

**unesp**  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**  
**“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**  
**Faculdade de Ciências e Letras**  
**Campus de Araraquara - SP**

RAFAELA VAREDA GOFFREDO

**REPRESENTAÇÕES HISTÓRICAS, SOCIAIS E  
CULTURAIS EM *O MULATO* DE ALUÍSIO  
AZEVEDO**



ARARAQUARA – S.P.  
2016

RAFAELA VAREDA GOFFREDO

**REPRESENTAÇÕES HISTÓRICAS, SOCIAIS E  
CULTURAIS EM *O MULATO* DE ALUÍSIO  
AZEVEDO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teorias e crítica da narrativa

**Orientador:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Célia de Moraes Leonel

ARARAQUARA – S.P.  
2016

Goffredo, Rafaela Varela  
Representações históricas, sociais e culturais em O  
mulato de Aluísio Azevedo / Rafaela Varela Goffredo –  
2016  
155 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –  
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita  
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus  
Araraquara)

Orientador: Maria Célia de Moraes Leonel

1. Aluísio Azevedo. 2. O mulato. 3. Representação sócio-  
histórica. 4. Representação cultural. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

RAFAELA VAREDA GOFFREDO

# REPRESENTAÇÕES HISTÓRICAS, SOCIAIS E CULTURAIS EM *O MULATO* DE ALUÍSIO AZEVEDO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teorias e crítica da narrativa

**Orientador:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Célia de Moraes Leonel

Data da defesa: 31/05/2016

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Orientador: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Célia de Moraes Leonel**  
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

---

**Membro Titular: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Juliana Santini**  
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

---

**Membro Titular: Prof. Dr. Franco Baptista Sandanello**  
Universidade Estadual de Goiás

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
UNESP – Campus de Araraquara

Aos meus pais,  
Aparecida e Rodolfo,  
pelo carinho e  
apoio incondicional,  
dedico este trabalho.

## **AGRADECIMENTOS**

Inicialmente, agradeço à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Célia de Moraes Leonel, orientadora deste trabalho, pelo profissionalismo e seriedade durante o desenvolvimento desta dissertação.

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

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

Aos meus amigos da UNESP, que estiveram ao meu lado em diversos momentos durante a Pós-Graduação.

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

“E, no entanto, por mais alto que  
reclamassem as circunstâncias  
e por mais forte que gritasse o  
raciocínio, seu coração só queria  
perdoar, e atrair o seu amado e  
dizer-lhe francamente que, apesar  
de tudo, o estremecia ainda, como  
sempre, mais que nunca!”

Aluísio Azevedo (1990, p. 239).

## RESUMO

O objetivo do trabalho é verificar de que modo, em *O mulato*, Aluísio Azevedo representa componentes históricos, sociais e culturais – incluindo aqueles relativos à sexualidade e ao corpo – tendo em vista o centro da obra que é apontar as nefastas consequências do preconceito racial e da escravidão. Para tanto, investiga-se a representação da sociedade burguesa no século XIX no Maranhão e, particularmente, em São Luís, em sua articulação com os preceitos do Naturalismo. Como tal representação é construída por meio das categorias narrativas, essas são analisadas separadamente e em seu conjunto, dando-se prioridade à articulação entre história, personagens e espaço, bem como com a instância narrativa (narrador), a focalização e o tratamento do tempo. O embasamento teórico é constituído por três grupos de estudos: a) histórias da literatura sobre o Naturalismo e ensaios críticos sobre Aluísio Azevedo; b) ensaios sobre o corpo de modo geral e textos específicos sobre o corpo no naturalismo brasileiro e c) estudos teóricos da narrativa. Quanto ao primeiro grupo, as principais balizas são: *História concisa da literatura brasileira* de Alfredo Bosi e *Aluísio Azevedo, vida e obra (1857-1913)* de Jean-Yves Mérian. Em relação ao segundo grupo, a base é formada por *História do corpo*, organizado por Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello e Alain Corbin, *Leituras do desejo: o erotismo no romance naturalista brasileiro* de Marcelo Bulhões e *A metáfora do corpo no romance naturalista* de Sonia Brayner. Em relação ao terceiro grupo, tomamos os seguintes textos: "A personagem do romance" de Antonio Candido, *Discurso da narrativa* de Gérard Genette e *Espaço e romance* de Antônio Dimas.

**Palavras – chave:** Aluísio Azevedo. *O mulato*. Representação sócio-histórica. Representação cultural.

## ABSTRACT

The objective of the present work is to see how, in *O mulato*, Aluísio Azevedo represents historical, social and cultural components - including those related to sexuality and body – having in mind the center of the literary work that is to point out the negative consequences of racial prejudice and of slavery. For this purpose, it is investigated the representation of the bourgeois society in the nineteenth century in Maranhão, and particularly in São Luís, in its articulation with the precepts of the Naturalism. As such representation is constructed through narrative categories, these are analyzed separately and as a whole, giving priority to the relationship between history, characters and space, as well as to the narrative instance (narrator), the focus and the time treatment. The theoretical background consists of three study groups: a) literature stories about Naturalism and critical essays about Aluísio Azevedo; b) essays about the body in general and specific texts about the body in the Brazilian naturalism and c) theoretical studies of the narrative. As for the first group, the main references are: *História concisa da literatura brasileira* by Alfredo Bosi and *Aluísio Azevedo, vida e obra* (1857-1913) by Jean-Yves Mérian. As for the second group, the basis is formed by *História do corpo*, organized by Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello and Alain Corbin, *Leituras do desejo: o erotismo no romance naturalista brasileiro* by Marcelo Bulhões and *A metáfora do corpo no romance naturalista* by Sonia Brayner. As for the third group, it was taken the following texts: "A personagem do romance" by Antonio Candido, *Discurso da narrativa* by Gérard Genette and *Espaço e romance* by Antonio Dimas.

**Keywords:** Aluísio Azevedo. *O mulato*. Socio-historical representation. Cultural representation.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	<b>1</b>
<b>2 O NATURALISMO E O REALISMO</b>	<b>6</b>
2.1 Caracterização geral	6
2.2 O Naturalismo no Brasil	9
<b>3 RECEPÇÃO DE <i>O MULATO</i></b>	<b>13</b>
3.1 <i>O mulato</i> na imprensa de São Luís do Maranhão	13
3.2 Acolhida do romance no Rio de Janeiro	18
<b>4 POSSÍVEIS FONTES DO ROMANCE E REPRESENTAÇÃO NAS DIFERENTES VERSÕES SEGUNDO JEAN-YVES MÉRIAN</b>	<b>23</b>
4.1 Possíveis fontes literárias e teatrais de <i>O mulato</i>	23
4.2 Representação nas diferentes versões	27
4.2.1 O manuscrito de São Luís do Maranhão	28
4.2.2 O manuscrito da Academia Brasileira de Letras	31
4.2.3 A edição definitiva de 1889 em relação à de 1881	33
<b>5 SOCIEDADE E CULTURA NO SÉCULO XIX E EM <i>O MULATO</i></b>	<b>42</b>
5.1 A província do Maranhão	42
5.2 A cidade de São Luís	44
5.3 Preconceito racial e escravidão em <i>O mulato</i>	50
5.4 A forte influência da Igreja Católica	61
5.5 Corpo e sexualidade	68
<b>6 REPRESENTAÇÃO NA NARRATIVA: PERSONAGENS</b>	<b>79</b>
6.1 A história	79
6.2 Conceito e natureza da personagem	80
6.3 Ana Rosa: corpo e sexualidade feminina	86
6.4 Ana Rosa: perturbações e doenças femininas	96
6.5 Raimundo e a representação do preconceito racial	102
<b>7 A APARÊNCIA DAS PERSONAGENS NO SÉCULO XIX E EM <i>O MULATO</i></b>	<b>106</b>
7.1 A aparência feminina	106
7.2 A aparência masculina	114
<b>8 REPRESENTAÇÃO ESPACIAL NO ROMANCE</b>	<b>119</b>
8.1 Espaço e ambientação	119
8.2 A casa	123
<b>9 ESTRATÉGIAS DA NARRAÇÃO, DA FOCALIZAÇÃO E DO TEMPO PARA A REPRESENTAÇÃO</b>	<b>130</b>
9.1 Autoridade do narrador e divisão da focalização	130
9.2 Tratamento do tempo	133
<b>10 CONCLUSÃO</b>	<b>138</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>141</b>

## 1 INTRODUÇÃO

No que se refere à relação entre a literatura e a realidade, livros e jornais, conforme Delso Renault (1987, p. 282), refletem as reações sociais. É com a linguagem que se manifestam os ajustados com o momento social e os inconformados com a estrutura social que os cerca. "Essa a razão por que ela (a linguagem) aparece como um ângulo estratégico no seio de uma determinada estrutura social", escreve Nicolau Sevcenko (apud RENAULT, 1987, p. 282). Desse modo, justifica-se a importância que a palavra escrita – a literatura –, assumiu na tarefa complexa da interpretação da história e da sociologia. Ela ocupa lugar significativo na função que a historiografia chamou a si na pesquisa dos episódios do passado.

A criação literária ainda, segundo Sevcenko (2003, p. 243) revela todo o seu potencial como documento, não apenas pela análise das referências esporádicas a episódios históricos ou do estudo profundo dos seus processos de construção formal, mas como uma instância complexa, repleta das mais variadas significações, que incorpora a história em todos os seus aspectos específicos ou gerais, formais ou temáticos, reprodutivos ou criativos, de consumo ou produção. Todavia, vale ressaltar que a produção literária não deve ser encarada apenas como uma fonte para a história, reveladora de informações relativas aos contextos sociais de uma determinada época, mas também, como fonte de história, na qual podem ser recuperadas as diferentes leituras que os autores concebem. (FIGUEIREDO, 1986, p. 132).

Do mesmo modo, para Compagnon (1999, p. 49), "interpretar um texto é sempre fazer conjecturas sobre uma intenção humana em ato", pois, no ato da escrita, ou atrás dele, de forma irremediável, sempre existe a mão do criador. Segundo Figueiredo (2011, p. 18), o corpo da escrita é uma casa que nos convida a entrar, construtora de uma cidade de referências e significações que, por meio de caminhos tortuosos, é capaz de recriar o mundo, permitindo que a humanidade aí se reconheça. A escrita é a formalização de um desejo, de uma falta que nunca se completa na medida em que não cessa de inventar significações, imputar desvios e abrir caminhos de sedução. Assim, em se tratando de literatura, de acordo com a mesma estudiosa (FIGUEIREDO, 2011, p. 307-308), é sempre necessário partir da constituição física do texto porque, como já lembrava Leyla Perrone-Moisés (1973, p. 113), "[...] o tema não é o que preexiste à obra [...]; o tema é o que aparece, se desenha, se configura à medida que a obra se faz." A significação de uma obra não está, pois, na sua origem, mas naquilo que dela se faz, se inscrevendo "nas figuras que se desenharam sobre a superfície amorfa do mundo" (ibidem, p. 114). Disso decorre, como observou Antonio Candido (1985, p. 4), que o aspecto histórico-social "[...] importa, não como causa, nem como significado,

mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura [...] da obra", ou seja, na produção de sentido os aspectos históricos devem ser vistos como efeito decorrente de sua representação na constituição da estrutura do texto literário.

Quando tratamos de história e de sociedade, referimo-nos também à cultura, porque uma análise da literatura também tem que levá-la em conta. O romance que constitui o *corpus* do nosso trabalho é um refinado exemplo da representação sócio-histórica e cultural, fazendo conviver, lado a lado, elementos relacionados às condições sociais e históricas com aqueles próprios da cultura popular, como o urbanismo, a moda, estabelecendo também uma interlocução direta entre essas várias possibilidades de produção cultural e a literatura do século XIX. Por isso, outras áreas do saber além dos estudos literários são aqui utilizadas na tentativa de melhor compreender o universo de referências presentes na obra, como a história, a sociologia, a antropologia, a psicanálise que acabaram por se firmar como preciosos fios interpretativos, sem os quais o tecido literário não teria sido devidamente destrinchado, pois, a literatura é uma embaraçada meada de referências que permite que a experiência humana se inscreva pelas linhas da ficção. (FIGUEIREDO, 2011, p. 309).

O que de perto interessa ver é como Aluísio Azevedo transformou a referencialidade histórica, social e cultural em narrativa e como esta, carregada de significação e sendo construída através de imagens, pode pôr em ação toda uma atividade linguística. Dessa forma, o romance *O mulato*, por meio de uma linguagem que se quer estética, conseguiu imprimir um significado para o momento a que está referencialmente ligado. Assim, estamos diante de um discurso que, conscientemente, ultrapassa o ilusório desejo de representar o real, porque acaba por recriá-lo esteticamente ao problematizá-lo de forma crítica. *O mulato* é, então, um objeto que pode ser explicado pelo contexto, mas que interessa justamente porque "[...] escapa a esse contexto e sobrevive a ele" (COMPAGNON, 1999, p. 22), afinal, "o que é próprio de uma obra literária é significar fora do seu contexto inicial." (p. 93).

Longe de significar mera cópia ou réplica da realidade, o conceito de *mimesis*, como forma de conhecimento do mundo e de inteligibilidade dos fatos, não deve ser esquecido. A literatura sempre falará do mundo, o que permite que, no seu mundo fictício, encontre-se o mundo real reconhecível, já que "a referência [só] funciona nos mundos ficcionais enquanto [estes] permanecem compatíveis com o mundo real." (COMPAGNON, 1999, p. 136), garantindo-se assim a desejada significação do discurso literário.

Portanto, entendemos a literatura "[...] segundo uma dialética essencial, a partir da qual o texto sempre comporta as marcas do contexto em que se produziu, mas, ao mesmo tempo, resguarda uma porção de autonomia em relação a esse contexto." (BULHÕES, 2003, p. 13).

Assim, tem-se em vista que *O mulato*, de algum modo, traz a representação da sociedade do século XIX, mostrando marcas como o conservadorismo, os entraves morais e sociais, o domínio da religião, a regulação da sexualidade e do corpo entre outras.

Para tanto, a análise da obra é centrada, principalmente, nas personagens que, segundo Ferreira (1997, p. 27), corporificam os temas acima mencionados e outros próprios de patologia social (desvios sexuais, amoralismo, miséria, desequilíbrio psíquico, criminalidade), que são representados, de modo geral, na produção naturalista também entre nós. Por isso, as personagens têm vícios, doenças e apresentam-se num cenário cotidianamente marcado pelo tom acinzentado e fatalista, que reflete o pensamento pessimista do fim do século XIX. Como a configuração das personagens depende do discurso do narrador, do tipo de narração, da focalização adotada, do espaço, sobretudo, e do tempo, essas categorias narrativas também são levadas em consideração.

A escolha da obra que é analisada neste trabalho foi definida por determinadas condições. A primeira delas é que *O mulato* interessa porque traz, como dito, a representação da história, da sociedade e da cultura do século XIX no país e, em especial, no Maranhão. Entre as manifestações culturais destacam-se o preconceito racial, a predominância da igreja católica, a delimitação do papel da mulher como subalterno, o forte ajustamento do corpo, do desejo e do sexo, sendo que a união desses fatores é fundamental no processo de degradação e destino trágico das personagens.

Além disso, essa obra é um romance basilar de nossa prosa naturalista. Ainda que se discuta a adoção de determinados marcos para separar os movimentos literários, *O mulato*, conforme Antonio Candido e José Aderaldo Castello (1976, p. 97) e demais historiadores da literatura, foi o introdutor do Naturalismo no Brasil, em 1881.

Esse romance, de acordo com a estudiosa da literatura brasileira Lúcia Miguel Pereira (1957, p. 176), atendia ao público romântico, pelo enredo, cheio de peripécias, pela estrutura e por muitos dos aspectos formais; atendia aos naturalistas, por algumas cenas, pela minúcia de algumas descrições, pelo tom direto da narrativa, pelo desvendamento de dimensões sentimentais até aí apenas vislumbrados pelos ficcionistas e pela linguagem forte e clara. Todavia, ao ver dessa autora, é um livro que caracterizava mal a iniciação de uma escola que vinha com grandes pretensões, como o desejo de objetividade e realismo e que se apresentava como capaz de liquidar os efeitos do romantismo extremado, nas suas inverossimilhanças e nos seus exageros e deformações. Apesar de tudo, foram as deficiências que lhe asseguraram o sucesso que alcançou. Ao leitor contemporâneo, esse romance tem, na sucessão dos acontecimentos, na precisão dos quadros sociais, nos termos políticos, econômicos, culturais e

psicológicos, na evocação do meio maranhense com os seus preconceitos e hábitos, a transparência das obras representativas de uma época (fim do Império) e de um estilo, tornando-se assim um livro de boa qualidade.

O presente trabalho é dividido nas seguintes partes. No capítulo 1, abordamos as características inerentes à literatura realista-naturalista. Já no segundo capítulo, intitulado “Recepção de *O mulato* conforme Jean-Yves Mérian”, tratamos do estudo realizado por esse estudioso em *Aluísio Azevedo, vida e obra* (1988), no que se refere ao forte impacto da publicação do romance na sociedade maranhense e os desdobramentos que se sucederam a partir desse momento, bem como a recepção do romance no Rio de Janeiro. No capítulo 3, também tomamos Mérian, que através de uma análise cuidadosa, trata do processo de escritura das diferentes edições do romance e a importância de estudá-las, uma vez que parte das passagens da primeira versão, a de 1881, foi suprimida ou modificada em edições sucessivas. Dentre os trechos alterados, destaca-se aquele em que a escravidão e a sua emancipação são problematizados através das falas da personagem Raimundo.

O quarto capítulo aborda o contexto social da época, a sociedade maranhense do século XIX, tendo por base questões relacionadas ao preconceito racial, à influência da Igreja Católica na mentalidade burguesa e a construção cultural do corpo e da sexualidade no período. No capítulo 5, analisamos a representação das personagens em *O mulato*, já que essas constituem o cerne de nosso trabalho, pois, em conjunto com as outras categorias narrativas, definem a significação do texto literário.

No sexto capítulo tratamos da questão da aparência nas personagens femininas e masculinas no romance e a importância dessa na delimitação do corpo. No capítulo 7, analisamos a representação espacial em *O mulato* no que tange aos componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação e à movimentação das personagens no ambiente da casa, principalmente. Por fim, no oitavo capítulo, abordamos as estratégias utilizadas por Aluísio no que se refere ao relato minucioso do narrador que, mais do que narrar, pretende provar uma tese.

Já no que tange ao material teórico, este se divide em três grupos de textos. O primeiro compõe-se de histórias da literatura e de ensaios críticos sobre Aluísio Azevedo e a obra em pauta. Das histórias da literatura, foram estudados principalmente os capítulos ou itens que dizem respeito ao Naturalismo e a Aluísio Azevedo, como *História concisa da literatura brasileira* de Alfredo Bosi (1970), o primeiro volume de *A literatura brasileira: origens e unidade* de José Aderaldo Castello (1999), o terceiro volume de *A literatura no Brasil*, organizada por Afrânio Coutinho (1969), *Presença da literatura brasileira* de Antonio

Candido e José Aderaldo Castello (1976), *Prosa de ficção: de 1870 a 1920* de Lúcia Miguel Pereira (1957) e *O Naturalismo no Brasil* de Nelson W. Sodré (1965). Em relação aos ensaios críticos, baseamo-nos nas seguintes obras: *Aluísio Azevedo, uma vida de romance* de Raimundo de Menezes (1958), *Aluísio Azevedo, vida e obra* (1857-1913) de Jean-Yves Mérian (1988); *Aluísio Azevedo* de Paulo Dantas ([19--]); *Aluísio Azevedo e a polêmica d'O mulato* de Josué Montello (1975) e, por fim, a apresentação de *O cortiço* realizada por Paulo Franchetti (2012). Cabe ressaltar que utilizamos com maior intensidade o estudo de Jean-Yves Mérian, *Aluísio Azevedo, vida e obra: 1857-1913* (1988), justamente por trazer informações sobre o romance em pauta que interessam mais de perto a este trabalho.

O segundo grupo é composto de ensaios sobre o corpo, a repressão à sexualidade no século XIX, como *História do corpo*, organizado por Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello e Alain Corbin (2008), *Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação*, organizado por Guacira Lopes Louro, Jane Felipe e Silvana Vilodre Goellner (2003) e *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil* de Mary Del Priore (2011). Estudos sobre tais temas no naturalismo brasileiro como *Leituras do desejo: o erotismo no romance naturalista brasileiro* de Marcelo Bulhões (2003) e *A metáfora do corpo no romance naturalista* de Sonia Brayner (1973) também são estudados.

O terceiro grupo é constituído de estudos teóricos da narrativa como "A personagem do romance" de Antonio Candido (2005), *Discurso da narrativa* de Gérard Genette ([19--]), *Labirinto do espaço romanesco* de Sonia Brayner (1979), "Espaço romanesco e ambientação" de Osman Lins (1976), *Espaço e romance* de Antônio Dimas (1994), *O foco narrativo* de Ligia Chiappini Moraes Leite (1999) e *Dicionário de narratologia* de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (2002).

## 2 O NATURALISMO E O REALISMO

### 2.1 Caracterização geral

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

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

O Realismo, de acordo com Hibbard (apud COUTINHO, 1969, p. 6-7), procura apresentar a verdade, foge do sentimentalismo e não se submete a uma visão demasiado ordenada da vida, pois a vida tem um ritmo irregular. A busca por essa verdade é feita por meio do retrato fiel das personagens. O Realismo encara a vida objetivamente, não há intromissão do autor, que deixa as personagens atuarem umas sobre as outras. Assim é que a precisão e a fidelidade na observação e na pintura são essenciais características realistas. A preocupação do Realismo é com homens e mulheres, emoções e temperamentos, sucessos e fracassos da vida no momento.

Do Romantismo ao Realismo, conforme Alfredo Bosi (1970, p. 186), houve uma passagem do vago ao típico, do idealizante ao fático. O Realismo ficcional aprofunda a narração de costumes contemporâneos da primeira metade do século XIX. As obras realistas já exibiam poderosos dons de observação e análise. No nível estético, o próprio ato de escrever é um ato de liberdade.

Pode-se afirmar, segundo Afrânio Coutinho (1969, p. 14), que duas direções marcaram a evolução do Realismo no Brasil: a corrente social, atraída pelos problemas sociais, pelo temas urbanos, contemporâneos, pelos materiais comuns da vida cotidiana que, às vezes, incide para o Naturalismo, quando assume posição filosófica e se submete à luz de uma "teoria"; e o movimento regionalista, que põe em relevo a cor local e o papel da terra.

O Realismo tingir-se-á de Naturalismo, conforme Alfredo Bosi (1970, p. 187), sempre que fizer personagens e enredos submeterem-se ao destino cego das "leis naturais". A raiz comum do Realismo está na postura incômoda do intelectual em face da sociedade tal como esta se veio configurando a partir da Revolução Industrial.

Embora Realismo e Naturalismo participem do mesmo espírito de objetividade na descrição dos fatos e renúncia ao sentimentalismo, de acordo com Afrânio Coutinho (1969, p. 8), o Naturalismo é um Realismo a que se acrescentam certos elementos, que o distinguem e tornam inconfundível a fisionomia em relação a ele. É o realismo fortalecido por uma teoria de cunho científico, uma visão materialista do homem e da sociedade.

Segundo Montelo (1969, p. 64),

Frequentemente confundido com o Realismo, o Naturalismo é movimento literário ulterior: envolve, na literatura francesa, onde se inicia, as tendências dominantes no romance e no teatro, a partir de 1870. Marca-lhe o advento a obra de Émile Zola, figura de mais rica significação intelectual.

Os historiadores Bornecque e Cogny (apud FRANCHETTI, 2012, p. 12), escrevem uma lista que é, sobretudo, um corte cronológico do movimento:

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

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

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

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

O traço diferente que predominou em muitos escritores a partir dos anos de 1860 e 1870, de acordo com Antonio Candido e José Aderaldo Castello (1976, p.95), foi o que se chamou Naturalismo, tipo de realismo que procura explicitar cientificamente a conduta e o modo de ser das personagens, por meio de fatores de natureza biológica e sociológica, que condicionam a vida humana. A fim de se aproximarem mais dos cientistas, os escritores naturalistas pregavam a atitude objetiva de quem verifica e registra sem tomar partido, como convém ao pesquisador da verdade. De modo geral, 1870 marca no mundo uma revolução nas ideias e na vida, que levou os homens ao interesse e à devoção pelas coisas materiais. Intelectualmente, a elite apaixonou-se pelo darwinismo e pela ideia da evolução e essas filosofias tornaram-se quase uma religião; o liberalismo cresceu e deu frutos nos planos político e econômico. Essa era do materialismo (1870-1900) acreditou no desenvolvimento constante da civilização mecânica e industrial.

Para Picchio (1997, p. 252), o Naturalismo vem da França, como francesas tinham sido as ideias nacionalistas, abolicionistas, republicanas. O termo Naturalismo, conforme Afrânio Coutinho (1969, p. 8), entrou na crítica literária por volta de 1850 na França, mas somente nos

arredores de 1880 é que assumiu posição definitiva com o escritor Émile Zola. O desenvolvimento da ciência, as reformas políticas, as tendências realistas na literatura com Balzac, Flaubert, as teorias de Taine, tudo colocou o Naturalismo em evidência no século XIX. Entusiasmado com a leitura da obra de Claude Bernard, *Introduction à la médecine expérimentale*, de 1865, Zola elaborou uma aplicação das teorias científicas à literatura e, no livro *Le roman expérimental*, de 1880, fez um paralelo entre as ideias de Bernard e a teoria do romance naturalista, sugerindo que o método do cientista deveria tornar-se o do escritor:

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

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

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

De acordo com Montello (1969, p. 66),

O Naturalismo consolida-se em uma reação social, com ataques a instituições e figuras, a usos e costumes. Daí o feitiço polêmico, que o distingue do Realismo, e lhe dá, às vezes, um acentuado conteúdo político. Enquanto o Realismo buscava um registro fiel da realidade, o Naturalismo tomava uma atitude revolucionária, denunciando aquilo que, na sociedade do tempo, reclamava reforma ou destruição.

O Naturalismo, segundo Sodré (1965, p. 24), é uma escola literária que, a pretexto de representar fielmente a realidade, utilizou-se de determinadas fórmulas aproximadas do

campo científico, em que se desenvolvem as ciências da natureza, muito mais do que as ciências da sociedade.

De acordo com o mesmo pesquisador (SODRÉ, 1965, p. 214),

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

É importante destacar que o Naturalismo foi um período propenso ao culto do romance de tese. Esse subgênero, segundo Reis e Lopes (2002, p. 364), propõe defender uma afirmação no quadro de certo sistema de valores. Trata-se do romance baseado na estética de verossimilhança e representação, dotado de clara orientação ideológica e que se apresenta, sobretudo, didaticamente orientado para a conformação mental dos leitores, para a transformação da sociedade e dos seus defeitos. Daí a posição explícita do escritor no romance. Porém, o Naturalismo de simples observação a que Zola obedecia, conforme os princípios marxistas de Sodré (1965, p. 31),

[...] mostrava o que existia sem tomar partido, sem combater. Mas nisso estava a sua infidelidade, a sua falsidade, a sua deformação. Zola, pessoalmente, inclinava-se à justiça, mas a sua obra não tem qualquer sentido revolucionário. A impassibilidade era a fórmula ideal para distanciar os escritores da realidade.

O romance de tese focalizando comportamentos mórbidos, conforme José Guilherme Merquior (1979, p. 109), seduziu grande parte da produção novelística do século XIX. Zola, em seus melhores momentos, trocou os casos mórbidos pela pintura de personagens coletivos, especialmente das massas trabalhadoras como os mineiros de *Germinal*, alargando os moldes narrativos do romance europeu, até então quase sempre ligado à biografia individual ou às histórias de famílias.

## 2.2 O Naturalismo no Brasil

A ciência e o espírito de observação, segundo Afrânio Coutinho (1969, p. 3), forneciam os padrões do pensamento do século XIX. A teoria determinista e a promessa de melhoria de saúde e de raça conquistaram uma voga dominante nesse período. Essas teorias repercutiram no Brasil, por influência direta dos franceses (sobretudo Émile Zola) ou por intermédio dos imitadores portugueses, como Eça de Queirós.

De acordo com o estudioso da história da nossa literatura, Alfredo Bosi (1970, p. 181), no Brasil, a partir da extinção do tráfico negreiro em 1850, acelera-se a decadência da

economia açucareira; o deslocar-se do eixo de prestígio para o Sul e os anseios das classes médias urbanas compunham um quadro novo na sociedade, dotada de ideias liberais, abolicionistas e republicanas. De 1870 a 1890, essas teses são utilizadas pelos intelectuais ligados ao pensamento europeu que, na época, voltavam-se para a filosofia positivista e o evolucionismo. O período que vai de 1875 a 1922, segundo Antonio Candido e José Aderaldo Castello (1976, p. 89), foi rico e diversificado, e contou com um denominador comum: a oposição ao Romantismo, que se desdobrou em algumas tendências, como o Realismo e o Naturalismo na prosa e o Parnasianismo na poesia. Os seguidores dessa nova estética, a do Realismo, rejeitavam o idealismo das narrativas românticas e sugeriam uma maior realidade na descrição dos costumes em geral.

A primeira metade do século XIX, segundo Picchio (1997, p. 251), representa para o Brasil o momento de conscientização nacional, de autonomia cultural e política e oferece as coordenadas para todas as novas criações literárias. No início da década de 1870, conforme Afrânio Coutinho (1969, p. 17), o Romantismo estava esgotado e a mocidade vanguardista, influenciada pelas ideias das academias francesas, desfechou uma forte campanha contra o ideário romântico da época anterior. No Recife, surgiu a "Escola do Recife", nome que lhe deu um de seus líderes, Sílvio Romero, que teve a função de bomba propulsora da renovação intelectual brasileira.

Os centros irradiadores dessa nova visão do mundo e da realidade local são agora as universidades: as faculdades de direito de Recife e São Paulo, que não só incubaram para uso próprio a lição nacionalista e antiescravagista do último Romantismo, mas para as quais já começava a chegar, via Portugal, como também via França e Alemanha, a nova lição socialitária do Realismo europeu. (PICCHIO, 1997, p. 252)

O Naturalismo, conforme afirma Lúcia Miguel Pereira (1957, p. 125), se não nasceu no Recife, foi predominantemente nortista, mas é a força cultural do Rio de Janeiro que consagrou e difundiu o movimento, ou seja, sem passar pelo filtro da sua crítica, as mensagens da província não teriam a possibilidade de conquistar o Brasil. O romântico José de Alencar, o naturalista Aluísio Azevedo e os romancistas do Norte tiveram que vir para o Rio de Janeiro a fim de ganharem prestígio.

Herdando e desenvolvendo as sementes de realismo dos românticos, de acordo com Antonio Candido e José Aderaldo Castello (1976, p. 96), é compreensível que os realistas e naturalistas preferissem temas ligados aos costumes regionais e urbanos, aos aspectos sexuais de conduta e à análise psicológica. Em contraposição, abandonaram o romance de assunto indianista e histórico, os sentimentais e moralizantes. Segundo Josué Montelo (1969, p. 68),

no Naturalismo brasileiro, três problemas interessaram os romancistas mais de perto: a luta contra a Igreja, a reação ao preconceito de cor e a questão sexual.

Segundo Pereira (1957, p. 130),

Num país onde se processavam experiências raciais da maior importância, onde as condições de existência variavam dos requintes sofisticados da corte ao primitivismo das populações rurais, onde as relações de senhores e escravos suscitavam um sem-número de problemas, os romancistas que se criam realistas voltavam-se de preferência para os casos de alcova, para a análise de temperamentos doentios. Sem dúvida tudo pode ser matéria de romance, e a melhor de todas, a perene, é o homem.

É importante destacarmos que o Brasil viveu, na segunda metade do século XIX, de acordo com Preti (1977, p. 108-109), num ambiente social, político e cultural bem diverso da Europa, motivo pelo qual nosso Realismo-Naturalismo foi um movimento de importação, transplantado para a América, em particular, graças aos primeiros romances de Eça de Queirós, cujo anticlericalismo iria decidir os primeiros rumos do romance de Aluísio Azevedo, nosso primeiro naturalista. A propósito desse contraste, diz Nelson Werneck Sodré:

Pretender que a sociedade brasileira da segunda metade do século XIX tivesse capacidade para aceitar e desenvolver o naturalismo seria pretender, portanto, uma inversão histórica. A sociedade brasileira desse tempo, longe e muito longe de aproximar-se, por qualquer condição, da semelhança com a sociedade europeia, que gerara e mantinha o naturalismo, esteve ligada ao passado por forças ainda dotadas de resistência, que eram atuais, do ponto de vista histórico. Tratava-se de uma sociedade escravocrata, de grandes proprietários rurais, condicionada por um sistema de produção dependente do binômio terra-escravo, sistema que se mantinha em função de seus fornecimentos às zonas em que a concentração capitalista se processava a largos passos. Enquanto, na Europa, as cidades adquiriram fisionomia ampla, tornando-se verdadeiros mundos, aumentando consideravelmente as suas populações, gerando quadros de vida inteiramente novos; no Brasil, as cidades permaneciam com a mesma fisionomia antiga, meras dependências da vida rural e apenas com algumas incipientes manifestações de interesse pela arte, em qualquer de seus aspectos. E a vida rural, uma espécie de reserva dos agrupamentos urbanos. Por força de tais condições, não existia, entre nós, o público. E, não existindo o público, ou sendo ele demasiadamente reduzido, não poderiam ter lugar destacado os meios de difusão do pensamento, que, sem ele, não podem aparecer. (SODRÉ apud PRETI, 1977, p. 109)

Dessa forma, o Naturalismo na Europa, como vimos, era produto específico; no Brasil, era produto importado. Nas suas origens, segundo Sodré (1965, p. 230), o Naturalismo enquadrava-se no espírito da época, servia aos interesses dominantes. Aqui, entrava numa sociedade que não o exigia e até o repudiava. Na Europa, o Naturalismo participa da

manifestação peculiar à fase da decadência da burguesia, enquanto os seus reflexos em nosso país, inserem-se num quadro em que a burguesia está ainda em gênese.

Sobre os escritores do período, na literatura brasileira, de acordo com Candido e Castello (1976, p. 97),

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

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

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

### 3 RECEPÇÃO DE *O MULATO*

#### 3.1 O mulato na imprensa de São Luís do Maranhão

Como jornalista, Aluísio esteve muito atento ao que acontecia nos vários campos da vida social maranhense, por volta de 1880. A matéria de certas crônicas, como aquelas que dedicou ao papel da Igreja e do clero, em *O Pensador*, serviu de inspiração para a composição de quadros de costumes no romance.

A manutenção do sistema escravocrata e a influência que a Igreja Católica exercia sobre a população eram, para o romancista, as duas principais causas da degradação dos costumes maranhenses e da decadência social. Aluísio Azevedo estudou os efeitos destes dois fatores nas famílias da oligarquia rural e da elite comerciante. O aspecto documental das crônicas consagradas a estes problemas é evidente. Estas fornecem a chave para a compreensão do comportamento e psicologia das personagens do romance. Assim, o escritor maranhense, antes de adotar uma posição de romancista, desempenhou uma atitude de sociólogo, abordando a realidade social inspirado por princípios filosóficos de Auguste Comte, e por leituras de Darwin e Spencer.

A obra literária, todavia, provocou escândalo maior que qualquer um dos artigos do escritor, desencadeando uma polêmica que ultrapassava a questão da abolição em si. O romancista, segundo Mérian (1988, p. 264), soube transformar o acontecimento literário em social e manipulou todos os possíveis reflexos dos leitores para divulgar o romance, que atingiu o objetivo como obra literária e de combate. De 1881 a 1896, Aluísio Azevedo desenvolveu, como nenhum outro escritor, a promoção de suas obras.

A decisão de publicar *O mulato* em São Luís do Maranhão era um verdadeiro desafio. De acordo com Mérian (1988, p. 256-257), o jornal *O País* ficou encarregado da impressão, mas o romancista teve papel decisivo na progressiva preparação dos leitores, na promoção e na difusão do romance, recorrendo sistematicamente à imprensa, auxiliar preciosa para o sucesso do livro.

Para chamar a atenção, Aluísio utilizou principalmente os jornais *O Pensador* e *Pacotilha* que, desde o início de janeiro de 1881, insistiam nas relações entre o romance e o acontecimento que então mais marcava a vida social maranhense: a ofensiva dos livres-pensadores contra a Igreja e o clero:

O mulato. Com este título será no principio do mez vindouro publicado um romance do Sr. Aluísio Azevedo, no qual o author propõe-se argumentar

abusos religiosos, que se dão n'esta cidade. Recebem-se assignaturas nesta redacção.<sup>1</sup>

Esse anúncio, num tom de publicidade, continuou sendo veiculado até a efetiva publicação do romance em abril de 1881. Em *O Pensador*, o romancista mandou publicar vários artigos, às vezes sérios, às vezes burlescos, que se referiam ao romance como se ele já tivesse sido lançado, e ao herói, como se existisse realmente, aguçando assim a curiosidade do público:

Acha-se entre nós o Sr. Dr. Raimundo José da Silva, distinto advogado que partilha das nossas idéias e propõe-se bater os abusos da igreja. Consta-nos que há certo mysterio na vinda deste cavalheiro.<sup>2</sup>

Sobre a reação dos jornais locais, após o lançamento do romance, o jornal *O País*, segundo Mérian (1988, p. 262), formulou críticas e reservas a propósito das ideias defendidas pelo romancista, porém, reconheceu que *O mulato*, como romance de costumes, tinha alguns méritos. O *Diário do Maranhão* constantemente assumiu posições contrárias às de *O País* e adotou as ideias positivistas e abolicionistas do livro. *O Pensador* e *Pacotilha*, em que escrevia Aluísio Azevedo, defendiam e promoviam o livro sem reservas. Na imprensa, a polêmica em torno do romance só tomou forma, realmente, dois meses mais tarde com as críticas formuladas por *Civilização*, que atacava de maneira intensa o romance, pois ele agredia desavergonhadamente o clero e a religião; toda essa situação fazia com que o livro provocasse o interesse do público.

Os detratores de Aluísio Azevedo, entre eles, o poeta e crítico Euclides Faria, conforme Mérian (1988, p. 219), esforçaram-se para demonstrar que *O mulato* era imitação de *O crime do padre Amaro* e *O primo Basílio* de Eça de Queirós e que esse plágio não tinha o menor gosto nem critério, pois Aluísio imitava aquilo que os escritores realistas tinham de pior, de mais errôneo, como a imoralidade, presente em Zola e a predileção indisciplinada e viciosa pelo nu de Eça e não era por aí que se esperava as conquistas do Realismo. É possível que a leitura dessas duas obras tenha inspirado o romancista brasileiro no referente à estética naturalista como a irreligiosidade, a visão negativa dos padres e de seu papel. A figura do cônego Diogo pode lembrar a do padre Amaro; ou, por exemplo, quanto ao início do romance, a descrição do interior da casa de Manuel Pescada, pode lembrar a de Jorge, em *O primo Basílio*.

---

<sup>1</sup> AZEVEDO, A. Echos da rua. *O Pensador*, Maranhão, n. 13, s/p., 10/01/1881.

<sup>2</sup> Ibid, n. 18.

Apesar das semelhanças com os dois romances de Eça e a possível leitura de obras literárias estrangeiras, que tinham por tema a posição do mulato numa sociedade dominada por brancos, essas tiveram apenas uma influência secundária na criação de *O mulato*. A matéria fornecida pelo conhecimento que o romancista possuía da vida social do Maranhão, seus costumes e comportamentos, o lugar reservado a certos fenômenos (papel do clero, preconceito racial, assassinato do mulato e hipocrisia da sociedade dominada por comerciantes portugueses), vem em função dos interesses do romancista, ou seja, de suas opções estéticas e ideológicas e, portanto, as acusações de plágio, fundamentadas na comparação de algumas páginas são, pelo menos, excessivas. É preciso ver mais uma convergência de dois escritores comprometidos com o mesmo combate ideológico. Aluísio Azevedo não necessitava inspirar-se em Eça de Queirós para descrever os costumes do clero maranhense; ele dispunha de um campo de observação muito rico, já que os problemas religiosos estavam no centro de suas preocupações de jornalista.

É importante destacarmos que o teatro (MÉRIAN, 1988, p. 264), também aproveitou-se do impacto produzido pela publicação do romance e pela polêmica que se seguiu na imprensa, para montar peças cujos títulos deviam atrair um público preparado pelos jornais, no que se refere ao aspecto antiescravagista suscitado em *O mulato*. Das três peças que foram montadas, apesar do sucesso, nenhuma dessas agradou Aluísio. A seus olhos, elas tinham dois defeitos crassos: eram de estrutura romântica e não contribuíam realmente para o avanço da causa abolicionista no Brasil.

Aluísio Azevedo tinha um sentido apurado de organização quando lançou a narrativa. O emprego sistemático das formas mais variadas de publicidade, a escolha do momento (o escândalo do processo contra *O Pensador*), favoreceu a venda rápida do livro. Conhecendo o impacto que poderia alcançar o romance nas mocinhas maranhenses, cuja condição de vida lembrava a de Ana Rosa, Aluísio, segundo Mérian (1988, p. 289), buscou estender a audiência de *O mulato*, publicando duas cartas dirigidas a duas leitoras fictícias, Antonieta e Júlia. Antonieta, apesar da proibição do pai, tinha conseguido ler o romance e dá as impressões a Júlia:

Confesso-te que muito aproveitei com a leitura dessa obra. Quando lia Lamartine deleitava-me; hoje pretendo instruir-me nos livros da escola moderna. A escola realista me era completamente desconhecida. Só conhecia a sentimental. Que diferença espantosa há entre elas! A escola realista é [...] a escola da verdade, [...] do necessário. A sentimental é a perniciosa [...] da mentira. Nela nada há de real [...]. Agrada, arrebatada porque tem muitas coisas bonitas: duelos, suicídios, lágrimas [...] e quase sempre muita sobrenaturalidade [...] (AZEVEDO apud MÉRIAN, 1988, p. 289-290).

Após esse elogio do realismo, ela despreza os romances de Ponson du Terrail e de Montépin e decide aperfeiçoar seu conhecimento das obras realistas:

Talvez que um dia eu seja mãe, e então saberei dar a meus filhos uma educação útil e prática e positiva. Depois da leitura de *O mulato*, me tenho arrependido [...] das horas que empregava fazendo orações. [...] Sabes mais minha amiga? Esse livro me fez odiar o preconceito racial, qualquer que ele seja.

Talvez se diga que há no *Mulato* imoralidades. Admitamos. Mas o que é isso em presença das imoralidades que ouvimos nos bailes de nossa terra? Quantas vezes não ouvimos da boca de um moço da alta sociedade frases indecentes [...] envolvidas num palavreado mais ou menos bonito?... O que fazem nossos pais quando ouvem isso?... Riem-se até às vezes acham espirituoso. [...] o escritor realista nos ensina a evitar o perigo. Lamento que as nossas colegas não se entreguem à leitura dos livros modernos. (AZEVEDO apud MÉRIAN, 1988, p. 289-290).

Três dias mais tarde, é publicada a resposta de Júlia na *Pacotilha*, com longas considerações sobre a condição da mulher maranhense. Ela também lastima a educação retrógrada que recebeu na família e no colégio, onde, fora o português, não se ensina mais nada às moças além de algumas noções de francês, de canto, de piano e de bordado. Para ela, a falta de exercícios físicos é a origem das perturbações do sistema nervoso que atingem a maioria das moças maranhenses. Ela ressalta a ignorância de suas irmãs, incapazes de participar de uma conversa que não seja sobre um assunto na moda.

Na verdade, conforme Mérian (1988, p. 291), estas duas moças eram homens; Antonieta era Paulo Freire e Júlia, Luís Medeiros, dois companheiros de Aluísio Azevedo que, por intermédio dessas cartas, relançavam o interesse dos leitores e continuavam o debate iniciado pelo romancista. Para o autor, a história de Ana Rosa devia ter um caráter exemplar. Sua intenção era, num primeiro tempo, abrir os olhos das jovens leitoras e conscientizá-las de sua situação. Depois, numa segunda etapa, convertê-las às ideias positivistas e levá-las a um comportamento diferente.

Esse episódio, que se integra perfeitamente na lógica naturalista do romance (MÉRIAN, 1988, p. 292), é utilizado pelo escritor para demonstrar a utilização abusiva que os padres fazem da confissão, aproveitando-se de sua influência sobre os fiéis; essa prática representava, muitas vezes, uma violação das consciências, pois o clérigo, através do papel de educador, orientava a escolha das moças no sentido do interesse do pai e também do clero. Quando o padre Diogo condena o amor de Ana Rosa por Raimundo, ele se faz de intérprete, em nome de Deus, da sociedade conservadora e racista do Maranhão.

A partir de 1878, conforme o mesmo estudioso (MÉRIAN, 1988, p. 163), o papel da mulher esteve no centro do debate sobre a família na imprensa de São Luís do Maranhão. A

ideia geralmente admitida era a de que a mulher não estava apta a exercer determinados trabalhos e que o casamento era considerado a base da sociedade. Já para os positivistas, a mulher deveria trabalhar, pois o trabalho é a base da dignidade, da saúde e da afirmação do dever, e a mãe ocupa um papel de primeiro plano na educação dos filhos, capaz de orientá-los a alcançarem ocupações nobres no futuro. Convinha, então, para que isso se tornasse possível, que a mulher tivesse recebido antes do casamento uma boa educação moral, intelectual e física, tornando-se assim um ser responsável, consciente de seus deveres domésticos e sociológicos, em detrimento de uma educação marcada pela influência da Igreja e dos padres.

Numa sociedade patriarcal e escravagista, como a do Maranhão, as mulheres só tinham, forçosamente, o papel de mães e esposas a assumir. Aluísio esboçou um retrato muito severo da mulher maranhense numa crônica que indignou aqueles que viram nela um panfleto:

A mulher maranhense é por excelencia a devota, [...] a mulher cheia de superstições [...]. É a mulher nervosa [...]. É a mulher que tem medo de tudo [...]. A [...] maranhense é a mulher que se casa aos catorze annos e inutiliza-se para o resto de sua vida, é a mulher que acredita nos milagres da Virgem, nas cóleras de Deus, na efficacia da confissão, [...] é a mulher [...] ignorante dos seus deveres sociais e de suas obrigações domesticas [...].

Em consequência d'essa falta de confiança em si, a mulher maranhense quando tem um filho, não procura pôr em pratica o meio de fazer delle um homem de bem, não procura prepará-lo para vir a ser um cidadão útil, não! Entrega-o à ignorância dos professores e à conveniência dos escravos e diz: "— Ora, será o que Deus quiser! Será o que o destino mandar."<sup>3</sup>

Aluísio, de acordo com Mérian (1988, p. 159), é contrário ao fatalismo e à negação de qualquer responsabilidade. O escritor via aí, com seu sentido de determinismo, a causa da má educação das crianças, que herdavam as taras da mãe, fruto da ignorância e do obscurantismo da matriarca. Em outra crônica, o romancista explica o papel que cabia à religião na educação das mulheres: "Queremos a mulher religiosa, decerto que a queremos! porque todos nós precisamos de uma religião, mas querêmo-la com dignidade, com amor, com fé [...] Queremos a religião, mas querêmo-la pura, [...] de boa intenção [...]." (AZEVEDO apud MÉRIAN, 1988, p. 167).

Encontramos nessas crônicas os fundamentos da ideologia que presidiu a criação das personagens femininas de *O mulato*. A psicologia das mulheres, seu comportamento na sociedade, seu papel de esposa e mãe seriam analisados de acordo com os princípios enunciados na imprensa.

---

<sup>3</sup> AZEVEDO, A. Chronica: uma carta ao senhor doutor cônego Mourão. *O Pensador*, Maranhão, n. 18, s/p., 10/03/1881.

