da amiga”, compra o terreno contíguo à venda. Aí, com o dinheiro da (ex-)escrava, começa a se formar o cortiço. Eles, além da venda, vão montando a estalagem em que se alugavam casas e tinas para lavadeiras. A venda já se transformara em um armazém que vendia de tudo. Nesse aspecto, há que se ressaltar a ambição, o delírio, a loucura, que tomavam conta do personagem. Queria enriquecer, e olhava tudo com olhos cobiçosos. Enfim, é uma história de sucesso comercial, fundada na ambição e na ausência de princípios morais, tornando lícito realizar qualquer ato para conseguir dinheiro, roubar, enganar...

Miranda é um comerciante de tecido que passa a morar ao lado de João Romão em um sobrado. Muda-se porque D. Estela, sua mulher odiada, o traía com os caixeiros de sua loja. Os dois têm uma filha, pálida e de aspecto doentio, chamada Zulmira. O contraste entre Miranda e João Romão é claro, e fica marcado pela disputa territorial. Os dois disputam o espaço entre a



casa e a venda. Como era de posse de Romão, este realiza ali seu “ideal”, a estalagem, ele realmente começa “a ganhar em grosso” depois que comprou e passou a explorar a pedreira. O conceito dado por Miranda, *cortiço* (cabeça-de-porco), traz o caráter depreciativo que mostra essas habitações de pobres, como problema, como mal que lhe estraga a moradia, porque implicava misturar-se com gente que não era de sua classe. O nome *estalagem*, dado por Romão, mostra sua enganação, sua capacidade de forjar, de enganar, fazendo parecer o cortiço a uma estalagem, pois seu único interesse era pecuniário, o lucro que traria o projeto.

Um elemento destacado do sucesso de Romão é a transformação do ambiente. Com o surgimento de uma fábrica de massas italianas, e a pedreira, temos índices de uma urbanização mais acelerada. É a este povo que Romão volta-se e de quem tira o dinheiro. Outro ponto, aparentemente desviante, é o casamento de Miranda e Estela. Ele, traído pela mulher, não se separa, pois depende da herança dela para manter seu negócio. Dormindo em quartos separados, odiando-se, sem se falar ou se procurar, eles conseguiram atingir uma felicidade sexual, como um amor clandestino, baseado nas visitas silenciosas do marido ao quarto dela. Foram dez anos assim, até que ele começa a diminuir a frequência de suas visitas, e ela, necessitada de sexo, volta a procurar os caixeiros da casa comercial.

Esse é o eixo principal da intriga, pois é Romão que atua para realizar sua paixão pelo dinheiro e, depois, se transforma quando busca o reconhecimento social da elite fluminense, reconhecimento facultado por seu enriquecimento. É interessante, nesse resumo, o estabelecimento de um eixo principal, que trata da acumulação e da ascensão de Romão. Ele deixa de lado outras histórias que compõem o romance, que envolvem, de um lado, a vida íntima do sobrado: as traições de Estela, as artimanhas do parasita (Botelho), as aventuras de Henrique, estudante agregado. De outro, o cortiço.

As culturas com as quais este livro se preocupa **não são organizadas pelo mercado mas dominadas por ele**, estamos diante da possibilidade de adotar a mesma postura crítica delas. [...] As sociedades no limiar do desenvolvimento capitalista interpretam-no necessariamente com crenças e práticas não capitalistas.” (TAUSSIG, 2010, p. 32-33, grifo meu)

Michael Taussig, nos anos de 1970, viveu na América Latina, Colômbia e Bolívia, onde pesquisou a presença do diabo em comunidade de trabalhadores. A partir de sua análise, a hipótese é de que as comunidades, ainda não capitalistas, usavam o pacto do diabo para significar aqueles que buscavam produzir mais e enriquecer. Era uma riqueza estéril, que gerava solidão e perda de humanidade. Para nós, tal hipótese é pertinente, quanto à posição de Romão



em relação à estalagem. Evidentemente, o cortiço é propriedade de João Romão, que explora seus moradores no aluguel e nas compras em sua venda. Ainda assim, há uma vida que organiza internamente traços comunitários. São inúmeras situações em que os conflitos domésticos extrapolam o âmbito da casa para se tornar não apenas tema de conversa, mas também uma questão a ser resolvida por todos. Melhor seria dizermos “todas”, pois o centro da vida comunitária gira em torno das mulheres, das lavadeiras em especial, e os homens vêm a reboque. A espera da menstruação de Pombinha, por exemplo, é assunto compartilhado por todas as mulheres, sem que isso gere constrangimento à menina. As brigas de casal, como a de Bruno e Leocádia, geram às vezes atuação das mulheres para proteger a esposa e evitar maiores agressões. E assim seguem exemplos da rotina de trabalho e do dia de descanso, o domingo, dia de troca de roupa, dia de festa, dia de música e dança.

Ao contrário de Romão ou de Miranda, outro português, Jerônimo, chega com sua mulher, Piedade, para morar no cortiço e trabalhar na pedreira de Romão. Forte e trabalhador, ele vai se transformar depois que se apaixona por Rita Baiana, a mulata que “sintetiza” o Brasil. Ele vai deixar o vinho do porto pela cachaça, o caldo pela feijoada... Ele se transforma, se abrasileira. Ele ganha a disputa por Rita, depois de matar o mulato, Firmo, a pauladas. Além dessa história, há outras que atravessam o romance e têm lógica própria, diversa do princípio comercial de Romão.

Feita a apresentação sumária d'*O cortiço*, cabe comentar a voz narrativa, que, onisciente, domina todo o universo narrado, mostrando ao leitor todos os lugares ocupados pelos personagens, cenas simultâneas e o passado de cada novo indivíduo posto dentro da narrativa. O narrador, com autoridade e segurança, cria uma mediação geral: a natureza, base comum que unifica a todas as personagens, na medida em que todas estão submetidas aos mesmos impulsos naturais. Desse modo acontece uma naturalização do processo social. Para citar alguns exemplos, Jerônimo, de raça superior, atrai Rita Baiana; o ciclo de prostituição continua a se repetir: Leonie, Pombinha, Senhorinha (filha de Jerônimo e Piedade). Aparentemente, estamos perante um narrador que não fala de si, que conta a história de outros, incorporando o discurso científico da época para apresentar ao público leitor aqueles habitantes dos cortiços fluminenses.

Antonio Candido recupera um dito humorístico da época para questionar a posição deste narrador: “Para português, negro e burro, três pês: pão para comer, pano para vestir e pau para



trabalhar” (1998, p. 128). Há aí “uma feroz equiparação do homem ao animal”, o homem trabalhador. Trata-se de um ponto de vista bem definido, “no qual a sua problemática de classe muito particular está condensada – mas não explicada – a partir de um ponto de vista também particular além de abjeto. (SCHWARZ, 1999, p. 35). Candido traz um elemento extraliterário para dentro do romance, a fim de caracterizar a posição do narrador. A partir daí, acontece a operação crítica que reconfigura o sentido da obra. A capacidade de representação da obra literária se desloca da crença naturalista (apresentação direta da realidade, “documentos vivos”) para a mediação.

A dimensão realista não deixa de estar na matéria narrada, quando apresenta a situação dos cortiços fluminenses, a rivalidade de brasileiros com imigrantes portugueses, o problema do trabalho, a situação de ex-escravos e por aí vai. A realidade brasileira é incorporada à obra, mas há o ponto de vista de quem faz.

