

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS

**O COTIDIANO DAS LAVADEIRAS COMO REPRESENTAÇÃO
SOCIAL EM *O CORTIÇO*, DE ALUÍSIO AZEVEDO**

MONTES CLAROS / MG

MARÇO DE 2018

CRISTIANE QUEIROZ DUARTE

**O COTIDIANO DAS LAVADEIRAS COMO REPRESENTAÇÃO
SOCIAL EM *O CORTIÇO*, DE ALUÍSIO AZEVEDO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Montes Claros.

Orientadora: Prof^a.Dr^a. Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes Almeida

MONTES CLAROS / MG

2018

CRISTIANE QUEIROZ DUARTE

**O COTIDIANO DAS LAVADEIRAS COMO REPRESENTAÇÃO
SOCIAL EM *O CORTIÇO*, DE ALUÍSIO AZEVEDO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Letras como requisito parcial para a obtenção do título de
Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual de
Montes Claros.

Aprovada em: _____ de _____ de 2018.

BANCA EXAMINADORA:

Prof^ª.Dr^ª. Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes Almeida
Orientadora

Regina Célia Lima Caleiro – Unimontes

Marli Froes – Instituto Federal do Norte de Minas

Montes Claros / MG
2018

A todos os que ousam tornar os sonhos algo real,
apesar das adversidades do caminho.

AGRADECIMENTO

Esta dissertação é o resultado de uma busca por novos olhares, pelo crescimento pessoal e amor aos livros. Porém, não foi um percurso feito sozinha. Tive ao meu lado, direta e indiretamente, pessoas preciosas que me incentivaram a dar corpo ao sonho de superar-me.

Agradeço a Deus, fonte de amor e construtor de todas as realidades.

Às minhas irmãs, Rosane e Viviane, parceiras de histórias, risos e lutas.

Às minhas filhas, Verônica e Yasmim, por fazerem a minha existência ter sentido.

Aos meus sobrinhos, Fernando, Priscila e Ana Clara, pelo apoio incondicional.

À minha mãe, Valdevez, que, com seu jeito de pessoa simples, sempre nos incentivou a estudar e a crescer. Dedico a você meu mais profundo amor.

A meu companheiro de vida e de alma, Warley, pela compreensão, pelo silêncio, pela paciência em meio as minhas guerras.

A todos os meus amigos do Centro Educacional Coteminas pelo apoio, carinho e incentivo, em especial a Ilma e a Clésia.

A Rita Cangussu, amada “chefinha”, por me acolher e aconselhar quando eu precisei. Pessoa iluminada que tenho a honra em ter em minha vida.

À Fernanda Oliveira, companheira de mestrado, pessoa abençoada que sempre teve palavras doces e firmes para que eu não desanimasse.

A José Arthur Campos, meus olhos em Portugal, que pesquisou e enviou materiais pertinentes sobre as lavadeiras lusitanas e a todas as pessoas que, por meio dele, ajudaram-me.

A Vinícius Bezerra, professor do Instituto Federal do Maranhão, escritor e estudioso dos trabalhos sobre Aluísio Azevedo.

Às Professoras Telma Borges, Rita de Cássia, Alba Valéria e Andrea Martins da Unimontes, que proporcionaram momentos prazerosos de estudo, ampliando, assim, minha visão sobre a Literatura.

À Edwrigens Aparecida Ribeiro Lopes Almeida, pela orientação nesse caminho árduo da escrita. Obrigada por ser fonte de meu crescimento pessoal.

À FAPEMIG e CAPES por, de alguma forma, terem apoiado esse trabalho.

Por fim, agradeço a todas as pessoas que acreditam em sonhos e sonhadores.

*“O chape-chape sempre constante,
mercê da esfrega mais do sabão.
— chape-gue-chape
sôa, cantante,
sem que se escape
por um instante
dos meus ouvidos essa canção!”
(Silva Tavares)*

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é investigar vestígios e manifestações culturais, como o canto e a dança, retratados no cosmo ficcional de *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo (1890), dentro do espaço e cotidiano da habitação coletiva. Este estudo observa como, no texto e no contexto, a figura da mulher desfavorecida do século XIX, apesar do meio antagônico, foi construída com perfil capaz de colaborar para a configuração da identidade cultural e popular brasileira ignorada pela sociedade aburguesada. A intenção é ampliar novos olhares para a coletividade recriada por Azevedo e para o papel da mulher pobre nesse contexto divergente, evidenciando assim os prazeres, lutas e sofrimento a que estavam expostas. Busca-se também analisar sobre os vestígios afrodescendentes presentes na lavadeira Marciana, tão relevantes culturalmente para o inventário nacional.

Palavras-chave: O Cortiço. Representação Social. Cotidiano. Cultura. Mulheres.

ABSTRACT

The aim of this research is to investigate vestiges and cultural manifestations, such as the song and the dance, portrayed in Aluísio Azevedo's fictional cosmo *O Cortiço* (1890), in the collective housing daily space. This study demonstrates however the women from the 19th century, viewed as a disadvantaged figure, despite an antagonistic environment, it was built with the capable profile to collaborate with Brazilian cultural and popular identity configuration which was ignored by bourgeois society. The intention is to expand new eyes for the collectivity that was recreated by Azevedo and for the poor woman's role in this divergent context, showing the pleasures, fights and suffering which they were exposed. It also intends to analyze the Afro-descendant vestiges were present in Marciana, the washwoman, so culturally relevant to the national inventory.

Keywords: *O Cortiço*. Social Representation. Daily. Culture. Women.

SUMÁRIO

1 - INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1 - O CORTIÇO – UMA REPRESENTAÇÃO DO BRASIL DO SÉCULO XIX	17
1.1. A REPRESENTAÇÃO SOCIAL E MIMÉTICA NA OBRA O CORTIÇO ...	18
1.2. O CONTEXTO HISTÓRICO E A FICÇÃO.....	27
1.3. FORTUNA CRÍTICA – AUTOR E OBRA.....	36
CAPÍTULO 2 - A COLETIVIDADE IRONIZADA NO COTIDIANO DE <i>O CORTIÇO</i>	50
2.1. A IRONIA NO DISCURSO DE <i>O CORTIÇO</i>	51
2.2. AS PRÁTICAS COTIDIANAS N’<i>O CORTIÇO</i>	57
3 – CULTURA POPULAR N’<i>O CORTIÇO</i>	65
3.1 – AS LAVADEIRAS NA CULTURA POPULAR.....	71
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
5. REFERÊNCIAS	83

1 - INTRODUÇÃO

O final do século XIX no Brasil foi marcado por grandes influências e transformações, como, por exemplo, o positivismo, que moldou o pensamento dos intelectuais e escritores da época; a consolidação burguesa; a ascensão do capitalismo comercial, a vinda de imigrantes europeus ao país e a grande população negra e mestiça que buscava melhores condições de vida na capital brasileira da época: o Rio de Janeiro. Foi nesse contexto que o escritor Aluísio Azevedo publicou uma de suas obras mais célebres, *O Cortiço*, em 1890. Nela, o autor pôs em cena fragmentos da sociedade do Segundo Reinado, à maneira naturalista, cuja temática gregária reverbera a desigualdade social, a discriminação racial e sexual, a exploração econômica, o desamparo político da população pobre e a violência. Ainda podemos enumerar alguns subtemas possíveis desenvolvidos na obra, tais como a loucura, a música e a cultura popular em micronarrativas diluídas à periferia do enredo central.

Naquela época, o fluxo de pessoas era crescente e igualmente era a procura por casas de pensão, quartos ou habitações coletivas que ficassem próximas ao trabalho ou ao centro para facilitar o trânsito laboral. Entretanto, tamanha movimentação de populares não ficaria incólume. O governo local estipulou normas sanitárias rígidas às áreas onde os moradores dos cortiços viviam, com o propósito de enviá-los para regiões mais afastadas do centro da cidade. Sidney Chalhoub, em *Cidade Febril* (2001), relata sobre uma verdadeira operação de guerra criada pelo prefeito Barata Ribeiro, em 1893, para expulsar as pessoas indesejáveis dos espaços urbanos em direção aos morros por meio do uso coercitivo da polícia.

Três anos antes do fato ocorrido no Rio de Janeiro, vê-se a representação dessa realidade em *O Cortiço*, narrativa ficcional escrita em 1890. O antagonismo das autoridades contra os moradores do cortiço *versus* o ressentimento dos habitantes contra a autoridade coercitiva é afigurada na trama ficcional, quando a polícia força a entrada de João Romão no cortiço, embora com resistência dos moradores locais, destruindo tudo o que encontra pela frente, sacralizando assim a rivalidade histórica também na obra literária.

Antonio Candido explica, em *O discurso e a cidade*, que Aluísio Azevedo conectou de maneira não intencional, mas pejorativamente, nação e cortiço, esboçando na miscigenação promíscua que ocorria na habitação coletiva a dinâmica entre explorador e

explorado ao dizer que, desse modo, torna-se mesmo um Brasil em miniatura, onde brancos, negros e mulatos eram igualmente dominados e explorados por “esse bicho-papão dos jacobinos, o português ganhador de dinheiro, que manobra tantos cordéis de ascensão social e econômica na cidade” (CANDIDO, 2004, p. 117). No simulacro ficcional, o *bicho-papão* é apresentado como João Romão, um português que, desde rapaz, passa privações a fim de economizar despesas e enriquecer. Tem a sorte mudada quando encontra a escrava Bertoleza, crioula trintona ainda, quitandeira e companheira de outro português, morto devido ao cansaço de puxar carroça pelas ruas cariocas. Bertoleza, desde então, encontra apoio no novo amigo, João Romão, a quem entrega cegamente o que tem.

A partir daí, o abuso do serviço alheio é configurado no português João Romão, que explora a princípio a escrava Bertoleza, responsável pelo enriquecimento dele, tendo em vista que “era ele quem tomava conta de tudo que ela produzia e era também quem punha e dispunha dos seus pecúlios...” (AZEVEDO, 1999, p.15). Esse fato da exploração de negras ou mulatas na época do Brasil Império é apresentado como prática comum por Gilberto Freyre, em *Sobrados e Mucambos*, ao falar dos europeus que chegavam ao Brasil e “tratavam de namorar as crioulas que lhes levavam pratos de comida em troca de muitos agrados e promessas de alforria; e as quais abandonavam depois de lhes explorarem o trabalho e a ternura” (FREYRE, 2004, p.666).

Bertoleza não se opunha às ambições do companheiro, permitindo-lhe, assim, adquirir, desmesuradamente, o que visse pela frente, seja por meio lícito ou ilícito. E, a partir da empreitada bem-sucedida com a comparsa, João Romão constrói e consolida um grande empreendimento: o grande cortiço de São Romão.

Depois, sua ascensão se dá com a captação de trabalhadores empregados do comércio para se hospedarem no cortiço e se alimentarem na venda. Sua visão empreendedora também alcançou o trabalho feminino, pois construiu uma lavanderia que atendia às mulheres pobres prestadoras de serviços domésticos, como a lavagem de roupa. Dessa maneira, as lavadeiras tornam-se parte relevante para a primeira fase do cortiço, marcam a etapa primitiva do vendeiro sem ainda grandes aspirações sociais, a não ser a de acumulador de dinheiro.

Com base nessa concepção dualista — português explorador, na pessoa de João Romão x o povo (composto de negros, mestiços e imigrantes brancos) —, recorta-se a figura da mulher pobre, moradora do cortiço, lavadeira e cliente da venda. Classificada de duas formas: a primeira, produtiva, pois pagavam para morar e compravam na venda, e a segunda, a forma defensora, isto é, enfrentaram contra os adversários externos do cortiço a

polícia e os Cabeça-de-Gato; contudo, sem o reconhecimento pela participação na dinâmica interna de conservação e progresso do estabelecimento.

Para tanto, há que se justificar antes a escolha das lavadeiras como foco do presente escopo. Primeiro veio de estudo em sala de aula, cuja discussão sobre a nação contemplou várias obras, dentre elas *O Cortiço*, no qual o construto da mulher pobre estereotipada e zoomorfizada chamou a atenção por apresentar, além da ênfase determinista, o rastro da riqueza imaterial de uma manifestação cultural popular, conhecida principalmente nos interiores do Brasil e que se mantém, atualmente, por meio dos grupos folclóricos.

A profissão de lavadeira era uma das poucas aceitas como honestas e propícias à mulher. Essa era uma opção para garantir a certas mulheres a sobrevivência, uma vez que eram obrigadas a trabalhar para manter-se e também a família, já que muitas, como mães solteiras e arrimos da casa, tinham que subsistir inclusive ao estigma social por serem mulheres trabalhadoras. Cláudia Fonseca relata que as mulheres que trabalhavam nas fábricas sofriam um pejo maior moralmente que as que labutavam na lida doméstica, já “as mulheres que trabalhavam nas tarefas caseiras tradicionalmente femininas, lavadeiras, engomadeiras, pareciam correr menos perigo moral do que as operárias industriais” (FONSECA, 2015, p. 516).

Não existia papel sociocultural para as mulheres pobres no contexto do século XIX, a não ser o de se sujeitar à repressão e domesticação, conforme relata Raquel Soihet ao falar das pessoas do segmento popular, com “valores e formas de comportamento que passavam pela rígida disciplinarização do espaço e do tempo do trabalho, estendendo-se às demais esferas da vida” (SOIHET, 2015, p. 362). Com base nisso, quis compreender a inserção delas dentro da estrutura narrativa: Por que as lavadeiras? Seriam essas mulheres apenas a representação irônica e zoomorfizada do povo? A utilização dessas figuras era apenas uma duplicação das lavadeiras de outros grandes escritores, como Émile Zola, *L'Assommoir* (1877)? Por que Aluísio Azevedo as retratou cantando e dançando? O canto delas é meramente uma distração funcional? Buscaremos responder a tais indagações no desenvolvimento do terceiro capítulo deste trabalho.