### 3.2 Acolhida do romance no Rio de Janeiro

Apesar da repercussão da publicação de *O mulato* em São Luís, Aluísio Azevedo teria continuado na sombra no Brasil, se seu romance tivesse passado despercebido no Rio de Janeiro, centro de atração para intelectuais e escritores provincianos. No Rio, segundo Mérian (1988, p. 318), estava concentrado o maior número de editores, de críticos e também de leitores. Até mesmo membros eminentes da famosa Escola de Recife, como Sílvio Romero, instalaram-se na capital. Um escritor, para alcançar a notoriedade, devia ser consagrado pela crítica dessa cidade. Além disso, a imprensa do Rio de Janeiro era a única que dispunha de difusão em nível nacional, o que atenuava o efeito de isolamento das províncias. Os críticos literários e artísticos da capital desempenhavam, de certa forma, o papel de transmissores daquilo que era recebido da França e de Portugal, além de terem a dupla função de sensibilizar os leitores para as formas modernas da narrativa e obrigar os romancistas a cultivarem uma visão crítica de sua obra.

Os críticos brasileiros do final do século XIX, de acordo com Luciana Picchio (1997, p. 261), estão embebidos de cultura europeia positivista e evolucionista, voltada para estabelecer "as relações da vida intelectual com a história política, social e econômica de cada país". Quem assim define a tarefa do crítico é Sílvio Romero, como etapa fundamental de todo itinerário crítico e historiográfico.

A crítica literária, a história social e a cultura brasileira se transformaram no século XIX, segundo Roberto Ventura (1991, p. 12), com a recepção de modelos europeus, como a história natural e a etnologia, que forneceram instrumentos para a interpretação da natureza tropical e das raças e culturas brasileiras, o que explicaria a recepção do positivismo, do evolucionismo e do racismo.

A crítica naturalista, conforme o mesmo autor (VENTURA, 1991, p. 88), aborda o texto como reflexo de condições sociais e naturais e estabelece a correspondência entre ambos. As obras literárias são tomadas como "documentos" que revelam a psicologia de um século, ao representarem a sociedade e a natureza que as produziram. O Naturalismo deu continuidade à concepção documentalista da crítica brasileira, herdada da tradição romântica, em que o retrato da natureza tropical e dos costumes indígenas se impunha como programa literário nacionalizante. A concepção naturalista foi adotada por críticos como Romero, Araripe, José Veríssimo, Capistrano de Abreu e Rocha Lima. O crítico converte-se em um misto de naturalista e sociólogo, na tentativa de apreender os fatores determinantes do fato artístico.

O Naturalismo, predominante na crítica literária brasileira no último terço do século XIX, foi, para Ventura (1991, p.87), responsável por sua abertura à sociedade e à história. Taine formulou, na *Histoire de la littérature anglaise*, de 1863, as bases da crítica naturalista, cuja tarefa comparava à história. Nela, três fatores determinariam o estado moral elementar e a atividade espiritual: a raça, disposições inatas e hereditárias do homem, o meio, ambiente físico e geográfico em que vive um povo e o momento.

*O mulato*, de acordo com Mérian (1988, p. 320), em função do caráter antiescravagista, da orientação ideológica positivista e republicana e da estética naturalista, integrava-se perfeitamente na corrente de pensamento da maioria dos jovens escritores e intelectuais da capital, como a constante preocupação com as grandes questões religiosas, sociais e políticas. A literatura brasileira, segundo Brayner (1979, p. 46), sempre teve uma faceta reivindicatória, ora dentro dos limites agressivos da sátira social, ora dentro do nível superficial das acusações morais dos problemas da nação. O entusiasmo pelo bem é uma das principais correntes da literatura do século XIX, estando presente em quase todos os notáveis escritores da época.

O romance começou a ser difundido, no Rio de Janeiro, quinze dias após o lançamento na província maranhense, num momento particularmente favorável, a consagração do teatro naturalista. Joaquim Serra, do diário abolicionista *Gazeta da Tarde*, sublinhando principalmente a contribuição desse romance à causa abolicionista, foi muito explícito sobre esse ponto numa carta aberta a Artur Azevedo:

O livro que o seu irmão acaba de publicar [...] são as primícias de um grande talento.

Li-o com sofredão, e folguei vendo que, de par com o intuito litterário, n'aquelle romance há uma preocupação constante de ver abolida a escravidão neste paíz. [...]

O Mulato é um romance que deleita-me como obra de arte e que entusiasma-me como obra de propaganda. [...]

Vejo nelle paginas de grande valor descriptivo, [...] dialogos travados com naturalidade [...] e um fim moralizador.

[...] O horror de que sempre se apodera o romancista maranhense quando falla na escravidão; as satyras com que bloqueia essa instituição; os perigos que nota na vida privada e social provenientes de tal legado, são titulos de sobra para recommendar O mulato.<sup>4</sup>

No início, *O mulato* foi recebido como uma contribuição à luta contra a escravidão, mas, os partidários da abolição julgaram que o anticlericalismo de algumas páginas era exagerado e que o romancista deveria ter dado mais importância às teses antiescravagistas.

---

<sup>4</sup> SERRA, J. O mulato. *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, n. 110, s/p., 10/05/1881.

Foi preciso esperar o mês de julho para saírem análises sérias sobre a estética do romance. Os estudos mais completos foram os de Urbano Duarte e Araripe Júnior.

Urbano Duarte, segundo Mérian (1988, p. 322), saudou *O mulato* como um acontecimento na vida literária do Brasil, num artigo publicado na *Gazeta da Tarde*. Foi ele quem lançou a famosa frase: "Romancista ao Norte!" Todavia, a homenagem prestada pelo crítico ao jovem romancista não era isenta de críticas, que ressaltavam, em particular, as falhas de estilo e as incoerências no estudo da personalidade das personagens principais:

O Sr. Aluizio não é um simples artesão, mas também ainda não conhece completamente o processo artístico das proporções, das meias-tintas [...] É um impressionista. [...] O caracter do principal personagem, Raymundo, nunca chega a desenhar-se nitidamente e vê-se bem que é mais producto da imaginação que da observação. O de Manuel [...] salva-se do olvido, graças ao sermão característico [...] que elle prega, quando Raymundo é pilhado a raptar a amante. Esta, Anna Rosa, também se nos afigura um mixto informe de heroína, de prostituta, [...] com hysterismos intermitentes e feitos a "capricho" para não afrouxar o interesse do livro.<sup>5</sup>

Apesar de tudo, Urbano considera *O mulato* como "um livro notável" no "deserto literário" brasileiro de então e prevê um belo futuro para o romancista: "Profetizamos um lugar brilhante na literatura ao senhor Aluísio Azevedo, se ele curar mais da forma, se polir mais o estilo, debastando-o das excrescências e alinhando-o com mais esmero." (DUARTE, 1881, s/p.).

Nesse artigo de Urbano Duarte, segundo Mérian (1988, p. 323-324), encontram-se reunidos os argumentos aventados por numerosos críticos nos meses que se seguiram. Os propósitos desse crítico, então considerado como um dos melhores conhecedores do Naturalismo, são testemunho da ambiguidade dos críticos brasileiros. Aluísio é apresentado, dependendo do caso, como realista e naturalista, discípulo de Zola, mas também de Flaubert e de Balzac. Isto coloca o problema do próprio caminho do conceito de Naturalismo no Brasil, na época, não apenas para os romancistas, mas também para os críticos.

Esse fato explica a ausência de uma interpretação realmente convincente de *O mulato* na imprensa do Rio de Janeiro em 1881. Entretanto, Araripe Júnior, em 5 de novembro de 1881, no jornal *Gazeta da Tarde*, na série intitulada "Sem oriente", melhor definiu o sentido e o lugar de *O mulato* na história e na evolução do romance brasileiro:

O novo romancista apresentou-se francamente como é: no período de transição, de luctas [...]. O seu livro em que se encontram scenas admiraveis,

---

<sup>5</sup> DUARTE, U. O mulato por Aluizio Azevedo. **Gazeta da Tarde**, Rio de Janeiro, n. 157, 08/07/1881. s/p.

pode-se dizer a crisalida de uma obra realista. Nem lagarta nem borboleta. Não seja, porém, isto motivo para doestos; porque o sympatico escriptor tem uma cousa que é o essencial: tem grande talento, tem imaginação fecunda. [...] O livro começa em flagrante delito de preocupação zolaica e com uns ressaibos de quem acaba de fechar O primo Bazilio de Eça de Queiroz. Ora é esta superfetação que não me agrada. Veja o romancista se é possível dar-nos um realismo inteiramente nacional [...].<sup>6</sup>

Sodré (1965, p. 177) destaca a insistência com que Araripe Júnior, desde o aparecimento de *O mulato* até que o romancista oferecesse outros e melhores livros, vê naquele apenas uma obra incompleta, heterogênea, híbrida, esboço do que viria a ser o romance de uma autêntica personalidade. Segundo Mérian (1988, p. 324-325), desde então, os críticos esperaram com interesse o lançamento do próximo livro, para saber se Aluísio confirmaria as grandes esperanças que despertara a obra que fora saudada como o primeiro romance naturalista no Brasil. A espera foi decepcionante, pois Aluísio publicou vários romances-folhetim, de caráter romântico, antes de regressar ao Naturalismo, somente em 1884, com *Casa de pensão*.

Em artigo de 1888, o crítico Araripe Júnior, de acordo com Ventura (1991, p. 17), recorreu a uma teoria da natureza e à ideia de tropicalidade, para mostrar como se deu a adaptação no Brasil do romance naturalista de Émile Zola. O artigo se chama "Estilo tropical. A fórmula do naturalismo brasileiro". Araripe explicou a possível originalidade das obras de Aluísio Azevedo, influenciadas por Zola, como resultado do impacto do meio local sobre as formas importadas da Europa:

Emigrando para o Brasil, o naturalismo não podia deixar de passar por uma migração profunda. Zola, neste clima, diante desta natureza, teria de quebrar muitos dos seus aparelhos para adaptar-se ao sentimento do real aqui [...] O naturalismo, ou se subordina a esse estado de coisas, ou se torna uma planta exótica, - de mera curiosidade. A nova escola, portanto, tem de entrar pelo trópico de Capricórnio, participando de todas as alucinações que existem no fermento do sangue doméstico, de todo o sensualismo que queima os nervos do crioulo. (ARARIPE JR. apud VENTURA, 1991, p. 17).

O clima tropical, conforme o mesmo autor (VENTURA, 1991, p. 18) obrigaria os autores a abandonarem a "correção" do estilo europeu, adotando uma escrita cheia de nervosidade e sensualismo. Araripe Júnior valoriza essa passagem da correção à tropicalidade, que moldaria o Naturalismo a uma sociedade nova, como o Brasil. As origens do estilo literário eram atribuídas à ação diferenciadora do meio ambiente ou da mistura étnica sobre as formas europeias:

---

<sup>6</sup> ARARIPE JR. O mulato. **Gazeta da Tarde**, Rio de Janeiro, n. 259, s/p., 05/11/1881.

O estilo é resultante do conflito entre o temperamento de cada indivíduo e o mecanismo das formas literárias já criadas por um povo [...]. O estilo individual de um escritor formar-se-ia nesse encontro entre o estilo nacional e as formas de expressão de uma escola. (ARARIPE JR. apud VENTURA, 1991, p. 37)

Já Álvaro Lins, no *Jornal de Crítica*, é de opinião de que, no século XIX, segundo Raimundo de Menezes (1958, p. 128-129), ninguém ultrapassou Aluísio Azevedo na capacidade descritiva de certos grupos sociais, de certas festas populares; a sua página de *O mulato* sobre uma noite de São João provinciana é uma pequena obra-prima. É todo um documentário da vida provinciana que varia das preocupações religiosas e políticas até as situações e os objetos mais insignificantes. Ficamos sabendo os detalhes mais pitorescos e característicos dos casamentos, das doenças, dos remédios, dos hábitos, dos tiques, dos preconceitos da vida provinciana.

Apesar dos numerosos comentários publicados na imprensa do Rio de Janeiro, mostrando que *O mulato* foi bem recebido por muitos escritores de nome brilhante, que deram ao romance o prestígio que ele estava bem longe de ambicionar, a obra, de acordo com Mérian (1988, p. 325), não teve a mesma repercussão de São Luís. Na Corte, foi um acontecimento literário que teve impacto principalmente num círculo restrito de iniciados, e não um acontecimento social como no Maranhão. Os mil exemplares da primeira edição foram vendidos, sobretudo, em São Luís. No máximo, algumas centenas de leitores do Rio de Janeiro e no restante do país tiveram acesso à primeira edição, e a segunda, anunciada várias vezes, só foi concretizada em 1889 e foi uma versão remanejada. Oito anos mais tarde, a primeira edição era tão rara que o romancista pode, sem muitos riscos de ser contradito, apresentar o texto de 1889 como uma reprise apenas um pouco modificada da versão de 1881.

## 4 POSSÍVEIS FONTES DO ROMANCE E REPRESENTAÇÃO NAS DIFERENTES VERSÕES SEGUNDO JEAN-YVES MÉRIAN

### 4.1 Possíveis fontes literárias e teatrais de *O mulato*

*O mulato* não é a primeira obra a ter tratado dos problemas criados pelas relações entre negros, mulatos e brancos numa sociedade multirracial escravagista. Não fica excluída a hipótese de que Aluísio tenha conhecido, antes de escrever o romance, obras literárias – francesas em particular –, em que as mesmas questões eram abordadas. A obra então mais conhecida era *Bug Jargal* de Victor Hugo, traduzida para o português. Hoffmann, em *O negro romântico*, definia bem em algumas linhas as características essenciais do herói:

Bug Jargal recusa-se a admitir a superioridade dos brancos; mas não tem complexos: ele ama a branca Maria mesmo sabendo que seu amor é impossível. [...] Como no final das contas tudo no herói é romântico, o que importa é menos sua etnia que seu gosto pela infelicidade, sua solidão e seu caminho em direção a uma morte trágica. (HOFFMANN apud MÉRIAN, 1988, p. 205).

O destino desse herói romântico é diferente do de Raimundo em *O mulato*. Porém, já se encontra presente o tema do preconceito racial e o tema do amor impossível de um mulato por uma branca, terminando com uma morte trágica.

Segundo Mérian (1988, p. 205-206), a adaptação em São Luís da peça de Anicet Bourgeois, *Le Docteur Noir*, algumas semanas após o lançamento de *O mulato*, prova que as obras teatrais francesas cuja ação tinha por tema as relações interracialis, eram conhecidas. Muitas vezes, não é a escravidão que é questionada, mas os problemas com os quais se defrontam os mulatos forros, desprezados pelos brancos, mesmo quando nada em seu físico trai sua origem e quando voltam da França após brilhantes estudos. Mesmo com todas as qualidades de Raimundo, seu tio prefere casar a filha com o caixeiro João Dias, a vê-la com um filho de escrava. Casar com um negro seria sujar o sangue:

— Parece que ficaste meio sentida com o que se passou!... Pois olha: se tivesse de assistir ao teu casamento com um cabra, juro-te, por esta luz que está nos alumando, que te preferia uma boa morte, minha neta! porque serias a primeira que na família sujava o sangue! Deus me perdoe, pelas santíssimas chagas de Nosso Senhor Jesus Cristo! gritava ela, pondo as mãos para o céu e revirando os olhos, mas tinha ânimo de torcer o pescoço a uma filha, que se lembrasse de tal, credo! que nem falar nisto é bom! E só peço a Deus que me leve, quanto antes, se tenho algum dia de ver, com estes que a terra há de comer, descendente meu coçando a orelha com o pé! (AZEVEDO, 1990, p. 54).

No teatro romântico francês, o surgimento de personagens mulatos está situado sob o signo de três maldições: a condição de negros, a escravidão e o fato de serem bastardos. Os mulatos são, segundo a estética romântica maniqueísta, capazes ao mesmo tempo dos sentimentos mais nobres e das maiores baixezas. Entretanto, qualquer que seja o papel que o destino lhes reserva, têm quase sempre certeza de que viverão infelizes. É nestes termos que Hoffmann caracteriza-os:

Estes personagens belos, instruídos, [...] perfeitos cavalheiros ou mulheres realizadas teriam tido dificuldades em formarem-se nas colônias, numa sociedade repressiva em que as condições raciais primam sobre todas as outras. Foi assim que tiveram a "sorte" de terem podido deixar a colônia para imporem-se na Metrópole. O que só aumenta seu mérito, pois foi na terra da civilização mais avançada que eles se destacaram e não no mundo provincial das ilhas. Isto realça inclusive, o absurdo dos vexames que sofriam quando regressavam a seu país [...] Os temas do amor impossível, da discriminação racial, da sensualidade irresistível e da fatalidade do sangue, encarnam-se de modo particularmente marcante num personagem de cor; a imaginação coletiva estava habituada a associá-los com os indivíduos de origem africana. (HOFFMANN apud MÉRIAN, 1988, p. 206).

A partir do excerto acima, podemos perceber que há semelhança entre os temas tratados nas obras francesas e em *O mulato* de Azevedo. Apesar disso, há, em nossa opinião, mais identidade na inspiração que imitação.

Entre as obras cuja comparação com *O mulato* oferece interesse evidente, segundo Mérian (1988, p. 208-209), está um romance publicado em 1843, *Georges*, de Alexandre Dumas, escritor apreciado por Aluísio Azevedo. Esse romance é uma crônica da sociedade colonial, cujos preconceitos eram comparáveis aos da sociedade maranhense. Georges, como Raimundo, é um homem superior, perseguido por um destino funesto, que vai estudar na Europa. Nas duas obras, é o retorno do herói que questiona as estruturas sociais, mentais e as "leis raciais", que estão na base da história romanesca. Porém, as semelhanças terminam aqui, pois Georges conhece perfeitamente sua origem e retorna à Ilha da França, com a finalidade precisa de combater a discriminação racial e vingar-se dos brancos. Raimundo, ao contrário, ignora sua identidade e, numa primeira fase, cria involuntariamente uma situação conflitiva em sua província natal.

Conforme Mérian (1988, p. 211), Joaquim Manuel de Macedo em três obras: *Simão, o crioulo*, *Pai Raiol, o feiticeiro* e *Lucinda, a mucama*, publicados em 1869, sob o título geral de *As vítimas algozes*, ataca a escravidão sistematicamente. Macedo não poupava os leitores de nenhuma das desgraças sofridas pelos escravos, vítimas de senhores iníquos. Para ele, é a essa lamentável condição de vida que deve ser atribuída a profunda maldade dos escravos,

inteiramente dedicados a fazer a infelicidade dos senhores brancos. Esses exageros e o maniqueísmo encontram explicação na intenção de demonstrar que a escravidão era a origem de todos os males sociais e que conseqüentemente era urgente acabar com esse sistema.

No palco, de acordo com Mérian (1988, p. 212), dois autores, Agrário de Menezes e José de Alencar colocam em cena mulatos em situações que, embora não sejam idênticas àquelas vividas por Raimundo, lembram-nas ao menos em certos aspectos. A ação da peça de Agrário de Menezes, *Calabar*, situa-se na época das lutas entre portugueses e holandeses no Nordeste por volta de 1640. Essa obra foi a primeira tentativa de exploração literária da personalidade complexa dos mulatos. Calabar, o mulato, traidor sob o ponto de vista dos portugueses, torna-se o primeiro patriota brasileiro se consideramos que suas traições foram motivadas pelo desejo de ver o Brasil livre dos ocupantes brancos, fossem eles portugueses ou holandeses. Calabar era levado a agir pela condição de mulato fracassado; a cor da pele denunciava suas origens, fonte de amargura num mundo dominado pelos brancos, portugueses ou holandeses, que se recusavam a reconhecê-lo como igual. Era igualmente vítima da discriminação na vida sentimental: sangue misturado, não podia pretender ser amado por uma branca.

Várias obras teatrais de Alencar tratam dos problemas causados pela escravatura e das relações entre raças sob uma nova abordagem. Conforme Mérian (1988, p. 213), foi em *Mãe*, levada ao palco em 1860, que Alencar apresentou situações dramáticas novas, que podemos comparar com algumas situações de *O mulato*. Jorge, estudante do último ano de medicina, vive em companhia de uma escrava, Joana, ignorando que se trata da própria mãe. Ela é apresentada como o símbolo de amor materno. Tudo fez para satisfazer as necessidades materiais do filho, sem revelar-lhe que é sua mãe, alimentando nele a ilusão de que é branco. Para resolver problemas de dinheiro, Joana serve de caução, como escrava, a um empréstimo. No fim do drama, a verdadeira identidade de Jorge lhe é revelada. A descoberta da origem social do mulato não cria empecilhos a suas ambições profissionais, mas o pai da noiva recusa-se a deixar a filha casar-se com o filho da escrava, impedindo, assim, a realização de seus projetos afetivos. Este fracasso agrava-se com o suicídio de Joana que, através desse gesto, quer deixar de aparecer como um obstáculo à felicidade do filho.

Nestas personagens e nestas situações aparentemente estereotipadas, dois aspectos parecem-nos prefigurar *O mulato* de Aluísio Azevedo: a ficção do mulato que ignora suas origens e as suas possibilidades de ascensão social, igual ou superior aos brancos que o cercam. No entanto, Alencar não dava importância fundamental a estes dois pontos. Na introdução à primeira edição do drama, ele próprio afirmava que dava à exemplaridade do

amor materno, personificado por Joana, privilégio em relação a outros aspectos. Nada permite afirmar que Aluísio tivesse conhecimento destas peças antes de escrever *O mulato*. É interessante, porém, notar que, 20 anos antes, a personagem do mulato que ignora suas origens havia servido como tema de obras literárias antiescravagistas.

Críticos como Agripino Grieco e Mário Meirelles, de acordo com Mérian (1988, p. 216), pensaram reconhecer em *O mulato* a lembrança da vida de Gonçalves Dias. O poeta viveu uma grande paixão por Ana Amélia Ferreira Vale, porém, quando pediu a mão da jovem maranhense, a mãe da moça recusou-se a consentir o casamento, apesar dos laços de amizade que uniam Gonçalves à família. Qualquer que tenha sido o motivo da recusa, a opinião que reinava em São Luís na época, estava ligada ao fato de o poeta ser mestiço. Sua partida do Maranhão e os poemas que escreveu sobre amores frustrados contribuíram para fortalecer esse mito. Teria Aluísio a lembrança das aventuras infelizes de Gonçalves Dias, quando escreveu seu romance? Nada, na edição de *O mulato* de 1881, permite afirmá-lo, pois o poeta só é citado em conversas de salão por aqueles que viam nele um dos destaques da "Atenas brasileira". As referências a Gonçalves Dias, porém, são mais precisas no manuscrito da ABL<sup>7</sup>. Raimundo, a bordo do barco que o leva de volta a São Luís, passa longas horas lendo poemas de Gonçalves Dias: "Raimundo emprestou a Laura vários livros de literatura e estendido numa preguiçosa, defronte dela, lendo, com os olhos meio cerrados, as poesias de Gonçalves Dias, adormeceu sobre o oceano." (AZEVEDO apud MÉRIAN, 1988, p. 216).

Será possível dar um valor simbólico a essa frase? Parece-nos que seria uma interpretação audaciosa, já que ela, que figurava no primeiro manuscrito, foi retirada antes da publicação do romance. Já na edição de 1889, o poeta reaparece através de um poema que é cantado por Ana Rosa. No entanto, *O mulato* não deixa de ser a ilustração, por meio do romance, do jogo dos mesmos preconceitos raciais que devem ter atingido Gonçalves Dias, mais de 30 anos antes. A história contada em *O mulato* foi relacionada com a vida do poeta, não em razão da negativa, que nada tinha de excepcional, mas sim porque suas aventuras pertencem à memória coletiva do Maranhão.

---

<sup>7</sup> Segundo Mérian (1988, p. 225), existem dois manuscritos que correspondem a duas etapas de preparação do romance. O primeiro, que pode ser considerado como um esboço, encontra-se no Museu Histórico de São Luís do Maranhão; o segundo, na biblioteca da Academia Brasileira de Letras. A primeira edição, a de 1881, pode ser consultada na biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A edição realizada por Garnier, a de 1889, foi, em seguida, frequentemente retomada. Essa edição, geralmente apresentada como sendo a terceira, é, na verdade, a segunda em português. Desde o retorno de Aluísio Azevedo ao Rio de Janeiro, em setembro de 1881, falava-se em uma segunda edição, e em São Luís, o jornal *O Pensador*, em seu número de 20 de janeiro de 1882, chegou a convidar os leitores a fazerem assinaturas. Na verdade, por razões ignoradas, foi preciso esperar 1889 para que *O mulato* fosse reeditado em português.

## 4.2 Representação nas diferentes versões

O romance que, em 1881, foi um marco na vida literária brasileira e que abriu caminho ao Naturalismo, segundo Mérian (1988, p. 224), ainda é lido em sua versão definitiva, a de 1889. Os estudos que foram consagrados desde o fim do século XIX ao naturalismo brasileiro e à evolução da técnica romanesca de Aluísio Azevedo, sempre tomaram como base esse texto. Parecia evidente para os críticos que as versões de 1881 e de 1889 eram idênticas. Inclusive o próprio Aluísio Azevedo declarou em sua introdução à edição de 1889: "Agora o senhor [...] Garnier resolveu apresentá-lo de novo ao público e ei-lo aqui com pequenas modificações. Não quis alterar-lhe de todo a forma porque me pareceu que não tinha direito de fazê-lo." (AZEVEDO apud MÉRIAN, 1988, p. 224).

Na verdade, apesar dessas afirmações, Aluísio Azevedo modificou profundamente *O mulato*, que conheceu, antes de sua primeira publicação, uma longa maturação. O estudo do manuscrito de São Luís do Maranhão e o da Academia Brasileira de Letras prova que Aluísio não escreveu *O mulato* de uma vez só. A correção de detalhes, as frases modificadas, a composição dos retratos, as descrições da paisagem, os episódios transformados são marcas evidentes da preocupação do jovem romancista em dar ao público uma obra que se afinasse ao máximo com as ideias estéticas que defendia na imprensa. Assim, o romance publicado em 1889 foi purificado de várias imperfeições, como a sensibilidade que fez com que o escritor se inclinasse mais para o lirismo romântico que para o estudo objetivo da sociedade maranhense. Apesar de tudo, Aluísio conserva intacto o enredo em linhas gerais e não modifica a organização dos capítulos.

Ainda que os problemas colocados pelos preconceitos raciais fossem essenciais no romance, conforme Mérian (1988, p. 261), num primeiro momento, Aluísio Azevedo só utilizou como argumento de venda o caráter anticlerical da obra. Esse exemplo é o melhor argumento para desmentir as declarações do romancista contidas no prefácio da edição de 1889:

Ela [a obra] foi feita de boa fé; não a puxei à força de dentro de mim, foi ela que se formou por si mesma, sob o domínio imediato das impressões, e procurou vir à luz em forma de romance. Afianço que durante a gestação não me preocupei absolutamente com o efeito que o livro teria de produzir sobre o público, nem tampouco com a escola donde ele procedia. Quando cheguei a lançá-la no papel, já o tinha pronto do princípio ao fim, com os capítulos divididos, os tipos grupados nos seus planos competentes, a ação desenvolvida até o desfecho e as cenas dispostas cada qual em seu lugar [...] O volume levou um ano a ser impresso. (AZEVEDO apud MÉRIAN, 1988, p. 4).

Como o conhecimento das diferentes fases do romance é indispensável para que possamos compreender a evolução das ideias estéticas do romancista, apresentamos o estudo de Jean-Yves Mérian (1988).

#### **4.2.1 O manuscrito de São Luís do Maranhão**

O manuscrito, conforme Mérian (1988, p. 235), permite-nos ter uma ideia da composição do romance e das características principais do primeiro rascunho. O relato segue a cronologia dos diversos acontecimentos de forma linear: a vida de José, as ocorrências que giram em torno do nascimento de Raimundo, a infância e a juventude do protagonista que ignora a condição de mulato quando está em Portugal, a volta a São Luís do Maranhão, a infeliz aventura amorosa e a funesta descoberta de sua identidade. As ideias centrais do romance definitivo, nesse primeiro manuscrito, já estão determinadas: o mulato que não sabe quem é, frente a uma sociedade patriarcal, escravagista e conservadora e o mesmo homem depois de conhecer sua origem diante dessa mesma sociedade. É o homem só, que se opõe a um mundo hostil, dominado por colonos portugueses, tema que combina com a rejeição da ideologia republicana, abolicionista e positivista que o mulato defende e que a classe conservadora rejeita.

No que se refere à infância de Raimundo, esta é silenciada pela estranha condição de bastardia. O pai foi morto quando ele era ainda pequeno, e ele não sabe quem é sua mãe. Querendo descobrir sua origem, começa a recompor a trajetória de José da Silva para que dele nascesse sua própria existência. A vida do mulato é essencialmente construída por palavras proferidas por outras pessoas. Segundo Compagnon (1996, p. 89), "toda a enunciação produz simultaneamente um enunciado e um sujeito, não há sujeito anterior à enunciação ou à escrita", pois se "a enunciação é constitutiva do sujeito, o sujeito advém na enunciação". Criar-se a si próprio é condição necessária de quem percebeu, no nível vivencial, a ausência do pai e o apagamento da mãe e, no nível simbólico, de quem descobriu que era preciso fazer-se enfim em linguagem para poder ousar adquirir um corpo próprio.

Quando adulto, Raimundo duvidou da morte do pai, descobrindo que qualquer história só poderia ser crível quando nascesse da ambiguidade, do confronto entre as muitas verdades e as várias mentiras. O protagonista presentiu que aquilo a que chamavam verdade não passava do discurso que se acreditava vencedor, destinado a silenciar as demais versões. Resta, pois, a Raimundo, o exercício da dúvida. Era um tempo para o jovem provinciano repleto de carência, o que o levava a desejar uma totalidade que nunca poderia ser experimentada. Ele apenas tinha vagas lembranças da infância na casa de Ana Rosa.

Dessa forma, Raimundo busca uma significação que fosse capaz de desatar os nós de sua origem e acaba assim por transformar a mãe numa grande obsessão. Esta figura feminina sempre instaurou a incerteza, fez com que todo o discurso sobre ela fosse incompleto e duvidoso. O jovem provinciano, para encontrar a mãe, venceu a precariedade do tempo, ultrapassou a inexorabilidade do esquecimento, enfrentou com determinação o silêncio que rondava a origem e discordou da história familiar que em vão tentou ordená-lo.

A revelação da origem de Raimundo é contada pelo tio, Manuel Pescada. Essa revelação cai como uma bomba, abrindo uma série de acontecimentos. Agora, a crise está latente dentro do protagonista e só espera um acontecimento exterior que a desencadeie. Raimundo, após a revelação, começa a ficar atento às pessoas que o cercam. Há um descompasso entre o ser e o parecer que cada uma das figuras ao seu redor representa; passa a ser capaz de ver o quão caricaturais são as pessoas do seu convívio e percebe o quão esvaziadas eram todas as representações sociais. Tem uma visão cética dos semelhantes, pois sabe que a mentalidade daqueles que ali vivem não mudará nunca quanto à questão racial e ao provincianismo nos costumes. Se quisesse ver uma nesga de mudança, deveria mudar-se para o Rio de Janeiro. É importante destacar que o ceticismo de Raimundo é do próprio narrador que, vivendo em uma sociedade marcada pelo pessimismo, não acredita que haja representações humanas capazes de construir um mundo melhor. O processo de desumanização atingiu os mais impensáveis limites dentro daquela sociedade escravocrata. O que vemos em *O mulato* é apenas dor e destruição de uma personagem marcada pelo preconceito racial.

Num romance realista, segundo Roland Barthes (1984, p. 70), "[...] o conflito mais freqüente é um conflito que opõe uma sociedade e um herói que recusa os limites que essa sociedade pretenderia impor aos seus deveres e satisfações." Raimundo, sabendo da sua verdadeira origem, sofre da dor da desterritorialidade, porque está num espaço que agora o exclui; é como se o mulato não pertencesse mais a nenhum lugar, é como se estivesse em posição de estrangeiro, dentro de sua própria terra natal.

Já nesta primeira versão, podemos ver como Aluísio Azevedo desenvolve a ideia do contraste entre a sociedade do Maranhão, com seu sistema econômico, social e sua moral que exclui o mulato, e a sociedade do Rio de Janeiro ou da Europa onde um mulato, cujos traços não denunciam sua raça, pode, *a priori*, ocupar o lugar a quem tem direito por suas qualidades humanas sem que todos lhe peçam contas sobre sua origem. Outro ponto de partida que já está presente nesta versão é a influência perniciosa que a religião católica – cujo símbolo é o padre Diogo – exerce sobre as famílias, sobretudo graças à ação espiritual e moral sobre as

mulheres; a figura do padre aqui, ao invés de elevar o nível moral da sociedade, contribui para sua corrupção. Aluísio Azevedo também ressalta, nesta primeira versão, os estragos causados pela escravidão e os preconceitos racistas no Maranhão. Apesar de tudo, as teses abolicionistas são muito pouco desenvolvidas e a condição do escravo transparece, sobretudo, através dos castigos que sofre.

A ação do romance é simples e não é determinada de modo preciso no tempo, mas a evocação de certos acontecimentos permite fixar os limites cronológicos. A fuga de José e de Domingas em consequência das revoltas antiportuguesas do Pará e a posterior instalação em Rosário implicam no fato de que Raimundo deve ter nascido por volta de 1835. A conversa dos maranhenses sobre a guerra do Paraguai e as alusões à guerra franco-prussiana situam o retorno de Raimundo a São Luís em 1870. Dessa forma, conforme Mérian (1988, p. 266-267), a ação desenvolve-se num período de quase 50 anos, entre 1830 e 1880, aproximadamente. Entretanto, não se pode deixar de notar certa incoerência, já que Raimundo é apresentado como um homem de 26 anos, o que faria com que tivesse nascido em torno de 1844, ou seja, 10 anos após a data sugerida no início do romance. No relato das aventuras de José, importa mais situar os determinismos sociais que irão pesar sobre o destino de Raimundo e explicar os motivos do ódio do cônego Diogo contra o jovem mulato, que fazer uma narrativa escrupulosamente exata dos fatos.

O primeiro esboço, de acordo com Montello (1975, p. 52), foi atirado ao papel no calor da criação vertiginosa. A cena final, pelo remate brusco, tinha força, tinha teatralidade. Se outros lances do livro ainda indiciavam o narrador cauteloso, que vai experimentando devagar os seus recursos, a derradeira cena, sobretudo na última frase, apresentava o grande Aluísio que iria escrever *O cortiço* e *Casa de pensão*:

Ana Rosa durante os poucos dias que faltavam para a fuga não fazia senão se rever na futura felicidade. [...] No sábado achava-se completamente preparada [...] A este sinal, Ana Rosa, cujo coração batia calorosamente, desceu trêmula a escada percebendo logo de cima o vulto esbelto de Raimundo ao lado de um outro homem. Quando chegou porém ao último degrau, soltou um tremendo grito. Do lado de fora o Cônego Diogo e o Dias, acompanhados de quatro praças, guardavam a espada desembainhada a porta do sobrado. (AZEVEDO apud MONTELLO, 1975, p. 52).

Nesta cena, para o estudioso Mérian (1988, p. 236), falta o desenlace para que se possa ter uma ideia realmente completa do estado da primeira versão de *O mulato*, porém, neste rascunho, parece que Aluísio não definiu a estética a que se filiou, pois a versão é fortemente marcada pelo estilo romântico. No manuscrito, apenas as duas personagens principais, Raimundo e Ana Rosa, são trabalhados em profundidade. Diogo e Manuel não passam de

esboços. Dias, outra personagem essencial da versão definitiva da obra, aparece apenas como um comparsa, um instrumento dócil, que o cônego Diogo utiliza para dar vazão a seus desejos de vingança.

#### 4.2.2 O manuscrito da Academia Brasileira de Letras

O manuscrito, segundo Mérian (1988, p. 237), depositado na Academia Brasileira de Letras (ABL) não é aquele que serviu à primeira edição. Certas passagens do manuscrito, como aquelas que se referem em particular ao desenlace do romance, foram reescritas, o que prova a preocupação que o jovem escritor tinha de chegar à expressão mais justa possível.

Nele, Aluísio conserva e desenvolve um episódio que já estava presente no esboço e que vai desaparecer também tanto na primeira edição como na de 1889: trata-se da viagem de Raimundo do Rio de Janeiro a São Luís durante a qual inicia um namoro com Laura, jovem carioca de boa família. As mil e uma peripécias da viagem permitem-nos seguir a evolução do estado de espírito de Raimundo e de Laura. Suas conversas sobre o casamento são inocentes e a mãe da moça diz que nem ela nem seu marido, preocupados com a felicidade da filha, ousariam opor-se à escolha que fizesse:

Os olhares trocaram-se e estabeleceu-se entre os três uma grande conversa sobre o mau resultado dos casamentos de conveniência. Raimundo concluiu prometendo às senhoras logo que terminasse os seus negócios no Maranhão, dar um pulo a Manaus e procurá-las.

– Teremos muito gosto em apresentá-lo ao meu marido, disse a mais velha e garantimos-lhes desde já que em nossa casa o senhor será recebido como um filho. Houve uma nova troca de olhares porém desta vez foi entre a mãe e a filha. (AZEVEDO apud MÉRIAN, 1988, p. 238).

Esse episódio da viagem dava à história uma abertura suplementar. Será que Aluísio pensava em fazer um contraponto daquilo que ocorreria no Maranhão? Numerosas reflexões levam a essa interpretação. No estado em que aparece no manuscrito, o episódio tem por finalidade sugerir como deveriam ser as relações humanas numa sociedade civilizada, livre dos preconceitos que Raimundo deverá enfrentar logo que chegar a São Luís e onde a mulher pode dispor da própria pessoa, sem levar em conta as conveniências sociais impostas pela família. O correr da cena nos mostra que, numa sociedade que ignora sua condição de mulato, Raimundo podia suscitar paixão e desejo de casamento numa moça culta da burguesia, branca, e podia ser percebido aos olhos das pessoas da classe que viajavam em sua companhia, como um homem perfeitamente estimável:

Raimundo despediu-se e abraçou os companheiros de viagem.  
 – Perfeito cavalheiro! disse um.  
 – É muito instruído!  
 – Fala muitas línguas e conversa admiravelmente em português.  
 – É um brasileiro que honra o Brasil. (AZEVEDO apud MÉRIAN, 1988, p. 239).

Se, no romance, essa aventura tivesse sido conservada, conforme Mérian (1988, p. 240), o efeito teria sido o de dar aos leitores a imagem de um herói muito inconsequente no plano sentimental, já que nunca mais se faz alusão a esse idílio na continuação do manuscrito. Talvez seja por esta razão que Aluísio tenha suprimido o episódio. Contudo, embora tal passagem pudesse prejudicar a coerência psicológica do herói, ela contribuía para expor um argumento suplementar às teses sociais enunciadas pelo romance. A segunda transformação refere-se ao desenlace da narrativa. No manuscrito, Aluísio Azevedo opta por um fim espetacular, a morte dos dois amantes. Raimundo assassinado por Dias, que é o instrumento do ódio de Diogo, e Ana Rosa fulminada pela dor de ver o cadáver do jovem mulato.

O cadáver se aproximava lentamente. [...] Ana Rosa estremeceu – [...] Pareceu-lhe ter reconhecido Raimundo naquele corpo ensanguentado. Duvidou e em um movimento de louca abriu precipitadamente as vidraças. Era com efeito ele.  
 O povo olhou todo para cima e viu um espetáculo horrível.  
 Firmando no patamar da janela as mãos como duas garras, cadavérica, [...] os membros gélidos e contraídos, [...] sem um movimento de corpo, sinistra, extática.  
 De repente deu um formidável grito e caiu para trás inanimada.  
 Mônica acudiu e afastou-a da janela. Ana Rosa deixou no chão uma grande poça de sangue que escorria-lhe para debaixo das roupas.  
 [...] O pai da defunta fechara-se no seu quarto, sem querer falar a pessoa alguma  
 [...] Maria Bárbara tornou-se mais e mais devota e o certo é que, preparando a sua roupa nova para o enterro, apressava o jantar, meio contrariada por sair de seus hábitos.  
 O Dias desapareceu, como se tivesse um tigre a roer-lhe as vísceras [...]. (AZEVEDO apud MÉRIAN, 1988, p. 111)

Podemos buscar uma explicação "naturalista" para esse desenlace na fisiologia e na psicologia de Ana Rosa: a extrema violência do choque causado pela visão do cadáver, provocando a morte da jovem hipersensível, sujeita a crises de histeria. Pode-se pensar, pelo contrário, que o desenlace trágico corresponde à concepção romântica: a morte da jovem inscreve-se na lógica de seu amor absoluto por Raimundo e do juramento de nunca ser de outro. Com isto, Aluísio dá privilégio à história sentimental, limita a ação à alçada das paixões e não leva ao extremo as possíveis consequências do jogo dos determinismos sociais que aparecem nas edições posteriores.

Já na edição de 1889, de acordo com Montello (1975, p. 54), Aluísio poupou da morte Ana Rosa, acrescentando ao livro um epílogo que lhe quebra a linha patética: fez a filha de Manuel Pescada casar-se com Dias, dois anos depois da morte de Raimundo:

O par festejado eram o Dias e Ana Rosa, casados havia quatro anos. Ele [...] aprumara-se todo; [...] a mulher engordara um pouco em demasia, mas ainda estava boa [...]. Ia toda se saracoteando, muito preocupada em apanhar a cauda do seu vestido, e pensando, naturalmente, nos seus três filhinhos, que ficaram a dormir. [...]

O Dias tomara o seu chapéu no corredor e, ao embarcar no carro, que esperava pelos dois, lá embaixo, Ana Rosa levantara-lhe carinhosamente a gola da casaca.

– Agasalha bem o pescoço, Lulu! Ainda tossiste tanto à noite, queridinho!... (AZEVEDO apud MONTELLO, 1975, p. 117).

A transigência para um final menos trágico, porém, mais rude ao leitor da época, conforme Menezes (1958, p. 128), vale como concessão feita pelo romancista aos processos da nova escola literária. Ana Rosa, que sucumbe de amores pelo primo, de quem fica grávida e com quem tenta fugir, acaba por casar, depois do trágico trucidamento de Raimundo, com aquele odioso Dias, de quem ela vivia zombando por causa das roupas. Apesar de tudo, são felizes.

#### 4.2.3 A edição definitiva de 1889 em relação à de 1881.

Quando examinadas e comparadas as edições de 1881 e de 1889, segundo Mérian (1988, p. 276), vê-se a que ponto o romancista havia transformando a versão inicial de *O mulato*. Em 1881, Aluísio ainda não dominava as técnicas romanescas preconizadas pelos naturalistas portugueses e franceses, o que explica os excessos e as falhas na concepção das personagens e da história. Na primeira edição, deixa frequentemente transparecer seus sentimentos, impregnados por lirismo romântico quando descreve a natureza e se deixa seduzir pela beleza e pela magnificência da paisagem:

A noite exalava da floresta como uma nuvem medonha que se eleva cheia de fantasmas e terrores. Havia uns restos de claridade do dia e já um balbuciar confuso de trevas.

[...]

José, cheio de pavor, entalado na agonia suarenta de seu remorso, assistia sem apreciar a um espetáculo esplêndido: no poente descambava o sol e com seus últimos raios retocava [...] todo o campo, e as nuvens de tons quentes e vigorosos. Desse lado tudo mostrava uma face avermelhada e fugaz, ao passo que do lado oposto uma claridade muito fresca e doce, a claridade da lua, debuchava no horizonte o perfil duvidoso das carnaubeiras e dos pindovais. (AZEVEDO apud MÉRIAN, 1988, p. 276).

Essa descrição, de acordo com Mérian (1988, p. 277), mostra que o romancista não concebia a exatidão como fotógrafo, mas sim como artista. O pintor surge dentro do romancista tanto na escolha das imagens pitorescas, quanto nas alegorias que traduzem a sublime beleza de um pôr-do-sol. A natureza deixa de ser simples cenário e secretamente se conjuga com a situação e o sentimento das personagens. Esse crepúsculo é também o crepúsculo da vida de José da Silva. Seus estados de espírito não o predispõem à contemplação do espetáculo grandioso. Sua sensibilidade ferida é mais perturbada pelo que de trágico traz o crepúsculo na floresta. A nostalgia da felicidade perdida, a tristeza da solidão, a inquietude frente ao destino, o desespero são sentimentos que estão em perfeita harmonia com o anoitecer: "Em breve, tudo recaiu no silêncio primitivo, e a lua, do alto, baldeava com a sua luz misteriosa e triste a solidão das clareiras. José ficou imóvel, pensativo, perdido numa nostalgia horrível." (AZEVEDO apud MÉRIAN, 1988, p. 277).

O pessimismo de José da Silva, no cenário majestoso da floresta triste, opõe-se ao otimismo de Raimundo, cuja felicidade nascente se combina perfeitamente com a descrição de uma manhã radiosa de junho no Maranhão. É a aurora do amor que gera grandes projetos:

– É verdade! Sinto que a bela vitalidade desta manhã e a alegria da prima despertam em mim a mocidade que eu em balde fazia por sufocar! Sinto vontade de correr de mãos dadas às suas! É coisa bem singular!

[...]

E insensivelmente tomou as mãos de Ana Rosa.

– Não faça isso! – Deixe-me dizer-lhe destas coisas. Sinto que a estou amando, minha prima. Sinto que vou adorá-la! muito! [...] Parece-me que estas árvores, esta terra, [...] toda esta vida que nos cerca me acusariam se não assim fizesse. Como a natureza sabe impor! como nos obriga a amar! a sermos úteis! (AZEVEDO apud MÉRIAN, 1988, p. 277).

A composição dessas páginas, verdadeiro hino à natureza, à juventude e ao amor, é testemunha da dificuldade que Aluísio Azevedo encontra para liberar-se dos impulsos românticos. Esta afinidade do homem com a natureza está em linha direta com as concepções românticas de Chateaubriand e de Lamartine. A natureza é aqui, como em Rousseau, fonte de símbolos. Na verdade, tudo parece dotado de vida: coisas, animais, paisagens exprimem penas, alegrias e os pensamentos mais secretos das personagens.

Em relação à descrição do amanhecer e da esplêndida manhã de junho na edição de 1881, segundo Mérian (1988, p. 246-247), Aluísio mudou o ponto de vista na edição posterior, em que a beleza da natureza concorre para favorecer a eclosão de sentimentos otimistas nos dois amantes e emocioná-los:

Com esta única lição renasce-me a mocidade que eu estupidamente me empenhava em sufocar! Sinto-me disposto a ser feliz, sinto-me capaz de amá-la [...]!

Ana Rosa abaixou o rosto, afogada em pejo e contentamento, sem querer interrompê-lo, para não desperdiçar uma só daquelas palavras, que lhe faziam tanto bem. O que Raimundo lhe dizia dava-lhe vontade de chorar e cair-lhe agradecida nos braços, traduzindo em beijos todas as ternuras, que o pudor vedava aos lábios proferissem. (AZEVEDO, 1990, p. 84).

Na edição de 1881, de acordo com Mérian (1988, p. 278), o dia do assassinato do mulato é chuvoso, escuro e triste e combina perfeitamente com a melancolia de Ana Rosa cujo coração está cheio de maus pressentimentos. O som lúgubre dos sinos reforça a impressão funesta:

O dobre continuava ao longe, rolando no espaço, como uma onda que se desdobra. E aquele som lúgubre, soluçado, afinava perfeitamente com a tristeza chuvosa do dia e com a solidão mesquinha e abafada daquela sala.

Ana Rosa sentiu um tremor arrepiar-lhe as carnes; lembrou-se de rezar, porém parecia-lhe ouvir rumor de muitas vozes na rua. Foi até a janela. [...] Ana Rosa estremeceu sem ousar formular um pensamento. [...] O vento zuniu mais forte e arrancou afinal a cobertura do cadáver. (AZEVEDO apud MÉRIAN, 1988, p. 278).

A escolha do romancista não é fruto do acaso; Aluísio queria impressionar o leitor com um sentimento de horror. A natureza inteira parece participar do drama e vestir a roupa de luto. O desenrolar da história é também condicionado à vontade do romancista e o caráter pouco verossímil de vários episódios é impressionante. Isto, sem falar das liberdades que Aluísio toma com a cronologia dos acontecimentos. A volta de José da Silva a Rosário é apenas imposta pela necessidade de fazê-lo perecer sob os golpes do cônego Diogo. Os fatos que cercam a "sedução" de Ana Rosa (desistência da viagem de Raimundo, retorno imprevisto, gravidez dela), são peripécias ordenadas pelo romancista pelas necessidades da causa. À lógica originária dos determinismos sociais e psicofisiológicos, se superpõe a visão totalizante do romancista que é sempre o mestre do destino de cada um das personagens. Na elaboração da personalidade dos principais heróis reencontramos numerosas falhas em relação aos preceitos naturalistas. No caso de Ana Rosa, o mecanismo das relações fisiológicas é tratado de forma sistemática. O vocabulário empregado não é uma demonstração de rigor científico e traduz uma fé um pouco ingênua do romancista nas explicações científicas. Ana Rosa aparece muitas vezes submissa às pulsões dos instintos; mas seu desejo obsessivo de ser mãe explica-se melhor através das teorias de Aluísio Azevedo sobre o papel da mulher na sociedade e na família, do que através de causas estritamente fisiológicas.