No que respeita à mimese, o ensaio procede de maneira diferenciada, que em si mesma objeta às oposições sumárias em voga. O sistema de prevenções embutidas no enfoque narrativo será uma imitação da realidade? Pareceria adequado chamá-lo um *decalque* inconsciente, a migração de reflexos de classe dominante para o campo literário, onde atuam como princípio ordenador, desempenhando seu papel ideológico de apresentar perspectivas particulares como verdades gerais. (SCHWARZ, 1999, p. 38, grifo do autor)

Assim, o narrador, mesmo escondido na máscara da impessoalidade, numa terceira pessoa, é apresentado na posição intelectual que adota o ponto de vista da classe dominante. Nesse caso, a mimese funciona como “decalque inconsciente”. O interesse da forma está na “dissonância reveladora” (SCHWARZ, 1999, p. 41). Edu Otsuka também investe nesse descompasso para mostrar que “a distorção ideológica não decorre somente das oposições entre raças e nacionalidades, mas se manifesta também no plano dos procedimentos narrativos” (OTSUKA, 2009, p. 184). De modo interessante, essa linha crítica traz para leitura de uma obra que se apresenta como naturalista os procedimentos de leitura de Theodor Adorno, quando pensa o romance contemporâneo.

E exatamente nisso Dostoiévski é avançado. Não é apenas porque o positivo e o tangível, incluindo a facticidade da interioridade, foram confiscados pela informação e pela ciência que o romance foi forçado a romper com esses preceitos e a entregar-se à representação da essência e de sua antítese distorcida, mas também porque, **quanto mais densa e cerradamente se fecha a superfície do processo social da vida**, tanto mais hermeticamente esta encobre a essência como um véu. **Se o romance quiser permanecer fiel a sua herança realista** e dizer realmente como as coisas são, então ele **precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a**



**fachada, apenas auxilia na produção do engodo.** (ADORNO, 2003, p. 57, grifo meu)

Aluísio Azevedo não renuncia “a sua herança realista”. Ao contrário, pretende construir um documento, a partir de pesquisa empírica e de contribuições da ciência que permitiram a construção do romance. Curiosamente, o crítico, ao deslocar para leitura de sua obra da mimese realista para um princípio do romance moderno, traz à tona uma falha compositiva, um descompasso e uma dissonância. O princípio da leitura da ruptura com pretensão de dizer as coisas como elas realmente seriam.

Vale recuperar, ainda que rapidamente, a recepção na época. A *Gazeta de Notícias*, sábado, 15 de fevereiro, de 1890, publica na íntegra o Código de posturas, em que a seção 7 trata de “Cortiços, estalagens e casinhas para operários e classes menos favorecidas”. Trata-se de um código publicado no mesmo ano de lançamento do romance, que previa uma série de restrições para os cortiços e, mais, a previsão de sua demolição no prazo de um ano a contar da data de publicação. Em 27 de abril, desse mesmo ano, é anunciada para logo a publicação do livro de Aluísio Azevedo.

Na segunda-feira, 19 de maio, aparece uma crítica ao livro não assinada. A avaliação é positiva e conta a história de que Aluísio teria a intenção de escrever um livro sobre um comendador, que seria Miranda, mas que desviou e agregou a história de João Romão e seu Cortiço, rivalidade que acaba com o casamento do bodegueiro com a filha do Barão. Há dois aspectos a serem destacados aqui. Primeiro, esse leitor afasta Aluísio de Zola (“Não me falem de Zola”), porque Rita Baiana (pimenta e cantáridas) impregna todo o livro e o autor “embebeu as páginas de *O cortiço* de uma sensualidade pungente”.

Outro aspecto que merece destaque é a aceitação tranquila e natural de que Rita estaria atraída (mesmo!), “impulso fisiopsíquico”, por um “português representante de raça superior”. Essa aceitação parece indicar o ‘leitor moderno’ que aceita a realidade crua desde o ponto de vista da ciência. Depois de elogiar a observação viva do cortiço – lavadeiras em suas tinas, mascates, promiscuidade inevitável – e os retratos, enquanto desenhos de figuras – machona, Henrique, Leonor, Botelho, entre outros –, diz:

Nem todo mundo o [o cortiço] apreciará; há pessoas que logo nas primeiras linhas da segunda página sentirão como o choque de uma pedra contra as rodas de um *bond*. Estes é melhor que aí fechem o livro.



Mas quem apreciar um estilo seguro, uma ação que, nos meandros em que envereda, vais sempre argumentando, quem estiver convencido de que a arte nada tem com a moralidade, leia este livro. Há de concluir que *O cortiço* é um livro vigoroso e Aluísio Azevedo romancista de pulso (GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 19 de maio de 1890, p. 1).<sup>4</sup>

Depois de apresentar elogiosamente o livro, um crítico, de autoria não identificada, distingue dois tipos de recepção. Há aqueles que terão efeito de choque e não poderão ler a obra, podem ser mulheres ou conservadores, ou decorosos, que não aceitam o povo da rua, ou o público feminino, ou... E há aqueles que percebem a separação entre arte e moralidade. Estes últimos perceberão vigor da obra e pulso do autor. Considerando o perfil da crítica da época, há um elogio da dimensão *moderna* da obra, de sua capacidade viril de enfrentar um tema difícil e de representar a realidade das “classes menos favorecidas da época”.

Depois em 22, 24 e 26 de maio, há crítica de Pardal Maillet, que não vou resenhar aqui. Os preconceitos da obra não aparecem destacados, pois ficam (ao que tudo indica) invisíveis para o leitor que compartilha de uma posição similar. O que me interessa destacar é que o processo de narração é valorizado por sua modernidade: separação entre moralidade e arte; observação da realidade e da rua, espaço para classes desfavorecidas; vigor do romancista de pulso. O preconceito não fica visível.

Este breve estrato mostra o quanto a recepção da época parte do pressuposto que o romance está representando as coisas como elas são. E o narrador o faz de modo despuadorado, na vulgaridade das cenas de sexo, na vida do cortiço ou na menstruação de Pombinha. O efeito poderia ser violento para o leitor. A única ressalva, feita por Pardal Mallet, é que Aluísio fazia uso excessivo de sua imaginação, afastando-se do documento humano. De certo, há reconhecimento da realidade fluminense, mas, em nenhum momento, há desconfiança quanto à posição do narrador.

Até aqui, vimos o lugar do naturalismo no Brasil, a força de obras que trazem os homens comuns, seriamente representados, para protagonizar as obras de ficção. Isso é importante por dar visibilidade e trazer a primeiro plano aqueles que ficavam apenas como pano de fundo. Ao mesmo tempo, pela leitura de Candido, comentada por Schwarz, fica evidente a posição em falso do romance naturalista. Apesar da fachada distante do narrador externo, seria possível

---

<sup>4</sup> Disponível em [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730\\_03&PagFis=711](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_03&PagFis=711).



identificar não apenas seus preconceitos como ainda sua posição de classe. Agora, a partir dos atritos entre narração e matéria narrada, vamos analisar João Romão, a figura central do romance.

## **O avarento e a (ex-)escrava, João romão e Bertoleza**

*O Cortiço* está organizado em vinte e três capítulos. Na entrada da obra, na primeira frase, lemos o nome de João Romão. De modo acelerado, é resumida sua história até então. Dos treze aos vinte cinco anos foi empregado de um vendeiro português. Não sabemos nada dele antes disso, apenas que é português. Ele parece ser filho de ninguém. Em resumo, o romance começa quando, aos vinte e cinco anos, depois de doze anos de servidão, um português se torna proprietário de uma “suja e obscura taverna nos refolhos do bairro de Botafogo” (AZEVEDO, 2012, p. 65), possuído pelo delírio de enriquecer. Daí para frente é um movimento contínuo de enriquecimento, fazendo uso de qualquer expediente para ganhar mais dinheiro.