Para a concretização desse estudo, a escolha teórica pautou-se nos estudos difundidos por Denise Jodelet, a partir da definição de que a Representação Social é a representação de alguma coisa (objeto) e de alguém (sujeito), numa relação simbólica e interpretativa que busca integrar na análise desse processo a pertença e a participação, social ou cultural. Posto isso, em *O Cortiço*, recortamos o sujeito, a representação e o objeto, dispostos da seguinte forma: **Sujeito:** Sociedade do Século XIX (figurado em João Romão e/ou

Miranda); **Representação:** *O Cortiço* (relação simbólica e interpretativa); **Objeto:** Mulheres pobres (negras, brancas, solteiras, desquitadas, amasiadas e viúvas; incluso o personagem afeminado Albino), pertencentes a um mesmo grupo marginalizado socialmente, com vistas a captar-lhes, segundo a estética naturalista do cotidiano, as manifestações culturais intercambiáveis, como o canto e a dança.

Aliando-se ao conceito da Representação Social, também há a integração do cotidiano como elemento pontual para a compreensão do enredo. As teorias utilizadas para tratar sobre o cotidiano foram as desenvolvidas por Maurice Blanchot (2010) e Michel de Certeau (2014). Com base no primeiro, tratamos do ordinário familiar — a lavagem rotineira das roupas — que se revela extraordinária quando elas cantam e dançam. Já com o segundo, ocupamo-nos do lugar e da ordem das relações de coexistência, em que táticas populares desviam para fins próprios, sem a ilusão que mude proximamente o contexto em que vivem, ou seja, no microcosmo que é o cortiço de João Romão. Esse cortiço mostra-se como numa metonímia do Brasil, as lavadeiras, pertencentes ao coletivo anônimo explorado, que conseguem se estabelecer em um espaço próprio, agindo sobre ele com suas crenças e culturas.

Posto isso, buscou-se analisar a estética azevediana para se referir e ressignificar a realidade simbólica criada que, por meio da ironia literária, segundo Lélia Parreira Duarte, “deixa de pretender ser mimese, reprodução da realidade, e passa a revelar-se produção, linguagem, modo peculiar de se form(ul)ar um universo, considerando-se a própria linguagem um mundo” (DUARTE, 2006, p.01). Dessa maneira, *O Cortiço* reforça o tom denunciador das mazelas sociais porque, ao reforçar a fala dominante com intenção de mostrar-lhes o seu contrário, o autor coloca em evidência justamente o que não é visto: o povo.

A revisão bibliográfica, teórica e crítica sobre a fortuna crítica de Aluísio Azevedo, especialmente a que se relaciona à obra *O Cortiço*, tem o objetivo de mostrar a relevância que essa obra de arte tem para a literatura brasileira, inesgotável como fonte de pesquisa e fonte de novos olhares.

Para situar *O cortiço* academicamente, valeremos de estudiosos como Antonio Candido (2004), Jean Yves-Mérim (2013), Eduardo de Assis Duarte (1978), Lúcia Miguel Pereira (1988); Affonso Romano de Sant’Anna (1979) e Leonardo Mendes (2000). Para embasar o conceito de representação social, utilizamos os estudos de Denise Jodelet (2001). Sob a perspectiva estilística, analisamos também a ironia com que o autor constrói

seu discurso por meio da leitura de Lélia Parreira Duarte (2006), D.C. Muecke e Linda Hutcheon (2000).

Para fundamentar o conceito de Cultura, utilizamos os estudos de Roger Chartier (2005); para os de cultura popular e folclórica, Sílvio Romero (1952), Luís Câmara Cascudo (1952) e José Ramos Tinhorão (2008).

Fazendo a interseção entre os diálogos críticos e as formulações teóricas produzidas, será realizada a análise do texto selecionado como objeto de estudo, considerando a representação das lavadeiras presentes em *O Cortiço* como caracterização da mulher pobre do século XIX, depositária de uma cultura popular não reconhecida.

O primeiro capítulo analisará o referencial histórico-social do século XIX, marcado pelo início da industrialização das principais cidades da época. O sistema escravagista cedia, aos poucos, espaço para o trabalho assalariado nas fábricas ou serviços manufaturados na então capital federal. A mão de obra estrangeira avolumava-se devido à pressão da Inglaterra para o fim da escravidão no país, o que tornava volumoso o número de escravos libertos, mulatos, mestiços e negros nos centros urbanos sem grandes oportunidades de sobrevivência.

No segundo capítulo, tem-se a metodologia da estrutura narrativa pautada na Ironia, Cotidiano e Representação Social, elencados em estratégias que esmiúcem no texto narrativo os poucos registros que se têm sobre o que denominamos como povo dentro da ficção montada. Leila Parreira Duarte, em *Ironia e Humor na Literatura*, diz que a ironia configura-se como “vozes narrativas que, impulsionadas pelo desejo de significação, fingem dominar a linguagem” (DUARTE, 1994, p. 54); uma vez que a literatura é um “campo propício para o fingimento” (DUARTE, 1994, p.54). Nesse jogo literário, o escritor se permite expor, de maneira livre, um julgamento muitas vezes inspirado na observação de fatores sociais, políticos ou culturais. Azevedo utilizou-se desse recurso para reforçar a exploração de um português que, em terras brasileiras, apropriou-se do que podia e fez fortuna com isso. Por outro lado, o povo que enchia o cofre era alheio a qualquer pensamento político e de mudança no aspecto social, uma vez que tal possibilidade era muito restrita àquela classe social.

Ainda no segundo capítulo, será feito um estudo mais pormenorizado do cotidiano, que sustenta o recurso estilístico da ironia, quando consideramos a rotina criada na trama narrativa um reforçador indireto dessa significação. Em *Conversa Infinita*, Maurice Blanchot diz que o cotidiano é “um nível de fala, em que a determinação do verdadeiro e do falso, como a oposição do sim e do não, não se aplica, estando sempre aquém daquilo

que o afirma e não obstante reconstituindo-se sem cessar para além de tudo aquilo que o nega” (BLANCHOT, 1997, p.240). Ou melhor, o cotidiano é toda a contradição possível dentro da escrita azevediana, mediante um ambiente cujas pessoas propensas à mediocridade e às vilanias surpreendem ao serem figuradas em um aspecto totalmente vivaz e despreocupado.

Michel de Certeau ensina, em *A invenção do cotidiano*, que o cotidiano inventado “é a denegação de uma situação real” (CERTEAU, 2014, p.104), camuflado na produção do discurso e de seu objeto. Ao mesmo tempo, distingue o espaço e o lugar na órbita textual como construção constituída de um sistema de signos, em que espaço “é o efeito produzido pelas operações que o orientam” (CERTEAU, 2014, p.184), e lugar “é uma configuração instantânea de posições”(CERTEAU, 2014, p184). Para a produção do discurso voltado para as classes baixas, preferencialmente às mulheres, percebe-se, na tessitura ficcional de *O Cortiço*, que as lavadeiras estão mobilizadas dentro dessa mescla espaço/lugar, em que o lavadouro é o espaço de atuação e limite estabelecido para existirem, enquanto o lugar é revelado na narrativa em posições ordenadas.

Aluísio Azevedo foi detalhista em vários aspectos das cenas descritas do cotidiano, porque deixa perceber não só a mesmice da rotina da lavagem de roupa, das miudezas da profissão, nas confusões e querelas do cortiço, mas também deixa emergir do texto literário os abrandamentos em momentos de festa e comemoração das lavadeiras, quando se reuniam para seus pagodes e jantares regados a muita música e dança, principalmente na chegada de Rita Baiana. Esta era lavadeira, a protagonista da história, mas não igualada às demais; por si só uma ironia literária sobre a sedução da mulata brasileira, que inverte a posição de dominador para si, passando a ser essa personagem a conquistadora, e o português (Jerônimo), o conquistado.

Ao propor a análise da representatividade das lavadeiras como símbolo das mulheres pobres do século XIX, buscaram-se, no estudo de Denise Jodelet, elementos que permitissem uma atualização da leitura sobre o feminino no cosmo ficcional azevediano, entendido como misógeno, para daí compreender o sistema social e ideológico no qual essas mulheres sobreviviam. A Representação Social é atualmente trabalhada em várias vertentes, desde a psicologia social à antropologia, porque possibilita identificar a tríade: Sujeito, Objeto e Receptor. E, a partir daí, formular como os conceitos ou pré-conceitos são internalizados e disseminados em uma determinada sociedade.

No terceiro capítulo, por sua vez, será abordada a figura das lavadeiras e a cultura popular praticada por elas no cosmo ficcional de *O Cortiço*. Gilberto Freyre, em *Sobrados*

e *Mucambos*, conta que “os escravos carregadores de café no Rio de Janeiro e os de açúcar no Recife, os de açúcar e de algodão, na cidade do Salvador, marchavam cantando, como para adoçar o peso das grandes cargas” (FREYRE, 2004, p.626). Assim, o ato de cantar é uma herança cultural vinda dos escravos africanos, uma espécie de catarse das agruras da vida. O canto seria também uma forma de não perder suas memórias e raízes, como nos explica Kátia M. de Queirós Mattoso, em *Ser escravo no Brasil – séculos XVI-XIX*, pois “transmitiriam ritos, segredos e mitos, nos cânticos de vigílias, nas cantilenas dos homens no trabalho, nas preces sagradas em honra aos deuses” (MATTOSO, 2016, p.257).

É importante salientar que o material teórico utilizado para referenciar o século XIX no Brasil, captando-lhes registro da mentalidade e cultura popular, foi embasado em: Gilberto Freyre, em *Sobrados e Mucambos* (2004); Lilia Moritz Schwartz, em *As barbas do Imperador* e Emília Viotti da Costa em *Da Monarquia à República*. Para compreender a cultura dentro do referencial histórico, foram utilizados: Sílvio Romero, que, em *Folclore Brasileiro (1954)*, trata de alguns costumes populares colhidos dos escravos negros; Luís Câmara Cascudo, em *Literatura Oral do Brasil* (2003) e José Tinhorão, em *Os sons dos negros no Brasil*, que nos presenteiam com informações no que tangem, principalmente, às crenças e danças do negro no Brasil do século em estudo.

CAPÍTULO 1 - O CORTIÇO – UMA REPRESENTAÇÃO DO BRASIL DO SÉCULO XIX

*O horizonte derrama
cal entre as bananeiras.
São roupas de operários,
Canto de lavadeiras.*

(Lêdo Ivo, 2003)

Os Estudos Literários buscam, em ciências como a história, a sociologia, a antropologia, dentre outras, elementos que os auxiliem na dissecação de uma obra literária, separando-lhe o discurso ficcional do registro histórico, social ou cultural. A narração apoia-se em elementos externos à própria palavra, estrategicamente elaborada no discurso ficcional para que a sua significação resulte em uma verdade simbólica, representativa.

A historiografia, até meados do século XIX, havia limitado a utilização das técnicas ficcionais como mecanismo de análise de seus textos históricos, por querer relacionar, segundo Hayden White, “a verdade com o fato e considerar a ficção o oposto da verdade” (WHITE, 1994, p.139). Regina Dalcastagnè, em artigo intitulado “Da senzala ao cortiço – em história e literatura em Aluísio Azevedo e João Ubaldo Ribeiro”, contrapõe o pensamento corrente entre alguns historiadores ao dizer que “não significa equivaler história e ficção, significa apenas entender que, embora em planos epistemológicos diferentes, ambas são aproximações à realidade que se fazem com a utilização de meios narrativos” (DALCASTAGNÈ, 2001, p. 485).

Embora com poucos trabalhos no campo da representação social na literatura, faz-se necessário discutir essa teoria na obra em questão no que tange aos mecanismos que colaborem com a análise do texto ficcional.

Aluísio Azevedo buscou utilizar a realidade circundante por força das ideias positivistas a quem era adepto para a montagem de seu universo ficcional. Para o naturalismo de Azevedo, não estava em voga apontar os determinismos sobre os fenômenos, estava sim em jogo expor as mazelas sociais e os desvios de caráter que atravancavam o progresso e o desenvolvimento do país, sem, contudo, ter a preocupação de apresentar soluções. Sua obra de arte estava à disposição para reflexões sobre a coletividade brasileira.

Jean-Claude Abric, em *As Representações Sociais*, argumenta que as representações são “um conjunto organizado de opiniões, de atitudes, de crenças e de informações referentes a um objeto ou a uma situação” (ABRIC, 2001, p.156). Com base nisso, veem-se, em *O Cortiço*, as lavadeiras translatas a partir da observação e da dedução feitas por Aluísio Azevedo. Esse buscou imprimir-lhes o maior número de informações possíveis e transformá-las em ficção e, a partir delas, discutir a representação social que evocam no cenário do século XIX.

1.1. A REPRESENTAÇÃO SOCIAL E MIMÉTICA NA OBRA O CORTIÇO

O Cortiço, publicado em 1890, pode ser entendido como a história dos conflitos de uma sociedade que se quer moderna e dos povos que a constituíram. Sumariamente, são várias micronarrativas simultâneas à macronarrativa que é a história de João Romão, representante do colonizador explorador europeu, e da escrava Bertoleza, representante dos povos vindos de África submetidos à exploração para o enriquecimento do europeu. João Romão tornou-se dono da taberna onde trabalhava quando seu antigo patrão vai embora para Portugal, deixando-lhe o negócio como forma de pagamento. Nesse ínterim, ele conhece a escrava Bertoleza, amigada a um português que fazia fretes com uma carroça pelas ruas cariocas. O companheiro da escrava morre, e João Romão percebe na triste história da escrava uma oportunidade de ganho. Conquista a confiança de Bertoleza, a ponto de tornar-se seu amante e guardador do dinheiro que ela estava juntando para pagar a alforria. Daí por diante, João Romão começa a prosperar.