Já que uma das finalidades do romance era lutar contra a influência nefasta da Igreja sobre a sociedade maranhense, eram numerosas as passagens violentamente anticlericais na edição de 1881. O escritor, segundo Mérian (1988, p. 323), através da vitória do mal sobre o bem, pretendia mostrar o caráter irredutivelmente mau da sociedade maranhense baseada na escravidão e no poderio do clero católico, quando faz o cônego Diogo morrer na cama, abençoado por todos e impune dos crimes que cometeu, sem o menor arrependimento. Isso traduz bem um problema para a época: a dificuldade dos leitores – mesmo aqueles mais preparados – para observar as obras naturalistas sem um olhar moral e poder perceber a mensagem social. Aluísio, quando reeditou seu romance, não modificou o caráter devasso, hipócrita e assassino do cônego, mas fez desaparecer as frases que tinham um tom claramente polêmico e reformulou certos parágrafos onde as paixões tinham escondido as exigências do Realismo.

Apesar da lenta elaboração do romance, de acordo com Mérian (1988, p. 242), a edição de 1881 não está isenta de imperfeições, não no que diz respeito à concepção do romance em si, mas sim à organização do tempo, à cronologia dos fatos. Aluísio dá provas de certa incoerência na exposição cronológica dos acontecimentos. Àqueles que lhe faziam essa observação na ocasião da publicação da obra, em maio-junho de 1881, respondia chamando a atenção para os erros tipográficos, mas evitava responder sobre o conteúdo. Contudo, o autor levou as críticas em conta, tentando corrigir os erros de data na edição de 1889, em resposta às observações dos críticos em 1881.

As relações entre o escritor e o público evoluíram entre 1881 e 1889, pois os leitores mudaram; as preocupações do romancista modificaram-se num Brasil onde ocorreram transformações profundas, principalmente no plano social. No plano estético, Aluísio reescreveu a obra num estilo que traduz maior serenidade. Suprimindo os excessos de linguagem devidos à paixão que o inflamava na primeira edição, apresentou aos leitores uma obra que não dava motivos para julgamentos tão duros como os de Euclides Faria.

O romancista, na edição de 1889, não se contentou em corrigir parcialmente as datas; a comparação dos textos mostra-nos que ele modificou o romance página por página, a fim de extirpar os aspectos mais românticos do estilo da edição de 1881, mas respeitando, é claro, o esquema da primeira edição. Esta reescritura suprime incoerências e aquilo que fazia de *O mulato* um romance de circunstância, muito marcado no plano psicológico ou sociológico (pelo contexto das lutas sociais e ideológicas), que agitavam o Maranhão em 1881, tornando assim a história mais plausível. O encontro de Raimundo com sua mãe Domingas, quando ele ainda não a conhece, ainda que trabalhado com certo sentido do patético, guarda uma relativa

simplicidade, diferentemente daquele encontrado na primeira edição, em que se acentuava o fantástico e marcava a imaginação do leitor. Aluísio utilizou aí todos os seus recursos de estilo para produzir impressões de pesadelo, de terror e de violência:

– Não me toques! dizia Raimundo furioso, levantando o chicote. A preta não fez caso e atirou-se de novo a Raimundo, que, impaciente, frenético, levantou o braço e meteu-lhe duas lambadas. A preta estorcendo-se, segurou-o pelas pernas. Ele agarrou-a vigorosamente pelos braços e expeliu-a; nova queda, porém nova investidura.

Raimundo defendia-se a chicotadas, suado; tinha-lhe caído o chapéu.

– Diabo! não me toques! porque ficas retalhada! que peste!

A preta não fazia caso e investia rindo-se idiotamente e dando-lhe com os pés.

Manuel acudira correndo. – Não a bata, doutor; não a bata, que estouvise!

– Mas se ela não me quer deixar. – Sai! Sai! Olha que me obrigas a te bater...sai, diabo! (AZEVEDO apud MÉRIAN, 1988, p. 244).

O comportamento impulsivo e violento de Raimundo, segundo Mérian (1988, p. 245), contrasta com o caráter sereno que até então demonstrara, e a violência contra a negra é surpreendente de parte de um defensor da causa abolicionista. Foi para tornar mais coerente o retrato moral do mulato, que o romancista reformulou essa passagem na edição posterior. Da mesma forma, Ana Rosa, na primeira edição, vive romanticamente o projeto de rapto:

Foi um alegrão! A rapariga adoeceu de contente – teve febre, cantou, riu, deu esmolos. A coisa devia se efetuar no próximo domingo. Raimundo faria um carro esperá-lo no canto da rua e uma vez que estivessem juntos, atirados sobre as almofadas, seguiriam abraçados, sozinhos, eternamente unidos, levados numa carreira vertiginosa, para onde os arremessasse o seu amor e os seus recursos pecuniários. Não conheceriam facilmente o raptor: as barbas transformavam-lhe de todo a fisionomia. (AZEVEDO apud MÉRIAN, 1988, p. 245).

Na edição de 1889, Aluísio Azevedo simplifica extremamente as considerações sobre os estados afetivos da moça, eliminando tudo o que podia lembrar as aventuras rocambolescas dos romances-folhetim:

Ana Rosa adoeceu de contente. A coisa seria no próximo domingo; ele faria um carro esperá-la ao canto da rua, e, uma vez que estivessem juntos, fugiriam para lugar seguro. O raptor não seria facilmente reconhecido, porque as barbas lhe transformavam de todo a fisionomia. (AZEVEDO, 1990, p. 71).

O estudioso evoca as diferenças, no final do romance, do discurso do cônego, que tudo faz para convencer Dias a assassinar Raimundo, condição para casar-se com Ana Rosa. A exortação do cônego acabava com uma verdadeira incitação a que tomasse coragem na versão de 1881:

E no entanto tem medo! Não eram assim os seus avós, quando, por mares nunca dantes navegados, levaram a morte na ponta de suas lanças conquistadoras! Não eram assim quando sentiam ultrajada a dama que amavam ou a pátria que idolatravam. Ah! tivesse eu a sua mocidade! e esta fraca mulher não ficaria sem socorro! São os anos que me detêm e não o medo, como a você. (AZEVEDO apud MÉRIAN, 1988, p. 245).

Alguns anos depois, de acordo com Mérian (1988, p. 246-247), essa passagem épica, na qual com um estilo grandiloquente o escritor chega a evocar *Os lusíadas*, para justificar o crime, deve ter-lhe parecido exagerada e foi suprimida na versão definitiva de 1889. Ainda nesta versão, Aluísio também suprime certas referências a pintores, como é o caso, na primeira edição, do rosto de Ana Rosa, que lembrava-lhe as aquarelas de Giacomelli; podemos pensar, nesse caso, uma possível passagem, do gosto de Aluísio, da pintura para a literatura. No caso dos retratos, o aspecto caricatural de certas personagens é atenuado na edição de 1889, numa preocupação de expressão mais realista, como é o caso de Lindoca, cuja gordura dá lugar a tantos comentários na primeira edição: "Sua cara larga produzia já o efeito de um ventre. [...] Sempre que via Frei Lamparinhas ficava a cismar no recolhimento tristonho de quem não pode obter o que deseja. Seu ideal era um tísico no terceiro grau." (AZEVEDO apud MÉRIAN, 1988, p. 246-247).

Quando se trata da psicologia das personagens principais, sobretudo das mulheres, em que fala da histeria e do papel da fisiologia, Aluísio, conforme Mérian (1988, p. 248), utilizou a experiência adquirida na criação de *Casa de pensão* em 1884 e *O homem* em 1887. Na versão definitiva, aperfeiçoa as observações para criar maior verossimilhança. Ana Rosa tinha, na primeira edição, "acessos de febre romântica". Na edição de 1889, de forma mais realista, trata-se de "aproximação da puberdade" (AZEVEDO, 1990, p. 7). A moça também é apresentada como estando sujeita a verdadeiras crises de histeria, em razão de sua fisiologia e do tipo de educação que recebera. O fato de que ainda estivesse solteira aos 20 anos agravava a situação. Aluísio percebeu o exagero e a crise histérica transforma-se em "ataque de nervos" (AZEVEDO, 1990, p. 17). A interpretação fisiológica das pulsões profundas de Ana Rosa que, em seu desejo de maternidade está pronta a desafiar a sociedade para ter um filho do homem que ama, é apresentada com mais nuances na versão definitiva. O determinismo fisiológico é exposto cruamente na primeira edição, no momento em que Ana Rosa vai entregar-se ao primo.

Uma das marcas sensíveis da evolução do gosto do escritor, segundo Mérian (1988, p. 252), encontra-se na mudança ou na supressão de certas referências culturais, como é o caso dos romances de aventura e ficção de Verne. Na edição de 1881, Raimundo é leitor de Verne;

ele empresta à *prima* um de seus romances e faz os seguintes comentários sobre a natureza da obra: "Fala de viagens! Tem descrições originais, situações bem urdidas. Como ciência não o aconselho a ninguém, porém como romance para matar o tempo, acho-o preferível a um nimamente de enredo amoroso." (AZEVEDO apud MÉRIAN, 1988, p. 252). Essa passagem foi suprimida na edição de 1889, pois o caráter de novidade desses romances já havia sido amplamente ultrapassado.

A educação, tão determinante para o comportamento das personagens principais, é encarada menos dogmaticamente na versão definitiva, sobretudo no que se refere ao mulato. Na edição de 1881, Raimundo volta da Europa impregnado pela ideologia positivista. Ele é capaz de certa tolerância, mas está convicto da verdade intangível da filosofia de Comte, que estigmatizava os vícios, a depravação e a imoralidade onde quer que se encontrasse. O mulato esforça-se, em todos os campos, por regular seu comportamento através dos preceitos definidos por essa doutrina e julga severamente aqueles cujos atos são contrários a essa moral. Este é o sentido das primeiras reações à declaração de amor de Ana Rosa quando a surpreende revistando seu quarto: "Para ele, homem de princípios austeros e positivos não passava de uma coisa ridícula, ilegal, estéril, pulha!" (AZEVEDO apud MÉRIAN, 1988, p. 249). Em seu espírito, o amor, a serviço do indivíduo e da humanidade inteira, não pode satisfazer-se com manifestações românticas excêntricas e sem razão. Inclusive Aluísio Azevedo sente a necessidade de dar, aos comportamentos de Raimundo, fundamentos ideológicos que são detalhados numa longa explicação:

É preciso notar que ele, entusiasta da "nova ideia", homem moderno por excelência, filiado a essa geração que tem por alvo o trabalho e a utilidade, que respirara em Paris as luzes da civilização e dos progressos da inteligência, [...] que só procurava conhecer o homem por meio de experimentações e observações biológicas; que, apesar de formado em direito, entregara-se com talento e esforço ao estudo das ciências positivas como o único meio de conhecer a boa natureza, que sabia ler Augusto Comte [...]; e que, além de tudo isso, auscultava há meses, com interesse de amigo, a constituição médica de Ana Rosa e descobrira-lhe a grande atividade mal aproveitada de seu organismo rico de força [...]. Pois bem, ele que conhecia tudo isso não podia surpreender-se da fraqueza sacudida e arrebatada com que Ana Rosa falou-lhe em amor. Tudo aquilo – pensava ele – eram coisas muito naturais, fenômenos fisiológicos muito conhecidos e explorados, que a medicina moderna combate com água fria, exercícios [...]. Ana Rosa era para ele uma rapariga enferma; precisava tratar-se, eis tudo! E o melhor e o mais acertado remédio nesses casos é o casamento.

[...]

E com um olhar descansado sobre Ana Rosa, Raimundo, como bom observador, aproveitava mais uma vez para admirar a natureza impondo à matéria suas belas e imutáveis leis da reprodução e da vida. Pensando desta

forma encarou friamente a situação. (AZEVEDO apud MÉRIAN, 1988, p. 249-250).

Esta página surpreende, pois, é dificilmente verossímil que, em tais circunstâncias, um homem reaja como Raimundo, tendo essa passagem um caráter claramente excessivo e artificial. É por isso que, na edição de 1889, nem uma linha dessa longa passagem foi conservada. As referências às autoridades científicas da época também foram suprimidas. Aluísio Azevedo, na primeira edição, quis realizar o retrato daquilo que considerava como sendo o protótipo do homem "moderno", senhor de si mesmo, perfeitamente racional, que vive as relações afetivas segundo critérios baseados nas regras da experimentação científica seguidas pelos médicos ou pelos sociólogos.

O escritor, segundo Mérian (1988, p. 251), reformulou também com uma constante preocupação de verossimilhança certos propósitos atribuídos a Raimundo. A fim de dar uma ideia da importância dessas transformações, o estudioso lembra que as poucas linhas que se seguem são o resultado de 20 páginas da primeira edição:

Montaram de novo e puseram-me ao caminho. Uma cerrada conversa travou-se entre eles a respeito das crenças religiosas. Raimundo mostrava-se indulgente com o companheiro mas aborrecia-se, intimamente revoltado por ter de aturá-lo. Da religião passaram a tratar de outras coisas, a que o moço ia respondendo por prazer; afinal veio à baila a escravatura e Manuel tentou defendê-la; o outro perdeu a paciência, exaltou-se contra ela e contra os que a exerciam, com palavras tão duras e tão sinceras, que o negociante se calou, meio enfiado. (AZEVEDO, 1990, p. 44).

Essa síntese lembra as ideias expostas e várias vezes retomadas no transcorrer do romance e é suficiente para situar os possíveis pontos de conflito entre, de um lado, Raimundo e, de outro, Manuel e a sociedade conservadora do Maranhão. Na edição de 1881, ao contrário, o leitor encontrava um interminável monólogo, em que se sucediam: uma apologia do positivismo, uma acusação contra o obscurantismo da Igreja e a política do governo imperial, um manifesto em favor do ensino público – o único capaz de guiar o povo na via do progresso –, uma acusação violenta contra as taras da sociedade escravagista, e uma longa crítica contra os costumes da sociedade maranhense, mesmo arriscando-se a chocar os leitores que pudessem ser favoráveis a algumas de suas teses. Sobre os defeitos da escravidão e as razões que justificam a abolição, Mérian transcreve um trecho da exposição de Raimundo: "Quando se trata da liberdade de um homem, não admito considerações!... Foge para a América do Norte ou para qualquer outro lugar seguro, e não te doa a consciência de proceder desse modo, porque na ocasião de te escravizar, não doeu a consciência ao teu carrasco." (AZEVEDO apud MÉRIAN, 1988, p. 251).

Quando Raimundo toma conhecimento, através de Manuel, de sua condição de mulato, pronuncia duras palavras contra a província natal:

O que tinha vindo ele fazer ao Maranhão? Perguntava consigo. Nesta espécie de colônia portuguesa, [...] cheia de intrigas, de vaidades ridículas, de orgulhos ensebados, de mulheres hipócritas, de ambiciosos vulgares, de políticos reles?! [...] Ele que sempre fora feliz longe dessa província de borra! (AZEVEDO apud MÉRIAN, 1988, p. 253).

Na versão definitiva, Aluísio julgou essas palavras como excessivas e suprimiu-as. Apesar de tudo, Raimundo continua sendo, sob vários pontos de vista, o porta-voz do romancista, mas não de forma tão evidente, exaltada, como na edição de 1881, perdendo, assim, o papel de propagandista ativo e convencido das ideias positivistas e republicanas.

Tudo isso aconteceu porque, oito anos depois, as paixões estavam acalmadas e Aluísio não estava mais envolvido nas manifestações em favor da abolição que, em 1881, os jovens livre-pensadores travavam contra a sociedade conservadora do Maranhão. As ideias positivistas e republicanas de Aluísio tinham amadurecido a partir de 1881 e seu dogmatismo de neófito, que, no romance, transpareciam através de longas passagens onde Raimundo expunha com veemência suas ideias, devia ter-lhe parecido anacrônico ou deixava de ter tanta importância em 1889, já que a abolição da escravatura havia sido promulgada em 13 de maio de 1888 e o Império começava a vacilar, aproximando-se o momento da proclamação da República. Da edição de 1889, também foram suprimidas algumas páginas em que se relacionava a ação do romance com fatos reais e contemporâneos. Por exemplo, a propósito dos crimes cometidos por Dona Quitéria contra os escravos, Aluísio escrevia em 1881:

Quitéria foi uma mulher má. Se existisse hoje conheceria já o banco dos réus, mas naqueles tempos sem responsabilidade, em que o escravo era uma mercadoria portuguesa, que só servia para fartar a ganância dos traficantes em prejuízo do Brasil, ela, como muitas senhoras brasileiras dessa época, era impudicamente em sua fazenda, o acusador, o juiz e o carrasco. (AZEVEDO apud MÉRIAN, 1988, p. 254).

Por fim, esse parágrafo, ao que tudo indica, conforme Mérian (1988, p. 254), aludia ao célebre processo intentado por Celso Magalhães, amigo de Aluísio Azevedo, contra a mulher do chefe do Partido Liberal, que havia assassinado um jovem escravo.

## 5 SOCIEDADE E CULTURA NO SÉCULO XIX E EM *O MULATO*

### 5.1 A província do Maranhão

O século XIX, de acordo com Monica Figueiredo (2011, p. 86),

[...] foi aquele que perpetuou a cidade como espaço essencialmente burguês. Desde a Idade Média, o reaparecimento dos núcleos urbanos através do incremento das primeiras corporações burguesas foi lentamente anunciando o fim do sistema feudal, através do aceleramento do comércio que modificou a geografia do mundo até então conhecido e propiciou a valorização daquilo que o capitalismo futuro iria perpetuar, ou seja, a cidade como espaço propício ao lucro.

Com o declínio da aristocracia e a ascensão da burguesia, segundo a mesma autora (FIGUEIREDO, 2011, p. 87), a sociedade oitocentista passa a ser marcadamente preocupada com o indivíduo. Os dessemelhantes, os desconhecidos tornam-se uma ameaça, um perigo que deve ser evitado por grupos que ficam cada vez mais exclusivos. A fraternidade corrompe-se, tornando-se uma forma de "empatia para um grupo selecionado de pessoas, aliada à rejeição daqueles que não estão dentro do círculo local". O homem exalta então a intimidade, fazendo com que a sociabilidade entre em crise, já que, de acordo com Sennett (1988, p. 325), "o processo de fraternidade por exclusão dos 'intrusos' nunca acaba." A fragmentação é a marca da cidade erguida a partir do século XIX, espaço responsável por uma "fraternidade que leva ao fratricídio", espécie de eco definitivo – inscrito no corpo da cidade – da falência dos ideais que haviam forjado a Revolução Francesa.

O capitalismo e a burguesia definem a fisionomia social do século XIX. A mentalidade social burguesa, traidora dos ideais liberais e responsável pela desumanização dos valores sociais, contaminou o tempo histórico oitocentista (FIGUEIREDO, 2011, p. 91). Mas, vejamos como tais questões se revelam na representação do Maranhão e da cidade de São Luís.

Na segunda metade do século XIX, de acordo com Mérian (1988, p. 21), a economia do Maranhão estava enfraquecida, devido à queda do preço do algodão, provocada pela concorrência norte-americana. Esse produto constituía grande parte da fonte de renda dos fazendeiros. Por conta disso, os proprietários de terra endividaram-se e, para saldarem as dívidas, venderam os melhores escravos para irem trabalhar nos cafezais do sul, que cresciam a ritmo acelerado, ou para comerciantes portugueses. O que agravava ainda mais a situação é que, nessa época, a dificuldade de abastecimento de escravos era grande, já que, em 1856, navegaram os últimos navios negreiros.

Essa crise iniciada com a queda do preço do algodão prolongou-se até a abolição da escravatura em 1888. Durante esse período, o Maranhão passou por várias tentativas frustradas de reerguer-se, como a substituição de mão-de-obra escrava pela mão-de-obra livre europeia, que deveria ter constituído uma alternativa à venda de escravos para o sul do país e às consequências da Lei do Ventre Livre, outorgada em 1871. As epidemias graves, bem como o fraco desenvolvimento da indústria, agravaram a situação em São Luís, em que toda a economia assentava-se no sistema escravagista, em consequência do conservadorismo na agricultura. Dessa forma, os representantes dos fazendeiros não podiam deixar de manifestar oposição à lei da abolição, que ameaçava o equilíbrio da região. Segundo Ferreira (1997, p. 15), o Maranhão foi considerado a província mais escravista num tempo em que quase todas as outras já se esforçavam para abolir a escravatura.

Em *O mulato*, segundo Mérian (1988, p. 281), Aluísio denuncia e fustiga a vida medíocre no Maranhão, o atraso cultural, a falsa religiosidade, os preconceitos raciais. Insiste ainda sobre os costumes atrasados, a grosseria das brincadeiras e das distrações e a estupidez das superstições. O romancista constrói um mundo voluntariamente exagerado, irritante, onde tudo é mau e corrompido. A sátira, a caricatura e o humor, são técnicas mais frequentemente empregadas que a descrição meticulosa e impessoal. A verossimilhança dos diálogos é comprometida pelo grande espaço atribuído às passagens propagandistas em favor da abolição da escravatura, do positivismo e do anticlericalismo. Os discursos inflamados de Raimundo são artificiais e diminuem o ritmo da ação; eles têm mais relação com os leitores que com as personagens a que em princípio são dirigidos, o que denota uma constante intromissão do autor no romance. Aluísio, sendo polêmico, combativo, crítico, por seu idealismo social e político, e também por seu didatismo, esqueceu a imparcialidade de que devia dar prova um escritor naturalista e deu livre curso a seu comportamento apaixonado:

Sente-se a sua revolta contra tudo o que o cercava, o mesmo espírito de rebeldia, que o fez, menino de doze anos, abandonar a carreira comercial a que o destinava o pai e, aos dezessete, abalar sozinho para o Rio. Na figura repulsiva de Luís Dias, o matador de Raimundo, e na alma negra do seu instigador, o [...] cômico Diogo, transparece a antipatia do romancista pelos negociantes portugueses e pelo clero. (PEREIRA, 1957, p. 148).

Aluísio apresenta em *O mulato*, conforme Mérian (1988, p. 281), um mundo maniqueísta através da oposição sistemática do mulato e do branco, do bom e do malvado; identificava a Igreja ao mal, como instituição social e moral responsável pela manutenção da ordem estabelecida, em que o poder e o privilégio ficavam nas mãos dos brancos, em detrimento dos mulatos e negros, e o bem era representado pela filosofia positivista que trazia

esperança para o futuro do homem e da sociedade brasileira. Simplificando ao extremo, ele sacrifica a preocupação de verossimilhança em proveito da eficiência didática. Raimundo é um herói romântico, dotado de todas as qualidades humanas, vítima de um destino implacável e trágico; é, ao mesmo tempo, vítima de suas origens e dos sentimentos negativos dos homens. Dentro dessa visão maniqueísta, ele representa o bem. É importante destacar que os limites do Naturalismo estão menos presentes nas descrições românticas e na idealização maniqueísta das personagens principais, que no engajamento do romancista.

Segundo Mérian (1988, p. 326), Aluísio havia escolhido três alvos principais: os portugueses, responsáveis, a seus olhos, pelo conservadorismo econômico, social e cultural; a Igreja, que mantinha o povo na ignorância e na superstição para melhor controlá-lo; a escravidão, causa do atraso econômico e da imoralidade. O combate travado pelo romancista não poupava nenhum dos aspectos da sociedade do Maranhão e os habitantes se sentiram ultrajados pelo romance que ridicularizou a província. Um exemplo é o da figura do cônego Diogo, que manipula as pessoas à sua volta e estimula o preconceito e as atrocidades cometidas por todos:

O cônego Diogo calculara bem. A encenação da missa, [...] o esplendor dos altares, [...] os sons plangentes do órgão, impressionariam a delicada sensibilidade nervosa da afilhada e quebrantariam o seu ânimo altaneiro, predispondo-a para a confissão. A pobre moça considerou-se culpada; pela primeira vez, entendeu que era um crime o que havia praticado com Raimundo, sentiu minguar-lhe aquela energia de aço, [...] e ao terminar a missa, quando a avó a depusera nas mãos do velho lobo da religião, a sua vontade era chorar. (AZEVEDO, 1990, p. 93).

## 5.2 A cidade de São Luís

A cidade é um coletivo de corpos e de casas. É o lugar das sensações do corpo e da liberdade dos movimentos. Desde o mundo clássico, segundo Brown (1990, p. 35), "[...] a família e a cidade determinavam em que grau os resultados da ligação do corpo com o mundo natural seriam aceitáveis na sociedade organizada." De acordo com Denise Sant'Anna (apud FIGUEIREDO, 2011, p. 13), "há um trânsito ininterrupto entre os corpos e o espaço urbano, há um prolongamento infinito e, em via dupla, entre o gesto humano e a marca em concreto de suas ambições e de seus receios [...]".

As personagens representam a condição humana, circunscritas no espaço da cidade, que é, de acordo com Sennett (1988, p. 58), o "lugar das representações". A cidade, de acordo com Figueiredo (2011, p. 86), será sempre um espaço consumidor de imaginário. Paisagem escolhida pela civilização, as cidades acompanharam o processo de evolução humana,

transformando-se no espelho que de perto refletiu as mudanças nem sempre edificadoras vividas pela humanidade ao longo de sua história. Toda cidade abriga os vestígios do tempo, e seu espaço é como um texto capaz de escrever a história daquilo que sobreviveu, garantindo-lhe fisicamente um registro.

Segundo Sennett (1994, p. 24),

As cidades têm sido um *locus* de poder, cujos espaços tornaram-se coerentes e complexos à imagem do próprio homem. Mas também foi nelas que essas imagens se estilhaçaram, no contexto de agrupamentos de pessoas diferentes – fator de intensificação da complexidade social – e que se apresentam umas às outras como estranhas. Todos esses aspectos da experiência urbana – indiferença, complexidade, estranheza – sustentam a resistência à dominação.

A geografia pública de uma cidade é, ainda de acordo com Sennett (1988, p. 324), "a institucionalização da civilidade", porque civilidade e cidade partem de uma raiz etimológica comum. A civilidade tem como essência o uso das máscaras sociais, e é na cidade, "esse estabelecimento humano no qual os estranhos devem provavelmente se encontrar", que o jogo das representações sociais acontece, o que faz com que o espaço citadino seja visto como um grande palco para o teatro dessas representações. O urbano é, assim, "campo de tensões e conflitos, como lugar de enfrentamentos e confrontações" (LEFEBVRE, 1999, p. 10).

Em *O mulato*, São Luís é povoada por casas e por ruas preenchidas por um cotidiano repleto de provincianismo nos costumes. Vemos, nessa cidade, uma burguesia mesquinha, hipócrita e conservadora que se mistura, apesar de seus esforços de proteção, a uma plebe rude, desprezada e contida pelas ruelas e becos, mostrando os sintomas da doença que apodrece todo o corpo social.

Segundo Monica Figueiredo (2011, p. 30),

Tornados hipócritas, homens e mulheres burgueses lutavam silenciosamente para garantir espaço para suas pequenas paixões num mundo em que a superficialidade das relações era preferível ao risco que significava a perda do controle sobre si e sobre o outro.

A província maranhense estava repleta de pobres e de excluídos, parte de uma paisagem que o conforto burguês tentava afastar, pois, conforme Perrot (1992, p. 325), o "desprezo da classe dominante para com os pobres define uma atitude constante no século XIX". "Para as classes pobres, a cidade é como uma floresta onde é preciso caçar a existência" (PERROT, 1992, p. 316), e a pobreza que habita São Luís é marcada pela sujidade e pela doença que, como armas, acuam pelo medo e pelo nojo aqueles que passam. A mendicância está representada em *O mulato*: "Mendigos, alinhados à saída [da igreja], pediam, com chorosa

insistência, uma esmola pelo amor de Deus ou pelas divinas chagas de Nosso Senhor Jesus Cristo." (AZEVEDO, 1990, p. 65).

Essa cidade tem muito pouco de paisagem idealizada para oferecer. O romance *O mulato* apresenta uma São Luís nada edificante, paralisada, que carece de qualidades, retrógrada nos valores, marcada pela poeira, abafada pelo calor, castigada pelo sol, assustada pela ameaça da decadência no campo, invadida pela pobreza, contaminada por vícios, por doenças e deploráveis condições de higiene, enfim, por uma atmosfera insuportavelmente sufocante, precária e artificial. É nesse ambiente que Aluísio Azevedo abriga os corpos de uma população à margem do sonho asséptico burguês, alimentado nos grandes centros urbanos europeus situados muito além do Brasil. Vemos em *O mulato* uma paisagem urbana norteada pela imobilidade e pelo aspecto grotesco:

A Praça da Alegria apresentava um ar fúnebre. De um casebre miserável, de porta e janela, ouviam-se gemer os armadores enferrujados de uma rede e uma voz tísica e aflautada, de mulher, cantar em falsete a "gentil Carolina era bela"; do outro lado da praça, uma preta velha, vergada por imenso tabuleiro de madeira, sujo, seboso, cheio de sangue e coberto por uma nuvem de moscas, apregoava em tom muito arrastado e melancólico: "Fígado, rins e coração!" Era uma vendedeira de fatos de boi. As crianças nuas, com as perninhas tortas pelo costume de cavalgar as ilhargas maternas, as cabeças avermelhadas pelo sol, a pele crestada, os ventrezinhos amarelentos e crescidos, corriam e guinchavam, empinando papagaios de papel. Um ou outro branco, levado pela necessidade de sair, atravessava a rua, suado, vermelho, afogueado, à sombra de um enorme chapéu-de-sol. Os cães, estendidos pelas calçadas, tinham uivos que pareciam gemidos humanos, movimentos irascíveis, mordiam o ar querendo morder os mosquitos. Ao longe, para as bandas de São Pantaleão, ouvia-se apregoar: "Arroz de Veneza! Mangas! Mocajubas!" Às esquinas, nas quitandas vazias, fermentava um cheiro acre de sabão da terra e aguardente. (AZEVEDO, 1990, p. 15).

O tom melancólico assumido pelo narrador na reconstituição da vista panorâmica de São Luís, nos mostra uma atmosfera desalentada, marcada por adjetivos e por advérbios que ratificam a presença de uma imobilidade conservadora, sombria e decadente que só é capaz de emparedar. Essa província que surge diante dos olhos do leitor, é triste e desvalida, um modelo citadino que não se pode odiar por ser capaz de unir a comoção ao desamparo.

Se a cidade ordenada é aquela composta por seres plenamente realizados, por indivíduos capazes de manter a soberania sobre si mesmos e sobre seus desejos, então São Luís do Maranhão de *O mulato* é mesmo uma província fadada ao infortúnio. Lugar de desejos sitiados e de procedimentos proibidos, a província maranhense que abriga Ana Rosa e Raimundo está longe de ser um espaço propício à realização humana. A São Luís recriada por Aluísio estava apartada de uma prática cultural produtiva.

Marcadas pela representação social que aprisiona e hierarquiza a realidade, as personagens de Aluísio se embatem numa paisagem que sufoca e imobiliza, palco de dores veladas e de excesso de faltas. Talvez seja por isso que, após a morte de Raimundo, a ação seja definitivamente deslocada para o espaço urbano exterior. Afinal, nesse momento da narrativa não há mais crença possível na existência de casas que se possam habitar. A rua é agora o único espaço restante aos corpos desabrigados que vagueiam sem rumo certo, ou melhor, sem caminho que possa ser traçado por passos humanamente produtivos. Raimundo morreu e, no entanto, nada mudou, com exceção da dor que feriu Ana Rosa e a entristeceu. Tudo continuava exatamente igual, a não ser pelo corpo de Raimundo que agora habitava uma cidade de mortos.

Para Mérian (1988, p. 266), *O mulato* não se refere a um homem, o mulato, mas sim a toda a sociedade do Maranhão, que desempenha nele papel fundamental. Os dois primeiros capítulos são consagrados à apresentação do meio social que não apenas serve de cenário à ação, mas é componente fundamental da narrativa. Aluísio Azevedo constrói, nessa parte, as principais características da cidade no final do século XIX e os aspectos mais significativos da personalidade dos protagonistas. O material humano, de acordo com Menezes (1958, p. 84), está à disposição de Aluísio Azevedo, basta colhê-lo nas ruas e nas casas.

Sobre o processo composicional de Aluísio, Emílio Rouède, amigo do escritor, conta-nos: "Aluísio não chama a si os seus personagens, vai surpreendê-los onde eles estiverem. Acompanha-os, persegue-os, copia-os tal qual os observa. É curioso ver como o autor do Coruja dá caça aos tipos." (ROUÈDE apud MÉRIAN, 1988, p. 519).

O escritor, conforme Menezes (1958, p. 85), anota tudo, com o maior cuidado. Por meio de um trabalho intenso de observação do meio, recolhe painéis e tipos, costumes e hábitos. O romance retrata com a fidelidade possibilitada pela caricatura, o ambiente de São Luís do Maranhão, pequena cidade provinciana, porto de comércio de escravos, oprimida pelo calor tropical. Em *O mulato*, o determinismo climático tem um grande papel na diminuição da atividade econômica e explica a indolência da população.

Aluísio Azevedo, segundo Menezes (1958, p. 85), frequenta as igrejas, toma parte nos serões familiares, passeia pela Praia Grande, a movimentada zona do comércio. É ali que descobre o primeiro tipo: o comerciante português Manuel Pescada impressiona-o pela figura singular, ancha e redonda; segue-o sem ser observado. Chega a conversar com ele, muitas e muitas vezes, sem dar a perceber que o está analisando. Os outros vêm em seguida: o Dr. Raimundo, o bacharel mulato, o cônego Diogo, o Dias, a dona Amância Sousellas. Essa dona Amância não é outra senão Ana Leger, figura muito popular na cidade, conhecida pelo hábito

de contar anedotas baixas e grosseiras. Frequenta diariamente a casa da família Azevedo, mas rompe relações com ela após o lançamento do livro. Toda vez que ela aparece, Aluísio trata de reparar nos seus jeitos e retrata-os mais tarde: "Estava sempre a falar mal da vida alheia [...]." (AZEVEDO, 1990, p. 83). Além de Ana Leger, outras pessoas também ficaram indignadas e esbravejaram, como é o caso do comerciante Manuel Pescada; o clero tomou as dores do cônego Diogo, símbolo de todos os maus padres, construído em *O mulato* como o padre sem escrúpulos.

Mérian (1988, p. 222) acrescenta elementos a essa circunstância, ressaltando que, no livro, existe um caráter de intimidade entre o homem e o romance. Aluísio viveu pessoalmente certas situações que aparecem na obra. Ele conhecia por dentro, por exemplo, os costumes da comunidade portuguesa, pois seu pai, primeiro, fora comerciante em São Luís e depois vice-cônsul. O que o marcou e fez com que conhecesse mais intimamente a sociedade dos comerciantes portugueses, foi a experiência como caixeiro, quando tinha 13 anos de idade, em que pôde ver de perto o comportamento, as preocupações, as ambições, as alegrias e misérias desse grupo e suas relações com os patrões. O futuro escritor não possuía nenhuma vocação particular pela vida de caixeiro, mesmo que fosse no negócio do amigo de seu pai, o comerciante português David Freire da Silva. O irremediável temperamento artístico impedia-o de seguir a carreira comercial, pela qual mostrava claramente a mais decidida aversão. Esse trabalho constituiu uma experiência que foi aproveitada, anos depois, na redação de *O mulato*, principalmente quando traçou o meio familiar e social de Manuel Pescada.

Aluísio, conforme o crítico Paulo Dantas ([19--], p. 19), teve que trabalhar no meio de pessoas exigentes e nada compreensivas em questão de letras. Já adulto, numa página de crítica literária, falando sobre a diferença entre artistas e comerciantes, observou:

Estes [artistas] quase sempre acabam pobres, e o negociante acaba rico, rico e são, porque durante toda a sua vida de lucros, nunca fez o menor esforço intelectual e, por conseguinte, nunca se gastou nervosamente. (AZEVEDO apud DANTAS, [19--], p.19).

Os comerciantes portugueses, de acordo com Mérian (1988, p. 267), formavam uma casta que dominava a economia da província e o futuro deles dependia do sucesso nos negócios. Os casamentos deviam servir para consolidar os interesses dos membros dessa sociedade, genuinamente neocolonial. Esse clã não é escravagista *a priori*; sua atividade econômica não depende dos escravos, salvo no caso dos traficantes que são pouco numerosos.

Os portugueses, donos de casas comerciais, que desempenhavam o papel de agiotas, segundo Mérian (1988, p. 55), ajudavam a agravar a economia do Maranhão, pois não reinvestiam na província o produto da venda dos escravos entregues pelos fazendeiros como pagamento de dívidas; transferiam o capital para Portugal, onde os riscos de desvalorização da moeda eram bem menores naquela época ou, uma vez enriquecidos, voltavam para o seu país. A fortuna deles contrastava com o empobrecimento dos fazendeiros que, muitas vezes, precisavam hipotecar os bens para saldar empréstimos contraídos. Esta situação acabou por despertar o sentimento antiportuguês na população brasileira, que se traduziu por conflitos com a administração alfandegária e por polêmica nos jornais sobre a cupidez dos portugueses que "exploravam" o trabalho dos brasileiros. Foi nessa atmosfera de crise que nasceu Aluísio Azevedo; a sátira que o romancista concebe em *O mulato* contra os comerciantes portugueses pode ser comparada com o processo que faz contra a escravidão. A oposição entre Raimundo e Luís Dias, no romance, simboliza a ótica antiportuguesa e nacionalista do escritor. A ligação do Maranhão com Portugal é, portanto, para Aluísio, um sinal negativo, um fator de conservadorismo e de estagnação.

Outro aspecto importante da obra, de acordo com Mérian (1988, p. 223), refere-se ao lugar e ao papel da mulher na classe dirigente do Maranhão. A história da própria mãe do romancista, não pode ter deixado de sensibilizar Aluísio Azevedo pela total dependência das moças da burguesia, cujo destino estava condicionado à boa vontade do pai e a seus interesses financeiros, comerciais e sociais. Seria falso dizer que a história da juventude de dona Emília encontra-se no retrato de Ana Rosa, porém, a mãe de Aluísio o ajudou a perceber melhor as implicações das regras do código moral da classe dirigente a que estavam submetidas as moças e as mulheres.

Por fim, para Aluísio, conforme o mesmo estudioso (MÉRIAN, 1988, p. 291), as causas da decadência social e da degradação dos costumes do Maranhão não se resumem ao declínio da família e à deplorável condição das mulheres, incapazes de educar os filhos de modo a se tornarem homens empreendedores e abertos a ideias progressistas. Outros fatores combinam-se com as causas precedentes, completando-as: a influência que o clero exercia sobre a população, o neocolonialismo português, a manutenção do sistema escravagista e os preconceitos raciais.

### 5.3 Preconceito racial e escravidão em *O mulato*

Para que se possa compreender a noção de racismo presente na sociedade maranhense do final do século XIX, faz-se necessário recuperá-lo no âmbito dos sujeitos sociais envolvidos.

Para Aluísio Azevedo, segundo Mérian (1988, p. 47), a cidade de São Luís era seu mundo. O único contato que tinha com a natureza, como o sertão e a floresta, só era possível graças aos colegas que residiam em fazendas e engenhos do interior da província, permitindo-lhe, assim, ver de perto em que condições viviam os escravos. Aos 12 anos, Aluísio veio a conscientizar-se do escândalo que a escravidão constituía para sua província e para o país:

Um dia, em que andava eu nas costumadas estripulias, meti-me pelo interior do Convento (de Nossa Senhora do Carmo) com a intenção de encontrar qualquer motivo para alguma nova brincadeira, quando ao passar por um quarto gradejado de ferro, ouvi gemidos dolorosos e oprimidos, como de alguém que tivesse receio de ser ouvido. Procurei descobrir o que aquilo era, depois de encarapitar-me na grade de uma das portas, percebi que naquele quarto sombrio e úmido estava alguém. E à proporção que meus olhos se habituavam à escuridão fui descobrindo num dos cantos da prisão um desgraçado mulato, preso pelas pernas num tronco. Eu não sabia ainda que diabo era um tronco e só com dificuldade cheguei a conceber aquele instrumento abominável de suplício.

O mulato, quando me viu, deixou de gemer e voltando com dificuldade a cabeça, riu-se do modo mais idiota e estúpido que é possível imaginar. Eu senti um arrepio percorrer-me o corpo e tive nojo do que via.

[...]

Fiz-lhe algumas perguntas a respeito daquele suplício, ele respondia com a maior calma, como se aquilo fosse a coisa mais natural deste mundo. [...] Quando saí dali estava aborrecido e triste. Aquele castigo covarde e torpe, aquele desrespeito à moral cristã e social indignavam-me a ponto de despertar-me no coração uma ideia má; tive vontade de incendiar o convento.

[...] pela primeira vez considerei minha pátria uma terra miserável; porque consentia, autorizava com uma lei escandalosa, o escravo.

[...]

Foi ele quem me despertou a primeira ideia da liberdade, devo talvez a esse desgraçado o grande ódio que voto hoje a tudo que é despótico e opressor. (AZEVEDO apud MÉRIAN, 1988, p. 47).

Anos depois, num artigo publicado num jornal do Rio de Janeiro, escreve:

Conheci na minha província muita senhora honesta quanto às atribuições de esposa, muito boas e generosas quanto ao seu modo de praticar com os parentes e amigos, mas verdadeiramente perversas quanto aos escravos. [...] Uma senhora conheci, muito velha, muito devota, que saía todas as manhãs para a igreja, deixando um escravo no castigo, e ordem para não se parar com este enquanto ela não voltasse [...]. (AZEVEDO apud MÉRIAN, 1988, p. 62).

A experiência que teve das manifestações de violência contra os negros e das cenas de abusos cometidos pelos senhores contra os escravos, segundo Mérian (1988, p. 64), constituiu-se na base de sua reflexão sobre os preconceitos raciais no romance *O mulato*. Para Aluísio, a escravidão era a vergonha do Brasil e o combate a essa prática não podia ser concebido apenas como um debate de ideias em que teorias econômicas, sociais e políticas se enfrentavam; tratava-se de transformar uma mentalidade coletiva; a sociedade a ser construída no Brasil deveria inspirar-se no princípio republicano e liberal da França e dos EUA.

Para o escritor, a escravidão, por ser uma instituição instaurada pelos brancos, de acordo com o mesmo estudioso (MÉRIAN, 1988, p. 303), deveria ser solucionada por eles. O que é questionado no romance são as consequências da escravidão na economia da província, na vida social, na organização da família, no comportamento dos membros da classe dirigente. Aluísio aborda esse problema sob dois pontos de vista: o dos maranhenses escravagistas e o dele, por meio de Raimundo. Os primeiros consideram a escravidão como um mal necessário, cujos efeitos eles lastimam. Para eles, os escravos são preguiçosos, bêbados, ladrões, pervertidos e constituem um exemplo deplorável para as famílias:

— Reconheço que nos são necessários, reconheço!... mas não podem ser mais imorais do que são!... As negras, principalmente as negras!... São umas muruxabas, que um pai de família tem em casa, e que dormem debaixo da rede das filhas e que lhes contam histórias indecentes! É uma imoralidade! Ainda outro dia, em certa casa, uma menina, coitada, apareceu coberta de piolhos indecorosos, que pegara da negra! [...] Ficam as pobres moças sujas de corpo e alma na companhia de semelhante corja! Afianço-lhe, meu caro senhor doutor, que, se conservo pretos ao meu serviço, é porque não tenho outro remédio! (AZEVEDO, 1990, p. 50).

Essas considerações acerca de possíveis "malefícios" causados pelos escravos às famílias maranhenses são reforçadas pela opinião de Manuel Pescada, para quem a manutenção da escravidão ou sua extinção lenta era necessária para evitar a ruína de proprietários e a falência da economia.

Com um olhar direcionado por certo etnocentrismo pautado na cultura europeia, as elites do Maranhão viam os africanos, apenas, como escravos e os únicos capazes de suportar o pesado trabalho agrícola em regiões de clima quente. Segundo Louis Sala-Molins (apud FARIA, 2004, p. 25), a pele negra atribuída ao castigo de Cam e aos "humores" da terra africana era vista como um sinal de que os filhos da África estavam predestinados a viver em condições inóspitas e a suportar os piores flagelos. Essa forma de representar e explicar a condição escrava a que eram submetidos os africanos, adquire nas decomposturas cotidianas

muito comuns no Maranhão, estatuto de verdade sagrada no vaticínio: "quando Deus os fez negros, não foi por boa coisa." (AZEVEDO, apud MÉRIAN, 1988, p. 63).

As representações dos negros escravizados eram reforçadas nos textos jornalísticos, nas memórias, nas propostas dos governantes e na literatura pela força das ideias evolucionistas. Essas ideias ajudavam a manter a representação dos negros, de um modo geral, como integrantes de uma espécie num estágio inferior de evolução humana.

Aluísio Azevedo, conforme J.-Y. Mérian (1988, p. 306-307), concebe a abolição como uma necessidade para que o Brasil progreda na via da civilização, mas considera que os brancos nunca se preocuparam com o sentimento dos escravos negros e dos mestiços. A ideia de que os bebês recebem no leite da ama negra as doenças, os vícios, a superstição e a inclinação para a luxúria era amplamente difundida no Brasil. Para os abolicionistas, convinha preservar as crianças brancas do contágio dos negros. Aluísio inscreve-se perfeitamente na abordagem dos teóricos da abolição segundo a definição de Otávio Ianni (apud MÉRIAN, 1988, p. 306-307):

Se o abolicionismo foi um fenômeno político aparentemente orientado em benefício dos cativos, e apesar das manifestações exteriores nessa direção, ele foi essencialmente um movimento organizado e liderado pelos cidadãos livres, brancos, mulatos ou negros. No contexto histórico-econômico em que se manifestou, precisa ser considerado um fenômeno branco, em nome do negro. Lutando pela abolição do trabalho escravizado, os brancos lutavam em benefício dos seus próprios interesses, conforme estavam consubstanciados ou poderiam objetivar-se num sistema econômico-social fundado no trabalho livre. Por isso é que o abolicionismo foi uma revolução "branca", isto é, um movimento político que não se orientava no sentido de transformar, como se afirmava, o escravo em cidadão, mas transfigurar o trabalho escravo em trabalho livre.

É importante destacar que, há muito tempo, de acordo com Mérian (1988, p. 307), os escravos já não representavam a maioria da população negra ou mestiça nem no Maranhão, nem no resto do Brasil no século XIX. Existia uma maioria de mulatos, nascidos livres ou que haviam sido liberados. Dentre esses, os de pele mais ou menos clara, ocupavam posição social comparável à dos brancos, mas não eram mais imunes do que os pretos e mestiços pobres ao desprezo da população branca. Em São Luís, a classe dirigente se esforçava em rejeitar os mulatos sem distinção, considerá-los como categoria inferior, quaisquer que fossem sua aparência física e suas qualidades humanas.

Dando o título de *O mulato* a seu romance, Aluísio mostrava claramente que não se contentaria em abordar a questão da escravidão e da abolição. Os mulatos, frutos das relações entre senhores e escravas, para o estudioso Mérian (1988, p. 307-308), colocavam o problema

da natureza da sociedade multirracial no Brasil e de seu futuro, demonstrando que, naquela sociedade escravagista, a condição étnica estava acima dos direitos de cidadão.