No terceiro parágrafo, aparece Bertoleza, que “também trabalhava forte” (id., ib.) e que vai ser companheira de Romão até o fim. Ela “representava agora ao lado de João Romão o papel tríplice de caixeiro, de criada e de amante” (id., p. 69). Em toda fase de ascensão do português, Bertoleza cozinhava, atendia, cuidava da casa, era amante. Os dois trabalhavam lado a lado, sem descanso, sem domingos, numa vida de restrição. Tudo que ganhava(m) ia para o banco. Agora, vale observar ainda que João Romão usou as “economias da amiga” para comprar o terreno e expandir sua venda. Um pouco mais de um ano, depois de falsificar a carta de alforria para Bertoleza, o narrador enuncia como se Romão tivesse feito a “aquisição da crioula”. O dinheiro que seria para o jornal, para pagar o dono de Bertoleza, permitiu o investimento inicial para comprar um terreno atrás da venda, onde construiu as três primeiras casinhas, “o ponto de partida do grande cortiço de São Romão” (id., p. 70).

Essa primeira relação é fundamental para analisar o livro. Note-se que a tendência crítica é a de atentar para a trajetória do vencedor. O que é importante, mas interessa observar que sua aliança com a (ex)escrava é fundamental para a trajetória de ascensão social. Perto do final, depois da transformação de Romão, ela escuta a conversa do ex-vendeiro com Botelho, parasita da casa de Miranda, sobre a necessidade de se livrar de Bertoleza para poder se casar com Zulmira. Bertoleza fica indignada.



– Você está muito enganado, **Seu João, se cuida que se casa e me atira à toa!** exclamou ela. **Sou negra, sim, mas tenho sentimentos!** Quem me comeu a carne tem de roer-me os ossos! **Então há de uma criatura ver entrar ano e sair ano, a puxar pelo corpo todo o santo dia que Deus manda ao mundo, desde pela manhãzinha até pelas tantas da noite, para ao depois ser jogada no meio da rua, como galinha podre?! Não! Não há de ser assim, seu João!**

– Mas, filha de Deus, quem te disse que eu quero atirar-te à toa?... perguntou o capitalista.

– Eu escutei o que você conversava, Seu João! A mim não me cegam assim só! Você é fino, mas eu também sou! Você está armando casamento com a menina de Seu Miranda!

– Sim, estou. **Um dia havia de cuidar de meu casamento!... Não hei de ficar solteiro toda a vida, que não nasci para podengo!** Mas também não te sacudo na rua, como disseste; ao contrário agora mesmo tratava aqui com o Seu Botelho de arranjar-te uma quitanda e...

– Não! Com quitanda principiei; não hei de ser quitandeira até morrer! Preciso de um descanso! Para isso mourejei junto de você enquanto Deus Nosso Senhor me deu força e saúde!

– Mas afinal que diabo queres tu?!

– Ora essa! **Quero ficar a seu lado! Quero desfrutar o que nós dois ganhamos juntos! quero a minha parte no que fizemos com o nosso trabalho!** quero o meu regalo, como você quer o seu!

– Mas não vêes que isso é um disparate?... Tu não te conheces?... Eu te estimo, filha; mas por ti farei o que for bem entendido e não loucuras! Descansa que nada te há de faltar!... **Tinha graça, com efeito, que ficássemos vivendo juntos! Não sei como não me propões casamento!**

– Ah! agora não me enxergo! agora eu não presto para nada! **Porém, quando você precisou de mim não lhe ficava mal servir-se de meu corpo e aguentar a sua casa com o meu trabalho!** Então a negra servia pra um tudo; agora não presta pra mais nada, e atira-se com ela no monturo do cisco! **Não! assim também Deus não manda!** Pois se aos cães velhos não se enxotam, por que me hão de pôr fora desta casa, em que meti muito suor do meu rosto?... **Quer casar, espere então que eu feche primeiro os olhos; não seja ingrato!**

João Romão perdeu por fim a paciência e retirou-se da sala, atirando à amante uma palavrada porca. (AZEVEDO, 2012, p. 349-340, grifo meu)

A citação é longa, mas é importante para deslocar o ponto de vista da análise. A fala de Bertoleza não é caricatural. É a fala da companheira traída pelo amante, que usufruiu de sua companhia, de seus cuidados, de seu trabalho, de seu corpo. Romão quer deixá-la para se casar com Zulmira. Bertoleza tinha a expectativa de usufruir o que os dois haviam ganhado juntos. Ela tem plena consciência de seu trabalho e de seu ganho. Romão, depois de sua viravolta, se afasta de Bertoleza e se vê como solteiro, como alguém que precisa de um casamento conveniente. É interessante notar que o diálogo se dá, na nova casa, na frente de Botelho. O parasita da casa de Miranda, que perdera tudo e vivia de favor, entra em cena no romance criticando a lei do ventre livre. Ele se escandalizou com o modo com ela lhe falou. É dele que vem a sugestão para que Romão entregue Bertoleza ao herdeiro do antigo dono. Seu escândalo



mostra o quão inusitado era uma negra falar de igual para igual com um homem branco, cobrando-lhe por suas atitudes. Bertoleza seria uma ameaça.

A narração tende a aderir às angústias do protagonista da obra, Romão, que não consegue dormir, pois ascendeu socialmente, mudou sua aparência, sua roupa, seus hábitos para poder circular na elite fluminense. O vínculo com Bertoleza revelava não apenas a origem de sua história, como ainda a parceria durante toda trajetória de ascensão. Para ele, Bertoleza revelaria sempre sua origem baixa, seria “uma oposição negra”. Tanto é assim, que, no último capítulo, nem há referência ao cortiço. Este já havia sido extinto e convertido em Avenida São Romão. O final traz a solução para relação cordial do senhor e da escrava, do português e da negra, de Romão e de Bertoleza. Como nunca fora de fato alforriada, apesar de se acreditar livre, Bertoleza é entregue ao filho e herdeiro de seu antigo dono. Como lembra Assis Duarte, Romão seguiu a “doxa patriarcal: ‘branca pra casar, preta pra trabalhar e mulata para fornicar’” (DUARTE, 2009, p. 6). Este ditado popular complementa o outro, dos três pês (português, preto e burro, pão pra comer, pano pra vestir e pau pra trabalhar). Assim, de um lado, a desconfiança quanto ao narrador é complementada pelo preconceito racial e de gênero. Vale lembrar que quando os dois se amigaram, o narrador comenta que Bertoleza ficou “feliz em meter-se de novo com um português, porque, como toda cafuza, Bertoleza não queria sujeitar-se a negros e procurava instintivamente o homem de raça superior a sua” (AZEVEDO, 2012, p. 66). Assim, no escândalo de Botelho ecoa a voz do próprio narrador, quando ela atesta sua igualdade a Romão. Ela se equipara a Zulmira, não aceita a marcação da diferença, como rebaixamento e como infantilização. O interessante é atentar para a adesão ao ponto de vista do narrador, aderente ao vencedor. Sempre é interessante atentar aos resumos dos romances, no caso de *O cortiço*, Bertoleza tende a sumir sem quase deixar rastros. Seu suicídio, ao final, pode ser lido como gesto de resistência, de alguém que prefere a morte a voltar para a escravidão.

Além de Bertoleza, Romão pode ser contrastado com outros personagens. A relação mais óbvia é Miranda, com quem disputou o terreno entre a venda e o sobrado. João Romão não quis vender e, a partir daí, criou-se uma rivalidade que percorre a obra. Miranda, despeitado com a independência de Romão, decide buscar um ideal, busca um título de nobreza. Quando, meses depois, Romão lê a notícia de que o vizinho fora agraciado pelo governo português com o título de Barão de Freixal, o vendeiro “invejava agora Miranda invejava-o deveras, com dobrada amargura do que sofrera o marido de Estela, quando, por sua vez, o invejara a ele” (id.,



p. 197). Neste momento Romão é caracterizado como “sovina”, “animal”, “atrofiado pela cobiça”, “desgraçado que nunca jamais amara senão ao dinheiro” (id., p. 197).