A taverna onde vendia refeições baratas cedia agora “espaço para ampliar a venda, que dobrou de tamanho e ganhou mais portas”, porque “[j]á não era mais uma taverna, era um bazar em que se encontrava de tudo” (AZEVEDO, 1999, p.24). Junto à venda, ele constrói casinhas de aluguel para os trabalhadores das fábricas de massa e vela que ficavam próximas ao estabelecimento. Torna-se dono de uma pedreira e dispõe tinas às mulheres pobres e trabalhadoras, representantes da massa feminina trabalhadora discriminada, que morassem no local, aviando-lhes os insumos necessários para a profissão. Esse arranjo do cortiço não é aceito pelo vizinho Miranda, também negociante, que vê na aproximação da gentilha à sua casa uma forma de desvalorização do terreno. Os

dois portugueses tornam-se inimigos. Nesse período, o cortiço já está todo ocupado por lavadeiras, ambulantes, trabalhadores das fábricas, da pedreira, milicos de baixa patente e imigrantes.

Passado algum tempo, chega à estalagem Jerônimo à procura de novas oportunidades de trabalho, uma vez que, no antigo serviço, era equiparado às condições de trabalho dos escravos. Muda-se para o cortiço junto à mulher, Piedade, também lavadeira, e à filha Senhorinha. No mesmo período, Rita Baiana retorna ao cortiço depois de um tempo fora. Logo Jerônimo vê-se enamorado pela Rita Baiana e começa a desleixar com o serviço e com a família. As lavadeiras se entretêm em músicas, jantares, arranca-rabos, como, por exemplo, a briga do ferreiro Bruno com a companheira Leocádia, flagrada em adultério. Elas também se envolvem na defesa do cortiço quando os moradores do cortiço rival, os Cabeça-de-Gato, invadem para confrontar Jerônimo, já amante da Rita Baiana, “a Machona, armada com um ferro de engomar, jurava abrir as fuças a quem lhe desse um segundo coice como acabava ela de receber um nas ancas” (AZEVEDO, 1999, p.112). Em seguida, participam da defesa do cortiço contra os policiais que invadem e destroem o pouco que têm “... as mulheres, em desordem rolavam as tinas, arrancavam jiraus, arrastavam carroças, restos de colchões e sacos de cal, formando às pressas uma barricada” (AZEVEDO, 1999, p.113).

As lavadeiras também auxiliam contra o incêndio: “Neném gritou, correndo na direção da barricada. — Acudam aqui! Acudam aqui! Há fogo no número 12. Está saindo fumaça” (AZEVEDO, 1999, p.114). O sinistro foi deflagrado pela lavadeira Paula, que, em acesso de loucura, tenta destruir o cortiço: “A Bruxa, por influência sugestiva da loucura de Marciana, piorou do juízo e tentou incendiar o cortiço. Enquanto os companheiros o defendiam a unhas e dentes, ela, com o todo o disfarce, carregava palha e sarrafos para o número 12 e preparava uma fogueira” (AZEVEDO, 1999, p.115). Queimar a habitação coletiva foi o meio que a lavadeira encontrou para fazer justiça a Marciana, que ao perder o juízo pela fuga da filha Florinda, é maltratada e despejada por João Romão.

Simultaneamente, João Romão começa a se relacionar com os vizinhos e a ter aspirações burguesas. Muda então o comportamento e tem como conselheiro de transição o Botelho, agregado da casa de Miranda, que incentiva João Romão a se desfazer da escrava, obstáculo para o casamento dele com a filha do já Comendador Miranda. Jerônimo e Rita Baiana se mudam para outro lugar. Piedade e a filha vão para o Cabeça-de-Gato, pois, desamparadas por Jerônimo, Piedade entrega-se ao alcoolismo e à vadiagem “Pobre mulher! Chegara ao extremo dos extremos. Coitada! Já não causava dó, causava

repugnância e nojo [...] Agora, o menor trago de aguardente a punha logo pronta. E a mísera, sem chorar, foi refugiar-se, junto com a filha, no Cabeça-de-Gato” (AZEVEDO, 1999, p.201-202).

As lavadeiras têm sinas tristes, como a Machona que perde o filho Agostinho, morto depois de ir brincar na pedreira, de onde cai. Dona Isabel morre de desgosto por ver sua querida Pombinha entregue à prostituição. O lavadeiro Albino permanece no cortiço na companhia das formigas. Bruno e Leocádia reatam o relacionamento, mas, desta vez, Leocádia está mais discreta e séria. Marciana morre num hospício. Florinda amiga-se com um despachante e passa a ocupar a posição de Rita Baiana no cortiço “e como a rapariga puxava o feitios da Rita Baiana, as suas noitadas acabavam sempre em pagode de dança e cantarola, mas tudo de portas adentro, que ali já não se admitiam sambas e chinfrinadas ao relento” (AZEVEDO, 1999, p.199) . Bertoleza se mata ao ver que João Romão a enganou e conspira para entregá-la ao filho do antigo dono, retornando assim à condição de escrava, no momento em que João Romão recepciona uma comissão de abolicionistas que o querem condecorar. “Nesse momento parava à porta da rua uma carruagem. Era uma comissão de abolicionistas que vinha, de casaca, trazer-lhe respeitosamente o diploma de sócio benemérito” (AZEVEDO, 1999, p.207). Desfecho este ironicamente construído por simbolizar o momento de glória de João Romão, finalmente aceito pela elite, em detrimento da maioria pobre e desprezada, simbolizada por Bertoleza.

Em artigo escrito na Revista de Ciências Humanas da EDUFSC, *O texto literário e as representações sociais*, de autoria de Valdo Hermes de Lima Barcelos e Clélia M. Nascimento Schulze, utiliza-se do pensamento do pesquisador húngaro Janos László (1948-2015) ao dizer sobre a aproximação da literatura às representações sociais, explicando que “nossas histórias não se resumem a histórias pessoais, mentais ou verbais. Seguindo o pensamento do mesmo autor, estas experiências individuais têm articulações com outras histórias e outros sujeitos” (BARCELOS e SCHULZE, 2002, p.264) sobre a aplicação dos mecanismos próprios da Literatura (gênero, discurso, narração, semiótica literária) no auxílio da construção da dinâmica social. Seguindo esse raciocínio, Laszlo, no referido artigo, demonstra a possibilidade de aproximação das duas ciências ao evocar os estudos etnográficos, os quais “em muitos casos são orientados em termos de entrevistas, onde as narrativas são o foco de análise” (BARCELOS e SCHULZE, 2002, p.264).

Barcelos e Schulze (2002) amparam-se também na dimensão transdisciplinar das representações sociais, conforme apontado por Jodelet sobre o caráter de complexidade da teoria, “sua riqueza como fenômeno, descobrimos diversos elementos (alguns, às vezes,

estudados de modo isolado): informativos, cognitivos, ideológicos, normativos, crenças, valores, atitudes, opiniões, imagens, etc.” (JODELET, 2001, p.21). Isso para dizer que as representações sociais não são um campo fechado apenas para a psicologia social, ele se abre a outros campos que se servem dos mecanismos de análise da representação social.

Segundo Jean-Claude Abric em *As Representações Sociais*, as representações são “um conjunto organizado de opiniões, de atitudes, de crenças e de informações referentes a um objeto ou a uma situação” (ABRIC, 2001, p.156). Com base nisso, veem-se, em *O Cortiço*, as lavadeiras translatas e ironicamente figuradas no cosmo ficcional de Aluísio Azevedo, que buscou coletar informações no local onde as pessoas pobres habitavam¹, ou seja, nos cortiços cariocas. Conforme orienta a estética naturalista, buscou empregar o caráter epistemológico à sua trama, analisando-a dentro do cosmo ficcional.

Para se chegar ao conceito de representação social, ora apontado como suporte de análise do presente trabalho, faz-se necessário um breve histórico do Positivismo e Determinismo, que influenciaram na criação do termo por Émile Durkheim, depois reelaborado e relançado por Sergei Moscovici e, por fim, promovido por Denise Jodelet.

August Comte (1798-1857), fundador do Positivismo, inaugurou uma filosofia na qual a concepção empírica era a única forma de explicar os elementos naturais e sociais, reconhecendo que a ciência era a ótica mais acertada de se estudar a natureza, as relações humanas e o meio para, assim, compreendê-los em sociedade. Comungou do mesmo pensamento o historiador e crítico literário Hippolyte Taine (1828-1893), fundador do Determinismo, explicitando sua tese com base na trilogia: meio, raça e momento, que, a seu ver, são imprescindíveis para a análise de uma obra literária. É atribuída a Taine também a influência para o surgimento das teorias de raças, como o Darwinismo Social, tão em voga no século XIX.

No entanto, como evocamos a teoria das representações sociais como suporte de análise em *O Cortiço*, prosseguiremos no transcurso histórico sobre a elaboração desta teoria, primeiramente concebida pelo positivista Émile Durkheim (1858-1917), a quem se atribui também o caráter científico do Positivismo, graças às regras de observação e de procedimento que possibilitaram a investigação dos acontecimentos sociais, chamado de Fato Social.

¹ Jean-Yves Mériam relata que “Ele (Aluísio Azevedo) não podia armar um romance experimental sem recorrer inicialmente a uma coleta sistemática de documentos humanos, sem entregar-se a uma pesquisa minuciosa sobre os costumes e o modo de pensar das classes sociais mais desfavorecidas” (MÉRIAN, 2013, p. 473).

Em *Regras do Método Sociológico*, fato social é “uma ordem de fatos que apresentam características muito especiais: consistem em maneiras de agir, de pensar e de sentir, exteriores ao indivíduo, e que são dotadas de um poder de coerção em virtude do qual esses fatos se impõem a ele” (DURKHEIM, 2007, p.03). Por conseguinte, é comum também aliar o conceito de fato social ao de Representação Social que, para Durkheim, é intrínseca, haja vista que “a vida representativa não se pode repartir de uma forma definida entre os vários elementos nervosos, já que não existe representação para a qual não colaborem vários desses elementos, tal como a vida coletiva só pode existir no todo formado por reunião de indivíduos” (DURKHEIM, 1988, 700). Com base nessa explicação, alude-se, na narrativa azevediana, ao pensamento sobre as mulheres do século XIX em geral, isto é, todas são colocadas em situações corriqueiras nas quais suas atitudes são resultado do ambiente em que estão.

Émile Zola destaca-se como teórico do Naturalismo literário por trazer ao romance os princípios e métodos científicos, especialmente a teoria darwinista. Para Zola, o romancista é mero observador dos fenômenos experimentalistas, sujeitando-se às paixões dentro dos fatos sociais. A teoria de Zola serve de inspiração a Aluísio Azevedo no que tange a *O Cortiço*, aproximando-se em alguns aspectos importantes, como o de colocar uma personagem do povo para se discutir questões políticas e sociais. Em *L'Assommoir*, diz Ana Catarina Ruivo Remédio do Monte, em *O Naturalismo em L'Assommoir, de Émile Zola e O Cortiço, de Aluísio Azevedo*: “Émile Zola pinta as feridas da sua sociedade, desenha a infelicidade e o sofrimento aliados às características naturais de cada indivíduo e às características do espaço em que vivem” (MONTE, 2012, p.37). Gervaise, personagem da obra francesa, é lavadeira, mãe de três filhos e vê toda a sua aspiração de futuro: a de ter uma lavanderia própria sendo destruída pelo meio social em que vive, sucumbindo então em decadência moral devido ao alcoolismo e à loucura. Conclui Monte que “o destino de apenas uma laboriosa alcoólica é o espelho de toda a classe operária” (MONTE, 2012, p.36). Entretanto, a representação brasileira distancia-se da obra francesa, segundo Antonio Candido, quando se compreende que “Aluísio quis reproduzir e interpretar a realidade que o cercava e sob este aspecto elaborou um texto primeiro” (CANDIDO, 2004, 106), criando para essa realidade uma personagem coletiva de tipos humanos que sobrevivem em um espaço delimitado que é o cortiço.

Depois de algum tempo de hibernação, a ideiação coletiva ou representação social volta ao interesse científico por meio de Sergei Moscovici (1925-2014), que reelabora a teoria no campo da psicologia social. Denise Jodelet explica, em *Representações Sociais*,

que “as representações sociais são fenômenos complexos sempre ativados e em ação na vida social” (JODELET, 2001, p.21), por isso acolhida também em outras áreas do conhecimento como a antropologia, a etnometodologia, a linguística, a gramática lexical e a sociologia. Nessa multiplicidade de relações com disciplinas afins, há “um caráter transversal, que interpela e articula diversos campos de pesquisa, reclamando não uma justaposição, mas uma real coordenação de seus pontos de vista” (JODELET, 2001, p.25), que auxiliam uma visão consensual da realidade de um determinado grupo.

Jodelet versa que “representar ou se representar corresponde a um ato de pensamento pelo qual um sujeito se reporta a um objeto” (JODELET, 2001, p.22), explicitando daí que o objeto “pode ser tanto real quanto imaginário ou mítico, mas é sempre necessário” (JODELET, 2001, p.22). Recorrendo ao entendimento de que a Literatura tem como objeto as palavras que produzem o imaginário, o simulacro para a projeção de ideias formadas a partir de um referencial exterior ao autor, a representação social serve à literatura como mais um aparato de interpretação. Rom Harré, em *Gramática e léxicos - vetores das representações sociais*, observa que as palavras têm o papel de suporte dessas representações, já que “as representações sociais existem nas estruturas formais, sintáticas, das línguas faladas e escritas, tanto quanto na organização semântica de seus léxicos” (2001, p.107). Ou seja, ao analisar a utilização das palavras como arquétipo, como um cosmo ficcional, tem-se aí a formulação de crenças, projeções, valores e normas das práticas sociais elaboradas para externalizar uma determinada concepção da realidade mediante a representação que se cria dela.