Raimundo, o protagonista de *O mulato*, aborda a questão da escravidão sob todos os seus aspectos. Ele se situa no plano moral, considerando a escravidão como um roubo e um crime:

Ah! Amaldiçoada fosse aquela maldita raça de contrabandistas que introduziu o africano no Brasil! [...] Com ele quantos desgraçados não sofriam o mesmo desespero e a mesma humilhação sem remédio? E quantos outros não gemiam no tronco [...]? E lembrar-se que ainda havia surras e assassínios irresponsáveis tanto nas fazendas como nas capitais!... Lembrar-se de que ainda nasciam cativos, porque muitos fazendeiros, apalavrados com o vigário da freguesia, batizavam ingênuos como nascidos antes da lei do ventre livre!... Lembrar-se que a conseqüência de tanta perversidade seria uma geração de infelizes [...]! E ainda o governo tinha escrúpulo de acabar por uma vez com a escravatura; ainda dizia descaradamente que o negro era uma propriedade, como se o roubo, por ser comprado e revendido, em primeira mão ou em segunda, ou em milésima, deixasse por isso de ser um roubo para ser uma propriedade! (AZEVEDO, 1990, p. 70)

Essa passagem, mais longa no original, foi, segundo Mérian (1988, p. 317) uma das que suscitaram vigorosos protestos daqueles que viam nelas declarações eminentemente subversivas contra a ordem estabelecida e um convite aberto à revolução. O fato de Raimundo ser positivista e republicano indica claramente quais são, aos olhos do romancista, a ideologia e o regime político que deviam orientar as transformações do Brasil, favorecendo, assim, a integração racial e cultural com a finalidade de atingir uma etapa mais avançada de civilização. A ideologia, de acordo com Barros (2004, p. 221), corresponde a uma determinada forma de construir representações ou de organizar representações existentes para atingir determinados objetivos ou para reforçar determinados interesses, ou seja, a ideologia é produzida a partir de comportamentos que passam a reger as atitudes e as tomadas de posição dos homens nos seus inter-relacionamentos sociais e políticos. Por vezes, a ideologia aparece como um projeto de agir sobre determinado circuito de representações no intuito de produzir determinados resultados sociais. Dessa forma, o mulato claro, verdadeiro protótipo do *homo brasiliensis*, é o eixo em torno do qual a democracia racial brasileira devia ser edificada. O clareamento racial, alcançado por meio da miscigenação, que ia apagando o pigmento africano, devia ser acompanhado por uma completa aculturação. O romancista aceita o princípio da desigualdade entre as raças, mas vê na mestiçagem – e o caráter exemplar da sua personagem é a prova disto – um dos remédios contra a tara que representava a raça negra no Brasil. Raimundo é o próprio exemplo da eugenia em marcha. Os mulatos, para Aluísio, ainda segundo o mesmo estudioso (MÉRIAN, 1988, p. 305), consistiam no essencial da população

que deveria solucionar numerosos problemas de coexistência com os imigrantes europeus que começavam a afluir em grande número ao sul do país.

Conforme Lúcia Miguel Pereira (1957, p. 146), como a tese de *O mulato* é provar a injustiça da prevenção dos brancos contra os mulatos, Aluísio toma partido de Raimundo, idealizando-o exageradamente, pois essa personagem é o eixo que faz com que o autor justifique seus princípios, colocando-o em ação sempre que deseja provar algo; o romancista crê-se na obrigação de cobrir o jovem bacharel de todas as virtudes, de mostrá-lo belo, nobre, inteligente, destacado daqueles que o rodeiam, sem cuidar que o fazia, sobretudo, absurdo, e que construía um romance realista em torno de uma figura escandalosamente romântica. Raimundo é cientificamente inverossímil (filho de pai branco e mãe negra, tem olhos azuis, cabelos pretos, tez morena e amulatada, mas fina). Em Portugal, durante a juventude, Raimundo é tratado como qualquer filho de família rica, sem que os colegas e professores se preocupem nunca com suas origens. O meio favorável permite-lhe realizar-se plenamente no plano intelectual e moral. Raimundo era um jovem instruído, distinto, sem preconceitos, um progressista.

Já em São Luís, a sua refinada formação intelectual não impediu que fosse discriminado. Para Aluísio Azevedo, as reações hostis da elite maranhense contra Raimundo têm um cunho econômico-social e ideológico, pois o problema não estava em sua condição de mulato, mas na própria elite, a qual desapareceria em igual medida quando, por fim, a escravidão fosse abolida. Sob essa perspectiva, o racismo foi constituído como uma estratégia para garantir a permanência das relações de dominação constituída pelas relações sociais escravistas.

As duas fases da vida de Raimundo, para Mérian (1988, p. 313-314), permitem ao autor abordar o problema da condição do mulato em toda a sua complexidade. A revelação de sua origem é um marco na ação dramática, ponto de partida para uma profunda transformação da personagem, tanto no aspecto psicológico como moral. A ideia que daí em diante vai ter de si mesmo e de suas relações com o mundo que o cerca, está intimamente ligada a essa revelação. Dessa forma, Raimundo, sem querer, obriga a sociedade de São Luís a se desmascarar sob todos os seus aspectos, obrigando os brancos a mostrarem-se como realmente são.

Segundo o mesmo estudioso (MÉRIAN, 1988, p. 272), o eixo da ação de *O mulato* é a recusa irremediável de Manuel Pescada de dar a mão da filha a Raimundo e imediatamente depois, como justificativa, revelar a ele sua origem bastarda e mulata. Essa cena não se afasta das regras do Naturalismo: é lógico que Manuel, determinado pelas regras do jogo social a que pertence, rejeite o elemento perturbador que vem ameaçar a estabilidade e a continuidade

do seu grupo. Procura-se, então, afastar o mulato do Maranhão, para evitar que ele se instale num lugar que sua origem social não o predispõe a ocupar. Os maranhenses não veem Raimundo como um homem quase branco, por suas qualidades humanas, como a perfeição física e moral, inteligência superior, bondade de alma, extrema sensibilidade, além das possibilidades de ascensão social, mas apenas se lembram de que nasceu filho de mãe escrava.

Em um primeiro momento, o mulato, apesar da inteligência e da vivacidade de espírito, não encontra palavras para refutar os argumentos do pai de Ana Rosa. O jovem bacharel, vítima da sociedade, nasce para sua nova vida através da dor:

E na brancura daquele caráter imaculado brotou, esfervilhando logo, uma ninhada de vermes destruidores, onde vinham o ódio, a vingança, a vergonha, o ressentimento, [...] a tristeza e a maldade. E no círculo do seu nojo, [...] entrava o seu país, e quem este primeiro povoou, e quem então e agora o governava, e seu pai, que o fizera nascer escravo, e sua mãe, que colaborara nesse crime. "Pois então de nada lhe valia ter sido bem educado e instruído; de nada lhe valia ser bom e honesto?... Pois naquela odiosa província, seus conterrâneos veriam nele, eternamente, uma criatura desprezível, a quem repelem todos do seu seio?.." E vinham-lhe então, [...] as mais rasteiras perversidades do Maranhão; [...] as pequeninas intrigas que lhe chegavam aos ouvidos por intermédio de entes ociosos e abjetos, a que ele nunca olhara senão com desprezo. E toda [...] essa imundícia, que até então se lhe revelara aos bocadinhos, fazia agora uma grande nuvem negra no seu espírito, porque, gota a gota, a tempestade se formara. E, no meio desse vendaval, um desejo crescia, [...] o desejo de ser amado, de formar uma família um abrigo legítimo, onde ele se escondesse para sempre de todos os homens.

Mas o seu desejo só pedia, só queria, só aceitava Ana Rosa, como se o mundo inteiro houvera desaparecido de novo ao redor daquela Eva pálida e comovida, que lhe dera a provar, pela primeira vez, o delicioso veneno do fruto proibido. (AZEVEDO, 1990, p. 85).

Raimundo sentia nojo de sua província. O exagero das cores usadas por Aluísio não é gratuito, ele sabia bem que "para haver nojo é preciso haver perigo de impurificação". De fato, a reação de nojo é muito próxima da reação de medo, ambas guardam a memória do perigo oriundo das coisas anômalas "que ameaçam o controle que o homem exerce sobre o mundo, controle que lhe proporciona toda a sua segurança" (RODRIGUES, 1983, p. 140). O empecilho do jovem provinciano é a sociedade maranhense, é a sua pátria, que o impede de viver com sua amada: "E [Raimundo] tomou deveras um invencível nojo por aquela província indigna dele; impacientou-se por consumir o seu casamento com Ana Rosa e retirar-se daquele chiqueiro de pretensiosos maus." (AZEVEDO, 1990, p. 81). Não ter o desejo sexual satisfeito nem ter a posse de alguém, constituía uma dura pena, uma tortura. Raimundo,

minutos antes da partida para o Rio de Janeiro, sentia-se torturado pela possibilidade de nunca mais ver e possuir Ana Rosa:

[Raimundo] sentia um terrível desgosto em aproximar-se do mar, e contudo era para lá que ele se dirigia, vacilante, oprimido. Consultou o relógio, o ponteiro marcava pouco mais de oito horas e parecia-lhe, como nunca, disposto a adiantar-se. O desgraçado, depois disso, perdeu de todo a coragem de puxá-lo da algibeira; aquela inflexível diminuição do tempo o torturava profundamente. "Tinha de seguir! Diabo! Só lhe faltava meter-se no escaler!... Tinha de seguir! E, daí a pouco estaria a bordo, e o paquete em breve navegando, a afastar-se, a afastar-se, sem tornar atrás!... Tinha de seguir! isto é: tinha de renunciar, para sempre, a sua única felicidade completa — a posse de Ana Rosa! Ia desaparecer, deixá-la, para nunca mais a ver! para nunca mais a ouvir, abraçá-la, possuí-la! Inferno!" (AZEVEDO, 1990, p. 80).

Contudo, esse ódio não leva a uma ruptura com a sociedade nem a uma verdadeira revolta. O protagonista, segundo Mérian (1988, p. 314), vive sua condição como uma ferida profunda, ou um defeito, mas não questiona a estrutura da sociedade dominada pelos brancos, a não ser no que se refere à escravidão. Aluísio escolhe apresentar-nos um mulato que não é representativo da maioria dos mestiços livres do Maranhão, mas que exprime, através de sua vida e de suas reações, todos os problemas colocados pela relação destes com a classe dirigente em uma sociedade multirracial. Nem por um segundo, Raimundo imagina assumir a condição de seminegro, aceitando a liderança de uma hipotética revolta de escravos negros para uma vingança, não procura nenhuma solidariedade junto aos irmãos de infortúnio. A ausência quase total de mulatos no romance denota que esses, segundo Aluísio, não têm consciência de que poderiam formar um grupo humano organizado e estruturado, ou seja, a condição deles é vivida por cada um de maneira individual. Raimundo quer integrar-se à classe dirigente, apesar do preconceito dos brancos, consciente dos fatores de repressão e dos bloqueios que deverá enfrentar. Trata-se de um embranquecimento lúcido, pois o nascimento não é o elemento capital para Aluísio; a contribuição africana, negativa por parte da mãe é amplamente compensada pela origem europeia positiva do pai. Desse ponto de vista, o romancista defende a tese de que a superioridade da raça branca é o que domina nos mulatos. Esta posição era defendida, sobretudo, pelos abolicionistas que, muitas vezes, eram eles próprios mulatos ou mestiços.

Em *O mulato* impera um pensamento de que o Brasil seria, adequadamente, "civilizado" se seguisse rumo ao branqueamento de sua população. Conforme Azevedo Amaral (1938, p. 230-4), a tal ideia seguem-se medidas administrativas, políticas e mesmo repressivas por estancar o fluxo demográfico negro e estimular a entrada de brancos "civilizados".

Num primeiro momento, quando surge a literatura nacional, esta obedecia aos padrões brancos. Havia uma negação da existência do negro, tanto social como estética. Fazia-se uma idealização do índio em oposição ao negro. Esse indianismo europeizado colocava o negro como negação da beleza, como anti-herói, subalterno, obediente, quase que no nível de animal conduzido por reflexos.

Segundo Clóvis Moura (1988, p. 27), toda a primeira geração romântica foi cooptada pelo aparelho ideológico ou burocrático do sistema escravista. Por isso mesmo não podiam criar uma literatura que refletisse o nosso ser cultural. Entretanto, com relação a essa geração, cabe fazer uma distinção: a literatura dessa época aborda o negro no seu sofrimento ou na sua lealdade. Às vezes, humilde, outras, querendo a sua liberdade. Criaram-se enredos em que aparece a figura da mãe preta, da mucama doméstica. No entanto, está ausente nesta literatura, o negro como ser, como homem, disputando no seu espaço a sua afirmação como herói romântico.

Na obra, de acordo com Mérian (1988, p. 300), é mencionada várias vezes a questão da escravidão, porém, não se apresenta um verdadeiro afresco sobre a condição dos negros ou mulatos no mundo rural e urbano do Maranhão. Os escravos formam uma massa indiferenciada, cuja psicologia coletiva não parece preocupar Aluísio. Eles individualizam-se, assumem densidade psicológica e sociológica, apenas quando desempenham um papel na história romanesca. É o caso de duas escravas forras: a mãe de Raimundo, Domingas, e a ama-de-leite de Ana Rosa, Mônica; a primeira é negra, a segunda é cafuza. Mas, não existe nenhum herói negro no romance que venha a dizer o que pensa sobre seus semelhantes e que defenda a causa dos escravos em prol da abolição da escravatura, muito embora, o autor estivesse comprometido com a abolição.

Em *O mulato*, os escravos e os libertos são personagens que não existem por si próprios, mas em função de sua relação de interdependência com os brancos, aparecendo tão-somente através de algumas alusões: as mulatas sustentadas por comerciantes e caixeiros, os mulatos enriquecidos pelo comércio, os forros que ocupam várias pequenas profissões no porto e, por fim, os escravos sendo vendidos na praça.

Dessa forma, na trama construída por Aluísio Azevedo, o negro aparece em todos os cantos, nas ruas, nas praças, no comércio, dentro dos casarões, nas fazendas, nos mocambos. No entanto, não são dignos de maiores exemplificações por parte do narrador. Seus costumes, sua cultura, são ocultados e até suas falas, no romance, são raras, principalmente com uso do discurso direto, existindo poucos diálogos que envolvam esses personagens, sobretudo entre dois negros.

Destaca-se mais o comportamento do branco frente ao negro, mesmo quando são enfatizados possíveis comportamentos que os negros deveriam ter, como, por exemplo, frente à situação de maus tratos a que estavam submetidos. As falas, nesses casos, não se dão a partir dos personagens negros, mas através do entendimento que um personagem branco ou pertencente a esse mundo, como era o caso de Raimundo, tinha sobre como os negros deveriam agir.

Não existe nenhuma descrição da vida cotidiana dos escravos nas fazendas, fora alguns quadros de costumes descritos muito rapidamente para poderem constituir verdadeiros documentos sociológicos. Da vida dos escravos, Aluísio apresenta, sobretudo, com hiper-realismo, os suplícios que lhes eram infligidos por senhores cruéis como Dona Quitéria:

Estendida por terra, com os pés no tronco [...] e mãos amarradas para trás, permanecia Domingas, completamente nua e com as partes genitais queimadas a ferro em brasa. Ao lado, o filhinho de três anos, gritava como um possesso, tentando abraçá-la, e, de cada vez que ele se aproximava da mãe, dois negros, à ordem de Quitéria, desviavam o relho das costas da escrava para dardejá-lo contra a criança. A megera, de pé, horrível, bêbada de cólera, ria-se [...].

Domingas, quase morta, gemia, estorcendo-se no chão. O desarranjo de suas palavras e dos seus gestos denunciava já sintomas de loucura. (AZEVEDO, 1990, p. 30).

Nessa cena de *O mulato*, Aluísio não descreveu um fato excepcional, que se harmonizaria à singularidade do trecho literário do livro. Essa situação era comum na sociedade escravocrata do século XIX, pois, segundo Freyre (2003, p. 536), as "senhoras brancas" tinham ciúmes dos maridos em relação às negras, constituindo assim, um fator determinante para os atos de crueldade, maiores que os dos senhores no tratamento dos escravos.

O martírio de Domingas é perfeitamente plausível, pois era a escrava preferida de José, pai de Raimundo. É importante destacar que, segundo Mérian (1988, p. 45), o corte entre o mundo "civilizado" branco, e o resto da sociedade era quase total. O concubinato entre os fazendeiros e suas escravas, apesar de ser considerado um problema sério na sociedade patriarcal, por revelar um comportamento indevido e, além de tudo, ilícito e imoral, não deixava de constituir uma forma de exploração. O adultério feminino explícito ou disfarçado, somado aos concubinatos masculinos, generalizou-se, tornando-se prática comum no final do século XIX. Estas uniões desiguais condenavam os mulatos, frutos de amores malfadados, a saber permanecer no devido lugar, pois não deixavam de ser a marca evidente do infortúnio das sinhás-donas. Enquanto a sinhá-moça favorecia o mulato, aceitando-lhe a corte, a sinhá-

dona, que ainda via no mestiço o testemunho de sua preterição pela negra, tratava de opor embargos ao casamento.

No caso de aventuras escondidas que não deixam filhos, de acordo com o mesmo estudioso (MÉRIAN, 1988, p. 313), a aparência fica salva e o *status* racial, social e econômico é mantido. O verdadeiro problema é colocado quando há casamento e, portanto, descendência mestiça, transmissão de poder econômico e social. Os obstáculos ao casamento dos mulatos com mulheres brancas eram mais intransponíveis ainda que aqueles que a moral da classe dirigente levantava para impedir que brancos se casassem com mulatas. Os brancos procuravam não deixar suas mulheres sozinhas em companhia de mulatos, a quem reprovavam sensualidade excessiva. Essas mulheres, abandonadas pelos maridos que só pensam em negócios e que preferem o amor de escravas, buscam, com os mulatos, aventuras que têm o sabor do fruto proibido.

Ainda sobre a questão dos concubinatos e dos adultérios, segundo Del Priore (2011, p. 63-64), os viajantes que por aqui passaram na primeira metade do século XIX queixavam-se dos vícios e da libertinagem presentes no Brasil. Para eles, a moralidade era bem precária. Segundo o francês Freycinet (apud DEL PRIORE, 2011, p. 63), tratava-se de um país onde "não é difícil encontrar todo o tipo de excessos". Os estrangeiros, ainda de acordo com a mesma autora (DEL PRIORE, 2011, p. 66-67), também criticavam a precocidade com que as meninas adquiriam modos e conhecimentos impróprios para a idade:

[...] antes de cumprir dez anos, uma menina conhece perfeitamente bem o valor dos homens como marido e o que é flerte. Quando estiver com quatorze anos, idade que normalmente passará da reclusão familiar às mãos dos maridos, ela saberá tudo a respeito de coisas que se supõe que uma inglesa não saberá até que esteja casada.

A percepção desses estrangeiros é de que havia certa antecipação sexual nas moças do Novo Mundo. Para a chamada "poligamia tropical", segundo J. K. Tuckey (apud DEL PRIORE, 2011, p. 64), não faltaram explicações associadas ao clima quente:

Entre as mulheres do Brasil, bem como as de outros países da zona tórrida, não há intervalo entre os períodos de perfeição e decadência; como os delicados frutos do solo, o poderoso calor do sol amadurece-as prematuramente e, após um florescimento rápido, deixam-nas apodrecer; aos quatorze anos tornam-se mães, aos dezesseis desabrochou toda a sua beleza, e, aos vinte, estão murchas como as rosas desfolhadas no outono. [...] Sem dúvida, esses princípios influenciam os legisladores do Oriente em sua permissão da poligamia; pois na zona tórrida, se o homem ficar circunscrito a uma mulher precisará passar quase dois terços de seus dias unido a uma múmia repugnante e inútil para a sociedade [...]. Essa limitação a uma única

mulher, nas povoações europeias da Ásia e das Américas, é uma das principais causas de licenciosidade ilimitada dos homens [...].

De acordo com Corbin (2012, p. 192), a visão do instinto que domina o corpo no século XIX, manifesta-se na forma de uma necessidade periódica, uma "crise de aproximação", cuja intensidade e periodicidade variam segundo o clima, a estação e a posição social do indivíduo. O clima, segundo o mesmo autor (CORBIN, 2012, p. 193), exerce influência sobre os sentidos: os indivíduos que habitam as regiões meridionais são mais ardentes. As populações do Norte são mais indiferentes e frias; é que uma temperatura elevada favorece a ação dos órgãos sexuais.

No núcleo da sexualidade e da licenciosidade, a espacialidade realista, como paródia das imagens idealistas, conforme Sérgio Motta (2006, p. 280),

[...] divide o mundo do "alto" e do "baixo", carnavaliza a corporalidade do personagem da linha da cintura para baixo, retratando, nos fragmentos dos membros inferiores, a multiplicidade dos temas da vida privada, em oposição [...] à superioridade dos temas públicos das imagens da representação idealista. Se a pena realista é conduzida por um tom paródico, a sua escrita paralela já nasce com a emoção e o tremor da duplicidade. Invadindo o domínio privado da sexualidade, resvalando pelas linhas vizinhas da licenciosidade, infidelidade, crimes passionais e embustes derivados do núcleo do adultério, o desenho de tais linhas acaba fabricando interessantes imagens de duplicidade. Como o motivo central do adultério, as ramificações temáticas são estruturadas a partir da oposição básica entre o "escondido" e o "revelado", por meio da qual ganham uma forma de expressão na espacialidade, por sua vez, que concretiza tais sentidos em imagens formalizadoras de um jogo entre o "dentro" e o "fora".

Do ponto de vista dos estrangeiros, que nessa época chegam em massa ao Brasil, as ligações entre brancos e negros ou mulatos desaguavam sempre no rebaixamento moral dos primeiros. Era comum crianças de diferentes pais conviverem sob o mesmo teto. Em *O mulato*, Raimundo, quando era pequeno, convivia com o pai e com a madrasta que, por sinal, odiava-o.

No século XIX, os homens que se viam traídos pela esposa, sentiam-se obrigados a lavar sua honra em sangue. O poder masculino dentro do casamento era total. Os amores adúlteros custavam caro para as mulheres da elite: elas eram mortas pelas mãos dos maridos se fossem descobertas. Estes iam presos, mas, alegando legítima "defesa da honra", eram soltos. Justificando serem cometidos por "paixão e arrebatamento", o crime era desculpável. Naquele tempo, não havia castigo maior para um homem público do que ser traído pela esposa, debaixo de seus olhos:

[José da Silva] ao chegar [a casa], sabendo que não o esperavam essa noite e como visse luz no quarto da esposa, apeou-se em distância e, para não se encontrar com ela, guardou o cavalo e entrou silenciosamente na fazenda.

Os cães conheceram-no pelo faro e apenas rosnaram. Mas, na ocasião em que ele passava defronte do quarto de Quitéria, ouviu aí sussurros de vozes que conversavam. Aproximou-se levado pela curiosidade e encostou o ouvido à porta. Reconheceu logo a voz da mulher.

"Mas, com quem, diabo, ela conversaria àquela hora?..."

Conteve a impaciência e esperou de ouvido alerta.

"Não havia dúvida! — a outra voz era de um homem!..."

Sem esperar mais nada, meteu ombros à porta e, precipitou-se dentro do quarto, atirando-se com fúria sobre a esposa, que perdera logo os sentidos.

O padre Diogo [...] não tivera tempo de fugir e caíra, trêmulo, aos pés de José. Quando este largou das mãos a traidora, para se apossar do outro, reparou que a tinha estrangulado.

[...]

— Matou-a! Você é um criminoso!

— Cachorro! E tu?! Tu serás porventura menos criminoso do que eu?

— Perante as leis, decerto! porque você nunca poderá provar a minha suposta culpa e, se tentasse fazê-lo, a vergonha do fato recairia toda sobre a sua própria cabeça, ao passo que eu, além do crime de injúria consumado na minha sagrada pessoa, sou testemunha do assassinio desta minha infeliz e inocente confessada, assassinio que facilmente documentarei com o corpo de delito que aqui está!

E mostrava a marca das mãos de José na garganta do cadáver.

O assassino ficou aterrado e abaixou a cabeça.

[...]

E [o cônego Diogo], dando à voz um cunho particular de autoridade: — Apenas, pelo meu silêncio sobre o crime, exijo em troca o seu para a minha culpa... Aceita?

José saiu do quarto, cego de cólera, de vergonha e de remorso. (AZEVEDO, 1990, p. 25).

#### 5.4 A forte influência da Igreja Católica

No Brasil, no século XIX, a religião católica esteve fortemente enraizada na sociedade patriarcal. No que tange ao fortalecimento do dogma e ao rigor crescente da disciplina, bem como o aprofundamento da espiritualidade e da moral, o Brasil se assemelha à França. Porém, diferentemente do que ocorreu nesse país, a prática religiosa brasileira era estimada por homens e mulheres, igualmente. Em *O mulato*, o catolicismo exerce uma grande influência sobre as personagens:

Raimundo apeou-se e indagou se o pai estava enterrado ali.

Manuel, já de pé, respondeu que não. Enterrara-se no cemitério da fazenda, ao lado da mulher. Aquela cruz, explicou ele, era um antigo uso do sertão; servia para mostrar ao viajante o lugar onde fora alguém assassinado e fazê-lo rezar pela alma da vítima, como ali estava praticando aquele homem.

E apontou para o guia, que, terminada a sua oração, levantou-se e foi colher um ramo de murta, que depôs aos pés da cruz.

Raimundo sentia-se comovido. Manuel, de joelhos, cabeça baixa e chapéu pendurado das mãos postas, rezava convictamente. Ao terminar surpreendeu-se por saber que Raimundo não tencionava fazer o mesmo.

— O quê? Pois então o senhor não reza?...

— Não. Vamos?

— Ora! essa cá me fica!... Então qual é a sua religião? Como adora o senhor a Deus?

— Ora, senhor Manuel, deixemo-nos disso; conversemos sobre outra coisa...

— Não! queria só que o senhor me dissesse como adora a Deus!

— Deixe-se disso homem, deixe Deus em paz! Ora para que lhe havia de dar!...

— Mas, nesse caso, o senhor não tem religião!

— Tenho, tenho...

— Pois não parece!... Pelo menos não devia fazer tão pouco caso das rezas, que nos foram ensinadas pelos apóstolos de Nosso Senhor Jesus Cristo!...

Raimundo não pôde conter uma risada, e, como o outro se formalizara, acrescentou em tom sério "que não desdenhava da religião, que a julgava até indispensável como elemento regulador da sociedade. Afiançou que admirava a natureza e rendia-lhe o seu culto, procurando estudá-la e conhecê-la nas suas leis e nos seus fenômenos, acompanhando os homens de ciência nas suas investigações, fazendo, enfim, o possível para ser útil aos seus semelhantes, tendo sempre por base a honestidade dos próprios atos." (AZEVEDO, 1990, p. 76).

A prática da reza fazia parte do dia a dia das moças. Vejamos em *O mulato*: "Sobre a cômoda, havia muito tempo, [Ana Rosa] tinha uma estampa litográfica e colorida de Nossa Senhora dos Remédios e rezava-lhe todas as noites, antes de dormir." (AZEVEDO, 1990, p. 89). Além disso, nesse romance, as mulheres maranhenses "respiravam religião": "Manuel Pedro fora casado com uma senhora de Alcântara, chamada Mariana, muito virtuosa e, como a melhor parte das maranhenses, extremada em pontos de religião [...]." (AZEVEDO, 1990, p. 13).

A descrição do oratório em *O mulato*, no quarto de Maria Bárbara, representa, certamente, oratórios comuns na província:

O aposento da velha condizia com a dona. Sobre uma cômoda antiga, de pau-santo, com puxadores de metal e coberta por um oleado já puído e gasto, equilibrava-se um oratório de madeira, caprichosamente trabalhado e cheio de uma porção variadíssima de santos, havia entre eles, feitos de casca de cajá, de gesso, de terra vermelha e de porcelana. O Santo Antônio de Lisboa, vindo de encomenda, com o pequeno ao colo, lá estava, muito rubicundo e lustroso; a Sant'Ana, ensinando a filha a ler; um São José de cores cruas, detestavelmente pintado; um São Benedito, vestido de frade, pretinho, de beiços encarnados e olhos de vidro; um São Pedro, cujas proporções o faziam criança ao lado dos outros; uma miuçalha de santinhos, pequenitos e caricatos, que a gente não podia ver sem rir e que se escondiam na peanha dos grandes; e, finalmente, um grande São Raimundo Nonato, calvíssimo, barbado, feio, e com um cálice na mão direita. Ao fundo do oratório

litografias de carregação representavam Santa Filomena<sup>8</sup>, a fuga de São José com a família, Cristo crucificado e outros assuntos religiosos. O grupo dos santos ressentia-se de uma falta, a de S. João Batista, que havia desertado para a quinta. Havia ainda sobre a cômoda dois castiçais de latão, guarnecidos de papel redondo, com as velas de cera meio gastas; um grupo de biscuit representando a Mater dolorosa e um menino Jesus, fechado numa manga de vidro, por causa das moscas. Encostada à parede, uma palma de pindoba benta a qual, segundo a voz do povo, tinha a virtuosa propriedade de apaziguar os elementos em dias de tempestade, duas outras palmas casquilhas, enfeitadas de pano e malacacheta, guarneciam os lados do oratório. Viam-se ainda, por toda a parte, quadrinhos de gravuras e cromos, onde se liam orações milagrosas, a do Monte Serrate, a do Parto, a da Virgem, e outras, sem desenho, com que os tipógrafos espertos da província exploravam a carolice das beatas. (AZEVEDO, 1990, p. 47).

A fé faz apelo a todos os recursos emocionais e físicos dos indivíduos:

Depois do enterro, quando Maria Bárbara, de volta a casa entrou no seu quarto, dera logo com a vela de cera gasta até o fim e com a singular máscara do seu milagroso São Raimundo; ficou aterrada, sem saber o que pensar, e, na sua cegueira supersticiosa, atirou-se de joelhos defronte do oratório e pôs-se a rezar fervorosamente.

Nessa noite, apesar da cansaça em que vinha, não pôde dormir senão pela volta da madrugada; e, à força de meditar o caso, acabou por enxergar nele um milagre. Sim, um milagre, justamente como o explicam os catecismos que se dão na escola e como a sua própria mestra lhe ensinara — um mistério incompreensível. "Não havia que duvidar — Deus Nosso Senhor servira-se daquele engenhoso ardil para preveni-la de presentes e futuras calamidades!..." (AZEVEDO, 1990, p. 92).

No século XIX, os exercícios espirituais, especialmente a meditação sobre os mistérios dolorosos que incluem, em parte, a recitação do rosário, convidam, assim, a reviver as torturas suportadas por Cristo. Vejamos em *O mulato* uma cena de recitação:

Havia grande afluência do povo. As beatas subiam piedosamente os arruinados degraus do átrio e iam, de cabeça vergada, ajoelhar-se no corpo principal da igreja. Sentia-se o frufu de vetustas e farfalhudas saias de chamalote, restauradas com chá-preto, o estalar de fortes chinelas novas na sonora cantaria do templo, e o tilintar das contas de coco babaçu, cujos rosários deslizavam entre os trêmulos dedos das velhas, no fervoroso sussurro das orações. (AZEVEDO, 1990, p. 37).

---

<sup>8</sup> De acordo com Corbin (2012, p. 71), o culto de Santa Filomena, originado na Itália no início dos anos de 1870, é particularmente revelador da influência da virgindade. Sua história é a seguinte. A santa fez um voto de virgindade perpétua desde os dez anos de idade. Porém, dois anos mais tarde, por ter-se recusado ao Imperador Diocleciano, foi presa e torturada, antes de ser decapitada. Chicoteada com um couro com anéis de metal, crivada de flechas incontáveis, ela permanecera impassível durante os tormentos. Para muitas jovens dos anos de 1870, Filomena é uma protetora. As orações que lhe são dirigidas ajudam a vencer o demônio. O culto da gloriosa mártir manifesta a força das noções de proteção e de preservação que está presente nos pais e nos educadores.

O culto à Verônica, aquela que, no percurso da subida ao calvário estendeu o linho a Jesus no qual seu rosto ficou impresso, está representado em *O mulato*. Ana Rosa exerceu, por várias vezes, o "anjo da verônica":

[...] [Ana Rosa] dispunha de uma gargantazinha de contralto que fazia gosto ouvir.

Tanto assim que, em pequena, servira várias vezes de anjo da verônica nas procissões da quaresma. E os cônegos da Sé gabavam-lhe o metal da voz e davam-lhe grandes cartuchos de amêndoas de mendubim, muito enfeitados nas suas pinturas, toscas e características, feitas a goma-arábica e tintas de botica. Nessas ocasiões ela sentia-se radiante, com as faces carminadas [...]. E, muito concha, ufana dos seus galões de prata e ouro e das suas trêmulas asas de papelão e escumilha, caminhava triunfante e feliz no meio do cordão das irmandades religiosas, segurando a extremidade de um lenço, do qual o pai segurava a outra. Isto eram promessas feitas pela mãe ou pela avó em dias de grande enfermidade na família. (AZEVEDO, 1990, p. 18).

O corpo do anjo no século XIX, de acordo com Corbin (2012, p. 68), aparece na forma de imagens coloridas, piedosas. Essas imagens podem ser vistas tanto na decoração das igrejas, como também na decoração de salas e no interior das casas.

A imagem do anjo representada em *O mulato* pode ser vista também, através das roupas produzidas por devotos em dias de procissão: "[D. Amância Sousellas] era cronicamente virgem, mas afirmava que em moça, rejeitara muito casamento bom. Dava-se a coisas de igreja; sabia vestir anjos de procissão e pintava os cabelos com cosmético preto." (AZEVEDO, 1990, p. 48).

O mais importante, porém, é que nesse romance, a religião católica não é sentida de maneira verdadeira. Em *O mulato*, vemos a crítica de Aluísio Azevedo ao catolicismo e o que ele representa para o autor: a hipocrisia. A vestimenta que escolheram para Maria do Carmo ser enterrada é a de Nossa Senhora da Conceição. Pela lógica, a escolha da roupa traduziria a beatificação ou uma vida destinada à bondade, mas aqui foi selecionada de acordo com a aparência: era a vestimenta "mais bonita e vistosa":

Nessa ocasião [da morte de Maria do Carmo] reuniram-se aí as velhas amigas da defunta, prevenidas logo do triste acontecimento pelos empregados de Manuel. O enterro seria no dia seguinte à tarde. [...] Chamou-se logo um armador, para preparar a casa, conforme o uso da província; falou-se a um desenhista para fazer o retrato do cadáver; tomou-se medida e encomendou-se o caixão; discutiu-se a vestimenta que devia levar Maria do Carmo, e resolveu-se que seria a de Nossa Senhora da Conceição, por ser a mais bonita e vistosa. Amância ofereceu-se prontamente para talhar a roupa. "Que não valia a pena encomendá-la ao armador, sobre vir malfeita e malcosida, sairia por um dinheirão!"

[...]

Amância talhava o hábito de Nossa Senhora da Conceição, com que a defunta devia ir vestida à fantasia para a sepultura, como se fosse para um baile de máscaras. (AZEVEDO, 1990, p. 97).

D. Quitéria era uma católica fervorosa, mas maltratava seus escravos. Para ela, um escravo não era homem e o fato de não ser branco, constituía só por si um crime. A hipocrisia também está presente nesta cena:

Foi uma fera! às suas mãos, ou por ordem dela, vários escravos sucumbiram ao relho, ao tronco, à fome, à sede, e ao ferro em brasa. Mas nunca deixou de ser devota, cheia de superstições; tinha uma capela na fazenda, onde a escravatura, todas as noites, com as mãos inchadas pelos bolos, ou as costas lanhadas pelo chicote, entoava súplicas à Virgem Santíssima, mãe dos infelizes. (AZEVEDO, 1990, p. 32).

Dentro da sociedade do século XIX, o padre era considerado uma espécie de educador: pregava a resignação dos escravos, orientava as escolhas das moças e participava ativamente das decisões tomadas dentro de uma família. É como afirma Mérian (1988, p. 269), "o fator essencial da manutenção do *status quo* social." Em *O mulato*, os sacerdotes eram considerados figuras de destaque nesse ambiente supostamente fervoroso. Eram os diretores espirituais do povo: "Essa noite, nas salas de Manuel, só se conversou sobre as boas qualidades e os bons precedentes do estimado cura do Rosário." (AZEVEDO, 1990, p. 63). Porém, como um padre poderia ser assassino? Vemos mais uma vez a representação da hipocrisia no romance:

Raimundo, com efeito, estava imóvel. "Ter-se-ia enganado?..." À vista do aspecto sereno do cônego chegara a duvidar das conclusões dos seus raciocínios. "Seria crível que aquele velho, tão brando, que só respirava religião e coisas santas, fosse o autor de um crime abominável?..." E, sem saber o que decidir, atirou-se a uma cadeira, fechando a cabeça nas mãos. (AZEVEDO, 1990, 134).

Em *O mulato*, pensava-se, no início, que Raimundo não tinha religião, que era ateu. Naquela sociedade patriarcal, não ter uma religião era uma espécie de crime, um pecado mortal, como se vê na citação no início deste tema em que ele e Manuel Pescada conversam sobre isso. Outros momentos também indicam a importância da crença naquele meio:

— Ora, [Ana Rosa]! bem se vê que não conheces o Raimundo... Pois ele é lá homem para essas coisas?... Um tipo que não liga a menor importância às coisas mais respeitáveis! Um ateu que não acredita em nada!

[...]

Ana Rosa, esse Raimundo tem a alma tão negra como o sangue! além de mulato, é um homem mau, sem religião, sem temor de Deus! é um — pedreiro livre! — é um ateu! Desgraçada daquela que se uniu a semelhante monstro!... O inferno aí está, que o prova! o inferno aí está carregado dessas

infelizes, que não tiveram, coitadas! um bom amigo que as aconselhasse, como te estou eu aconselhando neste momento!... Vê bem! repara, minha afilhada, tens o abismo a teus pés! mede, ao menos, o precipício que te ameaça!... A mim, como pastor e como padrinho, compete defender-te! Não cairás, porque eu não deixo! (AZEVEDO, 1990, p. 83).

O narrador informa, mais à frente, que Raimundo era adepto da maçonaria. A Igreja Católica, historicamente, se opôs radicalmente à maçonaria, devido aos princípios "supostamente anticristãos, libertários e humanistas maçônicos". Vejamos a visão dos católicos relativamente à maçonaria:

[...] [Maria Bárbara] queixava-se [de Raimundo] a todos, amargamente; dizia que, depois da chegada de semelhante criatura, a casa parecia amaldiçoada "Tudo agora lhe saía torto!" Chegou a pedir ao cônego que lhe benzesse o quarto e juntou à promessa da missa mais a de dez libras de cera virgem, que mandaria entregar ao cura da Sé no dia em que o cabra se pusesse ao fresco. Mas, pouco depois, a sogra de Manuel chamou o padre em particular, e disse-lhe radiante de vitória:

— Sabe? Já descobri tudo!

— Tudo, o quê?

— O motivo de todas as desgraças, que nos têm acontecido ultimamente.

— E qual é?

— O cabra é "bode!..."

— Bode?! Como?

Maria Bárbara chegou a boca ao ouvido de Diogo e segredou-lhe horripilada:

— É maçom!

— Ora o que me conta a senhora!... exclamou Diogo, fingindo uma grande indignação.

— É o que lhe digo, senhor cônego! O cabra é bode!

— Mas isso é sério?... Como veio a senhora a saber?...

— Se é sério... Veja isto!

E, cheia de repugnância e trejeitos misteriosos, sacou da algibeira da saia o folhinho de capa verde, que Dias subtraíra da gaveta de Raimundo.

— Veja esta bruxaria, reverendo! Veja, e diga ao depois se o danado tem ou não parte com o cão tihoso! Pois se eu cá sentia um palpíte!...

E apontava horrorizada para a brochura, em cujo frontispício havia desenhado um xadrez, duas colunas amparando dois globos terrestres, e outros emblemas. O cônego apoderou-se do folheto e leu na primeira página: "Lenda maçônica ou condutor das lojas regulares, segundo o rito francês, reformado."

— Sim senhora! tem toda a razão! Cá estão os três pontinhos da patifaria!... patifaria!...

[...]

E [o cônego] sem transição, duro:

— É preciso pôr esse homem fora de cá! (AZEVEDO, 1990, p. 70).

[Ana Rosa e Raimundo] falavam de religião, política, literatura, e Raimundo, de bom humor, concordava em geral com tudo o que ela entendia, mas, quando lhe dava na cabeça, discordava, de manhoso, para que a menina se exaltasse, discorresse sobre o ponto, e ralhasse com ele, procurando, muito

séria, chamá-lo à verdade religiosa, dizendo-lhe "que não fosse maçom e respeitasse a Deus!" (AZEVEDO, 1990, p. 54).

Em *O mulato*, todos participavam das festas de caráter religioso: era um grande acontecimento. As festividades descritas nessa obra são a de Nossa Senhora dos Remédios, considerada a mais tradicional e famosa comemoração religiosa de São Luís do Maranhão durante o século XIX, a de Santa Filomena e a do dia de São João, sendo que essa última era sempre realizada na fazenda de Maria Bárbara. De acordo com Del Priore (2011, p. 147-148), tanto o carnaval quanto as festas religiosas, convidavam a excessos em que a sexualidade não se escondia. Estrangeiros sempre olhavam tais manifestações com desprezo. Para representar o caráter dessas festas religiosas, Aluísio Azevedo cultivava uma espécie de sensualismo espiritual. Em *O mulato*, a descrição dos fiéis, à espera da missa, explora o erotismo:

Os turíbulos fumegaram com mais força; espirais de incenso espreguiçavam-se, dissolvendo-se no espaço; o ambiente saturou-se de perfumes sacros, e enervantes, e as mulheres, todas, se contraíram preparadas para místicos enlevos. O celebrante chegara enfim ao altar, depois de ajoelhar-se de leve, como fazendo uma mesura apressada, defronte dos santos grandes, apumados nos seus tronos de brocados falsos. Os janotas, separados do altar-mor por uma grade de madeira preta, tiraram da algibeira, com a ponta dos dedos, o lenço almiscarado e ajoelhavam-se sobre ele, numa atitude elegante. As moças escondiam a boca no livrinho das rezas e passeavam furtivamente o olhar para o lado dos fraques pretos. Os que até aí estiveram ajoelhados, rezando à espera da missa, mudavam de posição; os opulentos quadris das pretas-minas rangiam; os ossos dos velhos estalavam; criancinhas soltavam aclamações de aplauso pela festa, algumas choravam. Mas, finalmente, tudo tomou um sossego artificial; fez-se silêncio, e a missa principiou solene, ao som do órgão. (AZEVEDO, 1990, p. 34).

Segundo Corbin (2012, p. 68), esquecer o peso do catolicismo sobre as representações e os usos do corpo seria condenar-se à incompreensão da cultura somática do século XIX. A questão da sensibilidade religiosa levou os homens a seguir um conjunto de crenças: 1) os debates ligados ao valor da virgindade, a necessidade da preservação e os riscos da continência; 2) as injunções da teologia moral dirigida aos esposos; 3) as práticas destinadas a dominar os impulsos do corpo através da mortificação; 4) os efeitos do culto católico sobre as posturas e os gestos; 5) as súplicas dos doentes e enfermos pela intercessão da Virgem Maria.

Sobre a questão dos debates ligados ao valor da virgindade, ainda de acordo com Corbin (2012, p. 68-69), aos olhos da Igreja, a virgindade é, ao mesmo tempo, um estado, definido pela integridade da carne, quer dizer, pela "abstinência de todo ato venéreo consumado", e uma virtude que é "perfeita abstinência de toda ação voluntária ou de todo prazer oposto à castidade, com a resolução de permanecer sempre nesta abstinência". Esta virtude, portanto, "não consiste em uma disposição do corpo, mas sim da alma; ela se mantém apesar dos atos

involuntários que fazem desaparecer o estado de virgem" e que constituem o estupro. A virgem é "fonte de graças" e perfeição da beleza. Ela emite uma espécie de fulgor, é uma espécie de estrela, que emite luz própria. Tal modo de ver é representado no romance em pauta. Em *O mulato*, Raimundo comparava Ana Rosa a um anjo, sinônimo de bondade:

"Que o destino me arraste para onde quiser, serás sempre o imaculado arcanjo a quem votarei meus dias; serás a minha inspiração, a luz da minha estrada; eu serei bom, porque existes.

Adeus, Ana Rosa.

Teu escravo

RAIMUNDO" (AZEVEDO, 1990, p. 112).

Inúmeros cânticos, menciona Chateaubriand (apud CORBIN, 2012, p. 70), glorificavam aquela que havia, milagrosamente, reunido em si "os dois estados mais divinos da mulher": a virgindade e a maternidade. Quanto à maternidade, pode-se observar, na narrativa que analisamos, a representação da importância que lhe era atribuída:

Não! Ela [Ana Rosa] não podia admitir o celibato, principalmente para a mulher!... "Para o homem — ainda passava... viveria triste, só; mas em todo o caso — era um homem... teria outras distrações! Mas uma pobre mulher, que melhor futuro poderia ambicionar que o casamento? ... que mais legítimo prazer do que a maternidade; que companhia mais alegre do que a dos filhos, esses diabinhos tão feiticeiros?..."

[...]

Aguardava ansiosa os prazeres da maternidade, como se os conquistasse por meios lícitos, e tremia toda em sobressalto só com a lembrança de que poderia vir a faltar à criancinha o menor cuidado ou o mais dispensável conforto [...]. (AZEVEDO, 1990, p. 74).

## 5.5 Corpo e sexualidade

O homem sempre lutou por um lugar no mundo, tendo o corpo como primeira morada, ou seja, o homem não existe, ou melhor, não se concretiza a não ser por sua forma corporal. É o corpo que o coloca no mundo, é ele que estabelece a fronteira de sua identidade pessoal, fazendo com que "toda modificação de sua forma engaj[e] uma outra definição de sua humanidade" (SANT'ANNA, 1995, p. 65). Para que o corpo seja preservado, é preciso proteger o espaço, pois, segundo Alain Corbin em *História do corpo* (2012, p. 7), ele ocupa um lugar no espaço. E ele mesmo é um espaço que possui seus desdobramentos: a pele, as ondas sonoras da voz, a aura da transpiração. Esse corpo físico, material, pode ser tocado, sentido, contemplado. Ele é esta coisa que os outros veem, sondam em seu desejo; desgasta-se com o tempo e é objeto de ciência. Os cientistas o manuseiam e o dissecam, medem sua

massa, sua temperatura, analisam seu movimento, transformam-no. Mas este corpo dos anatomistas ou dos fisiologistas é radicalmente diferente do corpo do prazer ou da dor.

O corpo é, de acordo com Corbin (2012, p. 9), uma ficção, um conjunto de representações mentais, uma imagem inconsciente que se elabora, se dissolve, se reconstrói através da história do sujeito, com a mediação dos discursos sociais e dos sistemas simbólicos. Dessa forma, um corpo representado nunca é um corpo real. Ao mesmo tempo, a representação se refere à nossa experiência vivida, e essa experiência não é apenas visual, mas ocupa todos os sentidos; um corpo tem odor, peso, consistência. O artista que representa um corpo tem um leque de possibilidades: pode dar destaque mais estritamente ao que a vista apreende, mas também pode sugerir uma experiência mais completa da carne por meio de diversos artifícios. Ao longo do século XIX, há a vontade de diminuir a distância entre a representação e o referente, de aproximar a imagem da realidade, a arte e a natureza. O ideal naturalista será o de eliminar os limites entre a arte e a vida: o espectador deveria ter, diante da imagem, as mesmas reações que tem em contato com a realidade.

A tradição filosófica antiga, segundo o mesmo autor (CORBIN, 2012, p. 8), entende o corpo como prisão da alma. Nessa tradição, de acordo com Brohm (apud CORBIN, 2012, p. 8), o corpo está do lado obscuro da força, da impureza, da opacidade, da decadência e da resistência material. As modalidades da união da alma e do corpo – posteriormente, do psíquico e do somático – não cessam de ocupar os discursos.

Conforme Corbin (2012, p. 8), os historiadores têm ignorado a tensão instaurada entre o objeto da ciência, do trabalho, o corpo produtivo, experimental, e o corpo espiritualizado que, segundo Brohm (apud CORBIN, 2012, p. 8), constitui-se de um conjunto de forças e fraquezas, de ações e de afeições, de energia e de debilidades. É o restabelecimento de um equilíbrio entre essas duas perspectivas que o estudioso em pauta procura encontrar. O corpo que se satisfaz, o corpo sofredor e o corpo como entidade espiritualizada encontram em seu texto um lugar ao menos equivalente ao ocupado pelo corpo dissecado ou pelo corpo manuseado.