À noite, quando se estirou na cama, ao lado de Bertoleza, para dormir, não pode conciliar o sono. (...) E em volta do seu espírito, pela primeira vez alucinado, um turbilhão de grandezas, que ele mal conhecia e mal podia imaginar, perpassou vertiginosamente, em ondas de seda e rendas, veludo e pérolas, colos e braços de mulheres seminuas, num fremir de risos e espumar aljofrado de vinho cor de ouro. (...) Não obstante, ao lado dele a crioula roncava de papo para o ar, estrompada de serviço, tresandando a uma mistura de suor com cebola crua e gordura podre. (AZEVEDO, 2012, p. 198-199)

A partir da notícia do baronato de Miranda, aquele que sempre lhe parecera inferior, João Romão sofre uma transformação lenta e radical. Ele não consegue entender as razões de sua inveja, mas gradualmente ele altera seu comportamento para alcançar as grandezas sonhadas. Ao final, a descrição de sua casa comercial e a promessa de casamento com Zulmira mostram que ele alcançou seu objeto.

Seguindo mais uma vez a leitura de Antonio Candido, em *O Cortiço*, temos um romance que apresenta a acumulação primitiva de capital. Já vimos que nesse processo a exploração do dinheiro e da força de Bertoleza foram fundamentais para o início de seus negócios. Em todo processo, ele fora um asceta que vivia para ganhar dinheiro. Vale observar que não se trata de trabalho regular, eticamente pautado, que poderia ser visto em Jerônimo. Para enriquecer, Romão trabalhou, mas também enganou no peso, roubou material de construção, barganhou o salário de seus empregados. Ele representa ativamente o tempo do capital em contraste com o tempo repetitivo dos habitantes do cortiço (OTSUKA, 2009). Aproveitando a indicação podemos avançar na caracterização para interpretar a transformação operada em Romão.

Marx cita Balzac uma observação da função capitalista do dinheiro em oposição ao antigo acúmulo:

**A exclusão do dinheiro da circulação seria precisamente o contrário de sua utilização como capital**, e a acumulação de mercadorias no sentido do entesouramento seria uma pura tolice. Assim, em Balzac, que tão profundamente havia estudado todos os matizes da avareza, o velho usurário Gobseck coxeia já quando começa a formar um tesouro de mercadorias acumuladas.

Mas o caminho que leva Balzac a essa “profunda compreensão das condições reais” que Marx reconhece em outro lugar discorre na direção oposta da análise econômica. Como a uma criança, ele se fascina com a espantosa imagem e as tolices do usurário. O emblema deste é o tesouro de que infantilmente se rodeia. Somente historicamente se converteu em tolice, o rudimento pré-capitalista no coração do flibusteiro da circulação. É esta classe de fisionomia cega, de literatura não teoricamente orientado,



a que satisfaz a teoria dialética e capta a principal tendência histórica. Nenhuma relação legítima entre arte e conhecimento é estabelecida quando a arte toma de empréstimo teses da ciência, ilustra-as, e antecipa a ciência alcançá-la adiante. (ADORNO, 1991, p. 129, grifo meu)<sup>5</sup>

Curiosamente, o narrador de *O Cortiço* se aproxima mais desse gesto infantil, descrito por Adorno, com “a espantosa imagem e as tolices do usurário”. Assim, as imagens de Romão, capaz de comer os restos de comida dos trabalhadores para economizar, entre outros gestos, traduzem, aparentemente, o típico avarento, que apenas acumula dinheiro e tem gosto em guardá-lo. Sua ação, no entanto, mostra nitidamente a passagem do dinheiro para o capital. Ele guarda o que ganha no banco, para seguir a tendência da expansão ilimitada de seu capital, que se define nessa dinamicidade.

A partir desse nexos apresentado por Adorno, temos um caminho para entender o trabalho de transformação de Romão. Ele altera sua aparência, passando a se barbear e deixando apenas o bigode. Troca suas roupas. Passa a tomar o próprio vinho, reservado para si, numa mesa com toalha. Aprende a dançar num clube. Passa a assinar mais jornais. Passa a ler folhetins... Ele faz o aprendizado de um novo *ethos* para se distinguir dos habitantes do cortiço, “nesta coexistência íntima do explorado e do explorador” (CANDIDO, 1998, p. 126). Fica evidente que sua trajetória ascensional se completa quando o enriquecimento é marcado na passagem de uma classe para outra.

A explicação mais óbvia, que não deixa de ser verdadeira, diz respeito ao desejo de ser reconhecido em sua riqueza, pelo poder que o dinheiro acumulado lhe facultava. No dia em que leu a notícia no jornal, Romão expulsou violentamente Marciana (o que dará origem à vingança da Bruxa) e teve um comportamento mais violento do que o normal. Alterado, ele chega a gritar que ali, dentro do cortiço, ele era o monarca. Um grito de poder que funciona como denúncia de seu próprio limite, circunscrito ao espaço do cortiço. Agora, o segundo passo da interpretação parte da identidade de Romão com a dinamicidade do Capital, de seu movimento de expansão ilimitado. Quando ele lê a notícia do baronato, percebe que há uma esfera em que não pode entrar. Sua inveja indica a necessidade de alterar a aparência, disfarçar o trabalho, para que o capital possa ampliar seu espaço de circulação. Ao final, sua casa comercial prosperava com lucros assombrosos.

---

<sup>5</sup> Tradução minha.



No entanto, em redor do seu desassossego e do seu mal-estar, tudo ali prosperava forte em grosso, aos contos de réis, com a mesma febre com que dantes, em torno da sua atividade de escrava trabalhadeira, os vinténs choviam dentro da gaveta da venda. Durante o dia paravam agora em frente do armazém carroças e carroças com fardos e caixas trazidos da alfândega, em “que se liam as iniciais de João Romão; e rodavam-se pipas e mais pipas de vinho e de vinagre, e grandes partidas de barricas de cerveja e de barris de manteiga e de sacos de pimenta. E o armazém, com as suas portas escancaradas sobre o público, engolia tudo de um trago, para depois ir deixando sair de novo, aos poucos, com um lucro lindíssimo, que no fim do ano causava assombros. João Romão fizera-se o fornecedor de todas as tabernas e armarinhos de Botafogo; o pequeno comércio sortia-se lá para vender a retalho. (AZEVEDO, 2012, p. 342-343)

A descrição segue mostrando um negócio pujante. O que interessa destacar é que Romão passou a dirigir o negócio, realizado por outras pessoas, cujos nomes nem precisam ser referidos. Sua marca, JR, está nos fardos importados que passam pela alfândega e são vendidos não apenas diretamente ao público, como também distribuído para outras vendas de Botafogo. Voltando à explicação, Romão precisava se transformar para continuar expandido. Ao ver Miranda agraciado com o Baronato, o ex-vendedor vê um mundo a ser conquistado, mas que ainda lhe era inacessível.