Evocando *O Cortiço* como representação manifesta da coletividade, podemos dizer que Aluísio Azevedo fez de sua obra um estudo de caso, cujos suportes utilizados foram a linguagem, o discurso e a interpretação. Conforme explicado por Jodelet, “a abordagem social das representações trata de uma matéria concreta, diretamente observável, mesmo que a organização latente de seus elementos tenha sido objeto de reconstrução por parte do pesquisador” (JODELET, 2001, p.37). Assim, as lavadeiras figuram tipificadas, ou seja, atuantes de papéis preconcebidos de valores, comportamentos e crenças existentes no mundo real, o que lhes infere uma dinâmica social. Explicando melhor, as lavadeiras foram construídas dentro de uma linha de ação que lhes confere uma conformidade à realidade a que estão sujeitas, como à violência, ao trabalho, aos abusos e à desesperança, resultando-lhes, por isso, o *status* de Representação.

Coadunando a argumentação supracitada ao conceito de representação na vertente analítica, vê-se em Sandra Jatahy Pesavento, em *Discurso Histórico e Narrativa Literária*,

a representação como técnica salutar capaz de agregar tanto valor histórico quanto literário, porque “a representação é a presentificação de um ausente, que é dada a ver por uma imagem mental ou visual que, por sua vez, suporta uma imagem discursiva” (PESAVENTO, 1998, p. 19).

Nesse aspecto, *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, permite ser analisado sob o prisma das representações, haja vista que a coletividade simbolizada na tessitura ficcional teve o objetivo de discutir os conflitos da sociedade que quer ser moderna e civilizada, conforme ensinado por Pesavento

Há no ato de tornar presente ou ausente, a construção de um sentido ou de uma cadeia de significações que permite a identificação. Representar, portanto, tem o caráter de anunciar, ‘pôr-se no lugar de’, estabelecendo uma semelhança que permita a identificação e reconhecimento do representante com o representado (PESAVENTO, 1998, p. 19).

A literatura então se torna o lugar possível das representações ao criar entes e mundos ficcionais que estabelecem em si uma via análoga em que é possível reconhecer representante e representado. Barcelos e Schulze coadunam do pensamento de Pesavento sobre a importância de se fazerem mais estudos utilizando-se da teoria das representações,

há que buscar uma nova leitura dos textos literários, onde seja possível entender a história como literatura e a literatura como história, um entrecruzamento com tal característica, e tamanha magnitude, só poderia ser viabilizado através da noção de ‘representação’ pois, para ela, esta categoria tornou-se central para os estudos da história cultural que busca resgatar as diferentes formas como homens e mulheres perceberam-se através dos tempos e em diferentes lugares, construindo, assim, um sistema de imagens de representação coletiva (BARCELOS e SHULZE, 2002, p.266).

O que concerne à dialética sobre essas duas ciências, história e literatura, Edwrigens A. Ribeiro Lopes de Almeida afirma, citando Luiz Costa Lima, que “um texto literário não é documental, mas tem qualidade de documento” (ALMEIDA, 2007, p.54), porque cabe ao receptor a incumbência da significação. Para Almeida, estreitar os limites entre o ficcional e o histórico depende do interpretador, conforme discutido por Luiz Costa Lima a respeito do tema “se a literatura é um constructo ideológico, o documento, de sua parte, é um mito, e não algo que por si testemunha a veracidade do que atesta, mas que

apenas adquire significação a partir da posição do analista” (LIMA, 1986, p. 235 apud ALMEIDA, 2007, p.55).

Reconhecer a sociedade em sua movimentação social, mesmo que pelo prisma imaginativo da ficção, é uma forma de o homem perceber-se ontologicamente e de perpetuar-se dentro de um determinado contexto histórico pelo viés do discurso. A comunicação simbólica possibilitada pelos textos literários nos auxilia a compreender determinada sociedade desde o modo de agir, de pensar, de crer e de refletir na vida cultural de uma comunidade representada. Antonio Candido, em *Formação da Literatura Brasileira*, observa que “o ponto de vista histórico é um dos modos legítimos de estudar literatura, pressupondo que as obras se articulam no tempo, de modo a se poder discernir uma certa determinação na maneira por que são produzidas e incorporadas ao patrimônio de uma civilização” (CANDIDO, 2000, p.29).

Retornando ao livro, as pessoas do cortiço representam para o vizinho, o Comendador Miranda, uma ameaça aos seus valores burgueses e eugenia. Tê-los por perto é uma afronta e desvalorização econômica de seu patrimônio. Essa crença, entendida como senso comum, absorvida por Miranda, é partilhada também por João Romão, que olha para seus condôminos com desprezo. Nesse sentido, na dinâmica social da ficção azevediana, os dois portugueses têm em si uma representação que os aparta da grande coletividade.

Os dois são retratados pertencentes a uma raça dominadora, e aquelas pessoas, moradoras do cortiço, são definidas em papéis subalternos e desqualificados, porque a seleção natural e biológica impõe que os mais fortes sobrepujem aos mais fracos e não se misturem a eles. Conforme explicado por Lilia Moritz Schwarcz, em *Uma história de diferenças e desigualdades*, ao tratar do darwinismo social, “As decorrências lógicas desse tipo de postulado eram duas: enaltecer a existência de tipos puros - e portanto não sujeitos a processos de miscigenação - e compreender a mestiçagem como sinônimo de degeneração não só racial como social” (SCHWARCZ, 2005, p.60).

Essa teoria eugênica norteou o pensamento do século XIX. Essa ideia foi, ironicamente, transposta por Aluísio Azevedo em seu cosmo ficcional. A questão pode ser exemplificada quando a escrava Bertoleza busca estar com homens de uma raça superior a sua. Na teoria da representação social, tal compreensão é vista como uma suplementação que “consiste em conferir atributos e conotações que não são próprias ao objeto representado” (JODELET, 2001, p.36), isto é, um preconceito em ação que, conforme Denise Jodelet, esboça uma projeção sobre o outro, construída a partir de grupos de referência. Sob esse ponto de vista, Aluísio soube figurar o senso comum da elite da época.

Dessa maneira, pode-se afirmar a representação social da figura das lavadeiras, objeto da dinâmica social da narrativa azevediana, por serem personagens implicadas de um valor estético naturalista (de observação e experimentação), que permite classificá-las como representantes das agruras, como violência, discriminação e coisificação por que passavam as mulheres da classe dominada do século XIX. Aluísio Azevedo, para denunciar as desventuras e apresentá-las sob a ótica preconceituosa da época, retratou-as por meio da ironia, para que assim pudesse lhes reforçar a presença incômoda perante uma sociedade preconceituosa e elitizada.

Em Dicionário de Termos Literários, Massaud Moisés explica que *mimesis* foi um termo bastante utilizado pelos filósofos e críticos antigos, correspondente à imitação, sugestão ou expressão, “todas referentes a uma única noção, a de fazer ou criar alguma coisa que se assemelha a qualquer outra coisa” (MOISÉS, 2013, p. 301). Aristóteles amplia o sentido de mimeses ao “descortinar-lhe dois significados fundamentais, a imitação e a emulação, derivados de duas causas, uma e outra enraizadas na natureza” (MOISÉS, 2013, p.301). Thiago Saltarelli, em *Imitação, Emulação Modelos e Glosas*, explica que sobre a primeira, “a arte imita não as coisas da natureza, porém suas leis, princípios e proporções” (SALTARELLI, 2009, p.253) e sobre a segunda, a emulação, define “como um esforço que leva o imitador a igualar, se não a ultrapassar, o próprio modelo” (SALTARELLI, 2009, p.254). Completa ainda que a emulação seja a rivalidade e a superação que o autor se serve do que tenha de melhor em uma forma única, perfeita e bela, o que resulta na obra de arte.

Assim, é necessário retomar a discussão sobre a obra de Azevedo ter sido uma cópia do texto de Zola, como alguns críticos de sua época apontaram, ao comparar *O Cortiço* a *L'Assommoir*. Diante das discussões apresentadas, não se pode afirmar que isso ocorrera, uma vez que a discussão quase caricatural da ideia de nação em Azevedo distingue-se muito da obra francesa. Para essa discussão, evoca-se novamente o pensamento de Antonio Candido (2004) de que o autor brasileiro, ao adentrar por traços peculiares da realidade brasileira, elaborou um texto singular.

A obra em si é, conforme ensinado por Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade*, “um sistema simbólico de comunicação inter-humana” (CANDIDO, 2006, p.30), ou seja, feito na e para a sociedade, arraigada de observações pertencentes a um escritor, que por sua vez está inserido em determinado contexto. Nesse mundo imaginário, são discutidas ideias, crenças, valores e regras nos quais as personagens, também representações, participam de uma dinâmica social; ideologias, vontades, lutas,

sentimentos, diálogos e conflitos dimensionados na prosa ficcional em condições históricas, culturais e sociais.

1.2. O CONTEXTO HISTÓRICO E A FICÇÃO

Gilberto Freyre, em *Sobrados e Mucambos*, esclarece o contexto em que vivia o Brasil de meados do século XIX, o antagonismo e a dificuldade na assimilação da alteridade do negro por parte da elite controladora. Isso auxilia na percepção que se tinha sobre os povos vindos de África e que aqui se misturaram aos brancos e ajudaram a construir o povo mestiço que é o brasileiro.

No contexto do século XIX, o Brasil era formado por uma sociedade dicotomizada entre quem tinha prestígio, uma minoria intelectualizada, *versus* quem não tinha, uma maioria ignorante, ambas dentro de um sistema político e econômico agrário. Como nos explica Emília Viotti da Costa, em *Da Monarquia à República*, “imperava na cidade como no campo uma severa disciplina patriarcal (COSTA, 2010, p.246)”. Assinala a historiadora que, independentemente da industrialização que se iniciava na primeira metade do século XIX, “não obstante as condições serem mais favoráveis ao processo de urbanização, a partir da Independência as linhas gerais da produção brasileira não foram alteradas” (COSTA, 2010, p. 243). Permanecia o modelo despótico de governar, um patriarca detinha o controle das coisas e pessoas, estrutura essa levada para os centros urbanos. Nesse modelo, tudo para as pessoas ao redor do coronel devia ser fornecido por ele, desde manufaturas à alimentação.

Em *O Cortiço*, vê-se essa situação do capitalismo por meio do personagem João Romão, dono da venda e do cortiço, que, à custa do dinheiro da escrava Bertoleza, investiu e lucrou no empreendimento que começou como uma taverna e tornou-se um bazar de variedades, como ilustra esta passagem:

Já não era uma simples taverna, era um bazar em que se encontrava de tudo, objetos de armarinho, ferragens, porcelanas, utensílios de escritório, roupa de riscado para os trabalhadores, fazenda para roupa de mulher, chapéus de palha próprios para o serviço ao sol, perfumarias baratas, pentes de chifre, lenços com versos de amor, e anéis e brincos de metal ordinário (AZEVEDO, 1999, p.24-25).

A *taverna*, que se tornou *bazar*, figura como imagem azevediana para analisar o país, grande celeiro de Portugal que, enquanto colônia, fornecia aos colonizadores matéria-prima invariável. Porém, ao consolidar seu domínio em terra brasileira, também como moradores no país, puderam fazer do Brasil um grande bazar. Essa compreensão da realidade foi transmitida para o universo ficcional por meio de João Romão, detentor de toda a mercadoria, como ferragens, roupa de riscado, chapéus de palha, necessária tanto ao trabalhador quanto aos donos de sobrados que faziam uso de utensílios de escritório, porcelanas e fazenda para roupa de mulher. Isso permitia que o estrangeiro ainda fosse a figura de controle sobre os demais brasileiros mestiços, escravos alforriados e estrangeiros pobres, como afirma o narrador “e toda a gentalha daquelas redondezas ia cair lá” (AZEVEDO, 1999, p.25).

As lavadeiras, na primeira parte do livro, são elemento fundamental para se compreender a linha temporal da ascensão do português ambicioso que encontra, em terras brasileiras, a oportunidade de mudar sua condição de vida. Na primeira fase do cortiço, enquanto ainda era “Estalagem João Romão. Alugam-se casinhas e tinas para lavadeiras” (AZEVEDO, 1999, p.26), a mão de obra feminina foi fundamental para encher os cofres do vendeiro, pois lhes alugava as casas e as tinas e ainda vendia-lhes o sabão.

Muitas dessas mulheres eram chefes de família e encontravam trabalho nas profissões domésticas para sua sobrevivência e a dos filhos. Algumas também eram trabalhadoras da indústria, porém sofriam socialmente com o assédio e a precariedade do salário e do emprego. Se negras, como nos relata Margareth Rago, em *Trabalho feminino e sexualidade*, “continuariam trabalhando em setores os mais desqualificados recebendo salários baixíssimos e péssimo tratamento” (RAGO, 2015, p.582), sendo possível saber-lhes a existência por documentos oficiais da polícia ou dos sanitaristas que “revelam um grande número de negras e mulatas entre empregadas domésticas, cozinheiras, lavadeiras, doceiras, vendedoras de rua e prostitutas” (RAGO, 2015, p.582).

Rachel Soihet, comentando a respeito das mulheres trabalhadoras em *Mulheres pobres e violência no Brasil Urbano*, argumenta que “das camadas populares se esperava uma força de trabalho adequada e disciplinada” (SOIHET, 2015, p. 362). Essa condição era fundamental para que pudessem ser aceitas nas rígidas regras sociais do patriarcado. Se com relação ao trabalho, elas viviam em condições peculiares, também, nas relações de gênero, eram marcadas por distinções, pois, para elas, o casamento não seguia da mesma forma que o da mulher burguesa, era mais relativo devido aos trâmites dispendiosos do casamento. Assim, “a organização familiar dos populares assumia uma multiplicidade de

formas, sendo inúmeras as famílias chefiadas por mulheres sós” (SOIHET, 2015, p. 362). Dessas formas de organização, provém a maior liberdade em comparação com as mulheres burguesas que precisavam seguir as etiquetas sociais.