A partir do final do século XIX, a distinção clássica que faz do corpo o território estável do sujeito encontra-se deslocada. Aos poucos, impõe-se a consciência da gestão social do corpo e o seu controle. Nesta nova perspectiva cultural, o corpo aparece como resultado de uma construção, de um equilíbrio estabelecido entre o dentro e o fora, entre a carne e o mundo. Como a cultura tem um peso sobre o mundo das sensações imediatas, um conjunto de regras, um trabalho cotidiano das aparências, de complexos rituais de interação – a liberdade de que cada um dispõe para lidar com o estilo comum, com as posturas, as atitudes

determinadas, os modos usuais de olhar, de se portar, de se mover – compõem a fábrica social do corpo. As maneiras de se vestir, de se pentear, por exemplo, são igualmente características do gênero, da classe etária, do *status* social ou da pretensão de pertencer à determinada classe. Até a própria transgressão manifesta a força do contexto social e ideológico. (CORBIN, 2012, p. 8).

Permanentemente, o indivíduo sente-se observado, desejado, impelido em e por seu corpo. Segundo Corbin (2012, p. 9), essa tensão entre o corpo existido e o corpo alienado, caracterizada por Jean-Paul Sartre, o risco da possessão por outro, da submissão ao poder, ao desejo do outro, fundamentam, principalmente, a importância da relação sexual. A união sexual, a tentativa de fusão que a constitui, como toda carícia, produz uma dupla encarnação recíproca. A interpenetração das zonas erógenas e a eventual construção da imagem do corpo situam-se, evidentemente, no centro de toda história do corpo. A porosidade das fronteiras entre o corpo sujeito e o corpo objeto, entre o corpo individual e o corpo coletivo, entre o interior e o exterior, tornou-se mais complexa no século XX devido ao surgimento da psicanálise.

O longo século XIX, de acordo com Corbin (2012, p. 10), trouxe várias novidades, como: predomínio da medicina anatomoclínica e, mais tarde, da fisiológica, a frenologia, o aparecimento da anestesia, a emergência da sexologia, a ascensão da ginástica e do esporte, o aparecimento de novas formas de fábricas pela Revolução Industrial, a constituição de uma taxionomia social do corpo e a ruptura radical da representação do eu.

A sexualidade, a noção de intimidade e o erotismo, segundo Mary Del Priore (2011, p. 10), foram mudando ao longo do tempo, influenciados por questões políticas, econômicas e culturais. O que permaneceu presente, durante séculos, foi o controle do prazer sexual. As relações com a intimidade refletem como os processos civilizatórios modelaram gradualmente as sensações corporais, acentuando seu refinamento, desenrolando suas sutilezas e proibindo o que não parecia decente. A modernidade foi trazendo o polimento das condutas, o crescimento do espaço privado e a autorrepressão. De acordo com a mesma autora (DEL PRIORE, 2011, p. 147), o século XIX é moralista e conservador no que diz respeito à sexualidade. Tudo aquilo que se refere ao sexo é sujo e pecaminoso; valoriza-se o sofrimento em detrimento do prazer.

Ainda no século XIX, conforme Del Priore (2011, p. 65), existia um alto nível de violência nas relações conjugais. Não só a violência física, mas a violência do abandono, do desprezo. Os fatores econômicos e políticos que estavam envolvidos na escolha matrimonial deixavam pouco espaço para que a afinidade sexual ou o afeto tivessem grande peso nessa

decisão. O sexo só devia ser praticado para a procriação e, para conformar-se a essa regra, utilizavam-se sanções sociais, religiosas e até médicas. Por isso, as crianças eram assustadas com histórias de cegueira, pelos nas mãos e câimbras, se praticassem a masturbação. Mas era sobre a mulher que esse controle se exercia com maior rigidez. Ela era criada para se casar, ser de um homem só, procriar e cuidar dos filhos. Sexo apenas quando o marido tivesse vontade; mas, depois de alguns anos de casamento, ele só tinha vontade fora de casa. A mulher casada vestia-se de preto, desconhecia quase tudo sobre o prazer, não se perfumava mais, não mais amarrava os cabelos com laços, nem comprava vestidos novos, ou seja, não se cuidava, porque seu valor perante a sociedade era medido pelo recato. Sua função era ser "mulher casada", para ser vista só pelo cônjuge. As belas eram consideradas perigosas e não cabia reagir às infidelidades do marido.

Por muito tempo, as atividades corporais e esportivas (a ginástica, os esportes e as lutas), segundo Goellner (2008, p. 31), não eram recomendadas às mulheres porque poderiam ser prejudiciais à natureza de seu sexo considerado como mais frágil em relação ao masculino. As elites desenham um retrato moral da mulher que valoriza a sensibilidade em detrimento da ambição ou de especulações intelectuais que excedam as suas forças e ameacem a sua feminilidade. Os homens sublinham a fragilidade física das mulheres, que exige que sejam protegidas das agressões e poupadas das fadigas excessivas para o seu sexo. Centradas em explicações biológicas, mais especificamente, na fragilidade dos órgãos reprodutivos e na necessidade de sua preservação para uma maternidade sadia, tais proibições conferiam diferentes lugares sociais para mulheres e para homens onde o espaço do privado – o lar – passou a ser reconhecido como de domínio da mulher, que nele poderia exercer, na sua plenitude, as virtudes consideradas como próprias de seu sexo tais como a paciência, a intuição, a benevolência, entre outras. As explicações para tal consideração advinham da biologia do corpo, representado como frágil, não pela tenacidade de seus músculos, pela sua maior ou menor capacidade respiratória ou, ainda, pela envergadura de seus ossos, mas pelo discurso e pelas representações do corpo feminino que nesse momento se operam.

Ainda que essa fosse uma visão com muita circulação, por exemplo, na sociedade brasileira do século XIX, de acordo com a mesma autora (GOELLNER, 2008, p. 31-32), é necessário dizer que a vida escapa às normas e que as fronteiras da interdição foram e são frequentemente rompidas. Naquele tempo, diferentes mulheres do campo e da cidade inseriram-se em diferentes práticas corporais, cuja demanda de esforço físico era intensa, não só nas atividades de trabalho como nas de lazer. Carregar peso, limpar, fazer longos percursos a pé, eram atividades rotineiras de um grande número de mulheres que nem por isso deixaram

de ser mulheres ou sucumbiram frente às exigências de força física. Os corpos dessas mulheres colocaram em tensão diferentes possibilidades de viver o ser mulher, portanto, podemos ler neles formas de romper com determinados essencialismos atribuídos, por cada cultura e por cada contexto histórico, para o que seja, por exemplo, masculinidade e feminilidade.

Michel Foucault, segundo Goellner (2008, p. 32), é um autor cuja contribuição é inegável quando tematiza o corpo, afirmando, sobretudo, serem os nossos gestos construções culturais historicamente datadas. Ao analisar determinadas instituições como escolas, fábricas, hospitais, prisões, ele fala não apenas do corpo, mas ainda do poder que investem no corpo diferentes disciplinas de forma a docilizá-lo, a conhecê-lo e a controlá-lo no detalhe. O centro de sua investigação não é o corpo, mas as práticas sociais, as experiências e as relações que o produzem, num determinado tempo/local, de uma forma específica e não de outra qualquer. Para Foucault (apud GOELLNER, 2008, p. 32), o controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera apenas pela ideologia ou pela consciência, mas tem seu começo no corpo, com o corpo. Foi no biológico, no somático, no corporal que antes de tudo investiu a sociedade capitalista, fazendo do corpo uma realidade biopolítica. As análises de Foucault anunciam serem infinitas as histórias sobre os corpos ainda que seja absoluta uma certeza: o corpo é ele mesmo uma construção social, cultural e histórica, território de onde e para onde emergem sempre novas dúvidas, incertezas e inquietações.

O culto ao corpo como hoje vivenciamos, em que pesem as especificidades de cada momento histórico e cada cultura, tem seu início no final do século XVIII e se intensifica no século XIX, porque, nesse tempo, o corpo adquire relevância nas relações que se estabelecem entre os indivíduos. Gesta-se uma moral das aparências que faz convergir o que se aparenta ser com o que, efetivamente, se é.

Esse período é particularmente importante porque, segundo Goellner (2008, p. 33), é nele que se criaram e consolidaram algumas representações que ainda hoje marcam nossos corpos, com maior ou menor intensidade. Essa importância se dá, fundamentalmente, pela ação da ciência desse tempo que, ao debruçar-se sobre o corpo humano, buscou entendê-lo no detalhe. Nesse momento, despontaram algumas teorias que, utilizando-se do discurso científico, analisaram os indivíduos a partir das características biológicas, ou seja, da forma e da aparência do corpo. Não apenas o analisaram, mas lhe conferiram diferentes lugares sociais. O tamanho do cérebro, por exemplo, poderia justificar o nível de inteligência dos sujeitos; a aparência do rosto (cor da pele e dos cabelos) passou a ser um dos elementos a identificar a aptidão de alguns para o trabalho manual; as feições (traços do rosto), o tamanho

das mãos ou do crânio poderia classificar os comportamentos e identificar os loucos, criminosos, tarados e agitadores políticos e, por fim, o tamanho e o formato da bacia, por exemplo, explicaram e justificaram a maternidade como destino natural da mulher. Possuir um pênis ou uma vagina vinculava naturalmente o corpo ao exercício de determinadas formas de sexualidade. Essas classificações sustentaram as teorias que criaram e hierarquizaram as raças humanas no final do século XIX.

De acordo com Goellner (2008, p. 34), os negros/as, as mulheres e os homossexuais, foram considerados inferiores exclusivamente porque seus corpos apresentavam algumas características biológicas nomeadas por essa mesma ciência como incompletas ou díspares. Esses corpos, durante muito tempo, foram tradicionalmente submetidos e silenciados. As vozes dos sujeitos portadores desses corpos faziam-se ouvir a partir de posições desvalorizadas e ignoradas; elas ecoavam a partir das margens da cultura e, com destemor, perturbavam o centro, sendo que esse é materializado pela cultura e pela existência do homem branco ocidental, heterossexual e burguês. Essas características acabam por formar uma identidade sólida, permanente, uma referência confiável. A posição central é considerada a posição não problemática; todas as outras posições do sujeito estão de algum modo ligadas e subordinadas a ela. Por fim, ao conceito de centro, vinculam-se, frequentemente, noções de universalidade, de unidade e de estabilidade. Já os sujeitos e as práticas culturais que não ocupam esse lugar, recebem as marcas da particularidade, da diversidade e da instabilidade.

No século XIX, conforme Guacira Lopes Louro (2008, p. 43), há apenas um modo adequado, legítimo, normal, de masculinidade e de feminilidade e uma única forma sadia e normal de sexualidade, a heterossexualidade; afastar-se desse padrão significa buscar o desvio, sair do centro, tornar-se excêntrico. A mulher, durante muito tempo, de acordo com a mesma autora (LOURO, 2008, p. 46), foi denominada de "o segundo sexo".

Resultantes de discursos, códigos, as representações atribuem significado de diferente aos corpos e às identidades. Essa classificação da mulher como sendo "o segundo sexo" faz-se presente nas práticas sociais e culturais do século XIX. As diferenças de gênero e de sexualidade que são atribuídas às mulheres ou aos sujeitos homossexuais, sem dúvida, se expressam materialmente em seus corpos e na concretude de suas vidas, ao mesmo tempo em que são significadas e marcadas discursivamente.

Por fim, os discursos traduzem-se, fundamentalmente, de acordo com Louro (2008, p. 47-48), em hierarquias que são atribuídas aos sujeitos e que são, muitas vezes, assumidas por eles próprios. Por isso, importa saber como se produzem os discursos que instituem diferenças, quais os efeitos que os discursos exercem, quem é marcado como diferente e, por

fim, que possibilidades, destinos e restrições a sociedade lhes atribui. Nesta perspectiva, a diferença se constitui, sempre, numa relação. Quem é representado como diferente, torna-se indispensável para a definição e para a contínua afirmação da identidade central, já que serve para indicar o que esta identidade não é ou não pode ser.

No que se refere à prosa naturalista no Brasil, Marcelo Bulhões, em seu livro *Leituras do desejo: o erotismo no romance naturalista brasileiro* (2003) examina o corpo, analisando uma série de romances que procederam à representação erótica. Porém, muitas vezes, os livros com que ele trabalha, para o leitor contemporâneo, soam como desconhecidos. As obras sobre as quais versa seu trabalho são: *A carne*, de Júlio Ribeiro, *O homem e Livro de uma sogra* de Aluísio Azevedo, *O cromo*, de Horácio de Carvalho, *O urso*, de Antônio de Oliveira, *O Simas*, de Pápi Júnior e *Hortência* de Marques de Carvalho. O objetivo de Marcelo Bulhões é identificar temas comuns à maioria dos romances envolvidos com a questão erótica, como a presença de personagens histéricas e o desnudamento erótico, bem como tentar apreender as maneiras pelas quais o sexo foi representado no interior de uma parcela significativa da prosa ficcional brasileira no final do século XIX. Mas isso, segundo o autor, não deixa de significar uma reflexão sobre um conjunto de discursos que dizem respeito também ao nosso próprio tempo e que acabam convergindo para a ideia de uma sexualidade ocidental. Para Bulhões, os romances naturalistas podem funcionar como – não obstante os aspectos contingentes do seu contexto – representações alegóricas dos modos de ser de uma sexualidade que nos é bastante familiar, reconhecível, sobretudo, pelos contornos das modalidades de perversão, conflitos, busca incessante e ingrata de prazeres.

Segundo Marcelo Bulhões (2003, p. 184-185), o narrador naturalista tem o poder divino da onisciência e da onipresença. Isso ocorre, a nosso ver, porque, em geral, ao narrador heterodiegético junta-se a focalização zero<sup>9</sup>, que permite ao narrador perscrutar os segredos das personagens e adentrar os ambientes em que se recolhem os desejos, que estão na base dos corpos e movimentos eróticos.

A força da plasticidade das cenas de erotismo naturalista, conforme Bulhões (2003, p. 186), parece ser decisiva para que se possa empreender uma avaliação do caráter provocante e sedutor que os romances naturalistas desempenharam e desempenham junto aos leitores de gerações distintas. Tanto os romances de Aluísio Azevedo, como *A carne* de Júlio Ribeiro, trazem a busca obcecante da compreensão do corpo e do desejo no discurso da literatura, que

---

<sup>9</sup> Termo proposto por Genette [(19--)] que diz respeito à "visão por trás", termo criado por Jean Pouillon, em que o narrador sabe mais que a personagem, ou, mais precisamente, possui um campo de conhecimento praticamente ilimitado.

é palco de tensões e espaço de desassossego, momento de recriação do mundo pela linguagem, na medida em que expõe elementos que os moralistas sempre procuram esconder e punir, como o componente sexual. Um movimento interessante que se dá na prosa naturalista, é que o desassossego incitado pela publicação e leitura dos livros corresponde ao desassossego dos seres de ficção.

O romance examinado neste trabalho demonstra, de maneiras diferentes, que a literatura realista-naturalista esteve empenhada na luta contra o seu tempo e a ciência era uma de suas armas. O escritor realista-naturalista tem a tarefa de encarar os tabus, de olhá-los a fundo, mirá-los e trazê-los à tona.

Em contraposição, para Michel Foucault (apud BULHÕES, 2003, p. 196), a ciência do século XIX é conservadora. Embora utilizada como forma de combate pelos escritores, os discursos científicos eram usados para controle e poder, por meio da observação dos comportamentos, da punição de "desvios" e patologias, pela administração da fecundidade e da sexualidade.

Alguns dos motivos<sup>10</sup> do corpo trabalhados por Marcelo Bulhões são analisados neste trabalho, já que, na prosa naturalista, eles são frequentes, podendo ser encontrados na maioria das narrativas. Para Bulhões (2003, p. 163), os contornos do corpo, no romance naturalista, assumem perfis diversificados, podendo representar os seguintes motivos: objeto de estudo médico, expressão do mórbido, do patológico – como, por exemplo, a presença de personagens histéricas e da atividade imaginativa – fonte de prazer, desnudamento erótico, entre outros.

Em nosso trabalho, examinamos também o papel da imaginação. A imaginação (BULHÕES, 2003, p. 118) aparece como tema fundamental dos romances que enfocam privilegiadamente o erotismo. Ela é um ingrediente de ativação do desejo sexual e há conflito sempre que as personagens vão se encaminhando (ou se desencaminhando) em direção ao plano da fantasia, do devaneio, do sonho, da ilusão, universos variantes da atitude imaginativa. É por meio do desejar e imaginar que as personagens naturalistas, amantes em sua maioria, conhecem o sofrimento. Em *O mulato*, a imaginação é o elemento que estimula a sensualidade de Ana Rosa e de Raimundo.

No conflito entre pulsão e censura, de acordo com Bulhões (2003, p. 163), o erótico instaura-se como representação calcada no medo, na ansiedade e na espera da consumação

---

<sup>10</sup> Segundo Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (2002, p. 179), entende-se por motivo, termo definido pelos formalistas russos, "a mais pequena parcela temática do texto, susceptível de migrar de narrativa em narrativa, guardando sempre uma configuração reconhecível".

sexual, ou seja, é a busca exasperada do encontro dos corpos, que não fornece garantia de acesso à satisfação. Em relação aos motivos do corpo, no romance *O mulato*, é possível identificar o advento do despertar sexual da personagem Ana Rosa e a consequente manifestação patológica desse despertar, a histeria. A histeria-ninfomaníaca, segundo Marcelo Bulhões (2003, p. 84), "[...] é a necessidade imperiosa da realização sexual, sob pena de levar o indivíduo – na versão da histeria feminina – à perda das faculdades racionais."

No final do século XIX, a patologia sexual, segundo Sonia Brayner (1973, p. 72), ganha as páginas dos livros brasileiros, povoando os sonhos românticos com delírios instintivos, subordinando os aspectos descritivos à análise de um temperamento exacerbado. Fatalidade do corpo, a sexualidade impõe-se como destino tropical, desvirtuado inicialmente pelos excessos da escola naturalista, em que o caso excepcional surge mais por efeito da imitação literária estrangeira do que do retrato da realidade cotidiana nacional. Entretanto, o corpo começa a ser problematizado, sem grande perspectiva de aprofundamento imediato, no que se refere aos casos de alcova, mas num reconhecimento até então negado. A sexualidade, então, reduz-se a um vitalismo efervescente que envolve não somente os homens, mas estende-se aos animais e à natureza, constantemente antropomorfizada, como é o caso do aglomerado habitacional do cortiço. É ele que vai suportar, como grande organismo vicioso, toda a carga significativa da obra.

Ainda de acordo com Brayner (1973, p. 28), Aluísio Azevedo, Adolfo Caminha, Júlio Ribeiro são obcecados pela imagem do corpo, por sua configuração, sua interioridade, seu funcionamento, pelas patologias e pela metáfora orgânica, além de proporem a revelação e o escândalo dos segredos desse corpo e da estrutura social.

O romance naturalista, segundo Bulhões (2003, p. 200), "é um espaço discursivo que expõe marcas de frustração." Na tarefa de representação do desejo, esse tipo de romance expõe as marcas do conflito entre o campo das pulsões sexuais e o das proibições da civilização, o qual se traduz em sensações torturadas e no mal-estar que as personagens tragicamente carregam. Dessa forma, o "fracasso naturalista", segundo Marcelo Bulhões (2003, p. 201), está baseado em três vertentes: 1) um saldo de frustrações e traumas revelado pelas personagens que aponta para o caráter inalcançável da realização erótica; 2) alguns temas que seriam depois explorados pela psicanálise, entre os quais, as pulsões, o mundo onírico, o sentimento de culpa; 3) o projeto frustrado de uma nova moral sexual, livre e desprendida de padrões coercitivos.

Na primeira vertente, ainda de acordo com Bulhões (2003, p. 201), há um vínculo direto entre as perturbações mentais das personagens, sobretudo na versão da histeria, e o ambiente

claustrofóbico da moral restritiva. Quando obedecem às prescrições dessa moral, as personagens incorrem em patologias. Isso ocorre com Lenita, Magdá, mas também com a heroína de *O mulato*, Ana Rosa, em que o conflito entre a pulsão e o recalque conduz ao sofrimento. É importante destacar que não são apenas as personagens femininas que vivem esse conflito, mas as masculinas também, como é o caso de Raimundo, o herói de *O mulato*.

Na segunda vertente (BULHÕES, 2003, p. 204), a prosa naturalista parece documentar o período pré-psicanalítico, por demonstrar a gênese de análises de comportamento que seriam desenvolvidas por Freud. Dessa forma, não é mais necessário insistir na observação das aberrações e patologias, como a histeria, que habitam a ficção naturalista. É importante, porém, observar que ela capta a sensação de "mal-estar na civilização". A defesa incontestável da necessidade de revelação de que o instinto sexual é natural, e que está desvinculado dos valores morais da sociedade para a regulamentação da união amorosa, sobretudo na forma do casamento burguês, é ponto determinante para que se engendrem os conflitos no interior das narrativas.

Como terceira vertente (p. 209), encontra-se o malogro do projeto de uma nova moral sexual, que estaria livre de interdições. Portanto, é possível identificar uma utopia, que reside na defesa de uma vivência sexual livre de preconceitos, feliz, destituída da regulação moral exercida pela ordem social vigente. O melhor exemplo é Olímpia, a personagem "escritora-sogra" do *Livro de uma sogra*, de Aluísio Azevedo, que nos mostra, através do manuscrito que escreve, um perfeito manifesto do naturalismo contra a regulação normativa da vida sexual.

Conforme Georges Duby (apud FIGUEIREDO, 2011, p. 117),

Nunca devemos perder de vista que todas as lógicas sociais mergulham no corpo. O indivíduo é investido desde o nascimento, [...] pelas representações e pelas normas que definem o lugar do sexo na sociedade. A natureza constitui sempre um espelho viciado da cultura. No corpo, o eu encontra o que lá foi posto. Porque é aqui que, de começo, a sociedade nos toca. De fato, o grande suporte da legitimidade social, no que se refere à diferença de estatuto entre os sexos, é a sexualidade.

O século XIX foi difícil e pouco confortável à existência feminina, sobretudo, o exercício da sexualidade, que não era um direito das mulheres e todo desvio deveria ser castigado pela penitência do corpo e pela vergonha pública. Isso ocorria porque a sexualidade feminina, de acordo com Monica Figueiredo (2011, p. 40), não era reconhecida nesse momento; quando muito, era vista como precária e infantil, o que indica como toda a

educação feminina burguesa foi pautada no desconhecimento do corpo e também no seu temor.

As mulheres, nesse século, não podiam ter um convívio íntimo com seu corpo, ou seja, não podiam ter uma experiência de profundidade com ele, saber e conhecer os deleites do mesmo. A cultura científica do século XIX (FIGUEIREDO, 2011, p. 59-60), pregava um verdadeiro evangelho de ignorância não só sobre o corpo, mas também sobre o prazer sexual feminino. A ideia da anestesia sexual das mulheres – propagandeada por médicos, biólogos e fisiologistas – teve grande aceitação e circulação internacional. Ainda em 1880, segundo alguns tratados médicos, a mulher que perseguisse a satisfação sexual era tida como anormal. O ato sexual era considerado um aborrecimento que as mulheres, submissas às forças sociais, jurídicas, médicas e religiosas, "enquanto pudessem deveriam aguentar" (GAY, 1989, p. 118). Dessa forma, o prazer, segundo Foucault (1997, p. 45), "[...] se difunde através do poder cerceador e este fixa o prazer que acaba de desvendar", por isso, as formas coercitivas criadas pelo grupo social, sejam elas médicas, jurídicas, pedagógicas ou familiares, "podem, muito bem, ter como objetivo global e aparente dizer *não* a todas as sexualidades errantes ou improdutivas, mas, na realidade, funcionam como mecanismos de dupla incitação: prazer e poder."

## 6 REPRESENTAÇÃO NA NARRATIVA: PERSONAGENS

Para a investigação da representação no romance em pauta é necessária uma adequada apreensão da obra, de sua estrutura, o que fazemos por meio da análise de suas categorias narrativas, porque cada elemento compõe uma parcela da representação, só percebida pelo leitor pelo todo que é o texto, pois os componentes da composição articulam-se entre si. Começamos pelo que é mais visível no romance: a história e as personagens. Todavia, essas categorias, como todas as demais, apresentam-se em determinados espaços, fundamentais para a sua elaboração uma vez que se trata de obra naturalista. O tratamento do tempo também se engaja nos elementos citados. Além disso, tudo só nos chega por meio da enunciação narrativa, isto é, do narrador e da focalização escolhida pelo autor.

Assim, por meio do exame dos componentes da construção narrativa, podemos perceber quais foram os processos de composição escolhidos pelo escritor, as estratégias que nos guiam para a percepção do quê e do como é representado na obra. O conjunto das análises mostra que os temas principais da obra – consequências do preconceito racial e da formação da mulher – são construídos por meio da representação histórica, social e cultural, constituindo um romance de tese, orientado por um ideário específico, que se apresenta ao leitor didaticamente, procurando demonstrar a validade de sua posição.

### 6.1 A história

Iniciamos este item com um componente próprio da composição do romance, a história – entendida no sentido genettiano como o conjunto das ações ou acontecimentos – pela possibilidade de melhor situar o leitor em relação ao que segue.

Genette, de acordo com Reis e Lopes (2002, p. 195), estabeleceu uma distinção entre história, sucessão de acontecimentos reais ou fictícios que constituem o conteúdo narrativo; narração, ato produtivo do narrador; e a narrativa propriamente dita, texto narrativo em que se plasma a história e que equivale ao produto do ato de narração. A história resulta do ordenamento lógico e cronológico dos motivos nucleares que, pelo seu caráter dinâmico, asseguram a progressão regular e coesa dos acontecimentos narrados. Em suma, reconstituir a história de um texto narrativo implica eliminar todas as digressões, todos os desvios da ordem causal-temporal, de modo a reter apenas a lógica das ações, a sintaxe das personagens e o curso dos eventos linearmente ordenados.

A história de *O mulato* transcorre da seguinte maneira. Um português enriquecido, de nome José da Silva, a quem uma escrava, Domingas, deu um filho, casa com Quitéria, uma

dama de alta situação e péssimo procedimento, que se torna amante de um padre, Diogo. Surpreendendo-os, o português mata a mulher, sendo assassinado depois pelo sacerdote. Raimundo, o filho da escrava, entregue às ocultas a um irmão de José, antes que a amante do vigário – que já fizera torturar Domingas – o mandasse matar, educa-se em Portugal, às custas de uma misteriosa e folgada mesada. Homem feito, regressa ao Maranhão, dominado pelo desejo de descobrir o segredo de suas origens e de liquidar os bens deixados pelo pai. Hospeda-se na casa do tio, Manuel Pescada, cuja filha, Ana Rosa, se encanta por ele. Apaixonada, a prima introduz-se no quarto de Raimundo e confessa-lhe seu amor, mas o jovem médico censura-lhe a leviandade e resolve pedi-la em casamento. Porém, antes descobre, numa fazenda abandonada com fama de ter assombrações, que é filho de uma escrava endoidecida e que seu pai foi assassinado pelo cônego Diogo. Sem esperança de ver seu pedido de casamento aceito, tem relações sexuais com a prima, que engravida. Mesmo assim, o pai de Ana Rosa não consente a união e os primos tentam fugir. O português Luís Dias, um caixeiro do pai da moça e pretendente à sua mão, mata Raimundo, atizado pelo cônego Diogo que, percebendo que o protagonista descobrira a verdade, convence o caixeiro a matá-lo. Ana Rosa, ao ver o amante morto, tem uma crise histérica e aborta. Como os primeiros, esse crime fica impune. Seis anos depois da morte de Raimundo, vamos encontrar Ana Rosa casada com o caixeiro, feliz, mãe de três filhos.

## **6.2 Conceito e natureza da personagem**

A personagem, segundo Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (2002, p. 314), é categoria fundamental da narrativa e evidencia a sua relevância em relatos de diversa inserção sociocultural e de variados suportes expressivos. Na narrativa literária, revela-se o eixo em torno do qual gira a ação e em função do que se organiza a economia do relato. Se quisermos saber alguma coisa a respeito das personagens, temos de encarar frente a frente a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência, a autonomia e a vida desses seres de ficção.

Os autores realistas, por estarem amarrados a uma escola onde a ilusória crença na possibilidade de representação fiel da realidade ainda era possível, "procuravam, ao mesmo tempo, descobrir quais as forças psicológicas que moviam seus fantoches animados no palco da vida." (GAY, 1990, p. 149). Dessa forma, a realidade não está somente no que se conta, mas sim no como se conta. Na representação realista, vemos a profundidade que se esconde por debaixo da superfície do ser.

Num estudo fundamental sobre a personagem, Antônio Candido (2005, p. 54) afirma que os três elementos centrais dum desenvolvimento novelístico consistem em enredo, personagem e ideias; o enredo e a personagem representam a matéria e as ideias representam o significado. Esses três elementos só existem intimamente ligados nos romances bem realizados. A personagem é "[...] um ser fictício; logo, quando se fala em cópia do real, não se deve ter em mente uma personagem que fosse igual a um ser vivo, o que seria a negação do romance." Tomando o desejo de ser fiel ao real como um dos elementos básicos na criação dessa categoria narrativa, podemos admitir que esta oscila entre dois polos ideais: ou é uma transposição fiel de modelos, ou é uma invenção totalmente imaginária.

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

O teórico E. M. Forster classifica a personagem romanesca em "plana" e "esférica". Para Forster (apud CANDIDO, 2005, 70), as personagens planas são construídas em torno de uma única ideia ou qualidade, podendo ainda serem subdivididas em tipo e caricatura, dependendo da dimensão arquitetada pelo escritor. Tais personagens são facilmente reconhecíveis sempre que surgem; são, em seguida, facilmente lembradas pelo leitor. Permanecem inalteradas no espírito porque não mudam com as circunstâncias; uma vez caracterizadas, elas reincidem nos mesmos comportamentos, enunciam discursos que pouco variam e repetem "tiques verbais".

São classificadas como tipo aquelas personagens que alcançam o auge da peculiaridade sem atingir a deformação, podendo geralmente funcionar como representação de um grupo ou de uma classe social sem que se individualizem em relação aos mesmos. O tipo, segundo Reis e Lopes (2002, p. 411), constituindo uma subcategoria da personagem, está presente em determinados períodos artísticos, como o Realismo e o Naturalismo, e pode ser entendido como personagem-síntese entre o individual e o coletivo, entre o concreto e o abstrato, tendo como intuito representar certas dominantes (profissionais, psicológicas, culturais, econômicas, religiosas, etc.) do universo diegético em que se desenrola a ação, em conexão estreita com o mundo real com que estabelece uma relação de índole mimética. Assim, podemos dizer que, no romance *O mulato*, as personagens apresentadas são predominantemente planas.

A personagem-tipo, mostrada abaixo, representa um profissional:

Havia, empregado no armazém do pai de Ana Rosa, um rapaz português, de nome Luís Dias; muito ativo, econômico, discreto, trabalhador, com uma bonita letra, e muito estimado na Praça. Contavam a seu favor invejáveis partidas de tino comercial, e ninguém seria capaz de dizer mal de tão excelente moço. (AZEVEDO, 1990, p. 24).

Luís Dias participa do comércio local, trabalhando como caixeiro para Manuel Pescada. Apesar de ser considerado aos olhos da sociedade maranhense um excelente "partido", na verdade, é astuto e ambicioso, ou seja, faz o que for possível para enriquecer, sobretudo tentando garantir o casamento com a filha do patrão, logrando assim obter um excelente casamento e um excelente futuro no comércio da Praia Grande, continuando os negócios do "sogro".

Aluísio mostra-nos, segundo Mérian (1988, p. 271-272), a mediocridade do meio através do quadro que traça de certos tipos representativos, como fazendeiros, comerciantes portugueses, caixeiros, maus padres, pequeno-burgueses medíocres, eruditos maçantes, burguesas tolas e sem charme. Freitas, o erudito do grupo, enumera num tom enfático todos os méritos de sua "Atenas Brasileira", metáfora ridicularizadora. A vida intelectual de São Luís do Maranhão não é inexistente, mas continua sendo dependente da antiga metrópole, e muito atrasada. Aluísio coloca em relevo a vulgaridade, o mau-gosto em todos os níveis.

De acordo com Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1997, p. 699-700), o *protagonista* representa o núcleo por onde passam as outras personagens, pois é em relação a ele, aos eventos que ele provoca, que se definem o *deuteragonista*, a personagem secundária mais relevante, o *antagonista*, a personagem que se contrapõe à personagem principal, e os *comparsas*, as personagens acessórias. O conceito de herói está ligado aos códigos culturais, éticos e ideológicos, dominantes numa determinada época histórica. O herói, em vez de se conformar com os paradigmas aceites pela maioria da comunidade, aparece como um indivíduo em ruptura e conflito com tais paradigmas, valorizando o que a norma social rejeita e reprime. Nestas condições, o herói assume o estatuto de *anti-herói* quando julgado sob a ótica dos códigos sociais majoritariamente prevalecentes. Na obra estudada, a personagem herói é Raimundo, pois está contra os valores da sociedade maranhense, como o preconceito racial.

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

Em *O mulato*, o retrato do protagonista é feito no terceiro capítulo:

Raimundo tinha vinte e seis anos e seria um tipo acabado de brasileiro, se não foram os grandes olhos azuis, que puxara do pai. Cabelos muito pretos, lustrosos e crespos, tez morena e amulatada, mas fina; dentes claros que reluziam sob a negrura do bigode; estatura alta e elegante; pescoço largo, nariz direito e fronte espaçosa. (AZEVEDO, 1990, p. 40).

Vemos nesse excerto que, o mundo ficcional de Aluísio Azevedo, pela própria constituição de suas personagens, estava impregnado de valores brancos, ficando evidentes as ideias positivas e evolucionistas presentes em sua construção. No século XIX, com a vigência das teorias raciais que serviam para justificar a escravidão, a exclusão dos negros e a discriminação racial coerentes com as premissas darwinianas, apregoava-se um tipo humano ideal fundamentado nos padrões europeus. Daí advém a escolha do romancista em apresentar Raimundo como sendo um tipo de homem bem aperfeiçoado, com grandes olhos azuis, pele aveludada, uma educação e formação possível na época somente aos brancos e abastados. Privilegia-se nessa construção a sua origem branca, europeia, sendo ignorada pelo próprio mulato a descendência africana que possuía.

Para Philippe Hamon ([19--]), a personagem, vista sob outra perspectiva, a semiológica, é um signo dentro de um sistema de signos, como uma instância de linguagem. Entender a personagem como signo, segundo Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (2002, p. 316), é identificar o nome próprio, a caracterização, o discurso da personagem. Esses termos conduzem à apresentação de sentidos fundamentais capazes de configurarem uma semântica da personagem. A personagem Raimundo, de *O mulato*, é indissociável de sentido de extração temática e ideológica, confirmado em função de conexões sintáticas e semânticas com outras personagens da mesma narrativa. Pode-se falar em léxico de personagens: o léxico contempla as características psicológicas, sociais e culturais da personagem, analisada como lugar de concentração de sentidos suscetíveis de abstração típica, como é o caso da personagem-tipo. Enquanto signo narrativo, a personagem é sujeita a procedimentos de estruturação que determinam a sua funcionalidade na economia do relato. Desse modo, a personagem define-se em diferentes termos de relevo, podendo ser ela protagonista (ou herói), personagem secundária ou figurante, fundamentalmente por força da sua intervenção na ação, assim se construindo um contexto normalmente humano.

Raimundo é, portanto, o protagonista que vai se delineando aos olhos do leitor e, elaborado com os recursos oferecidos pelo código verbal, tem uma existência que carrega em si a crítica ao preconceito racial e ao sistema escravocrata vigente no final do Império. O

mulato, segundo Mérian (1988, p. 270), fica sendo conhecido tanto pelo que dele dizem os outros, quanto através da exposição que o romancista faz de suas origens. Ele chega a um meio em que os homens lhe são hostis, porque representa vários perigos para aquela sociedade: ameaça para o *status quo* racial fundado na dominação de brancos, sobretudo, numa época em que os fazendeiros sentem que estão perdendo o poder econômico em benefício dos cafeicultores do Sul. O mulato desmente de maneira fulgurante as justificações da segregação racial por suas qualidades humanas e suas possibilidades de ascensão social. Perigo no campo ideológico e político: nessa sociedade escravagista, monarquista e católica, Raimundo – que possui sólida formação positivista – professa ideias republicanas e defende a abolição da escravatura. No campo espiritual, Aluísio faz dele o protótipo do brasileiro culto, aberto para novas ideias. Esse perigo expande-se, também, no nível da família, à medida que ele corresponde ao modelo pregado pelos romances europeus. É a tentação das mulheres, e o rival dos homens, mesmo sem querer: por suas qualidades pode atrair o olhar das moças e colocar em perigo o edifício social e econômico cuja continuidade repousa sobre a virtude das mulheres e sobre sua obediência ao pai e à Igreja.

Já a personagem Ana Rosa, filha única de Manuel Pescada, é apresentada como fruto do sistema patriarcal, pois é apenas um fator de transmissão do poder econômico do pai, o que explica a importância dada ao fator racial e à manutenção da supremacia dos brancos. Do lado materno, herdou a hipersensibilidade que a torna propensa à histeria nos momentos de crise. Aluísio Azevedo ressalta, várias vezes, o papel dos determinismos ligados à hereditariedade e à fisiologia no comportamento de Ana Rosa. O romancista insiste em apresentar, na passagem da infância à adolescência, os problemas da puberdade, a descoberta da sensualidade que, sob a influência perniciosa da educação e da religião, desestruturam o organismo vulnerável da personagem. A jovem é a encarnação da mulher tal como a entenderam em regra os nossos naturalistas, isto é, tão somente fêmea. O amor pelo primo, Raimundo, é muito mais voluptuoso do que sentimental.

Além de Ana Rosa, nenhum branco é estimável. O cônego Diogo, homem aparentemente honesto e respeitado pelos fiéis, é pérfido, luxurioso e assassino; as manifestações de seu ódio dão origem a todos os lances teatrais que marcam o desenrolar da história. Sua influência é determinante sobre Manuel Pescada, Luís Dias e Ana Rosa. Ele se mostra presente em todas as decisões tomadas por Pescada, às vezes aconselhando-o a tomar atitudes de acordo com sua vontade. É principalmente nas conversas do cônego com o tio de Raimundo que o narrador deixa revelar todo o terrível escrúpulo com o qual é caracterizado o sacerdote. Ele é um personagem nocivo, que apenas procura prejudicar.

O cônego Diogo, uma das personagens mais polêmicas da narrativa, era, de certa forma, a representação no plano ficcional de muitos dos membros do clero combatidos por Aluísio e seus companheiros do periódico *O Pensador*. Ele é comensal da casa de Pescada e adversário natural de Raimundo; vivia totalmente em oposição às regras essenciais da religião católica e os preceitos do Evangelho. Amante de Quitéria, mulher de José da Silva, foi o autor do assassinato deste. Diogo era o mais empenhado em impedir a ligação do bacharel com Ana Rosa, uma vez que fora responsável pela morte do pai do jovem e temia que Raimundo descobrisse sua infâmia. Incita o caixeiro Luís Dias a matar o mulato, e esse fato concretiza-se.

Aluísio caracterizou com fortes cores a figura do cônego dentro da narrativa. Isso se explica, em suma, pelo rancor que Aluísio guardava do clero, mas ao mesmo tempo é uma crítica ao conservadorismo e à servil obediência da população de São Luís. Segundo Mérian (1988, p. 275),

Os elementos de repressão agem segundo uma dinâmica implacável. O lugar dado ao padre no assassinato do mulato se explica pelo ódio que lhe tinha, mas é também símbolo do papel da Igreja como fator de repressão e de conservadorismo, na província do Maranhão.

Manuel Pescada simboliza o comerciante português, saído do nada, que se integrou à classe dirigente do país que o acolheu, enriquecendo através de seu comércio. É praticamente dominado por Diogo e tem quase todas as suas decisões controladas por este.

Já Luís Dias é a personificação do arrivista desenfreado e sem escrúpulo. É ele quem sai vitorioso ao final do romance, alcançando todos os seus objetivos através de um crime que passa impune e desconhecido pela sociedade maranhense. Luís Dias só tem defeitos, tanto no plano físico, como no moral. Se compararmos isso com a apresentação de Raimundo, compreendemos logo quem tem a simpatia do autor e quais são os meios que emprega para convencer os leitores.

Segundo Mérian (1988, p. 266-267), o gosto pelo dinheiro, a obsessão de enriquecer, a ambição de impor-se têm importância fundamental no comportamento das personagens no romance. O final da narrativa, de acordo com Bosi (1970, p. 211), com a fuga dos amantes frustrada pelo assassino do mulato, volta a colorir a história de um romantismo gritante, mudando a ardente heroína em pacata mulher de um tipo imposto pela família. Ainda segundo o mesmo estudioso (BOSI, 1970, p. 211-212),

O autor, desejando provar demais (no caso o preconceito vivo nas famílias brancas e a oscilação psicológica da mulher), desfigura o par amoroso,

emboneca o protagonista e deixa o leitor no escuro quanto à marcação de um possível "caso de temperamento" que, nas mãos de Zola, poderia render a figura de Ana Rosa.

Aluísio trata o encontro entre Ana Rosa e Raimundo de uma maneira que, mesmo sendo forçada, conforme Mérian (1988, p. 274), não deixa de conservar características naturalistas. Nos minutos que precedem a chegada do mulato à casa de Manuel Pescada, Ana Rosa é tomada por uma verdadeira crise histérica quando lê uma carta em que o primo lhe confessava a profundidade de seu amor, que não podia levar mais longe, em razão de sua condição de mulato. Raimundo a encontra num estado de extrema excitação nervosa, o que explica que ela tenha decidido oferecer-se a ele a fim de colocar família e a cidade perante um fato consumado e de vencer assim todas as resistências. O caráter excepcional e pouco verídico do encontro tem uma consequência, Ana Rosa fica grávida.

Segundo Pereira (1957, p. 148), Raimundo é o espírito, ela a carne; ele a exceção, o herói; ela o tipo, a personificação do seu sexo. Parece haver nessa distribuição de papéis um erro fundamental; querendo defender os mestiços, Aluísio devia, ao contrário, ter procurado fazer de Raimundo um mulato representativo dos defeitos e qualidades dos seus semelhantes; ao passo que Ana Rosa, moça branca que não se prende a preconceitos, que afronta a família, podia ser uma criatura diferente, superior ao seu meio. Mas o romantismo, de que não se livrara o autor, não lhe consentiu deixar de fazer um herói da personagem principal; era mais fácil pôr as tinturas naturalistas na moça, porque sobre as mulheres havia teorias feitas.

### **6.3 Ana Rosa: corpo e sexualidade feminina**

O corpo de Ana Rosa é exuberante e belo. Possui um desenho delicado, sinuoso e iluminado. Seu corpo causa admiração e essa admiração é primeiro construída pelo discurso do narrador, para depois se estender ao discurso das demais personagens. Vejamos a representação da sensualidade presente no movimento de seu corpo:

E [Ana Rosa], arrastando vagarosamente a cauda do seu vestido de cambraia e, dando as suas tranças castanhas, pesadas e fartas ondulações de cobra preguiçosa, ia voltar, toda irresoluta, para o quarto, quando se deteve com medo de ficar lá dentro sozinha com a impetuosidade do seu amor e a feminilidade da sua razão. (AZEVEDO, 1990, p. 52).

Segundo Rodrigues (1983, p. 125), "No corpo está simbolicamente impressa a estrutura social, e a atividade corporal não faz mais do que torná-la expressa." Daí se explica o cuidado artesanal do narrador na construção desse corpo feminino que necessita ser dono de um desenho preciso que lhe garanta a concretude necessária para enfrentar, em primeira instância,

o tempo referencialmente histórico. A voz narrativa, por intermédio de seu poder de criação, acabou por pintar um corpo desejante que serviu de abrigo para sua mulher de papel. O jogo estabelecido entre criador e criatura é sempre um jogo de reflexos deslizantes. É de seu olhar microscópico que floresce o corpo de Ana Rosa, que acabou por personificar toda uma geração de mulheres que travou uma luta silenciosa pela sobrevivência de seus desejos dentro das paredes fortificadas do lar burguês, ou seja, a história de sobrevivência do desejo inscreveu-se em tempos de opressão.

Vejam os então o que está por trás do corpo protegido, das portas e das janelas fechadas. Seguindo Ana Rosa na sua via-crúcis do corpo à procura de um espaço que o seu tempo histórico não lhe pôde oferecer, interessa-nos mostrar como Aluísio também escreveu a triste história do desejo. É uma dolorosa história de vencidos que se está a tratar.

Ana Rosa, como personagem do século XIX que era, teve de validar a descoberta do desejo. A sexualidade feminina tinha de ser justificada por uma relação amorosa que sublimasse o inoportuno desejo carnal, visto como impulso desestabilizador da ordem social que, por medo, colocava em segundo plano as necessidades sexuais.

Segundo Kehl (1990, p. 368), "todo o sujeito é sujeito porque é desejante". Ana Rosa é, pois, um ser desejante e, para que seu desejo fosse legitimado, era necessário o aval de uma grande paixão, uma vez que a exploração dos sentidos só estaria justificada por uma exigência proveniente da alma. Octavio Paz (1994, p. 58) nos diz: "o amor tem sido a grande subversão do Ocidente", "desejo de posse e desprendimento" e, tal qual no erotismo, "o agente da transformação é a imaginação". Entretanto, o amor "não nega o outro nem o reduz à sombra, mas é a negação da própria soberania". É claro que esta autonegação oferece uma "contrapartida: a aceitação do outro [...], e pela ponte do mútuo desejo, o objeto se transforma em sujeito desejoso e o sujeito em objeto desejado" (p. 112-3). A manutenção da condição desejante que conserva unido o casal depende da imaginação, sendo que essa funciona como garantia de sobrevivência, instrumento de ultrapassagem em direção a uma existência mais saudável dentro do espaço da casa.

Dessa forma, a moça utiliza-se do espaço provinciano para concretizar o que sua imaginação sozinha já fora capaz de construir: o desejo de fuga de um cotidiano esvaziado, previsível, já que está imobilizada naquele lugar. Se, por um lado, o desejo de Ana Rosa não precisava da aprovação masculina – a curiosidade da jovem nunca dependeu do pai e seu desejo de saída também estava para além dele –, por outro lado, a efetiva conquista do espaço sempre esteve ligada a uma concessão masculina que, nesse caso, está representada na figura de Manuel Pescada. Vale destacar que estamos num tempo em que o desejo feminino

difícilmente se transformava em direito, já que o direito de ir e vir só era permitido aos homens. A miserabilidade inscrita no rosto de Ana Rosa mostra o quanto "todo um catálogo da rotina doméstica produz[ia] uma imagem da tirania da intimidade" (GAY, 1995, p. 411), que aprisionava o indivíduo numa casa fechada, transformando a rua num lugar de perigos. Encurralada entre as paredes do lar após a recusa do pai para casar-se com Raimundo, Ana Rosa não consegue mais garantir para si uma existência pacífica dentro do território doméstico.

As mulheres burguesas no século XIX vivem no emparedamento da casa; não têm o direito à mobilidade. Segundo Monica Figueiredo (2011, p. 68), o tempo da imobilidade parece ser o tempo essencialmente burguês<sup>11</sup>. Os pais ensinam os filhos a partirem, mas, as filhas aprendem a ficar. Apenas o sexo masculino tem direito à partida. Para essas mulheres, mover-se significa fugir ou abandonar-se, ou ceder ao desejo de evasão, aquele que embalou os sonhos de Ana Rosa, emparedada por uma condição histórica que só lhe permitia o devaneio como forma de resistência. Dessa forma, a jovem transferirá para o espaço onírico as dificuldades do real; seus sonhos são, assim, textos simbólicos que concretizam a desapropriação. Ainda de acordo com a mesma autora (FIGUEIREDO, 2011, p. 106), as mulheres burguesas só sobreviviam como objeto do discurso masculino, classificadas segundo estereótipos que ratificam sua permanência e imobilidade, já que não conseguiam ultrapassar, pela aprendizagem da diferença, a circunscrição a que estavam condenadas. A moça ousou ir além da casa do pai, mas seu voo foi cedo podado.