Para fechar essa seção, poderíamos pensar no modo como as outras personagens compreendem o papel do dinheiro, como ganham o seu sustento e como lidam com ele. Jerônimo fazia uma poupança para o futuro de sua filha, empregado exemplar na pedreira. Rita Baiana, enquanto tivesse dinheiro, fazia festas e deixava de lado o trabalho de lavadeira. Miranda dependia do dinheiro que Estela trouxera junto com o casamento. Poderíamos seguir a trilha do dinheiro para entender melhor a trajetória de Romão e dos demais personagens, mas interessa finalizar com a caricatura do avaro. Libório, com aparência de mendigo, morava numa das casinhas do cortiço. Todos desconfiavam de um tesouro escondido, mas nunca tinham visto. Os outros moradores riam dele, riam da voracidade com que comia até se engasgar a refeição ofertada, gratuitamente, por Rita Baiana. No dia do segundo incêndio, Romão segue Libório, quando este corre para seu quarto. Ali o velho avaro faz uma trouxa com as garrafas em que guardava dinheiro e mais dinheiro. Ele percebe o interesse de Romão, agarra-se a trouxa e não deixa o português ajudá-lo. Caído no chão, não consegue segurar o fardo que é arrancado por Romão. Libório morre, Romão fica com seu dinheiro. Ao contar o dinheiro, o ex-vendedor se espanta não apenas com a quantia de mais de quinze contos de réis. Ele se indigna com os oito contos de notas já prescritas. O restante foi usado para iniciar as obras do novo cortiço. Em



síntese, Libório (velho avarento) é o dinheiro morto, escondido e que perde a validade, enquanto Romão é o dinheiro vivo, que se transforma em capital e se mantém vivo na expansão ilimitada.

## **Duas Revoluções (Jerônimo, Pombinha)**

Depois de lidarmos com o arrivismo de João Romão, que encarna o movimento do capital, que, mesmo limitado, busca expansão sem limites. Movendo-se no tempo da produção, no tempo homogêneo e vazio, o português volta-se para projetos futuros, deixando para trás os instrumentos já obsoletos. Bertoleza era o resíduo antigo a ser eliminado. Dentro do cortiço, a sociabilidade parece apontar para outra vivência do tempo, próprio da comunidade. As lavadeiras, reunidas em volta das tinas, conversam, contam histórias, cantam, compartilhando o trabalho, sem deixar de acompanhar a vida dentro do cortiço.

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. (AZEVEDO, 2012, p. 95, grifo meu)

No capítulo III, pela primeira vez, a vida dentro do cortiço é apresentada, quando acorda para um dia de trabalho. É uma apresentação das ações rotineiras que estruturam o cotidiano dos moradores do cortiço. Depois disso, vem a ida às bicas, a fila nas latrinas e “rumor crescia, condensando-se; já se não destacavam vozes dispersas, mas um só ruído compacto que enchia todo cortiço” (id., p. 96). Entraram os mercadores – pão, leite (tirado da vaca na hora), carne fresca, quinquilharias, peixes... Apenas, depois disto, é que aparece um grupo de lavadeiras, que se colocam lado a lado a trabalhar. Elas são apresentadas pelo narrador: Leandra, a “Machona”, portuguesa feroz; Augusta Carne Mole, brasileira e branca, mulher de Alexandre, mulato e soldado da polícia; Leocádia, portuguesa pequena e socada, mulher do ferreiro Bruno; Paula, a Bruxa; Marciana, mulata antiga, séria e asseada; Isabel, portuguesa séria que sacrificara tudo pela educação da filha, Pombinha, “a flor do cortiço; “fechando a fila das lavadeiras”, Albino, lavadeiro, que vivia entre as mulheres. “De todos os casulos saíam os homens para suas obrigações” (id., p. 204).



A apresentação do cortiço se completa como se fosse montado o cenário, enquanto palco para o desdobrar das ações. Vale atentar para alguns aspectos. Temos aí uma vida coletiva. O narrador tende a descrever como uma “fermentação sanguínea”, uma colmeia, em que se mostra o “prazer animal de existir”. São já demais conhecidas da crítica, a linguagem naturalista usada pelo narrador para dar uma dimensão animal a estes homens, a estas mulheres. No entanto, há algo que na matéria narrada apresentada fica sem comentário. As vidas pessoais e familiares são atravessadas (e articuladas) na coletividade. Assim, uma situação pessoal é debatida e vivida como um acontecimento de todos. Não é fofoca, é uma atuação solidária. A fila das lavadeiras, e do lavadeiro, mostra uma diversidade não apenas nacional (brasileiras e portuguesas), ou étnica (brancas e mulatas, mas sem negras). Há uma diversidade familiar. Machona, sozinha, cuida de seus filhos, três, provavelmente de pais diferentes. Augusta, mulher do soldado, é uma plácida mãe que aparece sempre, ao longo de toda história, com um filho no colo. Leocádia, casada, sem filhos, vai trair o marido e, depois de engravidar, ambiciona tornar-se ama de leite... Poderíamos seguir, mas o que importa indicar é que cortiço traz uma dimensão comunitária.

Se também levarmos em consideração que, na sociedade medieval, as relações coletivas prevaleciam sobre as familiares e que a maioria das tarefas realizadas pelas servas (lavar, fiar, fazer a colheita e cuidar dos animais nos campos comunais) era realizada em cooperação com outras mulheres, nos damos conta de que **a divisão sexual do trabalho, longe de ser uma fonte de isolamento, constituía uma fonte de poder e de proteção para as mulheres**. Era a base de uma **intensa sociabilidade e solidariedade feminina** que permitia às mulheres enfrentar os homens, embora a Igreja pregasse pela submissão e a Lei Canônica santificasse o direito do marido a bater em sua esposa. (FEDERICCI, 2017, p. 28)

Silvia Federici, em *Calibã e a Bruxa* (2017), mostra como essa forma de vida comunitária precisou ser destruída para o capitalismo se implantar. Ela se volta para a caça às bruxas, para mostrar como foi importante minar essa solidariedade feminina para que elas se submetem-se aos homens, ficassem restritas ao trabalho doméstico (invisível e não remunerado) e cuidassem da reprodução necessária para o capitalismo. Em outros termos, a família moderna (e o modelo higiênico) foi se formando com o desenvolvimento do capitalismo. A produção da família nuclear rompe os laços de solidariedade e proteção.

Em *Cidade Febril* (2009), Sidney Chalhoub recupera a destruição do cortiço Cabeça de Porco em 26 de janeiro de 1893. Barata Ribeiro, prefeito designado, comanda a equipe de



policiais e bombeiros na demolição. Assistida e aplaudida por empresários (do ramo imobiliário), médicos, políticos, imprensa, “a destruição do Cabeça de Porco marcou o fim de uma era” (CHALHOUB, 2009, p. 17), a erradicação dos cortiços, como antros de bandidos, sujeira disseminadora de doenças, local de perversão dos costumes – “os hábitos de moradia dos pobres eram nocivos à sociedade” (id., p. 29). E ainda:

O resultado dessas duas operações mentais é o processo de configuração dos pressupostos da Higiene como uma **ideologia**: ou seja, como um conjunto de princípios que, estando destinados a conduzir o país ao “verdadeiro”, à “civilização”, implicam em **despolitização da realidade histórica, a legitimação apriorística das decisões** quanto às políticas públicas a serem aplicadas no meio urbano. (CHALHOUB, 2009 p. 35, grifo meu)

Os pressupostos da higiene construíram a visão exterior do cortiço e nos ajudam a entender ainda mais o paradoxo narrativo que funda *O cortiço*. Aluísio construiu um narrador onisciente que olha de fora, usa uma linguagem preconceituosa e ideologizada, mas ainda assim traz as histórias de dentro do cortiço. Como se viu antes, não se trata de um modo simples, ou de uma vida espontânea e natural, mas de uma forma comunitária com diversos modelos familiares. Acolhia diversos pobres, mas não aceitava a entrada da polícia.