Como exemplo dessa relativização dos valores burgueses para as mulheres pobres, na tessitura narrativa de *O Cortiço*, encontram-se lavadeiras com variados estados civis, tais como mãe solteira, desquitada, separada, amigada e viúva. Tem-se como exemplos: o caso de Leandra que “ninguém ali sabia ao certo se a Machona era viúva ou desquitada; os filhos não se pareciam uns com os outros” (AZEVEDO, 1999, p. 37). Também a situação de Ana das Dores, sobre a qual “afirmavam que fora casada e que largara o marido para meter-se com um homem do comércio; e que este, retirando-se para a terra e não querendo soltá-la ao desamparo, deixara o sócio em seu lugar” (AZEVEDO, 1999, p. 37); dentre outras que, no Capítulo III, discutiremos de maneira mais detalhada.

Há que se notar que sobre as mulheres das classes baixas recaía uma forte carga depreciativa devido ao gênero, à condição social e à profissão. Mesmo trabalhadoras e participantes nas engrenagens sociais, não tinham reconhecimento ou valorização pela força de trabalho que exerciam, já que o serviço doméstico era visto como uma obrigação natural da mulher.

August Comte afirma que os problemas sociais e a sociedade como um todo deveriam ser estudados com a precisão científica a fim de localizar a doença e lhe aplicar a cura necessária. Integrado às ideias positivistas está também o Determinismo que, por sua vez, acreditava que a natureza, a história e a sociedade estão submetidas às leis e causas que determinam a existência, a forma e a evolução. Teve em Hyppolite Adolphe Taine (1828-1893) seu maior representante que, por sua vez, analisou o homem por três fatores: Raça (hereditariedade), Meio (transformações sociais e ambientais), Momento (período histórico). Fatores que encontramos aplicados na obra de arte de Azevedo, sem a preocupação de encontrar soluções, porque para o determinismo era importante apenas demonstrar a causalidade fatídica a que estavam condenados os pobres de seu mundo ficcional.

Antonio Candido, em *De cortiço a cortiço*, analisou a presença dessa estratégia determinista em *O Cortiço*, reduzindo a tríade estabelecida por Taine em um binômio: o meio e a raça. Nesse propósito, detém-se, principalmente no que tange à metamorfose ocorrida com Jerônimo que, embriagado de amor pela mulata e lavadeira Rita Baiana, converte-se em um brasileiro, isto é, mole para o serviço e dado a festas e pagodes, deixando para trás sua esposa Piedade e a filha Marianita. O narrador nos apresenta todos

os destinos dos outros personagens da classe baixa relegados a sinas cruéis e sem reviravoltas, excetuando João Romão, fadado desde o início a crescer e a prosperar à custa de outros mais fracos.

Contudo, para compreender a dinâmica em *O Cortiço*, é importante nos determos ao Segundo Reinado, uma vez que a obra remonta ao período de 1870-1880. Então, nesse período, a elite agrária e escravagista era peça importante para a economia do país, devido às exportações de café, cana-de-açúcar e algodão. Juntamente com esse poder econômico, a maneira centralizadora de administrar dos coronéis estendeu-se para os centros urbanos, a ponto de campo e cidade terem a mesma estrutura arquitetônica, casas geminadas ao redor de uma casa central, onde ficava difícil divisar rua e quintal.

A relação casa x rua e a distinção que se faz de uma e de outra para se discutir a questão social no Brasil são discutidas por Roberto DaMatta, em *A casa & a rua – espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Segundo o antropólogo, discorrer sobre essa dualidade não é uma questão de gosto ou posicionamento político, “é também um problema decorrente da própria operação da sociedade que funciona acionando tanto o código das relações pessoais quanto as leis da economia política” (DAMATTA, 1997, p.15). Interpretação capital para entender a relação entre o cortiço (rua) *versus* sobrado (casa) e como era conflituosa esta convivência, distinguindo-se os limites entre eles, social e espacialmente. Dominar a rua era algo importante para João Romão, porque dali vinham os fregueses que enriqueciam seu empreendimento, ao mesmo tempo em que a rua era motivo de aversão para Miranda, por ter uma vizinhança indesejável, pois a mera presença deles desvalorizava o imóvel.

Maria Ângela D’Incao, em *Mulher e Família Burguesa*, explana sobre o Rio de Janeiro “totalmente desorganizado, sem muitas regras sobre a ocupação dos espaços: ruas sem planos; usadas pela população e moradores das casas sem limites definidos, como se não pertencessem a ninguém, como se os quintais fossem extensão das casas” (D’INCAO, 2014, p. 224). Assim, a população, aqui ainda indistinta, pobres e ricos em um mesmo ambiente, fazia da rua um espaço compartilhado, onde ocorriam “encontros coletivos, festas, mercados, convívio social etc.”, até que os valores burgueses se impusessem e a divisão — casa x rua — fosse estabelecida, com o propósito de que “o interesse público, (fosse) controlado pelas elites governantes” (D’INCAO, 2012, p.215). Essa dualidade é o tema central discutido em *O Cortiço*, no qual o autor trabalha com um discurso representativo e verossímil ao tratar as relações entre dominantes x dominados. Duplicidade também trabalhada por Roberto DaMatta, em *A casa & a rua*, contrapondo

essas metáforas, a burguesia x o povo, em uma concepção de sociedade relacional, ou seja, “um sistema onde a conjugação tem razões que os termos que ela relaciona podem perfeitamente ignorar” (DAMATTA, 1997, p.16). Em *O Cortiço*, por meio da crítica irônica de um país em desordem, o autor buscou representar essa burguesia emergente no Brasil Império. Nessa empreitada, temos João Romão que fez sua fortuna utilizando a exploração das pessoas desprestigiadas, manipuladas por estratégias imorais.

Outro aspecto a se notar, como mentalidade na época, eram os títulos de distinção que configuravam a dinâmica social entre as pessoas da elite como forma de valorizar-se entre os demais. A figura de nobreza brasileira é questionada por Lília Moritz Schwarcz, em *As Barbas do Imperador*, já que, no Segundo Reinado, era fácil ser nobre, bastava que se comprasse ao preço estabelecido. Não era, no entanto, essa nobreza provida do refinamento esperado para os de sua estirpe, porque era uma nobreza “nem sempre acostumada ao uso de sapatos e garfos que dorme em redes e habita não exatamente em mansões e castelos, mas em choças” (SCHWARCZ, 2004, p.193); mas que aos poucos aprendeu por meio de manuais a civilizar-se. É o caso do personagem Miranda, um comerciante de manufatura têxtil que, sendo estrangeiro pobre, casa-se com uma brasileira e, por “haver habituado a umas tantas regalias, e afeito à hombridade de português rico que já não tem pátria na Europa” (AZEVEDO, 1999, p.19), conforma-se com as constantes infidelidades da mulher, porque “prezava acima de tudo, a sua posição social” (AZEVEDO, 1999, p.19), e seu sacrifício logo obteve êxito quando recebeu o título de barão.

Embora já estivesse circulando o contraste entre o novo e o velho, os poderosos da época, influenciados por nomeações que os distinguissem entre seus pares, encaravam a posse de uma condecoração como uma honraria sem precedentes. Captando esse interesse corrente, Aluísio Azevedo abordou, ironicamente, a futilidade com que os da elite gastavam seu tempo e esforços para obtê-la. Assim, ao saber do baronato de Miranda, João Romão teve uma mudança drástica, uma vez que, “notando que os seus interesses nada sofriram”, voltou seu interesse para a velha rixa com o conterrâneo e, ao saber que Miranda lograra um título, “o vendeiro transformava-se por dentro e por fora a causar pasmo” (AZEVEDO, 1999, p.133). Lília Moritz Schwarcz diz que, por influência dos países europeus, o brasileiro das classes abastadas, alfabetizado e com interesse em civilizar-se, adquiriam manuais que “divulgavam modelos de conduta então almejados, também fica evidente a maneira como apontavam os limites nas concepções de higiene e de sociabilidade da época” (SCHWARCZ, 2004, p.197). Essa concepção logo foi assumida

por João Romão, que “correu uma limpeza no seu quarto de dormir, mandou soalhá-lo, forrou-o e pintou-o; comprou alguns móveis em segunda mão; arranjou um chuveiro ao lado da retrete; principiou a comer com guardanapo e a ter toalhas e copos sobre a mesa” (AZEVEDO, 1999, p.133).

Com essas novas posturas sociais, fez-se necessária também uma mudança nas cidades brasileiras mais importantes, em especial no Rio de Janeiro, a saber, uma modificação urbanística para se equivaler às cidades estrangeiras e ao ideal da *Belle Époque*. Para esse arranjo, a retirada da população pobre dos centros urbanos era fundamental.

Em *O povo de Cam na capital do Brasil: A escravidão urbana no Rio de Janeiro do século XIX*, o historiador Luiz Carlos Soares explana sobre o crescimento populacional por meio de recenseamento de 1872, cujo número de pessoas pobres, estrangeiros, negros libertos e mulheres era discrepante em relação às classes dominantes, fazendo-se necessários locais onde pudessem existir habitações populares que coubessem o grande número de pessoas desfavorecidas. Devido a essa falta de moradia, “a solução adotada pelos especuladores e proprietários de terrenos foi a construção de habitações coletivas, chamadas pelos contemporâneos de estalagens ou cortiços” (SOARES, 2007, p. 35), que se espalharam, inclusive, por bairros considerados aristocráticos, como Catete e Botafogo, sendo esse último o cenário utilizado para o microcosmo de João Romão e sua plebe, contrapondo-se ao rico sobrado do Comendador Miranda, expostos na ficção de *O Cortiço*.

À margem dos problemas e interesses dos poderosos, estava o povo. Quem era esse povo? Eram mestiços, mulatos, escravos libertos, brancos e imigrantes pobres, trabalhadores das fábricas, mulheres desprestigiadas solteiras, divorciadas e também os citados por Sidney Chalhoub como *escravos sobre si*, aquele indivíduo que podia “viver longe da casa do senhor” (CHALHOUB, 2000, p.27). Como esses, a obra nos traz a personagem Bertoleza que “vendia angu, e à noite peixe frito e iscas de fígado; pagava de jornal a seu dono vinte mil-réis por mês, e, apesar disso, tinha de parte quase que o necessário para a alforria” (AZEVEDO, 1999, p.15).

Em relação às mulheres pobres, Schwarcz diz que “Por toda parte as mulheres das camadas inferiores gozavam de uma liberdade de circulação e independência desconhecida das que integravam a elite, aparecendo frequentemente como chefe de família, exercendo suas atividades livremente” (SCHWARCZ, 2004, p.247). Não se esquecendo, porém, de que havia um ônus para essas mulheres por tamanha mobilidade: o preconceito e a violência a que estavam expostas.

Rachel Soihet explica melhor essa situação em *Mulheres pobres e violência no Brasil Urbano*, ao relatar que “medidas foram tomadas para adequar homens e mulheres dos segmentos populares ao novo estado de coisas, inculcando-lhes valores e formas de comportamento que passavam pela rígida disciplinarização do espaço e do tempo do trabalho, estendendo-se às demais esferas da vida” (SOIHET, 2014, p. 362). Daí que alguns valores quanto à sexualidade das mulheres são, por influência dos princípios burgueses, caracterizados como difíceis às mulheres mestiças brasileiras, como vemos nesta descrição feita à Florinda, “[t]oda ela estava a pedir homem, mas sustentava ainda a sua virgindade e não cedia, nem à mão de Deus Padre, aos rogos de João Romão” (AZEVEDO, 1999, p.38).

A população é obrigada a se afastar do centro. Havia uma urgência em derrubar os locais de aglomeração, porque a população que vivia em habitações coletivas tornava-se um grande entrave para a modelagem arquitetônica de ares europeus que se almejava, além de perceber a plebe como vetor de contágio. Em *Cidade Febril*, Sidney Chalhoub (2002) relata que vários foram os argumentos e campanhas para o despovoamento popular das ruas centrais do Rio de Janeiro. Uma das alegações era a de que “os pobres passaram a representar perigo de contágio no sentido literal mesmo” e, sob o inquestionável diagnóstico dos intelectuais-médicos, defendia-se que “os hábitos de moradia dos pobres eram nocivos à sociedade, e isto porque as habitações coletivas seriam focos para a propagação de vícios de todos os tipos” (CHALHOUB, 2002, p.29). Esclarecimento também dado por Maria Ângela D’Incao, em *Mulher e família burguesa*, “a pobreza tornou-se um problema para a capital e não era mais tolerada no centro da cidade; campanhas da imprensa procuraram eliminar pessoas ou grupos marginais do centro” (INCAO, 2015, p.226). No plano da ficção, essa discussão sobre o afastamento do povo aparece na indignação do Miranda ao ver-se vizinho de uma gente tão amesquinhada como a do cortiço de João Romão. Explica o narrador: “O Miranda rebentava de raiva. — Um cortiço! exclamava ele, possesso. Um cortiço! Maldito seja aquele vendeiro de todos os diabos! Fazer-me um cortiço debaixo das janelas!... Estragou-me a casa, o malvado!” (AZEVEDO, 1999, p.25).

Então, era mister que se retirasse com a classe popular dali para que as pessoas da elite não sofressem pela epidemia. Necessitavam apenas do trabalho pesado, braçal e de menor importância que as classes baixas podiam oferecer, não obstante também era essencial que fosse pelas portas dos fundos. Em *O Cortiço*, essa dinâmica da segregação da casa, burguesa, *versus* rua, classe baixa, também foi tema discutido por meio da emulação

presente entre o sobrado do Miranda e o cortiço, de João Romão, colocados lado a lado, como vizinhos, digladiando-se em uma disputa de território e poder, até que o vendeiro português é seduzido pelas aspirações capitalistas.