Raimundo acionou a condição de Ana Rosa como sujeito desejante que há tanto tempo estava escondida pelo medo de ser. A moça desrespeitou as proibições que até ali cerceavam seu desejo, já que se deitou com o jovem bacharel. Porém, terá de pagar um preço alto por sua transgressão. Ninguém diz "eu quero/eu desejo" sem se "expor aos rigores da lei; assim como ninguém diz 'eu desejo' sem se expor às determinações do campo social" (KEHL, 1996, p. 68).

Segundo Monica Figueiredo (2011, p. 29), se a proibição é sempre um ato *a posteriori*, que só existe a partir da evidência da possibilidade da transgressão, o que está por trás de toda a moralidade burguesa é o imenso pavor do desejo<sup>12</sup>, pavor que fez a burguesia pressentir,

---

<sup>11</sup> Para Anne Martin-Fugier (apud PERROT, 1992, p. 194): "No espaço burguês, a repetição não é rotina. Ela ritualiza, e o ritual dilata o momento: antes, ele é aguardado e fazem-se os preparativos, depois, ele é objeto de comentários e reflexões. O prazer na espera dos momentos que pontuam o dia. A ritualização confere seu valor de felicidade ao acontecimento destinado a se transformar em lembrança."

<sup>12</sup> Peter Gay (1989, p. 51) explica: "A cultura respeitável do século XIX tinha a imaginação em conta de uma companheira perigosa, e celebrava, ao invés dela, as delongas, as sutilezas, o controle. Sendo uma postura

ainda antes de Freud, que o querer tem no corpo a grande morada. Num contínuo embate entre a ordem e o desejo, as proibições passam a ser o instrumento capaz de organizar a sociedade que vive uma era de profundas modificações. O progresso transforma-se no passaporte para a terra prometida pela modernidade sem, no entanto, ser capaz de garantir uma concreta melhoria da condição humana.

De acordo com Kehl (1996, p. 340), para as mulheres no século XIX, a "[...] valorização dependia sempre de manter-se numa posição inacessível. Toda vez que uma mulher se torna sexualmente acessível ela se degrada – como vítima abobalhada dos libertinos, como pecadora perigosa dos cristãos, como a cortesã que é a outra, o avesso da musa dos românticos." Esse século fez acreditar, conforme Perrot (1992, p. 267), que "a desonra chegava através das mulheres, sempre situadas do lado da vergonha":

Raimundo, esse vagara pelas ruas da cidade, com o coração encharcado de um grande desânimo. Apoquentava-o menos a estreiteza da situação do que a brutal pertinácia daquela família, que preferia deixar a filha desonrada a ter de dá-la por esposa a um mulato. "Com efeito!... Era preciso levar muito longe o escrúpulo de sangue!..." E, malgrado o vigor e a firmeza com que ele até aí afrontara as contrariedades, sentia-se agora abatido e miserável. (AZEVEDO, 1990, p. 60).

A respeito do desejo de "ir além da casa", Aluísio utilizou sua narrativa para condenar a formação dada às mulheres burguesas, todas elas, como Ana Rosa, "arrasadas de romance". É importante destacar que, se os romances foram uma forma de alienação, eles foram muito mais pelo que imputavam de fala pronta e para sempre ilegítima, do que pelo que propiciavam enquanto caminhos de evasão. Sobre esse tema, a compulsão pela literatura romântica<sup>13</sup> propiciava a Ana Rosa o vislumbre do espaço além, ou seja, os romances precipitaram na jovem o desejo de conhecimento do espaço além da casa. Não podendo sair desse espaço que a enclausurava, a moça apela para o refúgio da imaginação. Pelos livros, através do poder do imaginar, teve acesso a cidades e paisagens interditas ao seu conhecimento. Só assim podia sonhar com o estrangeiro, desejando-o como saída. Todos esses lugares embalavam os sonhos de evasão da filha de Pescada, que ansiava viajar, porém, esses espaços nunca seriam verdadeiramente ocupados por ela. Nápoles, sua antiga conhecida dos romances, é o grande

---

corporal, tal contenção era difícil de ser mantida e frequentemente precisava ser evitada; como Freud observou cedo e repetiu muitas vezes, a moralidade burguesa, especialmente no tocante à sexualidade, fazia duras exigências e impunha tensões sem precedentes às classes médias".

<sup>13</sup> Maria Rita Kehl (1996, p. 97) comenta a "fúria de ler" que se apossou das mulheres do século XIX: "Mudanças nos hábitos de leitura (isolamento, ao invés dos serões familiares de leitura em voz alta), curiosidades despertadas que compensasse a solidão da vida doméstica, tudo isso somado ao surgimento dos folhetins, que aumentaram muito a circulação da literatura romanceada, criaram para as mulheres a possibilidade de, através do livro [...], aventurar-se num domínio até então exclusivamente masculino."

sonho de Ana Rosa que, coerentemente, como legítima burguesa crescida em São Luís, olha para a cidade italiana como quem olha para o paraíso:

[...] [Ana Rosa] queixou-se da solidão em que vivia no aborrecimento daquela casa "Um cemitério de triste!..." Lamentou não ter um irmão e, em resposta a uma pergunta que lhe fez o rapaz, disse que lia para se distrair, mas que a leitura muitas vezes a fatigava também. O primo, se tinha um romance bom, que lho emprestasse.

Raimundo prometeu ver entre os seus livros, logo que abrisse um caixão que ainda estava pregado.

A propósito do romance, entrou a conversa pelas viagens. Ana Rosa lamentou não ter saído nunca do Maranhão. Tinha vontade de conhecer outros climas, outros costumes; entusiasmava-se com a descrição de certos lugares; falou, suspirando, da Itália. "Ah, Nápoles!..."

— Não, não! objetou o rapaz. Não é o que V. Ex.<sup>a</sup> supõe! Os poetas exageram muito! É bom não acreditar em tudo o que eles dizem, os mentirosos! (AZEVEDO, 1990, p. 72)

Para se defender do modelo opressor a que estava circunscrita, Ana Rosa utilizou-se dos devaneios como forma de evasão. O vocabulário empregado para representar os devaneios é constituído de seleção verbal muito mais condizente com a ação masculina do que com a feminina. Esta última só se faz presente quando ela direciona a fala para a realidade cotidiana. Verbos como poder, partir, conhecer, ir e viajar fazem parte do léxico dos seus discursos de evasão, e eram certamente mais condizentes com a realidade masculina da época:

O paquete havia entrado, na véspera, às duas horas da tarde, fundeando com um tiro, a que todo o litoral da cidade respondeu com um grito alegre de "chegou vapor!" e, desde esse momento, Ana Rosa possuía-se de um sobressalto constante que a punha enferma; sabia que nele se iria Raimundo, para sempre. "Raimundo, que ela tanto amara e tanto desejara!... Todavia, era preciso deixá-lo partir, sem uma queixa, sem uma recriminação, porque todos, até o próprio ingrato, assim o entendiam!... E que loucura de sua parte estar ainda a pensar nessas coisas!... Pois já não estava porventura tudo acabado?... para que então mortificar-se ainda com semelhante doídice?..." (AZEVEDO, 1990, p.150)

Esse mundo de viagens só poderia ser desejado pelo homem burguês; viajar era algo comum. Raimundo compartilhava com Ana Rosa a experiência das viagens:

Ele voltou com o álbum e abriu-o de par em par defronte da rapariga. Começaram a ver. Ana Rosa era toda atenção para os desenhos; enquanto Raimundo [...] ia [...] explicando as paisagens montanhosas da Suíça, os edifícios e os jardins de França, os arrabaldes de Itália. E contava os passeios que realizara, os almoços que tivera em viagem, as serenatas em gôndola; ia dizendo tudo o que aqueles desenhos lhe chamavam à memória: como chegara a certo lago; como passara tal ponte; como fora servido em tais e tais hotéis e o que sabia daquele chalezinho verde, que a aquarela representava escondido entre árvores sonolentas e misteriosas. Ana Rosa escutava com um silêncio de inveja. (AZEVEDO, 1990, p. 45)

O relato de espaço, segundo Certeau (1994, p. 217),

[...] é em seu grau mínimo uma língua falada, isto é, um sistema linguístico distributivo de lugares", por isso, quando falamos dos lugares, estamos na verdade operacionalizando-os, transformando-os em espaços praticados.

Ao colocarmos o lugar em discurso, recheamos de ideologia uma esvaziada localização que a partir daí se transforma num espaço, ou seja, numa prática discursiva que procura a problematização do real. Os lugares, de acordo com Certeau (1994, p. 189),

[...] são histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados à legibilidade por outro, tempos empilhados que podem se desdobrar mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas, enfim simbolizações enquistadas na dor ou no prazer do corpo.

Raimundo é o homem que vem de fora, aquele que representa a novidade, a liberdade, aquele que supostamente detém o saber das terras exóticas que causam fascínio à circunscrição de Ana Rosa. É esse excesso de espaço que ele representa que a seduz, mulher criada para ver a porta da rua como definitiva fronteira, já que o deslocamento e o desejo de saber são ambições socialmente negadas às mulheres no século XIX.

A rua excede o limite doméstico. De acordo com Perrot (1992, p. 177), a rua "constitui o espaço de conhecimento". Sair, para uma mulher burguesa, segundo Sant'Anna (1995, p. 168), "é uma aventura, pelo menos uma cerimônia cheia de regras". Todas as mulheres burguesas, "[...] pela força das coisas e dos costumes, saem menos, abandona[ndo] a rua, à noite sobretudo, quando qualquer mulher que se demora é uma presa em potencial" (p. 168). A esposa burguesa tem horários estipulados. O período da noite é a hora do recolhimento, sendo, portanto, um período exclusivamente doméstico; a parte da manhã estaria destinada às atividades pessoais, "[...] uma mulher respeitável não sai de manhã"; e à tarde, se for vista na rua, "[...] supõe-se que esteja procedendo a atividades filantrópicas ou religiosas [...]" (PERROT, 1992, p. 201-2). Por fim, a rua era o lugar da prostituta e era a partir dela que as "mulheres da classe média organizavam a sua própria identidade" (PERROT, 1991, p. 418), ou seja, as mulheres burguesas deveriam ser aquilo que uma mulher perdida não era.

É importante destacar que, dentro do espaço urbano do século XIX, o que movimenta a sociedade burguesa é o dinheiro, e a mulher não tinha acesso a ele. Segundo Monica Figueiredo (2011, p. 51), o capital raramente passava pelas mãos das mulheres; basta-nos lembrar que Ana Rosa estava longe de possuir, dignamente, condições de sobrevivência além do que lhe facultava o pai.

Eliminada da produção, impossibilitada de ter acesso aos lucros da era burguesa, Ana Rosa estava imobilizada economicamente, emparedada por sua condição histórica-social. Apegando-se a soluções impossíveis, resta a jovem a espera de um milagre que está personificado na fuga. Afinal, nada mais coerente do que crer num milagre como forma de salvação do feminino. A moça sabia que precisaria vencer o medo para que a travessia – a aprendizagem em vida –, mantivesse a esperança de uma existência melhor. Porém, o pai era o representante da opressão em que vivia, metonimizando uma estrutura econômica que impedia ao feminino a conjugação do verbo querer. Ana Rosa desejava para além do modelo social imposto por seu tempo histórico, mas acabou não sendo capaz de lutar contra a sociedade a que estava submetida, já que a mulher, nesse período, tinha a trajetória interdita. Ou seja, a moça jamais conseguiu garantir para si a condição de sujeito de uma nova história. O patriarcado era mais forte do que qualquer desejo de mudança.

O modelo patriarcal é herança do século XIX, que fomentou a ideia da superioridade masculina, gerando maridos "financeiramente exigentes", "sexualmente tirânicos" e "fisicamente abusivos" (GAY, 1995, p. 205).

Para Guido Mantega (1979, p. 20),

O condicionamento autoritário começa no berço, quando a criança entra em contato, na família patriarcal, com o pai, o símbolo máximo da supressão do prazer, e o lacaio-mor da autoridade estatal. Assim, desde cedo os indivíduos são treinados a adotar o autoritarismo e a transmiti-lo. Para isso, são castrados e submetidos a fortes sentimentos de culpa, toda vez que agem ou simplesmente pensam em desacordo com a moral autoritária. [...] a personalidade autoritária demonstra um forte apego à situação vigente ou às normas conhecidas, em face de seu pavor de situações novas, onde a precária instabilidade poderia levar ao desamparo. A situação autoritária garante certa estabilidade e a existência de *pais* (primeiro o familiar, e depois as instituições estatais), que dizem o que fazer ao enorme bando de filhos inseguros.

O comerciante português que representa o poder patriarcal foi um homem desprezado pela mulher, Mariana, e é incapaz de respeitar o desejo da filha. Enclausurado na conduta machista, Pescada é sitiado pelo próprio modelo opressor de que se fez representante, ficando condenado a ser rejeitado pelo universo feminino que nunca conseguiu dominar. O comerciante português, Maria Bárbara e o cônego Diogo, demonstrando um forte apego à situação vigente, culpam a jovem por seu comportamento, já que ela pensa em desacordo com a moral autoritária.

Uma grande diferença separa os sexos no século XIX, uma vez que as mulheres são vistas como mercadoria destinada a sustentar um comércio agressivamente masculino. É

como se elas fossem usadas como moedas num sistema de trocas e a indignidade desse sistema perverso se concretiza no corpo feminino, que é amplamente atingido.

Assim, o casamento burguês mantém-se da aliança que une dois irremediáveis estranhos que, juntos, terão de sintonizar suas representações para que o grande teatro do mundo se mantenha num tempo cuja finitude é medida no até que a morte os separe. Protegidos da cidade estranha, aprisionados pelas paredes da casa, estarão corpos que tentarão escapar da regra, desviar da lei, por suspeitarem que é da posse do corpo que nasce o sujeito desejante, o que leva a concluir que "o drama das famílias, a tragédia dos casais frequentemente residem nesses conflitos entre aliança e desejo" (PERROT, 1992, p. 133).

Triste destino parece unir as mulheres burguesas desse século, forçadas a viver em casas que não queriam, com homens que, embora aceitos ou escolhidos, nunca foram desejados, gerando filhas sob o estigma de uma paternidade ilegítima. Foi isso que aconteceu com Ana Rosa, herdeira de um casamento infeliz. Ao analisar a imagem do corpo ao longo da história ocidental, Peter Brown (1990, p. 56) ensina que é ainda durante a fase de afirmação do cristianismo que nasce, através das palavras do apóstolo Paulo, a ideia de que "o casamento passou a ser uma mera defesa contra o desejo", visão esta que se transforma numa "herança fatal aos séculos futuros", exemplificada de forma lapidar pelo matrimônio de Mariana e Manuel Pescada.

Mariana, mãe de Ana Rosa, estava aprisionada no conforto de um casamento que não oferecia perigos, livre de sobressaltos emocionais. Tendo que se casar com Manuel Pescada por imposição da mãe, Mariana submete seu desejo a uma latência que aos poucos vai se transformando em dolorosa frustração. Ela padece da vida que não viveu por acreditar que a plenitude desejante só fosse possível para fora da vida real; aprisionou-se em uma relação que nunca lhe ofereceu a oposição necessária ao crescimento, restando-lhe uma falsa normalização proveniente de um cotidiano familiar que minava o caráter desejante que um dia pudera ter. Ela encarna o papel da esposa burguesa, estabelecendo um discurso que a protege do gozo. Adoecida pela "condição feminina" de seu tempo, Mariana aprende a sobreviver, tornando a dissimulação sua forma de vida.

Mariana foi assim, incapaz de se libertar das amarras sociais a que estava atada; ela não soube ultrapassar o lugar de esposa burguesa, vivendo para sempre entre dois homens: Pescada e o amor de sua vida, o Farol. As proibições imobilizaram-na. A dor da rejeição é dividida com Manuel Pescada. Mariana sempre amargará um adultério que só existiu no desejo recalcado da mulher, sendo vítima especular da vida que desejara viver e forçosamente

não vivera. A mãe de Ana Rosa é um desperdício de vida, como houve tantas desperdiçadas na geração dela, fadadas tragicamente a não acontecer ao lado de seus maridos:

[...] [A mãe de Mariana] tinha grande admiração pelos portugueses, [...] preferia-os em tudo aos brasileiros. Quando a filha foi pedida por Manuel [...], então principiante no comércio da capital, ela dissera: "Bem! Ao menos tenho a certeza de que é branco!"

Mas o Pescada não compreendeu a esposa, nem foi amado por ela; a virtude, ou talvez simplesmente a maternidade, apenas conseguiu fazer de Mariana uma companheira fiel; viveu exclusivamente para a filha. É que a desgraçada, desde os quinze anos, ainda no irresponsável arrebatamento do primeiro amor, havia eleito já o homem a quem sua alma teria de pertencer por toda a vida. [...] Fez todo o possível para casar com ele, mas foram baldados os seus esforços, nem só em virtude das perseguições políticas que, tão cedo, atribularam a curta existência daquela fenomenal criatura, como também pela inflexível oposição que tal idéia encontrou na própria família da rapariga.

Entretanto, o destino dela se havia prendido à sorte do desventurado maranhense. Quem diria que aquela pobre moça, [...] sentiria [...] a mágica influência que os homens superiores exercem sobre o espírito feminino? Amou-o, sem saber por quê. Sentira-lhe a força dominadora do olhar, [...] o heroísmo patriótico da sua individualidade tão superior ao meio em que floresceu [...]; e tudo isso, sem que ela soubesse explicar, arrebatou-a para o belo e destemido moço com todo o ardor do seu primeiro desejo de mulher.

Quando [...] o desditoso herói, [...] sucumbiu, [...] a pobre senhora deixou-se possuir de uma grande tristeza e foi enfraquecendo, e ficando doente, e ficando feia e cada vez mais triste, até morrer silenciosamente poucos anos depois do seu amado.

Ana Rosa não chegou a conhecer o Farol; a mãe, porém, [...] ensinara-lhe a compreender e respeitar a memória do talentoso revolucionário [...] "Minha filha, disse-lhe a infeliz já nas vésperas da morte, não consintas nunca que te casem, sem que ames deveras o homem a ti destinado para marido. [...] Lembra-te que o casamento deve ser sempre a consequência de duas inclinações irresistíveis. A gente deve casar porque ama, e não ter de amar porque casou. Se fizeres o que te digo, serás feliz!" Concluiu pedindo-lhe que promettesse, caso algum dia viessem a constrangê-la a aceitar marido contra seu gosto, arrostar tudo, tudo, para evitar semelhante desgraça, principalmente se então Ana Rosa já gostasse de outro; e por este, sim, fosse quem fosse, cometesse os maiores sacrifícios, arriscasse a própria vida, porque era nisso que consistia a verdadeira honestidade de uma moça.

E mais não foram os conselhos que Mariana deu à filha. Ana Rosa era criança, não os compreendeu logo, nem tão cedo procurou compreendê-los; mas, tão ligados estavam eles à morte da mãe, que a idéia desta não lhe acudia à memória sem as palavras da moribunda. (AZEVEDO, 1990, p. 10).

Ana Rosa, igualmente à mãe, não foi capaz de definir para si uma fala que a inscrevesse como indivíduo; ela é um sujeito absolutamente apartado de concretude. A infantilização a que foi destinada pela educação permaneceu como pena até a maturidade, fazendo parte da ortodoxia pedagógica que ensinava o que era ser mulher. O apelido infantilizante dado à

jovem, Anica, ratifica a condição de objeto fixo no discurso do *outro*, já que era através do lugar fixo destinado ao feminino que o masculino garantia a sua existência.

Depois que Raimundo morre, Ana Rosa fica interdita temporariamente em seu desejo. Adoece em nome de uma falta que julga ser do outro, sem perceber que a pior falta era aquela que sentia de si, porque o "nosso amado é nossa carência", ele "não é um outro, mas uma parte de nós mesmos que recentra o nosso desejo" (NASIO, 1997, p. 57). Ao morrer, Raimundo levou consigo aquilo que Ana Rosa, efetivamente, tinha desejado, e sem o objeto de seu desejo o que lhe resta é um corpo ferido, despido de todo querer. A moça, agora, sucumbira; estava coberta de melancolia. A dor "[...] é uma reação não à perda, qualquer que seja, mas à fratura da fantasia que nos ligava ao nosso eleito" (p. 50). Dessa forma, apartada da possibilidade de uma existência saudável, a jovem se recolhe.

Segundo Roberto dos Santos (1999, p. 19-20),

Em textos de grande parcela do século XIX (Balzac, Alencar e Machado), proliferam os casos romanescos que retratam com minucioso cuidado as personagens que, em suas escassas defesas, são tomadas por doenças repentinas e avassaladoras, tão logo se defrontem com alguma dificuldade ou decepção no setor do afeto. [...] O corpo então é posto em repouso, conduzido ao quarto, à cama; nenhum contato maior com a natureza (rua ou jardim), e bem pouco com os espaços mais sociais da casa, a sala ou a varanda. Toda a subjetividade impõe o afastar-se do que for público. O corpo é isolado na doença, cerra-se no privado e no artificial. A carga de dor provocada pela cena afetiva impõe recusa à vida. A defesa e seus mecanismos são de natureza reativa: para não sofrer do afeto, sofre-se de fato do corpo – este o modo que a memória escolhe para descarregar. A doença, e em suma a morte, revelam-se um desprazer menor a substituir o desprazer maior, a dificuldade afetiva.

Após a morte de Raimundo, o desejo de Ana Rosa ficará silenciado, até se casar com o antigo pretendente, o Dias. É importante destacar que "[...] a imagem do ser perdido não deve se apagar", ela deve dividir o lugar com um "novo eleito" (NASIO, 1997, p. 13). Ana Rosa construía em seus sonhos um herói, mas acabou se casando com um homem comum.

Criada para esperar pelo casamento, educada dentro de uma moralidade beata e provinciana, marcada pelo ócio, protegida da realidade pela futilidade que em seu tempo adjetivava o feminino e, para além de tudo, "arrasada de romance", Ana Rosa não tem mesmo como seduzir. Sabemos que durante boa parte da narrativa, a jovem é tomada por um ingênuo desejo de evasão e, no final desta, traça com Raimundo um plano de fuga. A falta de aprofundamento psicológico de que tantas vezes a personagem de Alúcio foi acusada é, na verdade, a resposta coerente de uma mulher que adivinhava a sua posição de objeto fixo no discurso do outro, porque era incapaz de ser sujeito de seu discurso. Segundo Monica

Figueiredo (2011, p. 22), o sujeito só nasce a partir do discurso porque, ao assumir a linguagem, garante para si uma existência própria que primeiro anseia pelo abrigo do corpo, depois pelo da casa e por fim pelo da cidade.

Em *O mulato*, Ana Rosa não vai conseguir transpor esse caminho cheio de obstáculos. É como se a moça suspeitasse de seu emparedamento e coerentemente construísse para si sonhos de evasão que nunca se poderiam realizar, porque o movimento de partida era uma ação vedada à mulher. Logo, quanto mais distantes da realidade seus sonhos se tornavam, mais eles ganhavam em força, porque representavam, naquilo que paradoxalmente se chamaria a concretude da ficção, as únicas fugas possíveis do aprisionamento oferecido pelo tempo histórico a que mulheres como ela estavam circunscritas.

Por fim, morar no corpo é sempre uma tarefa difícil. Se Ana Rosa não soube morar em seu corpo, habitar a casa não seria uma tarefa mais fácil. Aliás, no século XIX, não deveria ser fácil para quase ninguém, quando se pensa no quanto o lar burguês esteve sitiado por um número infinito de regras e interdições que deveriam manter o teatro das representações cotidianas preso a um modelo desejável que não colocasse em risco os papéis cuidadosamente definidos. Está-se, portanto, diante de um espaço organizado politicamente e dono de uma geografia previamente definida.

#### **6.4 Ana Rosa: perturbações e doenças femininas**

A sexualidade feminina, segundo Del Priore (2011, p. 90), era terreno perigosíssimo. Perseguiam-se histéricas e ninfômanas. Os estudos sobre a doença mental e a criação da cadeira de Clínica Psiquiátrica nos cursos da Faculdade de Medicina, desde 1879, acabaram por consagrar a ética do bom e do mau comportamento sexual. Esses eram tempos em que médicos importantes como o dr. Vicente Maia examinavam mulheres cuja infidelidade se distanciava da ordem e da higiene desejada pela burguesia que se instalara nos centros urbanos. Fichas médicas abundam em informações sobre o ciclo menstrual, a vivacidade precoce, a linguagem livre de certas pacientes associando tais "sintomas" a distúrbios psiquiátricos. Os médicos começavam a delinear o perfil do que chamavam de "mulher histérica", tendo se tornado moda, entre as elites, "ataques" quando da saída de um enterro ou da chegada de notícia ruim.

Em *O mulato*, depois que Ana Rosa testemunha a passagem do corpo de Raimundo, tem um ataque histérico. Em consequência disso, aborta:

Ana Rosa estremeceu toda, deu um grito, ficou lívida, levou as mãos aos olhos. Parecia-lhe ter reconhecido Raimundo naquele corpo ensangüentado. Duvidou e, sem ânimo de formular um pensamento, abriu de súbito as vidraças.

Era, com efeito, ele.

O povo olhou todo para cima e viu uma coisa horrível. Ana Rosa, convulsa, doida, firmando no patamar das janelas as mãos, como duas garras, entranhava as unhas na madeira do balcão, com os olhos a rolarem sinistramente e com um riso medonho a escancarar-lhe a boca, as ventas dilatadas, os membros hirtos.

De repente, soltou um novo rugido e caiu de costas.

A mãe-preta acudira logo e arrastou-a para o quarto.

A moça deixou atrás de si, pelo chão, um grosso rastro de sangue, que lhe escorria debaixo das saias, tingindo-lhe os pés. E, no lugar da queda, ficou no assoalho uma enorme poça vermelha. (AZEVEDO, 1990, p. 183).

A perturbação de Ana Rosa ainda é descrita da seguinte maneira:

E, com um gesto altivo, atravessou [...] contra a porta, de braços abertos, sobranceira, nobre, os punhos cerrados. Estava lívida e desgrenhada; a boca contraía-se-lhe numa dolorosa expressão de sacrifício e desespero. Arfavam-lhe as narinas e o seu olhar fulgurava terrível e cheio de ameaça. (AZEVEDO, 1990, p. 178).

Ela também é acometida pela insônia. A falta de interesse amoroso por parte de Raimundo no início do romance e a tristeza que isso lhe causa, manifesta-se no corpo: "olhos vermelhos", palidez, insônia e falta de apetite:

Este pouco caso [de Raimundo] desesperava-a; doía-lhe aquela falta de entusiasmo, aquele nenhum carinho, por ela, que tanto se desvelava em merecê-lo. Certos dias a pobre moça aparecia sem querer dar-lhe palavra e com os olhos vermelhos e pisados; Raimundo atribuía tudo a qualquer indisposição nervosa e procurava distraí-la por meio da conversa, da música, sem nunca lhe falar do aspecto triste e abatido que lhe notava; tinha receio de impressioná-la e só conseguia afligi-la mais, porque Ana Rosa, quando, ao levantar-se da rede, se percebia pálida e triste, esforçava-se por conservar intacta na fisionomia a expressão da sua mágoa, na esperança de comovê-lo; de ser interrogada por ele, de ter enfim uma ocasião de confessar-lhe o seu amor. O ar friamente atencioso de Raimundo, as suas perguntas calmas, cristalizadas pela delicadeza, com que ele se informava da saúde da prima, a imperturbabilidade médica com que falava daquelas tristezas, daquela insônia e daquela falta de apetite, a formal condescendência que afetava, como por obséquio a uma pobre convalescente que se não deve contrariar, enchiam-na de raiva e despedaçavam-lhe a esperança de ser correspondida. (AZEVEDO, 1990, p. 60).

Segundo Corbin (2012, p. 211-212), Philippe Hamon observou que a literatura do século XIX, comparando com o romance das Luzes, apresenta um corpo "mais imaginativo e neuronal que humoral", um corpo socializado, feito espetáculo, formado de caixas anatômicas empilhadas – a casa, as vestes, a pele. Sobretudo, um corpo marcado pelo passado, salpicado

de indícios que traem a paixão, o prazer, o sofrimento. Isso vale particularmente para o corpo feminino, cuja pele, por suas manchas, suas rugas, sua palidez, brancura, rubores, arrepios, etc, representa a história do sentimento e conserva a impressão de volúpias passadas.

As mulheres, de acordo com Del Priore (2011, p. 35), dependendo do estado dos nervos, deviam ter cuidado ao entrar em contato com alguns objetos e gravuras, pois estes podiam ser considerados obscenos e provocar abatimento, enfraquecimento e esgotamento nervoso.

A palavra curiosidade define os anseios de Ana Rosa em relação à descoberta do outro – duplamente *outro* porque também masculino – que Raimundo representava. Daí, seu interesse: ela tinha curiosidade constante pela figura do mulato e por seus objetos pessoais, mexia-lhe na roupa, nas fotografias. Os objetos acariciados, conforme Bachelard (1989, p. 80), nascem realmente de uma luz íntima; chegam a um nível de realidade mais elevado que os objetos indiferentes, que os objetos definidos pela realidade geométrica. Propagam uma nova realidade de ser e a assumem não somente o seu lugar numa ordem, mas uma comunhão de ordem.

É importante lembrar que os objetos são sempre reveladores das personagens e do tempo histórico representado e, através desses, ela experimenta a intimidade com o universo masculino, essa parte da realidade vedada ao conhecimento feminino. Metonimicamente, ela persegue as partes em busca de um todo até aqui proibido à sua compreensão plena, ou seja, os objetos por Ana Rosa guardados, escondidos em lugares estratégicos, metonimicamente mantiveram presentes o corpo de Raimundo. A sexualidade é aqui, acompanhada por um desejo material, de modo que os objetos são capazes de propiciar a Ana Rosa a materialidade de seu desejo:

Ana Rosa, com efeito, de algum tempo a essa parte, fazia visitas ao quarto de Raimundo, durante a ausência do morador.

Entrava disfarçadamente, fechava as rótulas da janela, e, como sabia que o morador não aparecia àquela hora, começava a bulir nos livros, a remexer nas gavetas abertas, a experimentar as fechadas, a ler os cartões de visita e todos os pedacinhos de papel escrito, que lhe caíam nas mãos. Sempre que encontrava um lenço já servido no chão ou atirado sobre a cômoda apoderava-se dele e cheirava-o sofregamente, como fazia também com os chapéus de cabeça e com a travesseirinha da cama.

Estas bisbilhotices deixavam-na caída numa enervação voluptuosa e doentia, que lhe punha no corpo arrepios de febre. Uma vez encontrou uma banda de luva cor de cinza, esquecida atrás de uma das malas calçou-a logo, com avidez e facilidade, e pôs-se a fixá-la muito, a interrogá-la com os olhos, abrir e fechar a mão, distraída, acompanhando as rugas da pelica. E esta luva arrancava-lhe conjeturas sobre o passado de Raimundo; fazia-lhe imaginar os bailes ruidosos de Paris, as festas, os passeios, as estações dos caminhos de ferro, as manhãs frescas em viagem de mar, as ceias nos hotéis, as corridas a cavalo e toda uma vida de movimento, de gargalhadas, de almoços

com mulheres; uma existência que se desenrolava defronte da sua imaginação, como um panorama feito com os desenhos do álbum de Raimundo, e em cujo primeiro plano atravessava este, rindo, fumando, braço dado à dançarina da fotografia, que lhe dizia, cheia de um amor teatral: "Raymond! mon bien-aimé!"

Foi num desses sonhos que Ana Rosa, irrefletidamente, arranhou o rosto do retrato, com a mesma raiva com que no colégio fazia outro tanto aos judeus mal desenhados do seu compêndio de doutrina cristã.

Aquelas visitas eram agora toda a sua preocupação; os seus melhores instantes eram os que passava ali, entregue de corpo e alma àquele segredo; o resto do tempo servia apenas para esperar a hora do prazer querido; e quando, por qualquer motivo, não podia realizá-lo ficava insuportavelmente frenética e nervosa. Até já nem queria saber das amigas; tomara-se de birra pela Eufrasinha e não pagava uma só das visitas que lhe faziam. E nem por sombras lhe falassem de festas e divertimentos — seu único divertimento, a sua única festa era estar lá, naquele quarto proibido, sozinha, à vontade, conversando intimamente com os objetos de Raimundo, lendo os seus papéis, mexendo em tudo a palpitar num gosto novo e desconhecido, secreto, cheio de sobressaltos, quase criminoso; saboreando aos poucos, em goles compassados, como um vinho bom, gozos extremamente fortes, violentos; sentindo-se embriagar, consumir, absorver por aquela loucura de perseguir um nada, uma esperança que lhe fugia, que a atormentava, porém melhor e mais deliciosa, para ela, que os melhores e mais brilhantes prazeres da sociedade. (AZEVEDO, 1990, p. 73).

Em uma dessas visitas ao quarto de Raimundo, a jovem abre uma página de um tratado de fisiologia. Vejamos a reação da moça ao deparar-se com a gravura de um parto:

Ao abrir o livro, Ana Rosa soltou logo uma envergonhada exclamação: dera com um desenho, em que o autor da obra, com a fria sem-cerimônia da ciência, expunha aos seus leitores uma mulher no momento de dar à luz o filho. A fidelidade, indecorosa e séria, da estampa, produziu no ânimo da moça uma impressão estranha de respeito e de vexame. Sem compreender cabalmente o que tinha diante dos olhos, fixava a página, voltando-a de um para outro lado, à procura de entender melhor. Virou algumas folhas e, com o pouco que sabia do francês, tentou apanhar o sentido do que vinha escrito sobre os vários fenômenos da gestação e do parto; ao chegar, porém, a uma das gravuras, fechou o livro com ímpeto e olhou em torno, como para certificar-se de que estava completamente só. Tinha visto de surpresa um espetáculo, que os seus sentidos ainda mal formulavam por instinto — o ato da fecundação. Fizera-se cor de romã e repelira o indiscreto volume com um ligeiro e espontâneo movimento do seu pudor, mas, pouco depois, pensando bem no caso, convencendo-se de que tudo aquilo não era feito por malícia, mas, ao contrário, para estudo, muniu-se de coragem e afrontou a página. (AZEVEDO, 1990, p. 74).

A gravura serviu para despertar o desejo de Ana Rosa e, ao mesmo tempo, acendeu nela a consciência da propensão para a maternidade:

Aquele desenho abriu-se, defronte dela, como um postigo, para um mundo vasto e nebuloso, um mundo desconhecido, povoado de dores, mas ao mesmo tempo irresistível; estranho paraíso de lágrimas, que simultaneamente a intimidava e atraía. Observou-o com profunda atenção,

enquanto dentro dela se travava a batalha dos desejos. Todo o ser se lhe revolucionou; o sangue gritava-lhe, reclamando o pão do amor; seu organismo inteiro protestava irritado contra a ociosidade. E ela então sentiu bem nítida a responsabilidade dos seus deveres de mulher perante a natureza, compreendeu o seu destino de ternura e de sacrifícios, percebeu que viera ao mundo para ser mãe; concluiu que a própria vida lhe impunha, como lei indefectível, a missão sagrada de procriar muitos filhos, sãos, bonitos, alimentados com seu leite, que seria bom e abundante, e que faria deles um punhado de homens inteligentes e fortes. (AZEVEDO, 1990, p. 74).

Dessa forma, ela transferia para a maternidade, através do aleitamento, o prazer que a sexualidade interdita estava impedida de lhe proporcionar. O devaneio da personagem continua, imaginando-se com "[...] os seus queridos filhinhos, nus, muito tenros e roliços, [...] os pezinhos vermelhos, [...] pequeninas bocas desdentadas, a lhe chuparem os peitos, com a engraçada sofreguidão irracional das criancinhas." (AZEVEDO, 1990, p. 74). Também sobre a necessidade de ser esposa exemplar:

"Sim, precisava casar, fazer família, ter um marido, um homem só dela, que a amasse vigorosamente!" E via-se dona-de-casa, com o molho das chaves na cintura — a ralar, a zelar pelos interesses do casal, cheia de obrigações, a evitar o que contrariasse o esposo, a dar as suas ordens para que ele encontrasse o jantar pronto. (AZEVEDO, 1990, p. 75).

De acordo com Del Priore (2011, p. 112), no século XIX, as mulheres, confinadas em casa, diziam alguns médicos, só podiam fenecer, estiar, murchar. Aprisionadas, só restava às mulheres sonhar com amores impossíveis e o exercício seria uma forma de combater os adultérios incentivados pelo romantismo. A histeria e a melancolia, grandes vilãs da saúde da mulher, estavam ligadas à falta de exercícios físicos e ao efeito imediato sobre os órgãos genitais exercido por imagens de volúpia, espetáculos da dança ou cenas eróticas. Dessa forma, para se combater a histeria e a melancolia e garantir a manutenção da boa saúde, os médicos propunham, além da prática de exercícios físicos, banhos frios, regime alimentar, passeios a pé ao ar livre, bem como proibir as moças de terem esses prazeres visuais. A medicina, então, começava a sublinhar a importância da vida saudável para preservar não somente a saúde, mas a frescura da tez, a pele saudável, os bons dentes, a harmonia das formas, a graça das atitudes, o desembaraço dos gestos e, por fim, o corpo firme e jovem.

Vejamos em *O mulato*, os conselhos de um médico para tratar a histeria de Ana Rosa:

A reunião em casa do Freitas esteve animada. Houve violão, cantoria, muita dança. Chegaram a deitar chorado da Bahia. Mas, pela volta da meia-noite, Ana Rosa, depois de uma valsa, fora acometida de um ataque de nervos. Era o terceiro que lhe dava assim, sem mais nem menos.

Felizmente o médico, chamado a toda a pressa afiançou que aquilo não valia nada. "Distrações e bom passadio!" receitou ele, e, ao despedir-se de Manuel, segredou-lhe sorrindo:

— Se quiser dar saúde à sua filha, trate de casá-la...

— Mas o que tem ela, doutor?...

— Ora o que tem! Tem vinte anos! Está na idade de fazer o ninho! mas, enquanto não chega o casamento, ela que vá dando os seus passeios a pé. Banhos frios, exercícios, bom passadio e distrações! Percebe?

Manuel, na sua ignorância, imaginou que a filha alimentava ocultamente algum amor mal correspondido. Sacudiu os ombros. "Não era então coisa de cuidado." E, em cumprimento as ordens do médico, inaugurou com a enferma longos passeios pela fresca da madrugada. (AZEVEDO, 1990, p. 45).

Os banhos frios revigoravam as forças das mulheres burguesas. Em *O mulato*, o médico de Ana Rosa receitava os banhos de mar para o reestabelecimento da saúde da jovem:

Passaram-se meses — nada! Correram três anos. Ana Rosa principiou a emagrecer visivelmente.

Agora dormia menos; estava pálida; à mesa mal tocava nos pratos.

— Ó pequena, tu tens alguma coisa! disse-lhe um dia o pai, já incomodado com aquele ar doentio da filha. Não me pareces a mesma! Que é isso, Anica? Não era nada!...

E Ana Rosa sobressaltava-se, como se tivera cometido uma falta. "Cansaço! Nervos! Não era coisa que valesse a pena!..."

Mas chorava.

— Olha! Aí temos! Agora o choro! Nada! É preciso chamar o médico!

— Chamar o médico?... Ora papai, não vale a pena!...

E tossia. "Que a deixassem em paz! Que não a estivessem apoquentando com perguntas!..."

E tossia mais, sufocada.

— Vês?! Estás achacada! Levas nesse "Chrum, chrum! chrum chrum!" E é só: "Não vale a pena! Não precisa chamar o médico!..." Não senhora! com moléstias não se brinca!

O médico receitou banhos de mar na Ponta d'Areia. (AZEVEDO, 1990, p. 45)

Os exercícios, de acordo com Vigarello (2012, p. 469), servem para controlar e disciplinar os corpos, pois promovem o polimento deste, ou seja, promovem a retidão corporal, o desenvolvimento das forças físicas, a melhora da aparência e da postura, além de promover a disciplina, itens sem os quais nenhum cidadão pode viver. Aliás, a necessidade de exercícios atinge também os homens: "[Raimundo], convencido de que era gratuitamente antipatizado por toda a província, sepultou-se no seu quarto e só saía para fazer exercício, ir a uma reunião pública, ou então quando algum dos seus negócios o chamava à rua." (AZEVEDO, 1990, p. 83).

A abundância de literatura médica consagrada à puberdade feminina da elite no século XIX, e os riscos e precauções que ela impõe, bem como a recorrência desse tema nos

romances naturalistas, segundo Corbin (2012, p. 227), harmonizam-se com o que consta nos diários íntimos femininos. Vejamos como Ana Rosa é representada durante esse período: "Com a aproximação da puberdade apareceram [...] caprichos românticos e fantasias poéticas: gostava dos passeios ao luar, das serenatas; arranjou ao lado do seu quarto um gabinete de estudo, uma bibliotecazinha de poetas e romancistas [...]." (AZEVEDO, 1990, p. 25).

Em seu conjunto, os diários íntimos femininos, de acordo com Corbin (2012, p. 227), dão a entender que o olhar atento da menina jovem sobre o desabrochar do corpo se amplia, ajudado pela proliferação dos espelhos em banheiros no século XIX, antes restritos às salas de jantar ou aos bordéis. Em *O mulato*, Ana Rosa contempla a própria imagem:

A voz clara de Raimundo que conversava na varanda enquanto tomava café, despertou-a; Ana Rosa estremeceu, mas, num abrir e fechar de olhos, ergueu-se, lavou-se e vestiu-se. Ao fitar o espelho, achou-se feia e mal enjorcada, posto não estivesse pior que nos outros dias; endireitou-se toda, cobriu o rosto de pó-de-arroz, arranjou melhor os cabelos e escovou um sorriso. (AZEVEDO, 1990, p. 34).

### **6.5 Raimundo e a representação do preconceito racial**

O homem do século XIX, de acordo com Del Priore (2011, p. 156), deveria ser sexualmente ativo e sustentar a família por meio do trabalho, exercendo a autoridade e o poder sobre a família. Os espaços masculinos eram as tavernas, os bailes, as casas de comércio, lugares onde podiam alimentar redes de sociabilidade e consumo. Na vida privada, a atenção crescente dada à família, aos filhos e ao casamento exige uma adequação entre a casa e a rua. A masculinidade estaria associada ao "caráter, trabalho duro e integridade".

Em *O mulato*, Raimundo é um exemplo daquilo que deveria ser o homem ideal dentro dos moldes burgueses, mas, ao mesmo tempo, ele era uma exceção nesse ambiente masculino: pacífico, não adepto às brigas, era um homem educado, marcado pela formalidade e senhor de suas paixões. Com hábitos burgueses, acreditava que só com o trabalho podia ser útil ao país. Porém, ele não era valorizado pela maioria das personagens do romance, já que, para elas, o jovem era apenas um mulato, filho de escrava.

Assim, apesar da perfeição, Raimundo corporifica o exterior, trazendo para dentro do lar burguês a ameaça de uma realidade outra, ou seja, o exterior começa a abalar as certezas daquele espaço. O mulato constitui, assim, um perigo à integridade da casa. Com a chegada de Raimundo, a casa era outro lugar, que Pescada não conseguia entender; uma casa cuja geografia alterara de forma irremediável o lugar de cada pessoa e de cada coisa. Pensando em reconstituir o lar, o pai de Ana Rosa não é capaz de lidar com as diferenças que se tornaram

visíveis e de transformá-las em norma. A casa mudada não faz mais sentido, pois não permite que ele a reconheça a partir do que pressupõe ser uma casa de família. Há, agora, um ambiente marcado pelo desgosto e pela doença, ou seja, há profundas modificações operadas no cotidiano do lar que lhe dão a certeza da incerteza. Subitamente, o mundo de Pescada padece de ausência de lógica e de perfeição; pela primeira vez, sente-se com medo da perda do controle da casa. Vemos nele a intolerância do poder diante de Raimundo, que surgia como ameaça à ordem instituída. O jovem era uma espécie de exceção naquele ambiente dominado por brancos. Não há nada de direito para aquele que constitui uma exceção.

Com medo de perder o controle, Pescada, cônego Diogo e Dias não hesitaram em transformar Raimundo em inimigo, por considerá-lo um intruso, aquele que vem trazer a desordem e rapidamente precisa ser expulso do meio. O mulato é, então, excluído desse ambiente, ficando marcado pela indignidade, não passando de um corpo que aguarda a morte, ou seja, o jovem bacharel padece da falência corporal anunciadora da morte. Segundo Rodrigues (1983, p. 18), a sociedade "precisa dos fenômenos que rejeita" porque "através deles faz-se significar a si própria". A emboscada contra o mulato foi o recurso encontrado pelo padre e pelo pretendente de Ana Rosa para resolver esse empecilho. O jovem é agredido moralmente no decorrer de parte da narrativa e, no final, é agredido fisicamente, já que é assassinado. Segundo Juan-David Nasio (1997, p. 66), o ódio é uma "mobilização" da violência dirigida ao outro de forma concentrada no intuito de atacar sua imagem, é um "violência que reabilita a imagem ferida de mim mesmo e me dá consistência: odeio, logo sinto-me ser".

De acordo com Peter Gay (1995, p. 45), o século XIX, em especial, foi violentamente perverso, pois, "[...] a primeira metade do século XIX se considerava o maior de todos os séculos. A segunda metade descobriu que era o mais perverso de todos os séculos". Vale ressaltar que "Toda a cultura, toda classe, todo século constrói seus próprios álibis para a agressão" (GAY, 1995, p. 43). Os homens são, pois, "animais beligerantes, já que cultivam seus ódios porque obtêm prazer com o exercício de seus poderes agressivos" (GAY, 1995, p. 17).

Freud (1997, p. 67) já dizia que os homens

[...] não são criaturas gentis que desejam ser amadas e que, no máximo, podem defender-se quando atacadas; pelo contrário, são criaturas entre cujos dotes instintivos deve-se levar em conta uma poderosa quota de agressividade. Em resultado disso, o seu próximo é, para eles, não apenas um ajudante potencial ou um objeto sexual, mas também alguém que os tenta a satisfazer sobre ele a sua agressividade, a explorar sua capacidade de

trabalho sem compensação, a utilizá-lo sexualmente sem o seu consentimento, a apoderar-se de suas posses, humilhá-lo, causar-lhe sofrimento, torturá-lo e matá-lo.

Maria Rita Kehl (apud FIGUEIREDO, 2011, p. 270-271), partindo de Freud, desvela o que está por detrás das batalhas que se travam entre semelhantes:

[...] Freud cunhou a expressão "narcisismo das pequenas diferenças" tentando explicar as grandes intolerâncias étnicas, raciais e nacionais [...]. É quando a diferença é pequena e não quando é acentuada, que o outro se torna alvo de intolerância. É quando territórios que deveriam estar bem apartados se tornam próximos demais, quando as insígnias da diferença começam a se desfocar, que a intolerância é convocada a restabelecer uma discriminação, no duplo sentido da palavra, sem a qual as identidades ficariam muito ameaçadas.

Raimundo era, portanto, a diferença e, por isso, foi tratado de maneira agressiva por aqueles que eram semelhantes. Segundo Motta (2006, p. 284), a narrativa realista seleciona o cenário propício para enquadrar o duelo da personagem com o seu mundo, extraindo dos fragmentos dele as mais expressivas resoluções de tensão e de opressão formalizadas pela configuração de uma paisagem demoníaca imposta pela adversidade da natureza, ou pelos caminhos de perdição construídos pela intervenção do trabalho humano no mundo.

De acordo com o mesmo estudioso (MOTTA, 2006, p. 284),

[...] no cenário natural ou cultural, o escritor realista sabe buscar, na experiência do conhecimento, os traços sombrios de uma espacialidade que ensina para o homem a condição trágica da sua existência, aprisionando-os nas paredes de um desenho infernal. Ensinando que o avanço do conhecimento da vida se dá com a aproximação ao porto da morte, mais do que a peregrinação por um mundo que já é quase um cemitério e por um espaço que é a sombra de seu túmulo, a intensificação da espacialidade realista culmina na focalização do próprio homem. Esse homem dividido entre o fora e o dentro, numa luta de vida e de morte, atinge o seu ponto mais alto de tragicidade vivendo toda a tensão do conflito no espaço de seu próprio corpo. A fragilidade de um corpo revoltado, mas derrotado pela força da pressão externa, é interiorizada como um conflito de "consciência do real", em que o sentimento de impotência, em relação às pressões de fora, se converte num sentimento de revolta do "eu" com ele mesmo. O peso desse sentimento dá-se com o desequilíbrio de um corpo que se sente morto contra uma consciência viva, queimando na brasa contínua de seu tormento.