É neste ambiente que duas transformações ocorrem, duas revoluções, como diz o narrador do romance. Jerônimo torna-se um brasileiro. Pombinha toma consciência de seu corpo e das relações entre homens e mulheres depois da relação sexual com Léonie. De certo modo, que vem de fora do cortiço e mudam a partir do convívio. Jerônimo passa a morar ali quando passa a trabalhar na pedreira de Romão. Pombinha vem para o cortiço, depois da morte do pai e do empobrecimento da família, mas ela é uma moça letrada, diferente do resto. Começemos pela revolução de Jerônimo.

Abatidos pelo fadinho harmonioso e nostálgico dos desterrados, iam todos, até mesmo os brasileiros, se concentrando e caindo em tristeza; **mas, de repente, o cavaquinho do Porfiro, acompanhado pelo violão do Firmo**, romperam vibrantemente com um chorado baiano. **Nada mais que os primeiros acordes da música crioula para que o sangue de toda aquela gente despertasse logo, como se alguém lhe fustigasse o corpo com urtigas bravas**. E seguiram-se outras notas, e outras, cada vez mais ardentes e mais delirantes. Já não eram dois instrumentos que soavam, **eram lúbricos gemidos e suspiros soltos em torrente, a correrem serpenteando**, como cobras numa floresta incendiada; **eram ais convulsos, chorados em frenesi de amor; música feita de beijos e soluços gostosos**; carícia de fera, carícia de doer, fazendo estalar de gozo.

E **aquela música de fogo doidejava no ar** como um aroma quente de plantas brasileiras, em torno das quais se nutrem, girando, moscardos sensuais e besouros venenosos, freneticamente, bêbedos do delicioso perfume que os mata de volúpia. [...]



**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.[...]

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 sestas 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, 2012, p. 153, grifo meu)

A citação é longa, pois mostra o momento em que a revolução acontece, e a alma de Jerônimo vai-se “pelos olhos enamorados”. A descrição, ao final, de Rita Baiana já foi muito comentada pela crítica, desde sua primeira recepção. Ela é a encarnação lírica do todo, “o grande mistério”, “a síntese”, que traduz a experiência nova do português que atravessa seus sentidos (a visão, a dança; o olfato, a baunilha; o paladar, as frutas; a audição, a música; o tato, a calor do sol) e aguça de modo quase incontrolável seu desejo sexual. Cabe ressaltar ainda dois aspectos. Primeiro, vale atentar para o gesto de Jerônimo que se larga, que descansa as mãos sobre as cordas de seu instrumento e, esquecido de si, frui a música desconhecida. É importante ressaltar que se trata de um domingo à noite, período de descanso, em que o ócio abre ao trabalhador uma oportunidade de festa comunitária.

E agora o segundo aspecto, a música que leva o português à transformação. O chorado baiano, com violão e cavaquinho, despertou o sangue da gente no cortiço. Neste domingo, folga do trabalho, a reunião para comer e beber se completa com a música, que envolve e desperta o corpo. É interessante como todos se entregam à dança. Em *Terpsícore*, Machado de Assis constrói um conto em que o protagonista, Porfírio, se apaixona por Glória quando a vê dançar.

Glória tinha feições irregulares e comuns; mas o riso dava-lhe alguma graça. Nem foi pela cara que ele se enamorou dela; foi pelo corpo, quando a viu polcar, uma noite, na rua da Imperatriz. Ia passando, e parou defronte da janela aberta de uma casa onde se dançava. Já achou na calçada muitos curiosos. [...] Da rua, Porfírio **cravou nela uns**



**olhos de sátiro**, acompanhou-a em seus movimentos lépidos e graciosos, sensuais, mistura de cisne e de cabrita. (ASSIS, 2008, p. 245)

A música mestiça, a polca (e aqui poderíamos lembrar de Pestana...), e a dança se integram numa experiência estética que envolve por inteiro Porfirio, assim como aconteceu com Jerônimo, e desperta o olhar cobiçoso do sátiro. É interessante deslocar para a música para mostrar que o narrador novamente enfatiza o vínculo de Rita com a natureza, mas a sua narrativa parece contar outra história. No caso, Jerônimo fica encantado pela festa comunitária e mais encantado ainda com a rainha da festa, com a dança de Rita Baiana. Mais do que síntese do Brasil, ela sintetiza um tipo de formação cultural e social que se mostra no cortiço. Depois disso, ele foi adotando os usos e costumes brasileiros (café, cachaça, farinha de mandioca, pimenta, fumo...), “tanto mais os seus sentidos se apuravam, posto que em detrimento de suas forças físicas” (AZEVEDO, 2012, p. 171) e, assim, “A revolução afinal foi completa”. O narrador descreve como um processo que vai da crisálida à borboleta, chamando isso de “abrasileiramento”. Novamente, encontramos aqui a confusão entre a dimensão social e cultural, presente na vida dos pobres do cortiço, como se fora um traço *brasileiro*. Note-se que há uma relação entre a diminuição do trabalho e da contenção do corpo, de um lado, e a vida prazerosa, de outro, como se fosse uma polaridade em que cada lado, trabalho ou prazer, exigisse submissão completa a seus princípios. Quanto ao “abrasileiramento”, vale destacar que a modernização desejada pelos republicanos da nova geração, da qual Aluísio fazia parte, marcava os traços de origem colonial que precisavam ser suprimidos para se alcançar o padrão cosmopolita, higiênico, de cidade e costumes modernos. O fim dos cortiços, o fim de uma era.

A outra revolução aconteceu com Pombinha, que vai se tornar, ao final, uma prostituta. A entrega ao prazer do corpo levou Jerônimo a ser abrasileirar, abandonar o casamento para ficar com Rita Baiana, esquecer a educação da filha, mas ainda assim mantinha o comportamento patriarcal. Quando isso acontece com uma mulher, Pombinha, isso levaria à prostituição.

Martha de A. Esteves (1990) analisa um conjunto de processos criminais de atentado ao pudor na Belle Époque brasileira. Para o presente artigo, interessa atentar para duas dimensões. Primeiro, o discurso jurídico está afinado com o processo de “modernização” do comportamento da elite brasileira. Assim, as mulheres devem se portar com cuidado, quando andarem na rua, evitarem saírem acompanhadas e priorizarem a vida doméstica (cuidado da



casa, do marido e dos filhos). O prazer com o próprio corpo, o divertimento na cidade, as leituras – tudo deveria estar submetido à prioridade da família burguesa. A partir desse parâmetro, nos julgamentos, há uma tendência de supor a transgressão feminina pelo simples fato de andar na rua. Se forem homens, podem abusar das mulheres, podem andar com prostitutas e frequentar lugares suspeitos. As mulheres pobres, por sua vez (lavadeiras, costureiras, atendentes, etc.), precisavam circular na rua, sozinhas, tendo a priori uma situação vulnerável e, principalmente, suspeita. Mesmo a prostituição feminina não era condenada, mas deveria ser controlada. Em outros termos, os homens precisavam de prostitutas para manter a integridade do casamento, mas a prostituição deveria ser higienizada, restrita a alguns lugares e a mulheres examinandas.

“O ser prostituta envolvia então não só ter muitas relações sexuais, mas ter determinados comportamentos (como andar só, fantasiar-se, sair à noite) e até pensamentos (intenção de voltar para dormir). Ao falar sobre isso, vem-me frequentemente à lembrança a tese, já citada, de Magali Engel sobre a prostituição no século XIX. Na verdade, segundo a autora, as medidas de combate à prostituição não se propunham, em última análise, a erradicá-la. Os médicos tinham, sim, a proposta de isolamento do seio da sociedade.” (ESTEVEVES, 1990, p. 52)

Assim como os pobres foram expulsos do centro da cidade para os morros, para que a cidade se modernizasse, as prostitutas deveriam evitar o convívio com os cidadãos, ficando restritas a um único espaço. Em *O Cortiço*, Léonie, prostituta de luxo, visita a família de Alexandre, o soldado da polícia, e Augusta Carne Mole. É uma situação curiosa em que o convívio não apenas é harmônico, como ainda admirado por todos os moradores que ficam encantados com as vestes ricas da cortesã. Será ela a responsável pela iniciação de Pombinha.