Em *De cortiço a cortiço*, Antonio Candido explica que João Romão é a representação da mudança de dois ritmos: espontâneo e mecânico de planejamento. O primeiro, o espontâneo, ocorre por meio da gana de colonizador praticado pelo vendeiro, com ganância em apoderar-se de tudo. Para o ritmo de burguês, mecânico de planejamento, quando o afobamento por possuir dá lugar à cautela e ao pensamento estratégico: “Ele usa as forças do meio, não se submete a elas; se o fizesse, perderia a possibilidade de se tornar capitalista” (CANDIDO, 2004, p.115).

O elemento humano que compunha as camadas populares do século XIX era composto por negros, mestiços e imigrantes, homens e mulheres que trabalhavam em fábricas, casas de família, autônomos ou ambulantes. Nesse contexto, afiguram-se os imigrantes, os quais Boris Fausto conta, em *História do Brasil*, que, “a partir da década de 1880, foi um fator decisivo de diversificação da economia” (FAUSTO, 2012, p. 203). Esses estrangeiros vieram para o País para substituir a mão de obra escrava na lavoura do sudeste e sul porque acreditavam encontrar melhores oportunidades de trabalho. Alguns em condições melhores compravam terras ou abriam negócios.

Porém, houve grande desilusão daqueles que vieram para a agricultura. Quando não viram realizadas ou cumpridas as expectativas, debandaram-se então para os países vizinhos. Eram péssimas as condições de trabalho, assemelhavam-se às dos negros, conforme explanado por Jean-Yves Mérian, “[a] organização das relações de produção transformava os “brancos pobres” assalariados em escravos no plano econômico. Seu dia era idêntico ao dos pretos e mulatos com quem conviviam. As fragmentações sociais não eram exclusivamente raciais” (MÉRIAN, 2013, p. 97). Esse emparelhamento entre brancos com jornada extenuante “idêntico ao dos pretos” levou muitos imigrantes a buscarem outras possibilidades na capital brasileira, por isso a procura por habitações coletivas era muito intensa. Na ficção, quem representa este papel é Jerônimo, que busca na pedreira de João Romão novas oportunidades, uma vez que “para continuar na roça tinha que sujeitar-se a emparelhar com os negros escravos e viver com eles no mesmo meio degradante, encurralado como uma besta, sem aspirações, nem futuro, trabalhando eternamente para outro” (AZEVEDO, 1999, p.53).

A convivência no mesmo ambiente do cortiço propiciou o contato entre o estrangeiro pobre com as negras ou mestiças, com as quais muitos deles se juntavam para

explorar economicamente os serviços que elas faziam como doceiras, lavadeiras, engomadeiras, prostitutas, dentre outras atividades. Prática herdada do recente período de escravidão, em que os donos de escravos dispunham dos serviços domésticos das negras como fonte de renda, conforme elucidado por Luiz Carlos Soares, “Muitos dos senhores ricos ou pobres que viviam do aluguel de escravos domésticos, ensinaram-lhes diversas especialidades na ânsia de melhor os explorarem e obterem maior rendimento” (SOARES, 2012, p.112).

Como *O Cortiço* refere-se a 10 anos antes da abolição dos escravos, então tem-se ainda o enquadramento do povo negro em um contexto de escravidão que enfrentava a morosidade nos trâmites para a abolição definitiva. Por preconceito cristalizado e questão econômica, os antigos proprietários de escravos não tinham interesse em transformar a mão de obra compulsória em assalariada. Boris Fausto esclarece, em *História do Brasil*, que “o preconceito dos grandes fazendeiros dificultava ou mesmo impedia que eles imaginassem a hipótese de mudança de regime de trabalho da massa escrava (FAUSTO, 2012, p.205)”. Assim, para o historiador, era “duvidoso que, após anos de servidão, os escravos estivessem dispostos a ficar em uma situação não muito diversa da que tinham” (FAUSTO, 2012, p.205).

Em tal caso, a imigração veio para o Brasil como resposta às necessidades de trabalho dos latifundiários e também como ameaça à mão de obra negra já disponível. Daí surge a rivalidade entre eles, o que Aluísio Azevedo soube incorporar, com ar irônico, na dinâmica do enredo e do espaço narrativo: “[a] Machona altercava com uma preta que fora reclamar um par de meias e destrocá-la uma camisa” (AZEVEDO, 1999, p. 46) e das brigas: “[e] o rolo a ferver lá fora, cada vez mais inflamado com um terrível sopro de rivalidade nacional. Ouviam-se, num clamor de pragas e gemidos, vivas a Portugal e vivas ao Brasil” (AZEVEDO, 1999, p. 163).

Em se tratando dos negros, há pouquíssimos registros que lhes façam justiça quanto às crenças e aos costumes, ao contrário, a esses elementos é conferido bastante preconceito e recharcamento por meio de anedotas, piadas e provérbios racistas ainda tão arraigados em nossa sociedade. Sílvio Romero, em *Compêndio de História da Literatura Brasileira*, critica a falta de interesse nos povos vindos d’África “dos negros é que ninguém se quis jamais ocupar, cometendo-se, assim, a mais censurável ingratidão de toda a nossa história” (ROMERO, 2001, p. 51). E, para que possamos adentrar na cultura do negro na obra, é interessante que se pesem as palavras de Sílvio Romero, “é indispensável restituir aos

negros o que lhes tiramos: o lugar que lhes compete em tudo que tem sido praticado no Brasil” (ROMERO, 2001, p.51).

Aluísio Azevedo não acreditava no modelo tradicional de organização da sociedade, uma vez que as oportunidades não contemplavam a todos, principalmente as mulheres e as pessoas das classes baixas. Na prosa ficcional, duas personagens, a lavadeira Dona Isabel e Jerônimo, acreditam que investir na educação tradicional das filhas garantir-lhes-iam um bom casamento aos moldes burgueses. Essa pretensão almejava a ascensão social das mesmas, fato não concretizado porque ambas seguiram sinas previstas à mulher pobre: a prostituição. Dona Isabel, a lavadeira, para a filha Pombinha, “sacrificou tudo para educar, dando-lhe mestre até de francês” (AZEVEDO, 1999, p.39) e, Jerônimo, cavouqueiro junto à esposa e lavadeira Piedade, “conversavam sobre a sua vida e sobre a sua Marianita, a filhinha que estava no colégio e que só os visitava aos domingos e dias santos” (AZEVEDO, 1999, p.55). Ambos são frustrados em suas expectativas, pois Pombinha encontra na prostituição a realização desejada, e Marianita, abandonada pelos pais, é promessa de futura prostituta.

Azevedo acreditava no modelo de Taine, trabalhando na obra o determinismo. Para as personagens pobres, seria essa condição até o fim; para o estrangeiro ganancioso, como João Romão e Miranda, já era fatídico que se tornassem ricos em terras brasileiras graças às circunstâncias, natureza, meio e contexto, que os ajudaram.

Por fim, a condição do negro nessa sociedade preconceituosa, patriarcalista e ainda racista do século XIX não se modificou com as leis que antecederam a abolição, não se criaram mecanismos que auxiliassem a inserção desse homem liberto na sociedade, pois a eles eram delegados sempre os serviços mais subalternos e indignos. Luiz Carlos Soares relata sobre os meios de sobrevivência possíveis aos escravos que eram “nos serviços domésticos, nas diversas atividades de ganho, nas atividades industriais, nos serviços urbanos e, como alternativa-limite, na prostituição e na mendicância” (SOARES, 2007, p.19). É o retrato encontrado nas páginas da ficção.

1.3. FORTUNA CRÍTICA – AUTOR E OBRA

O pensamento positivista se deu na Literatura pelo escritor Émile Zola, precursor do Naturalismo, que buscou empregar no romance o método experimental no qual “o

observador apresenta os fatos tal qual os observou, define o ponto de partida, estabelece o terreno sólido no qual as personagens vão andar e os fenômenos a desenvolver” (ZOLA, 1880, p.27).

O próprio Aluísio Azevedo sofreu uma grande influência do Positivismo em seu desenvolvimento intelectual, refletido em seus trabalhos como caricaturista, cronista e escritor. Segundo Jean-Yves Mériam (2013), Aluísio conhecia e dominava os ideais filosóficos e positivistas de sua época. Em artigo escrito por Luciana Uhren Meira Silva, Azevedo demonstrou mediante “seus pensamentos sobre arte e literatura total concordância com os pensamentos de Zola na maneira de retratar a sociedade fielmente como ela é, sem afetação e sem a busca de um estilo próprio do artista” (SILVA, 2011, p.75). Portanto, conclui a pesquisadora, “[a] literatura serviria à sociedade como a sociedade serviria à literatura” (SILVA, 2011, p.75).

José Murilo de Carvalho, em *A Formação das Almas*, disse acertadamente que “[a] busca de uma identidade coletiva para o país, de uma base para a construção da nação, seria tarefa que iria perseguir a geração intelectual da Primeira República” (1889-1930) (CARVALHO, 2014, p. 32), desejosa de estabelecer em território brasileiro uma identidade nacional que imprimisse o Brasil no cenário mundial. Mesmo antes da proclamação da República, já havia, por meio do Romantismo, a busca de um mito que refletisse a história da nação, como o fez José de Alencar, cujo indígena idealizado era impregnado por valores, crenças e cultura, ainda que europeizados, a fim de conquistar a simpatia da classe dominante da época e estabelecer aqui uma literatura nacional. Já o Realismo/Naturalismo fez sua busca por meio da dissecação da estrutura social existente, através da lente beligerante do antilusitanismo e da exposição da camada pobre trabalhadora da sociedade, como o fez Aluísio Azevedo.

Em *O Cortiço*, Azevedo criou um microcosmo ficcional a fim de estabelecer uma metonímia que discutisse a ideia de nação, que se pode distinguir de duas maneiras: o Brasil e o povo brasileiro. A primeira ocorre pela disputa entre colonizador (João Romão/Jerônimo) e colonizado (cortiço/Rita Baiana). A segunda ocorre pelos que constituem essa nação anterior à república, a saber, a arraia-miúda composta pelas lavadeiras, imigrantes, mascates, agregados, prostitutas, homossexuais e os milicos, que será substituída assim que João Romão se tornar um emergente burguês. Por isso, dependendo do prisma que se queira ver, há, no romance, essa simbiose metafórica de nação/povo.

Quando se trata da identidade coletiva da nação — simbolizada na primeira parte do romance, por meio das lavadeiras, prostitutas, homossexuais, mascates, dentre outros —, o cortiço torna-se metonimicamente (continente pelo conteúdo) uma personagem à parte, tipificada caricaturalmente dentro da estética positivista/determinista, ou seja, evidenciar o fenômeno coletivo era mais importante que demonstrar a individualidade de algum herói, a ponto de o cortiço em si, no início da obra, personificar-se “e o cortiço acordava, abrindo, não os olhos, mas a sua infinidade de portas e janelas alinhadas” (AZEVEDO, 1999, p.35). Nessa passagem, a população é corporificada em um ente, cujas ações fisiológicas são análogas a uma estrutura física, sem traços que os individualizem. Jean-Yves Mérian propõe ainda que “este determinismo descritivo é ainda mais significativo, pois mostra as metamorfoses devidas ao tempo” (MÉRIAN, 2013, p.530), que servem como linha temporal do progresso ocorrido a João Romão e de qual maneira isso ocorreu.

Trazendo em si as marcas desse contexto social, *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, inicialmente, pertenceria a um projeto composto de cinco romances intitulado *Brasileiros antigos e modernos*, com pretensão de discutir a ideia de nação desde a vinda da Corte, em 1808, até sua derrocada. Nesse projeto, fariam parte: *A família brasileira*, *O Cortiço*, *O felizardo*, *A Loreira* e *A bola preta*. *O Cortiço* foi considerado, na época, como uma superposição, o que causaria o problema da composição do romance, conforme citado por Pardal Mallet, em crítica feita no *Jornal Gazeta de Notícias*

Há tempos, Aluísio Azevedo teve a ideia de escrever um livro sobre o Comendador. Depois veio-lhe a de escrever outros tomando por assunto o cortiço. Fundiram-se e confundiram-se as duas dando o vigoroso romance ora publicado pela casa Garnier. Mas não é tão completa a mistura que não se perceba vagamente como nas fotografias compostas a superposição nos objetivos (MALLET, PARDAL, 1890, *apud* MÉRIAN, 2013, p.506).

Porém, o projeto da obra completa não vingou, restando-nos *O Cortiço*, que surgiu com a proposta de evidenciar a coletividade anônima dentro da realidade sociológica do Rio de Janeiro no final do século XIX. O escritor ateve-se ao Determinismo Clássico para demonstrar as causas que levam a uma evolução fatídica e irreversível, sem nenhuma intenção de apresentar soluções que impedissem o destino das personagens, uma vez que o propósito da criação do universo ficcional foi para retratar a realidade percebida por ele.

Fazendo uma análise do ponto de vista histórico, Gilberto Freyre diz, em *Sobrados e Mucambos*, que o *livro* é “um retrato disfarçado em romance, que é menos ficção literária

que documentação sociológica de uma fase e de um aspecto característico da formação brasileira” (FREYRE, 2004, p.607) por justamente trazer o elemento arrojado que é a coletividade que configurava o povo brasileiro. Para o historiador, houve a compreensão de que a Literatura, como ciência, com estratégias próprias, também configura em sua obra de arte elementos endógenos ao texto capazes de contribuir para a reconstrução crível de alguma época. Para o historiador, Azevedo expôs a realidade por meio da crueza da escrita sem eufemismo para descrever as cenas de sexo e violência, com doses acertadas de ironia para trabalhar a ganância e conformidade; a riqueza e pobreza; a avareza e opulência; a intelectualidade e ignorância; a diferença entre os gêneros; a zona urbana e rural, fato que chamou a atenção (positiva e negativa) de muitos críticos contemporâneos seus e da posteridade. Por exemplo, Pardal Mallet, contemporâneo de Azevedo, escreveu na Gazeta de Notícias, em 24 de maio de 1890, sobre *O Cortiço*:

Estudo da vida das baixas camadas de nossa sociedade, estudo da vida operária e trabalhadora, ele mostra até que ponto a miséria dos que fazem a fortuna dos outros, indica a mais não poder a tristeza a injustiça dessa condição de galé imposta ao proletariado e, se ainda não comporta as prédicas reivindicadoras de Etienne, se ainda não serve como *Germinal* para ensinar a fazer greves, deixa pelo menos entrever que ali se encaminha o espírito do nosso romancista que está assustando a Karl Marx e que decididamente vai escrever *O Capital* (MALLET, 1890, apud MÉRIAN, 2003, p.526).