Dessa forma, a história individual do jovem provinciano foi marcada pela tragicidade, uma história que, ainda que dolorosamente inscrita, não foi capaz de modificar o curso da vida, pois Raimundo morre e a ordem que ele ousou titubeantemente questionar acaba por seguir vitoriosa. O mulato tentou lutar contra esse corpo social representado pela cidade de São Luís do Maranhão, mas não conseguiu.

A tragédia acontece porque, como diz Octavio Paz (1994, p. 290),

[...] as pessoas não acolhem as diferenças, a dessemelhança cria hostilidade, [quando] a melhor expectativa está na tolerância. Dizer que a disparidade provoca afastamento mútuo significa negar à cidade multicultural um saber cívico participativo. Mais: conduz ao descarte de uma das mais profundas fontes da fé judaico-cristã – a compaixão – como se ela tivesse simplesmente desaparecido no mar das concepções civilizatórias divergentes.

## 7 A APARÊNCIA DAS PERSONAGENS NO SÉCULO XIX E EM *O MULATO*

Aluísio Azevedo descreve muito bem as personagens fisicamente. A aparência física, as vestes e os gestos delas servem para delimitar o corpo. Este deve ter, acima de tudo, boa aparência e elegância, requisitos fundamentais no século XIX. Nesse século, a aparência e o *status*, eram extremamente valorizados: o que importava era o ter e não o ser. Não adiantava acumular riquezas; o importante era ostentar.

Gilberto Freyre, segundo Del Priore (2011, p. 155-156), foi pioneiro ao afirmar que, na sociedade patriarcal, o corpo era marcado por diferenças de gênero e que, nesse ambiente, a aparência tinha muito a dizer sobre homens e mulheres. Bordões como "cada um como cada qual" ou "a mulher que é, em tudo, o contrário do homem" sintetizavam as formas de pensar. A exibição corporal e a moral sexual deveriam expressar os papéis sociais aceitos para homens e mulheres, contrastando assim a masculinidade com a feminilidade.

### 7.1 A aparência feminina

De acordo com Figueiredo (2011, p. 105), o corpo feminino só é visto pela sociedade burguesa em sua exterioridade. A aparência física feminina corresponde, no século XIX, conforme Zerner (apud CORBIN et al, 2012, p. 111), ao ideal wincklemanniano da beleza graciosa: pele lisa, forma ondeante, de contornos macios constituem a imagem de uma figura voluptuosa: "[...] [Ana Rosa] crescera sempre bonita de formas. [...] puxara ao pai as rizezas de corpo [...]" (AZEVEDO, 1990, p. 23). De acordo com o gosto masculino, as formas femininas, segundo Del Priore (2011, p. 116), seguiam arredondadas, valorizando quadris e nádegas, seios pequenos e pouco salientes. O quadril estava associado à reprodução. Formas opulentas femininas tinham por objetivo "encher a cama": "[...] Brígida, [...] segurando com ambas as mãos uma enorme salva de prata, cheia de copos, dirigia-se a todos, um por um, a bambaleiar as ancas volumosas." (AZEVEDO, 1990, p. 51).

No século XIX, segundo Del Priore (2011, p. 115), não se associava mais o redondo das formas – as "cheinhas" – à saúde, ao prazer, à pacífica prosperidade burguesa que lhes permitia comer muito, do bom e do melhor. A obesidade começa a tornar-se critério determinante de feiura, representando o universo do vulgar, em oposição ao elegante, fino e raro. Vejamos a descrição da personagem Lindoca, considerada obesa para os padrões da época e o que ela sofre em decorrência dessa condição. A gordura opunha-se aos novos tempos, que exigiam corpos ágeis e rápidos:

A repolhuda Lindoca igualmente se retraíra, mas esta, coitada! por desgosto das suas banhas; já não queria aparecer a pessoa alguma, de vergonha. Entrara, por conselho do pai, a dar longos passeios de madrugada, enquanto houvesse pouca gente na rua, para ver se lhe descaíam as enxúndias, mas qual! A enchente de gordura continuava bolear-lhe cada vez mais os membros. A pobre moça já não tinha feitio; quando saía era obrigada a descansar de vez em quando, provocando olhares de admiração, que a irritavam; já não podia usar botinas, ficara condenada ao sapato de pano, raso, quase redondo; as suas mãos perderam o direito de tocar nos seus quadris; trazia os braços sempre abertos; o pescoço apresentava roscas assustadoras; os olhos, o nariz e a boca ameaçavam desaparecer afogados nas bochechas. Entretanto, afeiçoava-se pela linha reta, tinha predileções por tudo que era seco e escorrido, olhava com inveja para as magricelas. (AZEVEDO, 1990, p. 43).

A tal "sua querida Lindoca" era uma menina de dezesseis anos, pequenina, extremamente gorda, quase redonda, bonitinha de feições, curta de idéias, bom coração e temperamento honesto. A Etelvina dissera uma vez que ela estava engordando até nos miolos.

Lindoca Freitas não escondia o seu desejo de casar e amava extremosamente o pai, a quem só tratava por "Nhozinho".

— Tenho um desgosto desta gordura!... Lamentava-se ela às camaradas, que lhe elogiavam a exuberância adiposa. Se eu soubesse de um remédio para emagrecer... tomava!

As amigas procuravam consolá-la: "Dá-me gordura que te darei formosura!"  
— Gordura é saúde!"

Mas a repolhuda moça não se conformava com aquela desgraça. Vivia triste. As banhas cresciam-lhe cada vez mais; estava vermelha; cansava por cinco passos. Era um desgosto sério! Recorria ao vinagre; dava-se a longos exercícios pela varanda; mas qual! — as enxúndias aumentavam sempre. Lindoca estava cada vez mais redonda, mais boleada; a casa estremecia cada vez mais com o seu peso; os olhos desapareciam-lhe na abundância das bochechas; o seu nariz parecia um lombinho; as suas costas uma almofada. Bufava. (AZEVEDO, 1990, p. 44).

Viajantes estrangeiros que passavam pelo Brasil no século XVIII, segundo Del Priore (2011, p. 18), ficavam chocados com a nudez dos escravos nas ruas: as poucas blusas que escorregavam pelo ombro, os seios nus, magros e caídos, escorrendo peito abaixo. E, contrariamente aos nossos dias, não havia lugar do corpo feminino menos erótico ou atrativo do que os seios. As chamadas "tetas", descritas nos tratados médicos como membros esponjosos próximos ao coração, tinham uma só função: produzir alimento. Eram chamados pelos médicos de "aparelhos de lactação". Os seios jamais eram vistos como sensuais, mas como instrumentos de trabalho de um sexo que devia recolher-se ao pudor e à maternidade. Portanto, seios desnudos, não inspiravam erotismo, nem eram lugar de desejo e a escassez de roupa remetia à pobreza. Nudez não rimava com erotismo.

Diferentemente da visão dos viajantes estrangeiros que passavam pelo Brasil, no que tange ao tamanho dos seios dos escravos, em *O mulato*, esses eram grandes:

Da Praia de Santo Antônio enchiam toda a cidade os sons invariáveis e monótonos de uma buzina, anunciando que os pescadores chegavam do mar; para lá convergiam, apressadas e cheias de interesse, as peixeiras, quase todas negras, muito gordas, o tabuleiro na cabeça, rebolando os grossos quadris trêmulos e as tetas opulentas. (AZEVEDO, 1990, p. 7).

Mônica orçava pelos cinquenta anos; era gorda, sadia [...]; tetas grandes e descaídas dentro do cabeção. (AZEVEDO, 1990, p. 40).

Vejamos a imagem dos seios como "aparelhos de lactação":

E [Ana Rosa] tinha já defronte dos seus olhos os seus queridos filhinhos, nus, muito tenros e roliços, com a moleira descascando, os pezinhos vermelhos, narizinhos quase imperceptíveis, pequeninas bocas desdentadas, a lhe chuparem os peitos, com a engraçada sofreguidão irracional das criancinhas. (AZEVEDO, 1990, p. 16).

A roupa, conforme Del Priore (2011, p. 107), era uma forma eficiente de atrair olhares masculinos no século XIX. A indumentária íntima feminina incentivava o erotismo. Camisolas, ligas, anáguas, "corpinhos", meias de seda e espartilhos, faziam parte do vestuário feminino e valorizavam as "graças naturais" das mulheres das camadas abastadas. Entretanto, as roupas dessas mulheres, não combinavam com o lugar em que viviam, daí o comentário: “[...] — Creia, meu doutor, mete pena o dinheirão que se gasta naquela festa! faz dó ver as sedas, os veludos, as anáguas de renda, arrastarem-se pela terra vermelha dos Remédios!...” (AZEVEDO, 1990, p. 87).

Os espartilhos, em especial, de acordo com Del Priore (2011, p. 72-73), além de afinarem a cintura, tinham por função acentuar os seios aprisionados nos decotes, o chamado peito de pomba: “[Mônica] começou a tirar as roupas de Ana Rosa; desatou-lhe o cadarço das anáguas; desapertou-lhe o colete [...]” (AZEVEDO, 1990, 112).

Ter a cintura estreita, segundo Del Priore (2011, p. 73), fazia parte dos padrões de beleza física. Porém, o espartilho, de acordo com os médicos, era responsável por problemas respiratórios e hemoptises, ajudando a desenhar a figura da heroína romântica: "a pálida virgem dos sonhos do poeta" era, na verdade, doente do pulmão. Ser pálida significava ser bonita. A complicação das roupas, portanto, tinha um efeito perverso: ela suscitava um erotismo difuso que se fixava no couro das botinas, no vislumbre de uma panturrilha, num colo disfarçado sob rendas.

Nos trecho abaixo, vemos a construção da imagem da "pálida virgem": "[Raimundo] achou [Ana Rosa] bem tratada; as mãos claras, os dentes asseados, a tez muito limpa, fina e lustrosa, na sua palidez simpática de flor do Norte." (AZEVEDO, 1990, p. 37).

Os acessórios femininos, segundo Del Priore (2011, p. 28), também eram capazes de atrair olhares masculinos. Joias e pedrarias reafirmavam o esplendor da união entre elementos anatômicos e erotismo. Escapulários, medalhões e colares serviam para destacar o colo: "[...] por entre a abertura do vestido [de Ana Rosa], via-se-lhe a camisa de rendas amarrotada e um cordão de ouro escorrendo pela brancura do seio, com um pequeno crucifixo que se lhe balançava entre os peitos." (AZEVEDO, 1990, p. 89).

Adereços também servem como proteção contra a doença:

— Mãe-pretinha, pediu depois a moça, eu posso ir até à sala? Não corre vento; as vidraças estão fechadas!

— Vai, Iaiá, porém mete algodão no ouvido. Espera! agasalha a cabeça! E envolveu-lhe a testa com um lenço encarnado de seda.

[...]

[Ana Rosa] parecia convalescente de uma longa moléstia grave; estava cor de cera, com grandes olheiras roxas; muito puxada, os cabelos, despenteados e secos, caíam-lhe por debaixo do lenço vermelho, que lhe dava à cabeça certa expressão pitoresca e graciosa. (AZEVEDO, 1990, p. 145).

De acordo com Del Priore (2011, p. 76), cobertas de cima a baixo, as mulheres tiravam partido do olhar, dos gestos com as mãos e do ondular do corpo, numa linguagem muda que falava mais do que as palavras. Nessa época, não faltavam critérios de beleza. Partes do corpo sexualmente atrativas (DEL PRIORE, 2011, p. 73), designavam, entre tantas jovens casadoiras, as mais desejadas. Esses verdadeiros lugares de desejo, hoje não fazem o menor sucesso. Do corpo inteiramente coberto da mulher, o que sobrava eram as extremidades. A lógica do século XIX era a seguinte: quanto mais se esconde, mais se quer ver. Mulheres cobertas aguçavam a curiosidade e o apetite masculino. Mãos e pés eram os que mais atraíam olhares e atenções masculinas.

As mãos das mulheres, conforme Del Priore (2011, p. 74), tinham que ser longas, macias, delicadas e possuidoras de dedos finos e alongados, acabando em unhas redondas e transparentes. Na proporção e no mecanismo das mãos se encontram a beleza e a sabedoria de um grande organismo.

Um excerto que representa o destaque das mãos em *O mulato*: "Afigurava-se extraordinário ao pobrezito desprezado de todos, que aquela senhora brasileira [Ana Rosa], tão limpa, tão bem vestida, tão perfumada e com as mãos tão macias, estivesse ali a cortar-lhe e assear-lhe as unhas." (AZEVEDO, 1990, p. 23).

Não só os dedos das heroínas deviam ter certas características; os dos heróis também deviam chamar a atenção: "[...] Raimundo [...] ia virando as folhas com os seus dedos morenos e roliços [...]." (AZEVEDO, 1990, p. 85).

Atos sexuais incluíam toques e afagos, implicando a erotização das mãos e da boca. O toque podia ser tímido, escondendo confessados desejos; rostos e mãos levemente roçados por dedos ávidos ou mãos apertando outras: "[Ana Rosa] [...] outras vezes fingia reparar que o rapaz tinha os dedos muito longos e vinha-lhe à fantasia medi-los com os seus, ou queixava-se de ameaças de febre e pedia-lhe que lhe tomasse o pulso." (AZEVEDO, 1990, p. 88). Segundo Del Priore (2011, p. 74), não apenas os dedos eram alvo de interesse, mas seu toque e os gestos aí derivados eram reveladores da honra de uma mulher. O ideal é que estivessem sempre no limite da repulsa por qualquer contato físico. Porém, não é isso que vemos em Ana Rosa. Apaixonada por Raimundo, a moça deixava que ele tocasse suas mãos; fazia questão que o mulato as tomasse para si, como sinal de afeto: "[Raimundo e Ana Rosa] haviam parado, junto um do outro; batia-lhes em cheio no rosto o sol nascente. Emudeceram. O moço tomou-lhe as mãos, e os dois fitaram-se com um juramento nos olhos, e não falaram mais em amor [...]." (AZEVEDO, 1990, p. 117). A pudicícia, ao invés de partir da jovem, era encontrada na figura do herói romântico, sempre cauteloso: "Raro era o dia em que [Ana Rosa] sob qualquer pretexto, não lhe fazia uma carícia disfarçada; dizia por exemplo: 'Esta varanda é muito fresca... Não acha primo? Olhe [Raimundo], veja como tenho as mãos frias...'. E entregava-lhe as mãos, que ele tentava frouxamente, com medo de ser indiscreto." (AZEVEDO, 1990, p. 142). Ao longo do romance, o toque das mãos torna-se frequente entre eles e a pudicícia é deixada de lado: "E [Raimundo] tomou, trêmulo, a mão que Ana Rosa tinha desamparada e mole; apertou-a nas suas com sofreguidão e, sem se importar com a presença de Maria Bárbara, levou-a repetidas vezes à boca, cobrindo-a de beijos rápidos e sequiosos." (AZEVEDO, 1990, p. 167).

Já as mãos das escravas e das campesinas eram grossas, devido ao trabalho pesado: "Mônica tomou-os [os pés de Ana Rosa], com amor, entre as suas mãos negras e calejadas [...]." (AZEVEDO, 1990, p. 66).

Segundo Del Priore (2011, p. 74), "*Faire petit pied*" era uma exigência nos salões franceses; as carnes e os ossos dobrados e amoldados às dimensões do sapato deviam revelar pertencer a um determinado grupo social, a burguesia. As mulheres burguesas pouco saíam, pouco caminhavam, já que as botinas apertavam. A compressão dos pés dava a impressão de que esses eram minúsculos: "E [Ana Rosa] estendeu-se negligentemente em uma cadeira, entregando à criada os pés pequeninos e bem calçados." (AZEVEDO, 1990, p. 34).

De acordo com Del Priore (2011, p. 74), os pés pequenos, finos, delicados e de boa curvatura, portanto, eram modelados pela vida de ócio, emblema de uma "raça", expressão anatômica do sangue puro, sem mancha de "raça infecta", como se dizia no século XVIII. O ócio, portanto, era visto como um privilégio que mantinha separados aristocratas e plebeus.

Em *O mulato*, podemos ver a indignação da elite ao perceber que a "raça infecta" também queria usar botinas e se vestir igual às senhoras:

— Estas escravas de hoje têm luxos!... observou Amância em voz baixa a Maria do Carmo, apontando com o olhar para o vulto empantufado de Brígida.

E entraram a conversar sobre o escândalo das mulatas se prepararem tão bem como as senhoras. "Já se não contentavam com a sua saia curta e cabeção de renda; queriam vestido de cauda; em vez das chinelas, queriam botinas! Uma patifaria!"

[...]

— É uma sem-vergonheira! Ver as escravas todas de cambraia, laços de fita, água de cheiro no lenço, a requebrarem as chandangas na dança!...

— Ah, um bom chicote!... disseram as duas velhas ao mesmo tempo.

— E elas dançam direito?... perguntou a do Carmo.

— Se dançam!... O serviço é que não sabem fazer a tempo e a horas! Lá para dançar estão sempre prontas!. (AZEVEDO, 1990, p. 156).

As mulheres da burguesia pouco tinham em comum com escravas ou trabalhadoras do campo ou da cidade, consideradas donas de pés grandes, pesados e largos. As escravas e as trabalhadoras rurais e urbanas não usavam botinas; se não estavam descalças, usavam chinelos. Na hora da compra de um escravo, também era importante que ele possuísse pés em bom estado:

Os corretores de escravos examinavam, à plena luz do sol, os negros e moleques que ali estavam para ser vendidos; revistavam-lhes os dentes, os pés e as virilhas; faziam-lhes perguntas sobre perguntas, batiam-lhes com a biqueira do chapéu nos ombros e nas coxas, experimentando-lhes o vigor da musculatura, como se estivessem a comprar cavalos. (AZEVEDO, 1990, p. 10).

Manter unhas e dentes limpos e em bom estado valiam muito na hora da conquista. Mantê-los limpos e em bom estado era importantíssimo entre os abastados. As unhas deviam estar sempre cortadas:

Ana Rosa então correu os dedos pela cabeça do menino e puxou-o para si. Arregaçou-lhe as mangas da jaqueta e revistou-lhe as unhas. Estavam crescidas e sujas.

— Ah! censurou ela, você também não é tão pequeno, que se desculpe isto!...

E, tirando do seu indispensável uma tesourinha, começou, com grande surpresa do caixeiro e até do cônego, a limpar as unhas da criança [...]. (AZEVEDO, 1990, p. 23).

Mas enganam-se aqueles que pensam que o asseio devia ser fundamentalmente feminino. Esse também fazia parte do mundo masculino:

[Cônego Diogo] estava limpo, cheiroso e penteado; tinha, no rosto escanhoado e nos anéis dos seus cabelos brancos, uns tons frescos de fidalgo velho e namorador; o cristal dos óculos redobrava-lhe o brilho dos olhos, e o seu chapéu novo, de três bicos, elegantemente derreado um pouco para a esquerda, dava à sua cabeça distinta e ao seu rosto todo barbeado o ar pitoresco e nobre dos cortesãos do século XVII. (AZEVEDO, 1990, p. 78).

Possuir dentes alvos e fortes era sinônimo de cuidados com a aparência. Em *O mulato*, o protagonista e o antagonista, respectivamente, são possuidores de dentes brancos e limpos:

Raimundo avultava dentre a multidão dos fatos como uma letra maiúscula no meio de um período de Lucena; aquele rosto quente, de olhos sombrios, olhos feitos do azul do mar em dias de tempestade, aqueles lábios vermelhos e fortes, aqueles dentes mais brancos que as presas de uma fera, impressionavam-na profundamente. (AZEVEDO, 1990, p. 87).

[Cônego Diogo] era um velho bonito; teria quando menos sessenta anos, porém estava ainda forte e bem conservado; o olhar vivo, o corpo teso, mas ungido de brandura santarrona. Calçava-se com esmero, de polimento; mandava buscar da Europa, para seu uso, meias e colarinhos especiais, e, quando ria, mostrava dentes limpos, todos chumbados a ouro. (AZEVEDO, 1990, p. 89).

Na mesma obra, Ana Rosa, como toda mulher burguesa que cuida da aparência, era detentora de dentes brancos. À brancura dos dentes aliava-se o frescor da pele, que devia ser lisa, sem espinhas e, sobretudo, fina, já que era vista como a vestimenta original do corpo. A personagem Ana Rosa, que não pertencia às camadas mais pobres, é possuidora de tais características: “Sim, que até aí Raimundo ainda não tinha reparado que sua prima era bonita. Notou-lhe então a frescura da pele, a pureza da boca, a abundância dos cabelos.” (AZEVEDO, 1990, p. 67).

Em *O mulato*, os escravos que possuíam os melhores dentes também tinham mais valor: “Os corretores de escravos examinavam, à plena luz do sol, os negros e moleques que ali estavam para ser vendidos; revistavam-lhes os dentes [...]” (AZEVEDO, 1990, p. 10).

A ausência de asseio era vista também por meio dos dentes: "A outra sobrinha de D. Maria do Carmo, chamava-se Etelvina. Criaturinha sumamente magra, e tão nervosa como a tia; nariz muito fino grande e gelado, mãos ossudas e frias, olhos sensuais e dentes podres" (AZEVEDO, 1990, p. 90).

A cabeleira abundante da mulher, semelhante a ondas, segundo Corbin (2012, p. 236-237), também era capaz de fazer desfalecer de prazer o parceiro masculino. Maupassant dedica uma novela ao seu poder de incitar à masturbação. De acordo com Del Priore (2011, p. 72), os cabelos tinham que ser longos, cheios e presos a penteados elaboradíssimos. Brilhante, sob o efeito de pomada, presa em tranças, trabalhada com flores, envolvida por laços de sedas, a capa capilar também servia de atrativo para os homens; a cabeleira feminina era muito importante nos jogos de sedução:

Pouco depois, ouviu-se um farfalhar de saias engomadas, e em seguida apresentou-se a Brígida, uma mulata corpulenta, a carapinha muito trançada e cheia de flores, um vestido de chita com três palmos de cauda, recendendo a cumaru. (AZEVEDO, 1990, p. 87).

Entretanto, com a chegada de Raimundo, reuniram-se em casa de Manuel as velhas amigas da família. Vieram as Sarmentos com os seus enormes penteados; moças feias, mas de grandes cabelos, muito elogiados e conhecidos na província. "Tranças como as das Sarmentos!... Cabelo bonito como o das Sarmentos! Cachos como os das Sarmentos!..." Estas e outras tantas frases se haviam convertido em preceitos invariáveis. Fora das Sarmentos não conheciam termo de comparação para cabelos; e elas, cômicas daquela popularidade, ostentavam sempre o objeto de tais admirações em penteados assustadores, de tamanhos fantásticos.

— Tenho pena, afetava às vezes D. Bibina Sarmento (esta era Bernardina) de ter tanto cabelo!... Para desembrulhá-lo é um martírio. E, quando depois do banho, não me penteio logo, ou quando passo um dia sem botar óleo... Ah, dona, nem lhe digo nada!...

E arregalava os olhos e sacudia a juba, como se descrevesse uma caçada de leões. (AZEVEDO, 1990, p. 32).

E contemplava a filha [Ana Rosa], com um risinho de orgulho. Ela estava realmente boa com o seu vestido muito alvo de fustão, alegre, todo cheirando aos jasmims da gaveta; com o seu chapéu de palhinha de Itália, emoldurando o rosto oval, fresco e bem feito; com o seu cabelo castanho, farto e sedoso, que aparecia em bandós no alto da cabeça e reaparecia no pescoço enrodilhado despretensiosamente. (AZEVEDO, 1990, p. 61).

E, arrastando vagarosamente a cauda do seu vestido de cambraia e, dando as suas tranças castanhas, pesadas e fartas ondulações de cobra preguiçosa, [Ana Rosa] ia voltar, toda irresoluta, para o quarto, quando se deteve com medo de ficar lá dentro sozinha com a impetuosidade do seu amor e a feminilidade da sua razão. (AZEVEDO, 1990, p. 76).

O cabelo, além de tudo, devia ser perfumado e esse, quando não cuidado, mostrava o desgoverno físico e mental, pois a doença também é visível por meio dele: "[Ana Rosa] parecia convalescente de uma longa moléstia grave; estava cor de cera, com grandes olheiras roxas; muito puxada, os cabelos, despenteados e secos, caíam-lhe por debaixo do lenço vermelho [...]." (AZEVEDO, 1990, p. 43).

No século XIX, um gesto de afeto como o beijo na boca, de acordo com Del Priore (2011, p. 108), era considerado pecado mortal, por ser tão indecente e perigoso. O beijo era perseguido pela Igreja Católica por sua "deleitação natural e sensitiva", podendo levar à ejaculação involuntária. Quanto às formas de aproximação e compromisso no século XIX, segundo a mesma autora (p. 163), o flerte continuava como o primeiro passo de um namoro mais sério. Os avanços masculinos, abraços e beijos, deviam ser firmes e cordialmente evitados pela moça, que tinha que impor respeito. Todavia, no que se refere a *O mulato*, em que se representa a desenvoltura feminina atizada pela perfeição do jovem mulato, ocorre o contrário:

— Mas, querida prima, o fato de amar-me não é motivo de choro!... ao contrário —devemos alegrar-nos! Veja como estou satisfeito, estou rindo! Siga o meu exemplo! E sabe o que nos compete fazer de melhor? — Não é chorar certamente! — é casar-nos! Não acha? Não lhe parece mais acertado? Não me aceita para seu esposo?...

[...] E, em seguida, com um desembaraço, que abismou o primo e de que ela própria não se julgaria capaz, abraçou-o amplamente, com expansão, pousando-lhe a cabeça no ombro e estendendo-lhe os lábios numa ansiedade suplicante.

O rapaz não teve remédio — deu-lhe na boca um beijo tímido. Ela respondeu logo com dois — ardentes. Então, o moço, a despeito de toda a sua energia moral, perturbou-se — esteve a desabar — um fogo subiu-lhe à cabeça; latejaram-lhe as fontes; e, no seu rosto congestionado e cálido, sentia respirar sofregamente o nariz frio de Ana Rosa. Porém teve mão em si: despreendeu-se dos braços dela com muita brandura, beijou-lhe respeitosa e as mãos e pediu-lhe que saísse. (AZEVEDO, 1990, p. 93)

Por fim, o ato de cochichar, segundo Del Priore (2011, p. 87), também sugeria uma amostra erótica. Vejamos esse ato sendo praticado durante a valsa: "Tremia no ambiente o vozear frouxo dos cochichos, das coisas amorosas, dos pequeninos risos delicados, do tilintar dos braceletes, do farfalhar das saias, do rumorejar dos leques e do surdo arrastar dos pés no tapete." (AZEVEDO, 1990, p. 188).

### **7.1 A aparência masculina**

De acordo com Freyre (apud DEL PRIORE, 2011, p. 72), o homem tenta fazer da mulher uma criatura tão diferente dele quanto possível. Ele, o sexo forte; ela, o fraco; ele, o sexo nobre; ela, o belo. O culto da mulher frágil, dotada de leveza e suavidade, que se reflete na literatura, no erotismo de músicas açucaradas e nas pinturas românticas é, segundo ele, um culto narcisista do homem patriarcal, do sexo dominante que se serve do oprimido – dos pés, das mãos, da cabeleira comprida com tranças, do pescoço, das curvas, das ancas, das coxas, dos adereços – como de alguma coisa quente e doce que lhe amacie, excite e aumente a

voluptuosidade e o gozo. Nele, o homem aprecia a fragilidade feminina para sentir-se mais forte, mais dominador. Valores como resistência, coragem, honra, força, atitude, autoridade, dominação, confronto e competição faziam parte do universo masculino e simbolizavam a afirmação da masculinidade; qualquer sugestão de feminilidade era ferozmente perseguida.

Os alfinetes de gravata, relógios, chapéus e guarda-chuva, faziam parte da indumentária do "burguês bem sucedido". De acordo com Del Priore (2012, p. 72), o bigode, a barba e o cavanhaque marcavam, nos rostos, a maturidade sexual:

[Raimundo tinha] cabelos muito pretos, lustrosos e crespos; tez morena e amulatada, mas fina; dentes claros que reluziam sob a negrura do bigode [...]. (AZEVEDO, 1990, p. 44).

A moda, de acordo com Vigarello (2012, p. 404), está presente na construção das sociedades e as roupas constituem formas eficientes de atrair olhares, sejam esses masculinos ou femininos.

O paletó, também chamado de meio-fraque, surgiu no início do século XIX e foi duramente condenado pela tradição. Sobre essa peça mais prática, que viria a substituir a casaca, um crítico escreveu: "Ultraje ao bom gosto, bom no máximo para ir ver seus cavalos na estrebaria". Vestimenta imprescindível, o paletó foi muito utilizado em terras brasileiras. Em *O mulato*, Raimundo é um *gentleman*, um homem extremamente garboso, que se veste de acordo com a moda:

E [Raimundo] parou, tornou a andar, afinal assentou-se na cama, disposto a recolher-se. Despiu o paletó, arremessou o chapéu e o colete.  
[...]  
Ia descalçar a primeira botina, quando espantou-se com a lembrança de Ana Rosa. (AZEVEDO, 1990, p. 56).

O fraque também era comumente usado pela elite burguesa. Raimundo o utilizava: "E, segurando com ambas as mãos a gola do fraque de Raimundo e ferrando-lhe em cima dos olhos arregalados, acrescentou energicamente: — Creia, meu doutor, mete pena o dinheirão que se gasta naquela festa!" (AZEVEDO, 1990, p. 76).

Segundo Vigarello (2012, p. 406), apesar de a moda *dandy* figurar no século XIX, existia o prestígio das formas maciças nas primeiras décadas desse século. A barriga não perdeu toda a dignidade na elite burguesa. Pelo contrário, Balzac (apud VIGARELLO, 2012, p. 406) constata com insistência que o "notário longo e seco é uma exceção"; o que ele descreve está sempre envolvido de gordura untuosa. É importante destacar que, uma magreza "demasiado" visível continua indício de pobreza, de indigência. O burguês, de acordo com

Monnier (apud VIGARELLO, 2012, p. 406), "imponente, compassado, nada pretensioso", confirma a força visível da forma redonda. Aluísio representa essa permanência em *O mulato*:

Viam-se deslizar pela praça os imponentes e monstruosos abdomens dos capitalistas; viam-se cabeças escarlates e descabeladas, gotejando suor por debaixo do chapéu de pêlo; risinhos de proteção, bocas sem bigode dilatadas pelo calor, perninhas espertas e suadas na calça de brim de Hamburgo. (AZEVEDO, 1990, p. 16).

É importante lembrar que a aparência também estava relacionada à limpeza do corpo. No final do século XIX, de acordo com Vigarello (2012, p. 386-387), corpo e limpeza estão comprometidos com novas representações, bem como com novas práticas. A história da limpeza segue a construção do indivíduo: é um novo tempo "para si". A pele lubrificada pelo banho, segundo o mesmo autor (p. 382), consolidaria mais do que nunca os recursos de saúde, que supõem agora uma boa energia de combustão. Uma ablução geral seria também tanto mais eficaz porque diria respeito a toda a extensão tegumentar. Agiria, definitivamente, mais profundamente sobre os recursos do corpo. Para Becquerel (apud VIGARELLO, 2012, p. 382), no capítulo dedicado ao banho em seu *Tratado elementar de higiene*, de 1851, "é incontestável que esta função [da pele] desempenha um papel importante no organismo". Além dessas certezas teóricas, há uma nova sensibilidade, um avivamento das percepções da pele, sobretudo uma atenção inédita, insistente, que promovem o uso da água na segunda terça parte do século XIX. As vantagens desta seriam o conforto e a utilidade: a lavagem do corpo poderia e deveria ser cotidiana. Dessa forma, a água desempenhava um papel decisivo, prolongando a visão dos higienistas do final desse século.

Em São Luís do Maranhão, a água chegava de carroça e os banhos eram tomados em banheiras. Vejamos: "[...] as carroças d'água passavam ruidosamente a todo o instante, abalando os prédios; e os aguadeiros, em mangas de camisa e pernas arregaçadas, invadiam sem-cerimônia as casas para encher as banheiras e os potes." (AZEVEDO, 1990, p. 15).

Em fazendas e sítios, a água saía de tanques e bombas de poço:

Quando Ana Rosa acabou de cortar as unhas de Manuelzinho deu-lhe de conselho que estudasse alguma coisa; prometeu que arranjaría com o pai metê-lo em uma aula noturna de primeiras letras, e recomendou-lhe que todos os dias de manhã tomasse o seu banho debaixo da bomba do poço.  
— Faça isso, que serei por você, rematou a moça, afastando-o com uma ligeira palmada na cabeça. (AZEVEDO, 1990, p. 67).

Porém, em alguns casos, essa água não é tão limpa, devido ao acúmulo de limo:

Mais para o interior do sítio [de Maria Bárbara] encontravam-se tanques cheios, esverdeados de limo; sinuosas calhas esgalhavam, suspensas por estacas de acapu, levando água para todos os lados [...]. (AZEVEDO, 1990, p. 24).

O banho frio, de acordo com Rostan (apud VIGARELLO, 2012, p. 376), fortifica a constituição redobrando a energia dos órgãos, desperta vigores úteis e é melhor do que aquele com água quente, pois garante a resistência ao frio, enrijecendo os músculos.

Já o banho dos espaços privados, aquele com água morna, segundo Vigarello (2012, p. 381), favorece a fraqueza e o esgotamento. A diferença é tão importante que se torna desafio de civilização. A temperatura morna agiria menos sobre o amolecimento das fibras do que sobre a "respiração" dos tegumentos; a força do corpo tenderia menos à dureza dos tecidos que à qualidade de suas energias. As consequências dessa visão, conforme o mesmo autor (p. 376), tendem a limitar o banho morno: o calor enruga, amolece a fibra animal e extenua mais o corpo do que o limpa. Todavia, o banho morno acaba por relaxar agradavelmente os tecidos orgânicos: "E agora [Raimundo], na restauradora liberdade do quarto, depois de um banho tépido, o corpo ainda meio quebrado da viagem, o charuto entre os dedos, sentia-se perfeitamente feliz, satisfeito com a sua sorte e com a sua consciência [...]." (AZEVEDO, 1990, p. 134).

O protagonista preocupava-se em estar sempre aseado. Tinha nojo de lavar o rosto em bacia cheia de gordura:

O rapaz [...] não podia entrar com a cozinha da preta — era uma coisa muito mal amanhada — tinha nojo de beber pelos copos mal lavados; banhava com repugnância o rosto na bacia barrada de gordura. "Ó senhores! Que vida!" E ficava cada vez mais nervoso e frenético; esperava o dia da viagem contando os minutos; porém, a despeito de tudo, sentia uma surda e funda vontade de não ir, uma íntima esperança de ser ainda legitimamente amado por Ana Rosa. (AZEVEDO, 1990, p. 165).

Ainda de acordo com Vigarello (2012, p. 379), o corpo seria feito de zonas escuras, de espaços escondidos sujeitos à transpiração, odores, lugares mais ameaçados pelo sujo que outros. São esses lugares que as lavagens parciais visam com prioridade. São eles que os banheiros da burguesia do começo do século XIX tratam com bacias e bidês: sinais de progresso, sem dúvida alguma, com relação a outros tempos em que apenas a troca de roupa branca parecia prioritário na limpeza do corpo.

A falta de higiene pode ser vista através de Luís Dias, que acabou ficando até doente por não tomar banho:

O Dias, que completava o pessoal da casa de Manuel Pescada, era um tipo fechado como um ovo, um ovo choco que mal denuncia na casca a podridão interior. Todavia, nas cores biliosas do rosto, no desprezo do próprio corpo, na taciturnidade paciente daquela exagerada economia, adivinhava-se-lhe uma idéia fixa [...]; havia de chegar ao alvo — enriquecer.

Quanto à figura, repugnante: magro e macilento, um tanto baixo, um tanto curvado, pouca barba, testa curta e olhos fundos. O uso constante dos chinelos de trança fizera-lhe os pés monstruosos e chatos; quando ele andava, lançava-os desairosamente para os lados, como o movimento dos palmípedes nadando. Aborrecia-o o charuto, o passeio, o teatro e as reuniões em que fosse necessário despender alguma coisa; quando estava perto da gente sentia-se logo um cheiro azedo de roupas sujas.

Ana Rosa não podia conceber como uma mulher de certa ordem pudesse suportar semelhante porco. "Enfim, resumia ela, quando, conversando com amigas, queria dar-lhes uma idéia justa do que era o Dias — sempre há um homem que não tem coragem de comprar uma escova de dentes!". [...] uma bela manhã, porém, o "exemplar moço" aparecera incomodado e pedira ao patrão que lhe deixasse ficar aquele dia no quarto. Manuel, todo solícito pelo seu bom empregado, mandou-lhe lá o médico.

— Então, que tinha o rapaz?

— Aquilo é mais porcaria que outra coisa, respondeu o facultativo, franzindo o nariz; mas receitou, recomendando banhos mornos. "Banhos! de banhos principalmente é que ele precisava!"

E, quando viu o doente pela segunda vez, não se pôde ter, que lhe não dissesse:

— Olhe lá, meu amigo, que o asseio também faz parte do tratamento!

E acabou provando que a limpeza não era menos necessária ao corpo do que a alimentação, principalmente em um clima daqueles em que um homem está sempre a transpirar. (AZEVEDO, 1990, p. 114).

## 8 REPRESENTAÇÃO ESPACIAL NO ROMANCE

### 8.1 Espaço e ambientação

Segundo Sérgio Motta (2006, p. 278-279),

[...] a representação realista [infiltra-se] no interior do personagem e de um mundo privado. Dando concretude ao tempo que move a vida cotidiana, a espacialidade realista fixa o sentido desse tempo em imagens simbólicas da vida privada. Percorrendo os labirintos da vida diária, a espacialidade devassa a intimidade do homem para vasculhar as suas emoções escondidas e ouvir o pulsar do sofrimento de uma alma torturada.

No que se refere à narrativa realista (MOTTA, 2006, p. 282-283), o espaço tem a função primeira de gerar a imagística do enredo; depois, de complementar os sentidos dessas figurativizações na representação particular das personagens, metamorfoseando-as em imagens de duplicidade. Na sua atuação última, reveste os movimentos da temporalidade com os sentidos específicos de suas imagens. Dessa forma, a espacialidade dá a sustentação figurativa a todo o circuito estrutural da narrativa.

Para representar "a vida como ela é", de acordo com o mesmo ensaísta (MOTTA, 2006, p. 283), o grande desafio da espacialidade realista é transformar o mimético em simbólico, fazendo do ordinário o extraordinário e do familiar o excepcional, para flagrar na rotina da vida cotidiana o mecanismo de um mistério. No desdobramento da "realidade" em ficção, o privado torna-se público, o interior, exteriorizado, e a rotina passa a ser ritualizada na "consagração de um instante".

É importante destacar que o espaço constitui uma das mais importantes categorias da narrativa. Entendido como domínio específico da história, segundo Reis e Lopes (2002, p. 135), o espaço integra os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar a ação e à movimentação das personagens: cenários geográficos, interiores, decorações, objetos, etc. Em segunda instância, o conceito de espaço pode abarcar tanto as atmosferas sociais (espaço social) quanto as psicológicas (espaço psicológico).

No romance oitocentista, para Weisgerber (apud REIS; LOPES, 2002, p. 138), o espaço assume um tratamento antropomórfico: o espaço do romance não é, no fundo, senão o conjunto de relações existentes entre o narrador, os lugares, o meio, o cenário da ação e as personagens.

A variedade de aspectos que o espaço pode assumir, conforme Reis e Lopes (2002, p. 153), observa-se nos termos de uma opção de extensão: da cidade à privacidade de um recatado espaço interior desdobram-se amplas possibilidades de descrição espacial; é em

função destas opções que certos romancistas são associados aos cenários urbanos que preferiram. Conforme Hibbard (apud COUTINHO, 1969, p. 7), o espaço, na narrativa realista, é o cortiço, a cidade, a fábrica etc. O escritor maranhense, na obra em questão, situa a narrativa, como foi dito, na província de São Luís do Maranhão. Na ação, há também espaços menores representados, como o sobrado de Manuel Pescada e a fazenda de São Brás, lugar em que Raimundo viveu os primeiros anos.

É importante destacarmos que, a cidade de São Luís, se sobressai como grande personagem do romance. De acordo com João Cordeiro (1987, p. 89),

Sente-se palpitar em suas páginas a sístole e diástole da vida multivariada de São Luís, assomar aqui e ali, emoldurando as cenas alegres ou nostálgicas, a paisagem policrômica da cidade, com sua topografia e fisionomia típica e fascinante – as ladeiras, os recantos inesquecíveis – como sítios e chácaras do Caminho Grande.

Sabemos que a ficção constrói um espaço possível e a perspectiva desse último acabou por se firmar em cada um dos romances de Aluísio como núcleo de pulsão significativa. As narrativas desse autor, ao retirarem do espaço a função meramente referencial, cenográfica e descritiva, acabaram por revesti-las de valor alegórico e cultural. Assim, podemos dizer que as narrativas de Aluísio Azevedo são hábeis construtoras de espaços, além de serem excelentes exemplos de construção ficcional, por tentarem erguer uma existência mais crítica para uma coletividade permanentemente marcada pela ânsia de espaço.

Para Bakhtin (apud REIS; LOPES, 2002, p. 139), quando é possível observar no espaço a presença variavelmente explícita de atributos de natureza social, econômica e histórica etc., esse adquire certa contextura ideológica, devido à potencialidade de representação semântica, ou seja, a importância do espaço não se encerra apenas na configuração do cenário, mas pode também ser entendida como forma de manifestar ficcionalmente o ideário do contexto enfocado e das personagens que ali vivem. É o que ocorre em *O mulato*.

A prosa narrativa brasileira podia ser caracterizada, segundo Wolfgang Kayser (apud SILVA, 2002, p. 685), como sendo um romance de espaço. Esse tipo de romance distingue-se pela primazia que concede à pintura do meio histórico e dos ambientes sociais nos quais decorre a história. De acordo com Bosi (1970, p. 193),

Quanto à composição, os narradores realistas brasileiros também procuraram alcançar maior coerência no esquema dos episódios, que passaram a ser regidos por necessidades objetivas do ambiente ou da estrutura moral das personagens. De um modo geral, a prosa de ficção ganhou em sobriedade e em rigor analítico com o advento da nova disciplina.

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

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

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

Segundo Carlos Reis (2003, p. 362), "[...] à medida que o espaço se vai particularizando cresce o investimento descritivo que lhe é consagrado e enriquecem-se os significados decorrentes." Para ele, o espaço social configura-se, sobretudo, em função da presença de tipos e figurantes, pois não são necessariamente personagens destacadas as que interessam ao espaço social. Todavia, no romance realista-naturalista de modo geral e nos romances de Aluísio Azevedo, o espaço social tem importância fundamental no que diz respeito às personagens principais como veremos e também em relação às secundárias.

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

O espaço, em geral, quando contribui para delinear uma personagem, revela-se pouco útil para o envolver da ação. A casa de Manuel Pescada, em *O mulato*, por exemplo, ajuda-nos a ver a camada social a que pertenciam os habitantes e harmoniza-se com o plano geral da narrativa, mas não deflagra nenhum acontecimento:

Ao lado, dominando a mesa de jantar, apurava-se um velho armário de jacarandá polido, muito bem tratado, com as vidraças bem limpas, expondo as pratas e as porcelanas de gosto moderno; a um canto dormia, esquecida na sua caixa de pinho envernizado, uma máquina de costura de Wilson, das primeiras que chegaram ao Maranhão; nos intervalos das portas simetrizavam-se quatro estudos de Julien, representando em litografia as estações do ano; defronte do guarda-louça um relógio de corrente embalava

melancolicamente a sua pêndula do tamanho de um prato e apontava para as duas horas. (AZEVEDO, 1990, p. 35).

Osman Lins (1976, p. 77), além de conceituar o espaço, trata da ambientação que é

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

Ainda conforme o mesmo estudioso (LINS, 1976, p. 79-80), a ambientação repousa normalmente sobre três denominações, a saber: franca, reflexa ou dissimulada, podendo cada uma delas ser empregada isoladamente ou em conjunto. A ambientação franca distingue-se pela introdução pura e simples do narrador, que acumula de modo declarado as atribuições de perceber e descrever o espaço, ou seja, pauta-se pelo descritivismo. Esse narrador não participa da ação narrativa e é, portanto, independente. Além disso, esse tipo de ambientação é facilmente reconhecível pelo caráter compacto ou contínuo, formando verdadeiros blocos e ocupando, por vezes, vários parágrafos. Constituem unidades temáticas perfeitamente identificáveis: a sala, a casa, a cidade.

A ambientação franca é frequente em *O mulato*:

A varanda do sobrado de Manuel Pescada, uma varanda larga e sem forro no teto, deixando ver as ripas e os caibros que sustentavam as telhas, tinha um aspecto mais ou menos pitoresco com a sua bela vista sobre o rio Bacanga e as suas rótulas pintadas de verde-paris. (AZEVEDO, 1990, p. 16).

Porém, a ambientação franca pode, por vezes, ser levemente mediada pela presença de uma ou mais personagens. A nosso ver, o trecho abaixo traz esse tipo de ambientação:

No dia em que Raimundo subira, pé ante pé, ao seu quarto, Ana Rosa tinha entrado havia pouco e, como de costume, fechara-se por dentro. O ambiente fizera-se de um tom morno e duvidoso, em que havia mescla de claridade e sombra. Ela, depois de varrer o olhar em torno de si, assentara-se na cama e tomara, distraidamente, de uma cadeira ao lado, no lugar do velador, um tratado de fisiologia que o rapaz estivera a ler na véspera, antes de dormir, e que havia deixado junto ao castiçal, marcado pela caixa de fósforos. (AZEVEDO, 1990, p. 122-23).

Nesse caso, há a presença da personagem no ambiente descrito, mas não há interferência dela: o observador declarado continua a ser o narrador. Segundo Osman Lins (1976, p. 93), quando falamos em ambientação, falamos impreterivelmente de personagem e narrador; estes, são o que chamamos de contempladores ou reveladores do espaço, de uma

entidade central, humanamente situada, a partir do qual o espaço se organiza. Daí advém a necessidade da janela, torres e outros pontos, dos quais o olhar humano possa abranger um certo segmento do espaço.

## 8.2 A casa

Sabemos que de corpos, de casas e de cidades, de acordo com Figueiredo (2011, p. 13-14), fez-se grande parte da história dos homens, ou antes, foi na ocupação dos espaços que a humanidade escreveu uma boa parcela de sua existência. Dessa forma, o corpo, a casa e a cidade são espaços que abrigam a existência de sujeitos. O texto que compõe espaços – sejam eles corpos, casas ou cidades – é ao mesmo tempo um grande espaço a percorrer. Os corpos, em especial, são superfícies onde foram impressas as marcas do tempo.

A casa, segundo Figueiredo (2011, p. 14), é um abrigo de corpos, capaz de aproximá-los. Na casa, os corpos se embatem por desejos circunscritos a um espaço limitado. Habitar esse lugar não pode ser considerado um exercício apaziguador. A competência para habitar foi um grande desafio gerado pelo século XIX. Viver no corpo, na casa e na cidade não são experiências simples. Se, por um lado, aprender a lidar com o limite e saber obedecer às fronteiras significa mapear a existência pelas proibições, por outro lado, há como se apreender o salto que liberta dos círculos fechados, fazendo da própria circunscrição um espaço mais prazeroso para a existência. A casa, portanto, é a construção que dá a todos nós o limite do eu porque expõe a presença do outro, sendo a base daquilo a que se chamou família. A célula familiar só resiste se abrigada pela casa.