Primeiro, Léonie convida Pombinha e sua mãe para visitá-la em um domingo. Com a mãe dormindo, Léonie leva a moça para seu quarto e força uma relação sexual. No dia seguinte, Pombinha menstrua.

Com efeito, um dia depois de violentada, mas ao mesmo tempo despertada sexualmente pela cocotte, a mocinha adormece no capinzal ao fundo do cortiço e sonha que está numa "floresta vermelha cor de sangue", deitada na corola de enorme rosa vermelha, fascinada pelo sol, que desce como borboleta de fogo e solta sobre ela uma nuvem de poeira dourada". Pombinha acorda, sentindo "a puberdade sair-lhe afinal das entranhas em uma onda vermelha e quente". (CANDIDO, 1998, p. 152)

Antonio Candido, além de destacar a novidade da cena, o quanto o narrador fez uso da imagem do sol, como poder dissolvente dos costumes tanto para Pombinha quanto para Jerônimo. Em ambos os casos, a transformação estaria ligada ao calor brasileiro, ao efeito do



sol. No caso de Pombinha, adormecida no gramado, atrás do cortiço, o sol compõe um sonho erótico em que ele leva a moça ao prazer sexual. Quando desperta, percebe que menstruou, que se transformou em mulher. Interessa destacar um momento posterior a essa transformação, quando Pombinha está escrevendo uma carta para Bruno, que deseja o retorno de Leocádia.

– Diga-lhe que... se ela quiser tornar pra minha companhia... que pode vir... Eu esqueço tudo!

Pombinha, impressionada pela transformação da voz dele, **levantou o rosto e viu** que as lágrimas lhe desfilavam duas a duas, três a três, pela cara, indo afogar-se-lhe na moita cerdosa das barbas. E, **coisa estranha**, ela, que escrevera tantas cartas naquelas mesmas condições; que tantas vezes presenciara o choro rude de outros muitos trabalhadores do cortiço, sobressaltava-se agora com os desalentados soluços do ferreiro.

Porque, **só depois que o sol lhe abençoou o ventre**; depois que **nas suas entranhas ela sentiu o primeiro grito de sangue de mulher, teve olhos para essas violentas misérias dolorosas, a que os poetas davam o bonito nome de amor**. A sua intelectualidade, tal como seu corpo, desabrochava inesperadamente, atingindo de súbito, em pleno desenvolvimento, uma lucidez que a deliciava e surpreendia. **Não a comovera tanto a revolução física**. Como que naquele **instante o mundo inteiro se despia à sua vista, de improviso esclarecida**, patenteando-lhe todos os segredos das suas paixões. Agora, encarando as lágrimas do Bruno, ela compreendeu e avaliou a fraqueza dos homens, a fragilidade desses animais fortes, de músculos valentes, de patas esmagadoras, **mas que se deixavam encabrestar e conduzir humildes pela soberana e delicada mão da fêmea**.

Aquela pobre flor de cortiço, **escapando à estupidez do meio em que desabotoou, tinha de ser fatalmente vítima da própria inteligência**. À mingua de educação, seu espírito trabalhou à revelia, e atraíçoo-a, obrigando-a a tirar da substância caprichosa da sua fantasia de moça ignorante e viva a explicação de tudo que lhe não ensinaram a ver e sentir.

**Que estranho poder era esse, que a mulher exercia sobre eles, a tal ponto, que os infelizes, carregados de desonra e de ludíbrio, ainda vinham covardes e suplicantes mendigar-lhe o perdão pelo mal que ela lhes fizera?...**

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

Sorriu.

**E no seu sorriso já havia garras.** (AZEVEDO, 2012, p. 236-237, grifo meu)

Depois da revolução física, vem “de improviso” o esclarecimento. São dois termos fortes que o narrador emprega, “revolução” e “esclarecida”, que ajudam a entender a ambivalência de sua narração. De certo modo, ele lamenta, ao dizer que a “*pobre* flor do cortiço” foi “*fatalmente vítima* da própria inteligência” e atribui tal distorção ao meio. Ao mesmo tempo, assim como antes aconteceu com Bertoleza, Pombinha toma consciência de “sua própria força e de seu próprio valor”. O prazer sexual e a menstruação não a transformam apenas em mulher, apta a casar, segundo os costumes da época, fazem com que ela perceba seu valor, sua igualdade de valor em relação aos homens. Na cena, ela percebe que Bruno, o ferreiro, se



mostra frágil, desfaz tudo que disse para implorar pelo retorno de Leocádia. Assim, aquilo que para o narrador é uma degradação, na percepção da moça é um gesto emancipatório. Depois disso, ela não aguenta o casamento, tem casos adúlteros e, então, se une a Léonie para se tornar uma cortesã. No universo do romance, seria o caminho para um mulher pobre que se emancipa e não quer se submeter ao poder patriarcal.

Verdadeiro materialista histórico não é aquele que segue ao longo do tempo linear infinito uma vã miragem de progresso contínuo, mas aquele que, **a cada instante, é capaz de parar o tempo**, pois conserva a **lembrança de que a pátria originária do homem é o prazer**. É este o tempo experimentado nas **revoluções autênticas**, as quais, como recorda Benjamin, sempre **foram vividas como uma interrupção da cronologia**; porém, uma revolução da qual brotasse, não uma nova cronologia, mas **uma mudança qualitativa do tempo (um cairologia)**, seria a mais grávida de consequências e a única que não poderia ser absorvida no refluxo da restauração. Aquele que, na *epoché* do prazer, recordou-se da história como a própria pátria original, levará verdadeiramente em cada coisa esta lembrança, **exigirá a cada instante esta promessa: ele é o** verdadeiro revolucionário e o verdadeiro vidente, livre do tempo não no milênio, mas *agora*. (AGAMBEN, 2005, p. 128)

Ao comentar o conceito de tempo e de história em Walter Benjamin, Giorgio Agamben destaca a capacidade do prazer em parar o tempo. Trata-se de uma interrupção, que traz uma mudança qualitativa na experiência do tempo. Sem estender a análise, é interessante que o romance traga para a esfera individual, e condene, as revoluções individuais, em que Jerônimo se desliga do trabalho alienado, depois de descobrir um prazer do corpo, que antes lhe era desconhecido e em que Pombinha descubra seu valor, depois de experimentar o prazer no próprio corpo. Note-se que, apesar dessas mudanças, os dois buscam um lugar na sociedade patriarcal.

Para encerrar este artigo, cabe trazer a primeiro plano uma figura menor, Paula, a Bruxa.

Seguia-se a Paula, uma cabocla velha, meio idiota, a quem respeitavam todos pelas virtudes de que só **ela dispunha para benzer erisipelas e cortar febres por meio de rezas e feitiçarias**. Era extremamente feia, grossa, triste, com olhos desvairados, dentes cortados à navalha, formando ponta, como dentes de cão, cabelos lisos, escorridos e ainda retintos apesar da idade. Chamavam-lhe “Bruxa”. (AZEVEDO, 2012, p. 100)

A Bruxa surgiu à janela da sua casa, como à boca de uma fomalha acesa. Estava horrível; nunca fora tão bruxa. O seu moreno trigueiro, de cabocla velha, reluzia que nem metal em brasa; a sua crina preta, desgrenhada, escorrida e abundante como as das éguas selvagens, dava-lhe um caráter fantástico de fúria saída do inferno. E ela ria-se, ébria de satisfação, sem sentir as queimaduras e as feridas, vitoriosa no meio daquela orgia de fogo, com que ultimamente vivia a sonhar em segredo a sua alma extravagante de maluca.