A visão sociológica na obra sempre foi recorrente para a análise do texto azevediano, considerada por Mallet um *estudo da vida das baixas camadas de nossa sociedade*, cujos mecanismos sociais de causa e efeito eram identificáveis por meio da *injustiça dessa condição de galé imposta ao proletariado* que em *O Cortiço* é possível ser discutida por meio dos trabalhadores da pedreira. Além desses, a exploração dos aluguéis das lavadeiras, uma vez que João Romão capitalizava tudo para si, “e o dinheiro a pingar, vintém por vintém, dentro da gaveta, e a escorrer da gaveta para a burra, aos cinquenta e aos cem mil-réis, e da burra para o banco, aos contos e aos contos” (AZEVEDO, 1999, p.24). Isso nos apresenta o pensamento capitalista que se formava na época, cuja acumulação de lucros por meio da exploração do serviço era comum aos burgueses em detrimento dos trabalhadores. Outro exemplo tem-se em João Romão que, ao contratar Jerônimo “pensou lá de si para si: “Os meus setenta mil-réis voltar-me-ão à gaveta. Tudo me fica em casa!” (AZEVEDO, 1999, p.51).

Entretanto, também foi uma obra criticada negativamente por outros que esperavam da escritura azevediana uma ideologia mais agressiva e posicionada quanto a questões políticas e sociais, conforme interpretado por Massaud Moisés:

Aluísio Azevedo não discute o problema dentro das ideias políticas e econômicas que vinham ganhando terreno em seu tempo; atêm-se a uma atitude de quem não se comove, não participa, não se compromete, a olhar fidalgamente, esteticamente, cientificamente, o panorama das inquietações humanas. Frisemos, sua visão das coisas não é política, mas estética (MASSAUD, 1959, p. 120, apud MÉRIAN, 2003, p.527).

Sobre esse pleito de acusar Azevedo de uma falta de ideologia, porque “não discute o problema dentro das ideias políticas e econômicas que vinham ganhando terreno em seu tempo”, Jean-Yves Mérian, biógrafo e crítico francês, discorda do crítico brasileiro. Nessa empreitada, defende o escritor maranhense dizendo “Massaud Moisés parece esquecer que em *O Cortiço* a sociedade descrita é anterior a 1880 (MÉRIAN, 2003, p. 527)”; portanto, a denúncia político-social era divergente da que ele viveu, sendo uma incoerência para o contexto narrativo. Prossegue o estudioso dizendo que a discussão especulada por Azevedo era justamente o processo de transição da abolição da escravatura, que andava a passos lentos, e não algo fora desse contexto.

Em relação à escravidão, Aluísio era avesso a esse sistema, por isso, ao escrever *O mulato*, “desencadeou uma polêmica que ultrapassava a questão da abolição em si”, porque, segundo Jean-Yves Mérian, Azevedo “havia tomado consciência muito cedo da iniquidade da escravidão e de seus efeitos negativos, lutou constantemente em favor da abolição desta instituição que era aos seus olhos a vergonha do Brasil (MÉRIAN, 2014, p. 148)”. Também em *O Cortiço*, o tema da escravidão e do período de transição da abolição é trabalhado, por meio de Bertoleza — escrava sobre si —, que pagava mensalmente o jornal ao proprietário. Como diz a personagem a João Romão nessa passagem: “Seu senhor comia-lhe a pele do corpo! Não era brinquedo para uma pobre mulher ter de escarrar pr’ali, todos os meses, vinte mil réis em dinheiro!” (AZEVEDO, 1999, p.15). Porém, a trama lhe mostra que seria explorada também pelo astuto português que se enriquece à custa do serviço na venda e como cúmplice em outras empreitadas.

Lúcia Miguel Pereira considerava a obra de terrível grandeza, de patamar elevado em nossa literatura. Em *Prosa de Ficção*, aponta a especialidade de Azevedo, que era a de “fixar as coletividades”, sendo essa a sua maior “contribuição para o nosso romance

(PEREIRA, 1988, p. 151). Ou “seus melhores livros são aqueles em que põe em cena muita gente, em que a ação resulta, não do desenvolvimento de uma personagem, mas da coexistência de várias, mais apreciadas nas suas relações do que na sua vida interior” (PEREIRA, 1988, p. 150).

Portanto, podemos perceber, na figura do agrupamento das lavadeiras, esse aspecto relacional em que as personagens são afiguradas marcadamente dentro do espaço do cortiço e no seu entorno, com características deterministas, marginalizadas. A coletividade aqui é reveladora da mentalidade social das altas camadas para com as classes baixas. O preconceito e a discriminação racial, de gênero e cultural é o tônus narrativo quando se discute dentro da coletividade azevediana o povo que compõe o cortiço inicial.

Para a presente pesquisa, a coletividade é ímpar para se discutir, não apenas as cruzes por que passavam as personagens desqualificadas, mas para evidenciar a rápida pincelada de vestígio cultural que nos permite refletir sobre quem e como era composta a classe dominada. Heleieth Saffioti, em *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*, esclarece que, na transição para o sistema pré-capitalista, o *sexo* foi “fator de há muito selecionado como fonte de inferiorização social da mulher”, uma vez que “a mulher faz a figura do elemento obstrutor do desenvolvimento social” (SAFFIOTI, 1976, p.35), por isso, conclui a estudiosa, “à mulher cabem os papéis domésticos ou, de maneira mais ampla, todos aqueles que podem ser desempenhados no lar, ou por teorias cujo conteúdo explicita pretensas deficiências do organismo e da personalidade femininos (SAFFIOTI, 1976, p.15).

A coletividade como retrato de um tempo também é compartilhada por Rui Mourão, em “*Um mundo de galegos e cabras*”, no qual o crítico diz que *O Cortiço*

é um dos melhores retratos que já se levantaram do Brasil do segundo império, em que as sobrevivências da estrutura colonial punham à mostra uma numerosa casta de portugueses enriquecidos a empolgar as posições de comando e uma legião mal definida de pretos, mulatos e brancos, em pleno processo de caldeamento e formação, constituindo o escalão mais inferior da sociedade (MOURÃO, 1999, p. 8).

Essa dinâmica dual de Azevedo em discutir no microcosmo ficcional uma casta de portugueses enriquecidos e uma legião popular mal definida discorre da discrepância na pirâmide social, onde poucos eram dominantes, mas muitos dominados. A questão da raça perde espaço, desde o momento em que a condição econômica, isto é, a pobreza, torna-se

imperativa para se decidir quem era habitante de onde e quem era pessoa de bem; por isso, no cortiço de João Romão, homens e mulheres de raças diferentes convivem e se relacionam entre si, resultando então na miscigenação da qual é formada o brasileiro.

Na narrativa, a mistura de raças é ponto importante, uma vez que, na discussão metonímica de nação, Azevedo nos apresenta, por meio da população inicial do cortiço — lavadeiras e imigrantes —, o surgimento de um novo povo: o brasileiro. Enquanto Rita Baiana é a figuração do Brasil sedutor, e Jerônimo, o português seduzido; as demais lavadeiras, ou seja, imigrantes e negras, configuram o povo brasileiro anônimo que se multiplica insignificante “como larvas no esterco” (AZEVEDO, 1999, p.26).

As lavadeiras compõem a massa de trabalhadores informais existentes no Brasil do século XIX. Sobreviviam do trabalho doméstico para sustentar os filhos e a si próprias. Por serem responsáveis por si mesmas, boa parte era alvo de violência, de assédio e de discriminação.

Tiago Lopes Schiffener acrescenta, em seu estudo sobre a mentalidade, o trabalho e a ascensão social em *O Cortiço*, o papel social e profissional feminino na obra, salientando que, embora com baixa remuneração e desprestígio por serem mulheres, gozavam de certa liberdade e refletiam uma inconformidade diante do poder incontestado dos homens, diferentemente das mulheres burguesas do sobrado. Cabe o acréscimo ao trabalho mencionado de uma análise sobre o que era essa liberdade atribuída às mulheres pobres, entender-lhes as micronarrativas de suas vidas, uma vez que é possível definir-lhes a linha temporal e captar-lhes o vestígio cultural despercebido na obra.

Rachel Soihet, em *Mulheres pobres e violência no Brasil urbano*, discursa que, nas famílias desfavorecidas, era comum que fossem “chefiadas por mulheres sós” (SOIHET, 2015, p.362); sendo também da responsabilidade delas a transmissão de valores e normas. Em *O Cortiço*, a lavadeira Leandra, por alcunha Machona, com três filhos, desempenha o papel de chefe de família e, por isso, é configurada ironicamente com características masculinizadas: “portuguesa feroz, berradora, pulsos cabeludos e grossos” (AZEVEDO, 1999, p.37), o que configura, em um primeiro momento, um preconceito de descrição do narrador, mas, quando vista pela lente da ironia, o papel feminino é enfatizado, uma vez que era a realidade de muitas mulheres desempenharem o papel de pai e mãe para os filhos, que ficavam ao seu encargo, contudo, função que não lhes era reconhecida.

Tânia Zimmerman, em *Relação de gênero e situações de violência*, pontua que o romance azevediano representa, em relação à questão de gênero, uma “visão androcêntrica do narrador alheio ao contexto no qual brotavam reivindicações de mudanças entre os

gêneros”, mas que não ocorreram, uma vez que “para estas mulheres do romance, as angústias e todas as formas de sofrimento desorientam, derrotam desejos e as tornam infelizes” (ZIMMERMAN, 2011, p.71).

Porém, pontua-se a importância da narrativa azevediana, mesmo se tratando de um olhar masculino para questões de gênero, uma vez que sua obra tem caráter denunciativo bem evidente, como poucos de sua época, sobre a situação das camadas populares. Não se pode considerar como alheio quem ousou registrar as misérias por que passavam as mulheres do século XIX, consideradas invisíveis perante a sociedade patriarcal vigente. É preferível aplicar o termo irônico, tendo em vista que o escritor empregou sua competência de caricaturista na escrita. Em outros capítulos, pertinentes às questões de gênero e sociais, retomaremos de maneira mais detida essa estética azevediana para retratar, no cosmo do cortiço, a denúncia da situação feminina.

Retornando ao pensamento da coletividade em Azevedo, Antonio Candido acrescenta, em *De cortiço a cortiço*, o fator representativo que a habitação coletiva passa a ter, uma vez que

o romancista traduz a mistura de raças e a sua convivência como promiscuidade da habitação coletiva, que deste modo se torna mesmo um Brasil em miniatura, onde brancos, negros e mulatos eram igualmente dominados e explorados por esse bicho-papão dos jacobinos, o português ganhador de dinheiro, que manobra tantos cordéis de ascensão social e econômica nas cidades (CANDIDO, 2004, p. 117).

É interessante recordar que *a mistura de raças*, dentro de um mesmo espaço, é algo inédito na literatura nacional, uma vez que a Teoria de Raças ou Darwinismo Social, corrente na época, não julgava correta a mestiçagem, ou seja, a interação entre uma raça dita superior com outra inferior, nem mesmo com a intenção eugênica. Lília Moritz Schwarcz explica que

"darwinismo social" ou "teoria das raças", essa nova perspectiva via de forma pessimista a miscigenação, já que acreditava que "não se transmitiriam caracteres adquiridos", nem mesmo por meio de um processo de evolução social. Ou seja, as raças constituiriam fenômenos finais, resultados imutáveis, sendo todo cruzamento, por princípio, entendido como erro. As decorrências lógicas desse tipo de postulado eram duas: enaltecer a existência de tipos puros - e portanto não sujeitos a processos de miscigenação - e compreender a mestiçagem como sinônimo de degeneração não só racial como social (SCHWARCZ, 2005, p.60).

Para discutir a interação das raças, que resultou na *degeneração não só racial como social*, ou seja, o mestiço, Azevedo ironiza, de maneira depreciativa/caricatural, principalmente os tipos puros, como o português, que encontrou em solo brasileiro um meio de ascensão e enriquecimento, em detrimento das outras raças que compunham a tríade originária, a saber, a branca, a indígena e a negra. No livro, o escritor, ironicamente, apresenta-nos o pensamento eugênico por meio da escrava Bertoleza, “que não queria sujeitar-se a negros e procurava instintivamente o homem numa raça superior à sua” (AZEVEDO, 1999, p. 16), para “que lhe guardasse as economias” (AZEVEDO, 1999, p. 15). A eugenia é utilizada na obra como explicação da brasilidade desprezada, uma vez que o brasileiro é um novo indivíduo, cuja miscigenação é a sua identidade, na qual a pureza das raças é inexistente. Fator inclusive utilizado na obra como escárnio, uma vez que os portugueses não seriam um elemento para se levar em consideração com gene superior. Como exemplo, retornamos à lavadeira Leocádia, portuguesa, a quem o narrador levanta dúvidas sobre o estado civil e a honra dizendo: “os filhos não se pareciam uns com os outros” (AZEVEDO, 1999, p.37).

Jean-Yves Mériam, em *Aluísio Azevedo – vida e obra (1857-1913)*, livro crítico-biográfico, busca elucidar, por meio de documentos, depoimentos e diversos escritos do autor, mecanismos que influenciaram Aluísio Azevedo em sua produção artística. Inventariou-lhe as críticas positivas e negativas, com o intuito de justificar o posicionamento de Azevedo em questões polêmicas. Em *O Mulato* (1881), por exemplo, o autor discutiu o papel tolhedor da igreja católica nos assuntos políticos da sociedade maranhense.