De acordo com Perrot (apud FIGUEIREDO, 2011, p. 25),

[...] a casa é objeto de lutas internas, microcosmo percorrido por sinuosidades e fronteiras onde se defrontam o público e o privado, homens e mulheres, pais e filhos, patrões e empregados, família e indivíduos. A distribuição e o uso dos cômodos, escadas e corredores de circulação das pessoas e das coisas, locais de descanso, para cuidados e prazeres do corpo e da alma, tudo obedece a estratégias de encontro e evasão que trespassam o desejo e a preocupação consigo. Gritos e cochichos, risos e soluços sufocados, murmúrios, ruídos de passos que se espreitam, ranger de portas, o impiedoso pêndulo tecem as ondas sonoras. O sexo está no coração de seu segredo.

O século XIX, conforme Casey (apud FIGUEIREDO, 1992, p. 27), privilegiou a célula familiar, porque a via como garantia da manutenção da integridade do indivíduo, não apenas física, mas também mental. Conseqüentemente, o espaço – controlado e controlador – da casa transformou-se no refúgio para os perigos oferecidos por uma realidade em assustadora mudança. Com o crescimento urbano, o espaço doméstico torna-se o refúgio idealizado para

um mundo marcadamente masculino que encontrava no "[...] *sweet home*, o abrigo merecido depois da luta diária pela sobrevivência numa sociedade cada vez mais competitiva." (PERROT, 1991, p. 69).

A idealização da família gerou também a idealização do indivíduo, que passa cada vez mais a ter um papel a desempenhar caso queira que sua aceitação no grupo esteja garantida. Em verdade, "[...] o século vitoriano era obcecado pelo controle", vivendo atemorizado pelo medo de o perder. O culto às boas maneiras, o respeito doentio à privacidade e o autocontrole extremado "eram estratégias destinados a disciplinar o caos da experiência e a dominar as pressões das paixões" (GAY, 1995, p. 510). A personalidade desejada no século XIX reunia três termos essenciais que deveriam vir equilibrados: "[...] o indivíduo deveria manter unidade entre o impulso e a aparência, deveria ter autoconsciência a respeito dos sentimentos e encarar a espontaneidade como anormalidade" (GAY, 1995, p. 241). Ficam claras, portanto, a rigidez de papéis e a previsibilidade de instruções a que estavam condenados os homens e as mulheres oitocentistas.

No século XIX, de acordo com Del Priore (2011, p. 144), valorizou-se a ideia de coesão social necessária para fortalecer a pátria. Esse apelo implicava a definição de um modelo ideal de família que expurgaria todas as ameaças à ordem: imoralidade, sensualidade e indolência. A população suspeita de incorrer nesses "delitos" sofria repreensões. Dessa forma, a aceitação da família dependia da conduta higiênica de pais e mães.

Conforme Del Priore (2011, p. 45), desde a sociedade colonial, os casados desenvolviam tarefas específicas. Cada qual tinha um papel a desempenhar diante do outro. Os maridos deviam se mostrar dominadores, voluntariosos no exercício da vontade patriarcal, insensíveis e egoístas. Na família, os homens tinham autoridade e poder sobre as mulheres e eram responsáveis pelo sustento delas e dos filhos; o homem era visto como o "chefe da casa." As mulheres, por sua vez, como foi dito, apresentavam-se como fiéis, submissas, recolhidas e obedientes. Sua tarefa mais importante era a procriação. A mulher ideal era, então, definida a partir dos modelos femininos tradicionais – ocupações domésticas e o cuidado dos filhos e do marido – e das características próprias da "feminilidade", como instinto materno, pureza, resignação e doçura. É provável que os homens tratassem suas mulheres como máquina de fazer filhos, submetidas às relações sexuais mecânicas e despidas de expressões de afeto.

Vemos na personagem Ana Rosa todo um credo de obediência e submissão ao marido:

Agora, só o que lhe convinha era um marido! "O seu", o verdadeiro, o lega!!  
O homem da sua casa, o dono do seu corpo, a quem ela pudesse amar

abertamente como amante e obedecer em segredo como escrava. Precisava de dar-se e dedicar-se a alguém; sentia absoluta necessidade de pôr em ação a competência, que ela em si reconhecia, para tomar conta de uma casa e educar muitos filhos.

[...]

Depois — via-se dona de casa; pensando muito nos filhos; sonhava-se feliz, muito dependente na prisão do ninho e no domínio carinhoso do marido. E sonhava umas criancinhas louras, ternas, balbuciando tolices engraçadas e comovedoras, chamando-lhe "mamã!" (AZEVEDO, 1990, p. 23)

A acentuada diferença nos papéis matrimoniais não escapava aos mais observadores, como é o caso da professora francesa Adèle Toussaint-Samson:

[...] quando o brasileiro volta da rua, reencontra no lar uma esposa submissa, que ele trata como criança mimada, trazendo-lhe vestidos, joias e enfeites de toda espécie; mas essa mulher não é por ele associada nem aos seus negócios, nem às suas preocupações, nem aos seus pensamentos. É uma boneca, que ele enfeita eventualmente e que, na realidade, não passa da primeira escrava da casa, embora o brasileiro do Rio de Janeiro nunca seja brutal e exerça seu despotismo de uma maneira quase branda. (TOUSSAINT-SAMSON apud DEL PRIORE, 2011, p. 73).

A tradição religiosa, segundo Del Priore (2011, p. 82), ratificava essa divisão de papéis. Para a Igreja, o marido tinha necessidades sexuais e a mulher tinha que se submeter ao papel de reprodutora. Ideais eram os casais que se inspiravam em Maria e José, vivendo na castidade. Uma vez realizada a concepção, a continência mútua era desejável. As mulheres não tinham nenhuma educação sexual, mas eram exortadas à castidade, à piedade e à autorrepressão e, desejosas de passar de noivas a casadas e mães, submetiam-se às restrições.

Segundo a mesma autora (DEL PRIORE, 2011, p. 167), o bem-estar do marido era a medida da felicidade conjugal e esta adviria em consequência dele estar satisfeito. O primeiro componente do bem-estar do marido eram as prendas domésticas da companheira. Afinal, a mulher conquistava pelo coração e prendia pelo estômago. A reputação de boa esposa e de mulher ideal cabia àquela que não criticava, que evitava comentários desfavoráveis, que se vestia sobriamente, que limitava passeios quando o marido estivesse ausente, que não era muito vaidosa nem provocava ciúmes no marido. Era fundamental que ela cuidasse de sua aparência: embelezar-se era uma obrigação. Jamais deveria discutir por questões de dinheiro; aliás, o melhor era não discutir por nada. A boa companheira integrava-se às opiniões do marido, agradando-o sempre.

Durante o devaneio de Ana Rosa, vemos a representação da mentalidade burguesa feminina no século XIX:

[...] [Ana Rosa] queria fazer [...] todas as vontades [do marido], todos os caprichos — tornar-se passiva, servi-lo como uma escrava amorosa, dócil, fraca, que confessa sua fraqueza, seus medos, sua covardia, satisfeita de achar-se inferior ao seu homem, feliz por não poder dispensá-lo. E cismava, muito, muito, no marido, e esse marido aparecia-lhe na imaginação sob a esbelta figura de Raimundo. (AZEVEDO, 1990, p. 55)

De acordo com a mentalidade patriarcal que reinava no século XIX, Aluísio Azevedo, por meio da voz do narrador, mostra a mulher burguesa, que deveria ser ativa, entre outras qualidades:

Por esse tempo, Manuel conversava com a esposa do Cancela; brasileira pequenina, socada, cheia de vida, dentes magníficos, morena e de cabelos crespos. Respirava de toda ela um ar modesto de quem gosta de fazer o bem; estava sempre à procura de alguma coisa para arrumar, muito ativa, muito asseada e muito trabalhadeira. (AZEVEDO, 1990, p. 135).

O espaço da casa, de acordo com Figueiredo (2011, p. 62-63), é construído para atender aos desejos das pessoas que ali residem, além de ser edificada para o exercício da permanência e do deleite, lugar de repouso regenerador, capaz de proteger o burguês da grande selva que principiava para além dos limites da porta da rua.

Em *O mulato*, José da Silva, pai de Raimundo, sente um desgosto terrível ao se ver sem casa e família. Sua integridade está ameaçada:

Então, José da Silva sentiu mais negra por dentro a sua viuvez; sentiu um grande desejo de chegar a casa, mas queria encontrar uma boa mesa, onde comesse e bebesse à vontade, como dantes; queria a sua cama larga, de casados, [...] o seu traje de casa.

Ah! Nada disso encontraria!... O quarto, em que ele, durante tantos anos, dormira feliz, devia ser àquela hora um ermo pavoroso; a cozinha devia estar gelada, os armários vazios, a horta murcha, os potes secos, o leito sem mulher!

Que desconsolo!

Apesar de tudo, sentia fundas saudades da esposa.

— Como o homem precisa de família!... lamentava ele no isolamento.

[...]

O espetáculo daquele velho boêmio, abraçado a uma mulher bonita e sem dúvida fiel, mordida-o por dentro com o dente mais agudo da inveja. "Aquele, um vagabundo, [...] sem lar, sem dinheiro, sem mocidade ao menos, tinha contudo nesta vida uma fêmea que o acarinhava e seguia como escrava; ao passo que ele, ali, no meio do campo, desacompanhado, [...] chorava, porque lhe arrancaram tudo, tudo — a casa, a mulher e a felicidade!" E depois pela associação natural das idéias, punha-se a lembrar do rosto pálido de Diogo. (AZEVEDO, 1990, p. 34)

É, portanto, a manutenção da casa a única opção que resiste e mantém a humanidade viva dentro duma realidade que sofre a ressaca do desenvolvimento e do progresso. No século XIX, o domínio público era um lugar de "convivência com [...] uma diversidade de tipos sociais sem precedentes na história do Ocidente." (Kehl, 1996, p. 52).

A distinção entre mundo masculino e mundo feminino apresentava uma conotação religiosa: o espaço público era tido como perigoso e amoral, lugar em que reinavam o caos, a desordem, além de ser considerado o responsável por retirar a individualidade, a identidade do sujeito. Fora da casa, só há desconforto; o fora de casa era visto como um não lugar.

Em *O mulato*, Aluísio constrói o lar burguês através de um discurso recheado de detalhes. Cuidadosamente, a abertura do romance já adverte o leitor atento sobre a importância do espaço doméstico. Muito mais do que um simples cenário, a casa de Manuel Pescada é descrita com a preocupação de desvelar a realidade burguesa aprisionada nos utensílios, nos móveis e na decoração de um espaço que inadvertidamente abriria suas janelas para um exterior com o qual não saberia negociar. A narrativa começa com uma localização espaço-temporal:

A varanda do sobrado de Manuel Pescada, uma varanda larga e sem forro no teto, deixando ver as ripas e os caibros que sustentavam as telhas, tinha um aspecto mais ou menos pitoresco com a sua bela vista sobre o rio Bacanga e as suas rótulas pintadas de verde-paris. Toda ela abria para o quintal, estreito e longo, onde, à mingua de sol, se mirravam duas tristes pitangueiras e passeava solenemente um pavão da terra.

As paredes, barradas de azulejos portugueses e, para o alto, cobertas de papel pintado, mostravam, nos seus desenhos repetidos de assuntos de caça, alguns lugares sem tinta, cujas manchas brancacentas traziam à idéia joelheiras de calças surradas. Ao lado, dominando a mesa de jantar, apumava-se um velho armário de jacarandá polido, muito bem tratado, com as vidraças bem limpas, expondo as pratas e as porcelanas de gosto moderno; a um canto dormia, esquecida na sua caixa de pinho envernizado, uma máquina de costura de Wilson, das primeiras que chegaram ao Maranhão; nos intervalos das portas simetrizavam-se quatro estudos de Julien, representando em litografia as estações do ano; defronte do guarda-louça um relógio de corrente embalava melancolicamente a sua pêndula do tamanho de um prato e apontava para as duas horas. Duas horas da tarde. (AZEVEDO, 1990, p. 16).

A decoração dos cômodos do sobrado de Manuel Pescada é perseguida pelo olhar atento do narrador e a quantidade de móveis, de objetos decorativos, salta das linhas da narrativa, inscrevendo um modelo de decoração para o lar burguês que não pode ser desprezado. Vemos em Aluísio Azevedo certa idolatria que cerca os objetos. Os revestimentos no interior do lar burguês tentam, segundo Sant'Anna (1995, p. 167), "disfarçar as estruturas, os materiais brutos, os ângulos salientes, preencher o Vazio que é, com o Nu, a grande fobia burguesa." Há

na descrição do sobrado de Pescada uma inflação de objetos que marca o lugar de seus moradores na escala social, separando-os do proletariado, visto como ameaça constante ao desejável conforto burguês.

O romance abre-se, justamente, com uma cena mostrando, em um cômodo da casa, um ambiente letárgico. Vemos na descrição do sobrado de Manuel Pescada um exemplo de espaço essencialmente burguês. Essa atmosfera sonolenta serve de pano de fundo para a conversa entre Pescada e Ana Rosa, corroborando a ideia de que as narrativas naturalistas deslocam o interesse do leitor para o espaço em vez de centrá-lo nas personagens, adotando uma estratégia que privilegia a geografia humana:

[...] ainda permanecia sobre a mesa [do sobrado] a louça que servira ao almoço. Uma garrafa branca, com uns restos de vinho de Lisboa cintilava à claridade reverberante que vinha do quintal. De uma gaiola, dependurada entre as janelas desse lado, chilreava um sabiá.

Fazia preguiça estar ali. A viração do Bacanga refrescava o ar da varanda e dava ao ambiente um tom morno e aprazível. Havia a quietação dos dias inúteis, uma vontade lassa de fechar os olhos e esticar as pernas. Lá defronte, nas margens opostas do rio, a silenciosa vegetação do Anjo da Guarda estava a provocar boas sestas sobre o capim, debaixo das mangueiras; as árvores pareciam abrir de longe os braços, chamando a gente para a calma tepidez das suas sombras.

— Então, Ana Rosa, que me respondes?... disse Manuel, esticando-se mais na cadeira em que se achava assentado, à cabeceira da mesa, em frente da filha. Bem sabes que te não contrario... desejo este casamento, desejo... mas, em primeiro lugar, convém saber se ele é do teu gosto... Vamos..., fala!

Ana Rosa não respondeu e continuou muito embebida, como estava, a rolar sob a ponta cor-de-rosa dos seus dedos as migalhas de pão que ia encontrando sobre a toalha. (AZEVEDO, 1990, p. 16-17).

As casas são construções simbólicas que espelham seus donos. A residência de Pescada era um lugar sitiado, a sede de uma empresa familiar, concebida poupadamente, à semelhança dum severo estado, de onde só se podia escapar pela evasão. O pai de Ana Rosa assentava seu autoritarismo no ideal da pequena casa burguesa e, em nome de uma pretensa seriedade ordenadora, calava tudo aquilo que pudesse ameaçar o poder mantido pela imposição do silêncio.

Já Raimundo sonha em viver com Ana Rosa na casa construída pelo seu imaginário; uma casa livre de preconceitos, onde possa realizar todos os seus sonhos:

Depois da negativa de Manuel, Ana Rosa afigurava-se-lhe uma felicidade indispensável; já não podia compreender a existência, sem a doce companhia daquela mulher simples e bonita, que, no seu desejo estimulado, lhe aparecia agora sob mil novas formas de sedução. E, na sua fantasia enamorada, acariciava ainda a idéia de possuí-la, idéia que, só então o notava, dormira todas as noites com ele, e que agora, ingrata, queria escapar-lhe com as

desculpas banais e comuns de uma amante enfastiada. Oh! sim! desejava Ana Rosa! habituara-se imperceptivelmente a julgá-la sua; ligara-a a pouco e pouco, sem dar por isso, a todas as aspirações da sua vida; sonhara-se junto dela, na intimidade feliz do lar, vendo-a governar uma casa que era de ambos, e que Ana Rosa povoava com alegria de um amor honesto e fecundo. E agora, desgraçado — olhava para toda essa felicidade, como o criminoso olha, através às grades do cárcere para os venturosos casais, que se vão lá pela nua, de braço dado, rindo e conversando ao lado dos filhos. E Raimundo antejulgava perfeitamente que aquele empenho de Manuel em negar-lhe a filha, longe de arredá-la do seu amor, mais e mais o empurrava para ela, ligando-a para sempre ao seu destino. (AZEVEDO, 1990, p. 101)

## **9 ESTRATÉGIAS DA NARRAÇÃO, DA FOCALIZAÇÃO E DO TEMPO PARA A REPRESENTAÇÃO**

### **9.1 Autoridade do narrador e divisão da focalização**

Segundo Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (2002, p. 257), se o autor corresponde a uma entidade real e empírica, o narrador é entendido como autor textual, entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o discurso, como protagonista da comunicação narrativa. Como detentor de uma voz observável ao nível do enunciado, pode ser percebido por meio de intrusões, vestígios mais ou menos discretos da subjetividade, como a ironia e a aproximação parcial, que articulam posicionamentos ideológicos, afetivos, ou uma simples apreciação particular sobre os eventos relatados e as personagens referidas. (REIS; LOPES, 2002, p. 258-9)

Para Wolfgang Kayser (apud LEITE, 1999, p. 11), o narrador pode contar a um auditório alguma coisa que aconteceu, colocando-se externamente em relação aos acontecimentos narrados. O passado, tempo usual nesse tipo de narrativa, referenda a objetividade, fixando o acontecido quando trata dos pequenos acontecimentos do cotidiano, e não as aventuras dos heróis.

Aluísio Azevedo centra-se no efeito do preconceito racial e da escravidão e, para que isso esteja presente em sua narrativa, utiliza-se de alguns recursos, além, é claro, da descrição naturalista: referencialidade histórica, análise sociológica e, fundamentalmente, o relato minucioso do narrador que, mais do que narrar, pretende provar uma tese, que é a crítica aos preconceitos raciais, mostrando uma sociedade corrompida pela escravidão. O narrador não tem pudor de espreitar casas, abrir portas, revirar aposentos, tatear a superfície dos corpos, vagar pela cidade, enfim, de construir um mundo através das palavras.

O narrador do romance em pauta pode ser classificado como heterodiegético. Segundo Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (2002, p. 262), o termo narrador heterodiegético, introduzido no domínio da narratologia por Genette, designa uma particular relação narrativa: aquela em que o narrador relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão. O narrador heterodiegético tende a adotar uma atitude de sabedoria em relação à história que conta e à vida das personagens e seu destino, surgindo dotado de uma considerável autoridade que normalmente não é posta em causa; predominantemente, esse tipo de narrador exprime-se na terceira pessoa. Colocado numa posição de transcendência em relação ao universo diegético, o narrador comporta-se como entidade criadora dos homens, controlando os eventos relatados,

as personagens que os interpretam, o tempo em que se movem, os cenários em que se situam, etc.

É pelo relato microscópico do narrador que se reconhecem os tipos decadentes integrantes da provinciana São Luís do Maranhão. Aluísio desenhou suas personagens com cores críticas, transformando-as, muitas vezes, em representações esquemáticas que tinham como exclusiva função a denúncia das "cenas da vida maranhense" oitocentista. Vale destacar que os romances de Azevedo incomodavam, pois eram reflexos não desejáveis a quem apetecia as imagens modelares. Além disso, vemos nas obras desse autor, temas que promovem a reflexão, como a fragilidade dos sentimentos, a degeneração do corpo, a animalidade violenta e a solidão do desamparo.

Em *O mulato*, o narrador corporifica-se ao longo da narrativa. Usando a enunciação como um espaço que abriga as suas opiniões, a voz narrativa produz um excursão que, para além de ordenador do enunciado, quer ficar como um formador de valores e de juízos. Valendo-se da autoridade a si mesmo conferida, o narrador faz da narrativa um veículo para crítica e reflexão. A presença do narrador, interpondo-se entre o leitor e a história, denota uma visão muito clara, marcando posição todo o tempo, ou por meio da qualificação das personagens ou por meio de comentário judicativo sobre os eventos. Segundo Paulo Franchetti (2012, p. 55), não se trata de deixar o leitor concluir pelo caráter da personagem, mas de apresentá-la acompanhada de um conceito e um julgamento, princípio que sustentou boa parte da produção romanesca do século XIX.

Determinados enunciados revelam imediatamente a presença do narrador em *O mulato*, pois só ele pode ser responsável pela emissão de juízos. Em "Bem triste foi essa época, tanto para o viúvo como para a filha, orfanada; coitadinha, justamente quando mais precisava do amparo maternal [...]." (AZEVEDO, 1990, p. 17), ocorre juízo de valor, principalmente no uso da palavra "coitadinha".

A recorrência desses procedimentos, conforme Franchetti (2012, p. 55-56), termina por constituir um vezo didatizante. Em *O mulato*, tudo se passa como se o narrador nada quisesse deixar na sombra e a apresentação das personagens, seu meio, motivos e ações é feita de tal forma, que delas se extrai um sentido unívoco, ou seja, cada elemento chega-nos devidamente valorado, com um sentido claro. Como as personagens são planas do ponto de vista psicológico, não há indagação, nem suspeita sobre seus motivos ou razões. A voz narrativa, portanto, atravessou os corpos, ou melhor, utilizou-os como modos de falar do mundo. Dentre esses corpos, está o de Ana Rosa, que reflete séculos de dominação instituída, ocupando um

lugar asfixiante no modelo burguês. Essa personagem reúne os pedaços femininos de um tempo histórico e de uma tradição cultural.

Na obra, a personagem Raimundo não tem noção do porquê lhe foi recusado o casamento com Ana Rosa e o leitor, por meio do narrador, assiste ao seu despertar para uma realidade impalpável e, por conseguinte, sua dolorosa conquista da consciência.

Aluísio quer, então, fazer que seus leitores despertem, que eles sejam levados a refletir, não sendo poucos os momentos em que o narrador assume o tom da lição moralista, mostrando o que é certo e o que é errado. Dessa forma, o discurso do narrador denuncia o escândalo, provoca o desconforto ético e aponta a tragédia humana que está por acontecer. Não é gratuita a preocupação constante com o leitor, que faz com que o narrador não se canse de encaminhar associações, de elucidar aproximações, de lembrar o acontecido, de chamar a atenção para o que vai acontecer e de explicar com minúcia as situações e os fatos.

Acoplada à categoria do narrador está a focalização. Sumariamente, pode-se dizer que do narrador depende o relato e, da focalização, o modo de ver os acontecimentos narrados. Segundo Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (2002, p. 262), o termo focalização, proposto por Genette, refere-se ao conceito identificado também por meio de expressões como ponto de vista (preferida sobretudo por teóricos e críticos anglo-americanos), visão (adotada, por exemplo, por J. Pouillon e T. Todorov) e foco narrativo (muito usado em estudos brasileiros).

A focalização pode ser definida como a representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência, quer seja de um narrador heterodiegético, quer seja o de uma personagem da história. A focalização, para além de condicionar a quantidade de informação veiculada (eventos, personagens, espaços etc), atinge a qualidade, por traduzir uma certa posição afetiva, ideológica, moral e ética em relação a essa informação (REIS; LOPES, 2002, p. 165).

A focalização zero é um dos três termos fundamentais do sistema de focalização concebido por Genette. Por focalização zero, entende-se toda representação narrativa em que o narrador faz uso de uma capacidade de conhecimento praticamente ilimitada, podendo, por isso, facultar as informações que entender pertinentes para o conhecimento minudente da história (REIS; LOPES, 2002, p. 173).

Em *O mulato*, temos a predominância da focalização zero, porém, no desenvolvimento do discurso, adota-se também a focalização de personagens, sobretudo dos protagonistas. Nos capítulos iniciais predomina a focalização zero, com várias descrições próprias do narrador: "Era um dia abafadiço e aborrecido. A pobre cidade de São Luís do Maranhão parecia

entorpecida pelo calor. Quase que se não podia sair à rua: as pedras escaldavam; as vidraças e os lampiões faiscavam ao sol como enormes diamantes [...]" (AZEVEDO, 1990, p. 15).

Entretanto, com o desenvolver do discurso, a focalização vai se afinando e juntando-se à de Raimundo e as impressões não são mais do que aquelas que ele sente: "No entanto, Raimundo aborrecia-se; a província parecia-lhe cada vez mais feia, mais acanhada, mais, tola, mais intrigante e menos sociável." (AZEVEDO, 1990, p. 100).

Com isso, embora a narrativa continue na terceira pessoa, tem-se a visão particular do protagonista, o que é fundamental para que o leitor apreenda a visão dele acerca do meio provinciano em que vivia e, posteriormente, seu sofrimento ao padecer os efeitos do preconceito racial e da escravidão. Tem-se, portanto, focalização interna que provém da personagem, o que também ocorre com Ana Rosa:

E vinha-lhe um grande desejo de chorar e proferir muito mal contra Raimundo. Agora, achava que ele era o pior dos homens, a mais desprezível das criaturas. Às vezes, porém, arranhava-lhe a consciência uma pontinha de remorso: lembrava-se de que a iniciativa daquele namoro partira toda de sua parte, e então, com uma dorzinha de vergonha assistiam-lhe considerações mais favoráveis ao primo; chegava até a doer-se de haver feito um juízo tão mau do pobre rapaz. "Sim... pensava. Verdade, verdade, se não fosse eu... coitado! ele talvez nunca me falasse em amor!... fui eu que o provoquei, que lhe lancei a primeira faísca no coração!..." E por este caminho Ana Rosa fazia mil raciocínios, que abrandavam um tanto a sua má vontade contra o perjuro. (AZEVEDO, 1990, p. 87)

## 9.2 Tratamento do tempo

Segundo Barthes (1984, p. 37), "[...] a ideia de tempo está sempre misturada com a ideia de espaço." O tempo físico, o tempo psicológico e o tempo cronológico, de acordo com Benedito Nunes (2003, p. 23), são formas diferentes do tempo real – diversificações de uma mesma categoria –, combinada à quantidade (tempo físico), à qualidade (tempo psicológico) ou a ambas (tempo cronológico), esse último aproximando-se do primeiro pela objetividade e opondo-se à subjetividade do segundo. Na representação do tempo real, enquanto sucessão regular do presente ao passado e do presente ao futuro é que se decalca a divisão do tempo gramatical. Os verbos do pretérito perfeito, imperfeito e mais-que-perfeito indicam uma situação de locução que imprimem à linguagem distância do ocorrido.

Ainda segundo o mesmo estudioso (NUNES, 2003, p. 27), numa narrativa há dois planos: o da história e o do discurso. No tempo da história, o aspecto episódico dos acontecimentos e suas relações, juntamente com os motivos que os concatenam, impõem à narrativa um limiar de inteligibilidade cronológica e lógica. Já o tempo do discurso nos dá a

configuração da narrativa como um todo significativo. Por isso, dizemos que o tempo da história pode ser objetivamente calculado, mas é reelaborado pelo tempo do discurso.

O tempo da história refere-se ao tempo matemático propriamente dito, sucessão cronológica de eventos suscetíveis de serem datados com maior ou menor rigor. Os indicadores cronológicos mais utilizados são: anos, meses, dias e horas. Se a duração do tempo da história pode ser calculada, não ocorre necessariamente o mesmo com o tempo do discurso. Este corresponde à duração de uma representação de natureza verbal, duração que não pode ser estabelecida senão de forma aproximada, em função da leitura, variando esta de acordo com o ritmo que lhe é imprimido por cada leitor particular.

É importante destacar também, o tempo psicológico, que é o das vivências subjetivas da personagem, erigidas em fator de transformação e redimensionamento (por alargamento, por redução ou por pura dissolução) da rigidez do tempo da história. Nesse tempo, a percepção do presente se faz ora em função do passado ora em função de projetos futuros, abrangidos ao sabor de sentimentos e lembranças. (NUNES, 2003, p. 407)

O tempo do discurso, de acordo com Genette (apud REIS; LOPES, 2002, p. 409), compreende três áreas de codificação: a ordem, a velocidade e a frequência; nelas inserem-se recursos, como a analepse e a pausa, cuja articulação incute ao relato a peculiaridade temporal que o caracteriza: mais ou menos retrospectivo, mais ou menos veloz, etc.

No vasto contexto das relações entre história e discurso, segundo Reis e Lopes (2002, p. 306), a ordem temporal constitui um domínio crucial de organização da narrativa. Como observa Genette (apud REIS; LOPES, 2002, p. 306), estudar a ordem temporal de uma narrativa é confrontar a ordem de disposição dos eventos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos eventos ou segmentos temporais na história.

Tratando-se da obra *O mulato*, o tempo, na disposição do discurso, é cronológico e predominantemente linear. O tempo da história é de aproximadamente seis anos, correspondendo à chegada de Raimundo a São Luís do Maranhão até o seu assassinato.

Já o tempo da narrativa, segundo B. Gray (apud REIS; LOPES, 2002, p. 251), é a relação temporal entre a narração e a suposta ocorrência do evento. Isto significa que é possível determinar a distância temporal em que se encontra o ato produtivo do relato relativamente à história que nele se conta. As várias possibilidades de colocação temporal da narração em relação à história foram sistematizadas em quatro modalidades por Genette e por B. Gray (apud REIS; LOPES, 2002, p. 251), sendo elas: narração ulterior, narração anterior, narração simultânea e narração intercalada.

A narração ulterior, ainda conforme Reis e Lopes (2002, p. 256), é o ato narrativo que se situa numa posição de inequívoca posteridade em relação à história. Essa é dada como terminada e resolvida quanto às ações que a integram; só então o narrador, principalmente o heterodiegético, colocando-se perante esse universo diegético por assim dizer encerrado, inicia o relato, numa situação que é a de quem conhece na sua totalidade os eventos que narra. No caso do romance *O mulato*, a narração é do tipo ulterior.

De acordo com Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1997, p. 751), a coincidência perfeita entre o desenvolvimento cronológico da diegese e a sucessão, no discurso, dos acontecimentos diegéticos, não se encontra possivelmente em nenhum romance. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (2002, p. 28), referindo-se aos postulados genettianos afirmam que a anacronia é um recurso narrativo que diz respeito à ordem, é frequentemente utilizado e constitui um dos domínios da organização temporal da narrativa em que com mais nitidez se patenteia a capacidade do narrador de submeter o fluir do tempo diegético a critérios particulares de organização discursiva, subvertendo a sua cronologia, por antecipação (prolepse) ou por recuo (analepse). A analepse é todo o movimento temporal retrospectivo destinado a relatar eventos anteriores ao presente da ação, cujo conhecimento se torna necessário para conferir coerência interna à história.

A analepse é um recurso que permite esclarecer o leitor sobre os antecedentes de uma determinada situação – sobretudo quando essa situação se encontra no início da história – e sobre uma personagem introduzida pela primeira vez no discurso ou neste reintroduzida. A narrativa analéptica desempenha uma função muito relevante no romance naturalista. Após a apresentação das personagens principais, o romancista naturalista recorre a analepses mais ou menos extensas para analisar, segundo a ótica positivista, as forças determinantes – hereditariedade, influência do meio, constituição fisiológica e temperamental – que modelam aquelas personagens. (SILVA, 1997, p. 752-3)

Na obra *O mulato*, apesar da predominância da linearidade, a história é permeada por analepses. Elas servem para expor, por exemplo, as condições do nascimento de Raimundo e de Ana Rosa: "Lembrou-se [Raimundo] logo do nascimento de Ana Rosa: a casa estava toda silenciosa e impregnada daquele odor [...]" (AZEVEDO, 1990, p. 56).

Já a velocidade da narrativa, segundo Genette (apud REIS; LOPES, 2002, p. 419), definir-se-á pela relação entre uma duração, a da história, medida em segundos, minutos, horas, dias, meses e anos, e uma extensão: a do texto, medida em linhas e em páginas. A velocidade imprimida ao relato é consequência da atitude seletiva do narrador, que pode tentar respeitar o mais fielmente possível as dimensões temporais da história, implicando uma

narrativa de velocidade sincronizada com os fatos a narrar, ou então, pode preferir um comportamento seletivo, escolhendo os eventos a reter, o que se traduzirá numa narrativa de velocidade em certo sentido mais rápida do que a história.

Assim, conforme Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (2002, p. 34), a anisocronia tem a ver com a velocidade imprimida à narração e com os ritmos que nela vão sendo instaurados. Isso quer dizer que o discurso pode desenvolver-se num tempo mais prolongado do que o da história (o narrador pode, por exemplo, demorar-se em descrições ou digressões) ou, pelo contrário, num tempo mais reduzido do que o da história (quando, por exemplo, o narrador abrevia em poucas linhas o que ocorreu em vários dias, meses ou anos.).

A análise dos processos de anisocronia incide sobre movimentos narrativos particulares, como a pausa, a cena, o sumário e a elipse, signos temporais que representam o desajustamento durativo entre o tempo da história e o tempo do discurso, marcados pela atitude intrusiva do narrador, fazendo valer prerrogativas de perspectivação adequadas a uma tal manipulação. Em *O mulato*, percebemos que o discurso desenvolve-se num tempo mais prolongado do que o da história, pois é abundante a quantidade de descrições presentes na narrativa e de intromissões do narrador com suas opiniões e julgamentos.

Interrompendo momentaneamente o desenrolar da história, conforme Reis e Lopes (2002, p. 312-3), o narrador alarga-se em reflexões ou em descrições que, logo que concluídas, dão lugar de novo ao desenvolvimento das ações narradas. Por isso, a pausa, enquanto movimento anisocrônico, remete para dois procedimentos, a descrição e a digressão, ambas exigindo essa suspensão do tempo da história. No romance naturalista, a emergência do espaço como complemento de caracterização ou como condicionamento de ações, suscita pausas de índole descritiva; por vezes, até a narrativa começa com movimentos deste tipo, antes ainda de iniciada a ação.

As descrições e as análises minuciosas de um fato, de um estado subjetivo, podem gerar um tempo do discurso superior ao tempo da diegese, determinando, com as suas pausas, um ritmo vagaroso da narrativa. A responsabilidade pela descrição pode ser assumida pelo narrador ou por uma personagem na qual resida, momentânea ou duradouramente, o foco narrativo. (SILVA, 1997, p. 758)

No texto do romance, parte importante da informação sobre as personagens, os objetos, o espaço e o tempo em que decorrem os eventos, é construída e transmitida por descrições. Em muitos romances, as descrições são portadoras de conotações que configuram um espaço trágico, pretendendo analisar a ação condicionadora ou determinante do meio sobre as

personagens e os acontecimentos. Em geral, as descrições situam-se logo no primeiro capítulo ou nos capítulos imediatamente posteriores.

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

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

Aluísio é detalhista na descrição dos ambientes. No romance *O mulato*, a descrição afrouxa o ritmo de desenvolvimento da narrativa: "As paredes, barradas de azulejos portugueses e, para o alto, cobertas de papel pintado, mostravam, nos seus desenhos repetidos de assuntos de caça, alguns lugares sem tinta [...]." (AZEVEDO, 1990, p. 16).

O escritor também construiu uma galeria de tipos inesquecíveis, um painel de personagens que emergem como se tivessem vida própria, constituindo quadros e mais quadros que o leitor fica a recordar como se neles tivesse vivido. A representação minuciosa observada das situações e das personagens não é meramente decorativa e periférica; ela tem a ver com a história romanesca. A superabundância de detalhes que, para muitos críticos, era um defeito que devia ser condensado e simplificado, se firma como um recurso utilizado pela narrativa para percorrer microscopicamente a realidade maranhense. É pelo culto do pequeno, dos detalhes, que o romance dará conta de revelar as máscaras sociais e o cair dessas, revelando os verdadeiros rostos humanos compostos por homens e mulheres isolados na pequena representação diária que era convertida em modelo de comportamento.

## 10 CONCLUSÃO

Conforme Nelson Sodré (1965, p.36),

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

Vimos neste trabalho que, uma melhor compreensão da literatura, advém de sua tomada em perspectiva histórica, a partir da qual os critérios de avaliação de determinada obra serão compreendidos como historicamente definidos. Os critérios avaliativos não devem ser estranhos ao seu tempo de composição, pois, o importante é saber em que medida o romance *O mulato* cumpre ou não as expectativas próprias do romance naturalista, e de que maneira o faz, dentro do sistema de valor em que foi produzido.

Aluísio Azevedo explicitou muito bem sua adesão à proposta teórica de Zola no que se refere à elaboração de romances. Podemos afirmar que o escritor foi além, ao expor e criticar as mazelas da sociedade do século XIX. *O mulato*, segundo Montello (1969, p. 64), estabelece um marco divisório em nossa evolução literária, abrindo um novo período. As formas poderosas do romance moderno teriam entrado no Brasil pela mão de Aluísio Azevedo. Apesar do sabor romântico de algumas cenas, essa obra é naturalista, no processo, no espírito combativo, na cópia da realidade objetiva, na pintura fiel da vida de província, na representação do cotidiano, na observação atenta dos costumes, ao lado da preocupação de fixar tipos em que se espelham os temperamentos que determinam o desenvolver da narrativa, com a evidente intenção de contribuir para a revisão dos valores sociais do tempo e da terra. Pela fluência da escrita, pelo estudo das mentalidades e do jogo dos determinismos sociais e pela construção das personagens, conclui-se que o romancista, na verdade, era senhor de seu assunto, desde as primeiras linhas da narrativa. A presença visível de tais elementos em *O mulato*, publicado pela primeira vez em 1881, levou a historiografia da literatura a marcar com esse romance o início do naturalismo brasileiro.

O escritor maranhense, em *O mulato*, segundo José Aderaldo Castello (1999, p. 394), enfatiza uma sociedade urbano-provinciana preconceituosa, sob o disfarce da hipocrisia e dos arranjos convenientes às aparências. A visão que o autor nos dá de São Luís, por meio do discurso ficcional, à moda de Eça de Queirós, atinge a sociedade maranhense representada na narrativa e provoca a ira de muitos que se viram retratados naquelas páginas, iniciando, portanto, entre nós, o tipo de romance que, a partir do Realismo, torna-se principalmente representação de contextos urbanos.

*O mulato* é um estudo sociológico da classe dirigente do Maranhão. A força dos determinismos, oriundos de um meio social fechado, sobre os indivíduos que questionam as regras e os valores estabelecidos, segundo Mérian (1988, p. 289), é exposta com todas as suas consequências. Encontramos, nesse romance, as teorias de Darwin aplicadas à sociedade através dos problemas de adaptação ao meio, de rejeição do elemento perturbador e da eliminação daquele que se encontra numa relação de forças desfavorável. *O mulato* é também a ilustração das ideias desenvolvidas por Spencer sobre a sociedade, sobre os organismos em evolução, sobre a luta pela existência e sobre o constante antagonismo entre as forças sociais.

Acreditamos que, num primeiro momento, *O mulato* firma-se como sendo um discurso sobre a realidade, mas é capaz de criar outro mundo erguido pelas palavras, desestabilizando, na originalidade do uso, as formas aceitas do saber, levando o leitor a repensar criticamente a referencialidade histórico-social nele representada.

A credibilidade do relato é uma grande preocupação do narrador, que não abre mão do caráter pedagógico que impõe à narrativa. Aluísio privilegiou o detalhe e expôs não só a interioridade de uma província e de uma casa, mas também a topografia de corpos aprisionados que se batem na procura de um espaço possível para seus desejos.

Aluísio Azevedo, em *O mulato*, além de percorrer o impasse histórico-social brasileiro através de um pequeno quadro doméstico, também foi capaz de inscrever a tragédia humana, tanto a feminina, representada pela figura de Ana Rosa, submissa à opressão do modelo burguês, quanto a masculina, representada pela figura de Raimundo, aquele que sofre o preconceito racial. Dessa forma, a história de *O mulato*, só pode ser explicada através do comportamento dos moradores da casa de Pescada e, por essa razão, o romancista entrega-se ao um estudo minucioso do passado e da personalidade das principais personagens dentro de uma perspectiva naturalista.

A moral familiar e o ideal da família burguesa são questões propostos para a meditação dos leitores. Novamente, o elemento estranho num corpo social harmonioso deve ser expulso, se não torna-se o princípio destruidor da família na qual foi enxertado. Raimundo, mais que um elemento destruidor, foi o revelador do mal que dormia em cada um antes de sua chegada.

É importante destacar que o romancista em questão, é um grande questionador da moral do século XIX, pelo o que há de ideológico e formador em sua obra. Aluísio Azevedo acreditava numa literatura realista destinada à denúncia e ao combate. Com o intuito de atingir esse ideal, o escritor maranhense construiu uma narrativa que permitiu desvelar os estereótipos e as ideologias da sociedade burguesa do século XIX. Nessa obra, portanto, o discurso do romancista é recheado de preocupações morais e o leitor, para além das vidas

ficcionais, também encontra o comportamento social, marcado, principalmente, pelo preconceito racial, além do desejo despertado por corpos que estão interditados diante do poder patriarcal, que rejeita qualquer possibilidade de liberdade.

## REFERÊNCIAS

AMARAL, A. J. de A. **O Estado autoritário e a realidade nacional**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

ARARIPE JR. O mulato. **Gazeta da Tarde**, Rio de Janeiro, n. 259, s/p., 1881.

AZEVEDO, A. **O mulato**. 9. ed. São Paulo: Ática, 1990.

\_\_\_\_\_. Echos da rua. **O Pensador**, Maranhão, n. 13, s/p., 1881.

\_\_\_\_\_. Chronica: uma carta ao senhor doutor cônego Mourão. **O Pensador**, Maranhão, n. 18, s/p., 1881.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1989.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Editora UNESP/Hucitec, 1988.

BARROS, J. D' A. **O campo da História: especialidades e abordagens**. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

BARTHES, R. et al. **Literatura e realidade: Que é realismo?**. Lisboa: D. Quixote, 1984.

BOSI, A. O Realismo. In: \_\_\_\_\_. **História concisa da literatura brasileira**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1970. p. 181-217.

BRAYNER, S. **A metáfora do corpo no romance naturalista: estudo sobre *O cortiço***. Rio de Janeiro: São José, 1973.

\_\_\_\_\_. **Labirinto do espaço romanesco**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

BROWN, P. **Corpo e sociedade: o homem, a mulher e a renúncia sexual no início do cristianismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

BULHÕES, M. M. **Leituras do desejo: o erotismo no romance naturalista brasileiro**. São Paulo: EDUSP, 2003.

CANDIDO, A. A personagem do romance. In: \_\_\_\_\_ et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 51-80.

\_\_\_\_\_.; CASTELLO, J. A. Realismo, Parnasianismo, Simbolismo. In: \_\_\_\_\_. **Presença da literatura brasileira**. São Paulo: DIFEL, 1976. v.2. p. 89-97.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Editora Nacional, 1985.

- CASTELLO, J. A. O último quartel do século XIX: a narrativa ficcional. In:\_\_\_\_\_. **A literatura brasileira: origens e unidade**. São Paulo: EDUSP, 1999. v.1. p. 364-406.
- CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- CORDEIRO, J. M. **O mulato (1881-1981): cem anos de um romance revolucionário**. São Luís: EDUFMA, 1987.
- COURTINE, J-J.; VIGARELLO, G.; CORBIN, A. (Org.). **História do corpo: da Renascença às Luzes**. Direção de Georges Vigarello. 2. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2008. v. 1.
- \_\_\_\_\_. **História do corpo: da Revolução à Grande Guerra**. Direção de Alain Corbin. 2. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2008. v. 2.
- \_\_\_\_\_. **História do corpo: as mutações do olhar – o século XX**. Direção de Jean-Jacques Courtine. 2. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2008. v. 3.
- COUTINHO, A. Realismo. Naturalismo. Parnasianismo. In:\_\_\_\_\_. (Org.). **A literatura no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969. v.3. p. 3-26.
- DANTAS, P. **Aluísio Azevedo**. Porto Alegre: Melhoramentos, [19--].
- DEL PRIORE, M. **Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil**. São Paulo: Planeta: 2011.
- DENIS, Benoit. **Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre**. Bauru: EDUSC, 2002.
- DIMAS, A. Um jantar na pensão. In:\_\_\_\_\_. **Espaço e romance**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994. p. 47-56.
- DUARTE, U. O mulato por Aluizio Azevedo. **Gazeta da Tarde**, Rio de Janeiro, n. 157, 08/07/1881. s/p.
- FARIA. R. H. M. de. Escravos, livres pobres, índios e imigrantes estrangeiros nas representações das elites do Maranhão oitocentista. In: COSTA, W. C. da. (Org.). **História do Maranhão: novos estudos**. São Luís: EDUFMA, 2004.
- FERREIRA, L. A. **Roteiro de leitura: O cortiço de Aluísio Azevedo**. São Paulo: Ática, 1997.

FIGUEIREDO, A. M. de. Letras insulares: leituras e formas da história no modernismo brasileiro. In: PEREIRA, L. A. de. M.; CHALHOUB, S. (Orgs.). **A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

FIGUEIREDO, M. **No corpo, na casa e na cidade: as moradas da ficção**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1997.

FRANCHETTI, P. Apresentação. In: AZEVEDO, A. **O cortiço**. São Paulo: Ateliê, 2012. p. 9-63.

FREUD, S. **O mal-estar na civilização**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

FREYRE, G. **Casa grande e senzala**. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.

GAY, P. **A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud: a paixão terna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. **A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud: a educação dos sentidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. **A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud: o cultivo do ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [19--].

GINZBURG, C. **A micro-história e outros ensaios**. Lisboa / Rio de Janeiro: DIFEL / Bertrand Brasil, 1989.

KEHL, M. R. **A mínima diferença: masculino e feminino na cultura**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. **Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. O desejo da realidade. In: NOVAES, A. (org.). **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 363-82.

LEFEBVRE, H. **A revolução urbana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1985.

- LINS, O. Espaço romanesco. Espaço romanesco e ambientação. Espaço romanesco e suas funções. In: \_\_\_\_\_. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976. p. 62-123.
- LOURO, G. L.; FELIPE, J.; GOELLNER, S. V. (Org.). **Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação**. 4. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.
- MANTEGA, G. (org.). **Sexo e poder**. São Paulo: Brasiliense, 1979.
- MENEZES, R. de. **Aluíso Azevedo: uma vida de romance**. São Paulo: Martins, 1958.
- MÉRIAN, J.-Y. **Aluíso Azevedo, vida e obra: 1857-1913**. Rio de Janeiro: Espaço e tempo, 1988.
- MERQUIOR, J. G. O segundo oitocentismo. In: \_\_\_\_\_. **De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979. p.101-118.
- MONTELLO, J. A ficção naturalista. In: COUTINHO, A. (Org.). **A literatura no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969. v.3. p. 63-81.
- \_\_\_\_\_. **Aluíso Azevedo e a polêmica d'O mulato**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975.
- MOTTA, S. V. Espacialidade. In: \_\_\_\_\_. **O engenho da narrativa e sua árvore genealógica: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa**. São Paulo: Editora UNESP, 2006. p. 278-294.
- MOURA, C. **Sociologia do negro brasileiro**. São Paulo: Ática, 1988.
- NASIO, J. D. **O livro da dor e do amor**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- PAZ, O. **A dupla chama: amor e erotismo**. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PEREIRA, L. M. **Prosa de ficção: de 1870 a 1920**. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1957. p. 121-176.
- PERRONE-MOISÉS, L. **Falência da crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- PERROT, M. (dir.). **História das mulheres: o século XIX**. Porto: Afrontamento, 1991. v. 4
- \_\_\_\_\_. (org.). **História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. v. 4
- PICCHIO, L. S. O século XIX: sociedade e realismo. In: \_\_\_\_\_. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 251-263.

PRETI, D. **Sociolinguística**: os níveis de fala, um estudo sociolinguístico do diálogo na literatura brasileira. Apresentação de Ataliba T. de Castilho. 3. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1977.

REIS, C. **O conhecimento da literatura**: introdução aos estudos literários. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

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

RENAULT, D. **A vida brasileira no final do século XIX**: visão sócio-cultural e política de 1890 a 1901. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

RODRIGUES, J. C. **Tabu do corpo**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

SANT'ANNA, D. B. de. (org.). **Políticas do corpo**: elementos para uma história das práticas corporais. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

SANTOS, R. C. dos. **Modos de saber, modos de adoecer**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

SENNETT, R. **O declínio do homem público**: as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

\_\_\_\_\_. **Carne e pedra**: o corpo e a cidade na civilização ocidental. Rio de Janeiro: Record, 1994.

SERRA, J. O mulato. **Gazeta da Tarde**, Rio de Janeiro, n. 110, s/p., 1881.

SEVCENKO, N. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

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

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

VENTURA, R. **Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 12-92.

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