La atirar-se cá para fora, quando se ouviu estalar o madeiramento da casa incendiada, que abateu rapidamente, sepultando a louca num montão de brasas. (AZEVEDO, 2012, p. 294)



Na primeira citação, Paula é descrita como uma figura marcada pela idiotia e chamada de Bruxa, por ser capaz de curas, rezas e feitiços. Ao longo do romance, ela receita para doenças. Tenta fazer isso para Jerônimo, que nada aceita dela, pois deseja apenas os cuidados de Rita. Faz, depois, um feitiço para que o homem de Piedade, com a cabeça virada por outra. Tirou cartas para Bruno, dizendo que Leocádia ainda amava-o. Deu abortivos para Bertoleza para que ela não tivesse filhos. Já na segunda citação, o narrador apresenta a figura caricatural da Bruxa, com seu “caráter fantástico de fúria saída do inferno”, quando ela, em meio às chamas, satisfeita por ter conseguido se vingar de João Romão, depois que este expulsou Marciana, é jogada no meio da rua.

Por meio da caça às bruxas, portanto, **um novo código social e ético foi imposto, e isso tornou qualquer fonte de poder independente do Estado e da Igreja suspeita de diabolismo e provocou o medo do inferno** – o medo do mal absoluto sobre a terra. O fato de ter sido comumente assumido que a personificação do diabo era uma mulher teve profundas consequências para a condição das mulheres no mundo capitalista que a caça às bruxas ajudou a construir. Dividiu as mulheres. **Ensinou a elas que, ao se tornarem cúmplices da guerra contra as “bruxas” e aceitarem a liderança dos homens quanto a isso, obteriam a proteção que as salvaria do carrasco ou da fogueira.** Ensinou-as, acima de tudo, a aceitar o lugar a elas designado no desenvolvimento da sociedade capitalista, pois, uma vez que fosse aceito que poderiam se tornar servas do diabo, a suspeita de diabolismo acompanharia a mulher por todos os instantes de sua vida. (FEDERICI, 2019, grifo meu)

Silvia Federici mostra o lugar da caça às bruxas na formação do capitalismo. Ao pensar o fim de Paula, a Bruxa, podemos considerar o lugar emblemático que ela ocupa com o fim do cortiço. Sua vingança não foi efetiva, pois, pragmático, Romão havia feito um seguro e, com o dinheiro roubado de Libório, pode construir a Avenida São Romão. Seu gesto, no entanto, sinaliza a revolta contra a violência com que o português explorava os moradores do cortiço. Ao mesmo tempo, os cadáveres da Bruxa e do Libório mostram o fim da era dos cortiços, que levou consigo a curandeira (e o espírito comunitário) e o velho avarento (apegado ao dinheiro improdutivo). Os pobres foram empurrados para fora da cidade, para viverem na periferia, sem deixar de trabalhar para a elite urbana.

Cabe ainda uma última palavra sobre o narrador do romance. Já foi visto que o valor da obra passa pela percepção da dissonância, construída na tensão entre a narração e a matéria narrada, seja na palavra do narrador, como mostra Candido, seja na intriga, como mostra



Otsuka. Interessa pontuar a conjunção entre o racismo presente no dito dos três pês – Português, preto e burro; pão pra comer, pano pra vestir e pau pra trabalhar (CANDIDO, 1998, p. 128) e a doxa patriarcal – “branca pra casar, preta pra trabalhar e mulata para fornicar” (DUARTE, 2009, p. 6). Eles ajudam a construir um perfil do narrador do romance de Aluísio Azevedo. Ele traz para dentro de si o olhar da elite europeizada para dentro do romance, o olhar de quem é incapaz de perceber os conflitos sociais advindo da modernização, seja na acumulação primitiva, seja na alteração das relações interpessoais. Ao mesmo tempo, o impulso naturalista leva a buscar documentos na rua, a matéria do cotidiano fluminense. Assim, as histórias de Bertoleza, Jerônimo, Pombinha e Paula contam mais do que o narrador supõe, mas exigem do leitor romper com a adesão ao ponto de vista dos vencedores.

## Referências

- ADORNO, Theodor W. Reading Balzac. In: *Notes to Literature*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1991. (V. 1)
- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obras Completas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. (Volume 3)
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012. (Clássicos Ateliê).
- AZEVEDO, Aluísio. *Ficção Completa*. Org. Orna Messer Levin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. (Dois volumes)
- CANDIDO, Antonio. A passagem do dois ao três. In: *Textos de intervenção*. Sel., apres. e notas Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002.
- CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. In: *O discurso e a cidade*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1998.
- CARA, Salete de Almeida. *Marx, Zola e a Prosa Realista*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- CHALHOUB, Sidney. *A força da escravidão: ilegalidade e costume no Brasil oitocentista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril: cortiços e epidemias na Corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*. 2 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.
- CHALHOUB, Sidney. *Visões da liberdade: uma história das últimas décadas de escravidão na corte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ESTEVES, Martha de Abreu de. *Meninas Perdidas: Os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.



- DUARTE, Eduardo de Assis. Mulheres marcadas: literatura, gênero e etnicidade. In: *Terra Roxa e outras terras* [online], dez 2009, n. 17-A. Disponível: [http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g\\_pdf/vol17A/TRvol17Aa.pdf](http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol17A/TRvol17Aa.pdf)
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpos e acumulação primitiva*. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.
- FEDERICI, Silvia. *Mulheres e caça às bruxas*. Trad. Heck Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2019. (Ebook)
- FRANCHETTI, Paulo. Apresentação. In: Azevedo, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012. (Clássicos Ateliê). p. 9-60.
- GOMES, Paulo Emílio de Salles. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. In: *O cinema no século*. Org. Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LEVIN, Orna Messer. A obra de Aluísio Azevedo. In: Guinzburg, J. e Faria, João R. (Org.) *O naturalismo*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história*. Trad. Wanda N. C. Brandt, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos L. Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.
- LUKÁCS, Georg. Narrar e descrever. In: *Marxismo e teoria da literatura*. Sel. apres. trad. Carlos Nélon Coutinho. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- MALLET, Pardal. O Cortiço. In: AZEVEDO, Aluísio. *Ficção Completa*. Org. Orna Messer Levin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. (Dois volumes)
- MÉRIEN, Jean-Yves. *Aluísio Azevedo: vida e obra (1857-1913)*. 2 ed. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Garamond, 2013.
- OTSUKA, Edu. Conflito e interrupção: sobre um artifício narrativa em O Cortiço. In: *Terceira margem*, Rio de Janeiro, n. 21, agos-dez, 2009, p. 177-186.
- RONCADOR, Sonia. O demônio familiar: lavadeiras, amas-de-leite e criadas na narrativa de Júlia Lopes de Almeida. In: *Luso-Brazilian Review*, University of Wisconsin System, 2007, p. 94-119.
- SANT’ANNA, Affonso Romano. *Análise estrutura de romances brasileiros*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1973.
- SCHWARZ, Roberto. Adequação nacional e originalidade crítica. In: *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- TAUSSIG, Michael T. *O diabo e o fetichismo da mercadoria na América do Sul*. Trad. Priscila Santos da Costa. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.
- Trad. apres. Jorge de Almeida. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- VARIKAS, Eleni. *A escória do mundo: figuras do pária*. Trad. Nair Fonseca, João Alexandre Peschanski. São Paulo: Editora Unesp, 2014.