Em *O Cortiço* (1889), “Aluísio nos faz descobrir a população, que se torna um verdadeiro personagem coletivo” (MÉRIAN, 2013, p. 511), por meio de tipos planejados, caricaturados, que, conforme explanado por Massaud Moisés, em *Dicionário de Termos Técnicos*, são capazes de “oferecer-nos, durante a ação, aspectos novos que escaparam à previsão do narrador” (MOISÉS, 2013, p.360). Pode-se dizer que Azevedo foi ousado em apresentar, na tessitura ficcional, personagens planos, tipificados, que refletissem estoicamente a grande massa desassistida daquele século.

Beth Brait, em *A personagem*, discorre que

Nesse jogo, em que muitas vezes tomamos por realidade o que é apenas linguagem (e há quem afirme que a linguagem e a vida são a mesma coisa), a personagem não encontra espaço na dicotomia *ser*

reproduzido/ser inventado. Ela percorre as dobras e o viés dessa relação e aí situa a sua existência (BRAIT, 1985, p.13).

Já se sabe por meio da evolução da crítica literária que a personagem existe apenas “na linguagem”, no limite da folha escrita, mesmo que a inspiração ocorresse no plano exterior ao artista. Esse fator é importante para o presente trabalho, porque intui que ver mulheres lavando e cantando durante o trabalho era corrente em sua época e, de alguma forma, inspirou o artista a incluí-las no cosmo ficcional, conferindo-lhes, assim, as práticas culturais populares não registradas nos compêndios da história da época. Anatol Rosenfeld, em *Personagem de Ficção*, diz que

É importante observar que não poderá apreender esteticamente a totalidade e plenitude de uma obra de arte ficcional, quem não for capaz de sentir vivamente todas as nuances dos valores não-estéticos – religiosos, morais políticos-sociais, vitais, hedonísticos etc. – que sempre estão em jogo onde se defrontam seres humanos (ROSENFELD, 1968, p.13).

Assim, ao observar a cena em que as mulheres se manifestam de maneira simplória enquanto lavam as roupas, pode-se então sentir vivamente todas as nuances dos valores estéticos ali encenados graças ao narrador que, despercebidamente, nos faz enxergá-las de maneira mais leve em suas sinas, pois, por instantes, estão despojadas da violência e do preconceito por ser quem são, ou seja, mulheres pobres e mulatas em um contexto machista.

Lucien Goldmann esclarece que o escritor pesquisa valores autênticos, ou seja, sua percepção das questões da realidade para utilizar, de maneira humorada ou irônica, em um mundo inautêntico, que é a ficção. Por sua vez, Goldman cita Lukács para comentar que “na medida em que o romance é a criação imaginária de um universo regido pela degradação universal, essa superação não poderia deixar de ser, ela própria, degradada, abstrata, conceptual e não vivida como realidade concreta” (GOLDMANN, 1976, p.13). Assim, em *O Cortiço*, percebe-se que a autenticidade da realidade é trabalhada no universo ficcional, uma vez que, dentro da tessitura textual, os personagens enfrentam sinas e percorrem situações verossímeis, tendo em vista a realidade histórica.

Porém, é em Antonio Candido que *O Cortiço* recebe uma análise cujo elemento estético se sobrepõe aos outros fatores, histórico, cultural ou social, e que, para ele, serve como lente para se ler, de maneira acertada, a criação literária imbricada na tessitura textual e não ser interpretado como uma fôrma onde se enquadra *ipisis litteris* à realidade.

Em *Literatura e Sociedade*, Candido exorta que

convém evitar dogmatismos, lembrando sempre que a crítica atual, por mais interessada que esteja nos aspectos formais, não pode dispensar nem menosprezar disciplinas independentes como a sociologia da literatura e a história literária sociologicamente orientada, bem como toda a gama de estudos aplicados à investigação de aspectos sociais das obras, — frequentemente com finalidade não literária (CANDIDO, 2006, p. 18).

Evitar dogmatismos sugere Antonio Candido, considerando que há outras lentes que ampliem o olhar no que está escrito e que se pode depreender do construto literário. Por isso, “não pode dispensar nem menosprezar disciplinas independentes”, porque seria fazer uma leitura parcial. Dessa feita, Candido realiza uma interpretação incentivadora que orienta para que não se tenha receio em buscar outros “aspectos sociais” perceptíveis, como a cultura popular, brevemente presente na tessitura ficcional.

Para o presente trabalho, a cultura popular é de importância capital, uma vez que, inserida no contexto que pretendeu discutir a nação, a presença quase imperceptível do povo traz à luz um vislumbre do pensamento e das atitudes representados nos tipos caricaturais da ficção azevediana. Como são limitados os estudos dos costumes das gentes do contexto do século XIX na ficção, torna-se singular estudar, por meio do olhar ficcional, as lavadeiras de Aluísio Azevedo. Sílvio Romero, em *Cantos Populares do Brasil*, esclarece

Qual literatura! Toda essa versalhada que por aí anda não vale o canto de um boiadeiro. Se vocês querem poesia, mas poesia de verdade, entrem no povo, metam-se por aí, por esses rincões, passem uma noite num rancho, à beira do fogo, entre violeiros, ouvindo trovas de desafio(...) Poesia é no povo (ROMERO, 1954, p.17-18).

Sílvio Romero, um dos mais importantes pesquisadores e estudiosos do Folclore Brasileiro do final do século XIX, resgatou em livros a cultura popular do negro, o que, para ele, era considerada uma ciência social. Pioneiro em seu tempo por se dedicar ao que a maioria considerava, segundo Luís da Câmara Cascudo no prefácio do livro de Sílvio Romero, “uma curiosidade e pilhéria para a inteligência da época” (CASCUDO apud ROMERO, 1952, p.24). Dedicou boa parte de sua vida à escrita de artigos e pesquisas que resgassem os contos e cantos que os escravos transmitiam por meio da oralidade, o infinito de superstição, as orações fortes, os ritos de passagens, os cantos, a comida, a

bebida, dentre outros. E, sob esse olhar sobre a raça que unia tanto Sílvia Romero quanto Azevedo, Antonio Candido pontua

Aluísio não seria um verdadeiro naturalista, um contemporâneo da *História da literatura brasileira* de Sílvia Romero (ou mais precisamente, da sua introdução), se não colocasse no centro das suas obsessões a raça, como termo explicativo privilegiado (CANDIDO, 2004, p.118).

Candido relata ainda que Sílvia Romero era a favor da mestiçagem como uma forma de melhoramento da população quando diz

nenhum exemplo mais expressivo que o de Sílvia Romero, lucidamente convencido da importância dos componentes africanos e do nosso caráter de povo mestiço, e ao mesmo tempo vendo como solução dos problemas a superação, quanto mais rápida melhor, de uma coisa e de outra, pela formação compensatória de uma população de aspecto aproximadamente branco, que fizesse o Brasil parecer igual aos países da Europa (CANDIDO, 2004, p.118)

Questão essa discutida no microcosmo ficcional das várias relações inter-raciais presentes, como é o caso, por exemplo, da lavadeira Rita Baiana e do português Jerônimo, os quais, porém, não tiveram filhos; ou o caso da lavadeira Augusta, branca, brasileira e de seu cônjuge Alexandre, um mulato de quarenta anos com quem tinha filhos mestiços. No primeiro caso, a pureza da raça não gerou frutos. Já no segundo, entre uma brasileira e um mulato houve uma profícua união que resultaria no estabelecimento da geração brasileira, composta em sua maioria por mestiços.

Em *De cortiço a cortiço*, chama a atenção a defesa que Candido faz a *O Cortiço*, acusado outrora por outros críticos de ser uma versão tupiniquim do livro *L'Assommoir* (1877), de Emile Zola (1840-1902). “Como em país subdesenvolvido, a elaboração de um mundo ficcional coerente sofre de maneira acentuada o impacto dos textos feitos nos países centrais e, ao mesmo tempo, a solicitação imperiosa da realidade natural e social imediata” (CANDIDO, 2004, p.107), influencia o escritor maranhense em expor as mazelas já detectáveis no país tropical. Assim, a partir dessa oposição discursiva a favor do escritor maranhense, o crítico enumera e desenvolve aspectos que distinguem e aproximam as duas obras sem, com isso, fundi-las como reflexo e espelho, ao contrário, notabiliza-as dentro de seus próprios contextos. Como um dos exemplos de aproximação tem-se a figura das lavadeiras presentes nos dois romances. As de lá, evidenciada em

Gervaise, dona de lavanderia perde tudo e tenta na prostituição um meio de sobrevivência; as de cá trabalham em grupo (conhecido e desconhecido) com sinas trágicas, excetuando Rita Baiana, que não comunga do destino amargo das outras, uma vez que vai embora com Jerônimo, deixando para trás a ex-esposa Piedade (entregue ao vício e à decadência) e a filha deles (promessa de uma futura prostituta).

Outro exemplo de distinção apontado por Antonio Candido está pautado na temática de que em Aluísio concentra-se “uma série de problemas e ousadias que Zola dispersou entre os vários romances da sua obra cíclica” (CANDIDO, 2004, p.107), uma vez que, na obra francesa, acentuava-se a divisão de assuntos vagamente trabalhados nos personagens centrais, enquanto, em Azevedo, as personagens são construídas no intuito de criar certa verossimilhança ao texto escrito que permitisse o olhar para a experiência de nação do ângulo dos desprestigiados.

Porém, Candido faz jus à obra francesa quando diz que *L'Assommoir* serviu sim de inspiração a Azevedo para descrever a vida na habitação coletiva, concluindo a fala ao dizer que “a consciência das condições próprias do meio brasileiro interferiu na influência literária, tornando o exemplo francês uma fórmula capaz de funcionar com liberdade e força criadora em circunstâncias diferentes” (CANDIDO, 2004, p.108). Aluísio Azevedo era um caricaturista e, como tal, percebeu a realidade brasileira em seus pontos mais bizarros e negativos, como, por exemplo, a anulação do povo no processo de formação da emergente república.

Antonio Candido, no mesmo texto já citado, desenvolve nove critérios para análise de *O Cortiço* que servem, inculidos por outras ciências, como aporte para se entender a estética azevediana. Neste presente trabalho, interessará apenas aqueles aplicáveis ao escopo, a saber: **A verdade dos pés**: a autoafirmação do brasileiro branco e livre frente aos que se consideram inferiores como os negros e estrangeiros pobres. Essa acepção recai sobre as lavadeiras que, sendo mestiças, negras e estrangeiras pobres, são a configuração do cortiço em seu primórdio pobre. **Espontâneo e dirigido**: evolução do cortiço de João Romão que surge espontâneo, mas, conforme a ambição do vendeiro, vai se modificando, capitalizando, havendo uma troca de caráter mais mecânico e planejado. Essa interpretação diz sobre o início do cortiço, no qual as lavadeiras se despontam acima das outras baixas profissões existentes no local, porém são as que na modificação do cortiço perdem campo no novo espaço criado. **O meio e a raça**: Processo pelo qual passa o estrangeiro em terras brasileiras, sendo totalmente envolvido e moldado por ele. Aqui o sol é um dos fatores causadores dessa transformação. O meio é o fator principal para se entender a dinâmica do

preconceito e da violência pela qual passaram as lavadeiras, assim como o sol é ponto de união e intercâmbio cultural entre elas.

Crítérios esses que são revisitados e aplicados em outros estudos, porque, como toda obra de arte, o livro de Azevedo apresenta fonte irrigada de novos estudos que atualizam, de certa maneira, a obra na literatura nacional.

O Cortiço teve em sua criação a intenção representativa de se discutir a nação do século XIX, mostrando, por meio dos mecanismos linguísticos, as mazelas e crueldades de um povo rejeitado por sua natureza mestiça, assim como o crescimento e o enriquecimento do português explorador. E ambos, dominantes e dominados, têm as patologias flagradas e expostas por um narrador irônico que, à maneira de um desenho caricatural, apresenta-se por meio do grotesco.

CAPÍTULO 2 - A COLETIVIDADE IRONIZADA NO COTIDIANO DE O CORTIÇO

*“Somente palavras que andam, passando de
boca em boca,
lendas e cantos, no âmbito de um país,
mantêm vivo o povo”*

(N.F.S. Grundtvig)

A roupagem da literatura é a palavra. Desde tempos imemoriais, quando o homem começou a articular-se a fim de estabelecer com o outro uma comunicação, a narração oral foi o veículo eficaz para que os feitos de uma determinada sociedade não ficassem presos no tempo de sua realização. Assim, quando a escrita surgiu, a narrativa tornou-se um elemento concreto, visível de significações. O homem pôde, então, indexar no discurso literário a elaboração reflexiva de seus pensamentos frente aos acontecimentos cotidianos, possibilitando, a partir deles, que mundos possíveis surgissem e pudessem ser elaborados.

Todorov exorta que “a literatura deve ser compreendida na sua especificidade, enquanto literatura, antes de se procurar estabelecer sua relação com algo diferente dela mesma” (TODOROV, 2003, p.81). Nessa perspectiva, compreende-se que esse algo diferente são as outras ciências que auxiliam na abordagem do discurso literário.

Por isso, neste capítulo, deter-nos-emos ao estudo da ironia e do cotidiano para compreendermos a escrita literária assumida por Aluísio Azevedo, para dizer da coletividade, em especial, das lavadeiras e a ilustração que se pode compreender a partir delas.

A ironia é a figura de linguagem que auxilia na formulação do enunciado de um texto que pretende opor-se às ideias ou ao pensamento de seu enunciador, exigindo a atenção e o conhecimento do leitor para percebê-la e compreender-lhe a significação. A ironia, conforme explanado por Soren A. Kierkegaard, em *O conceito de ironia*, é “uma figura cuja característica está em se dizer o contrário do que se pensa” (KIERKEGAARD, 2013, p.246), não com a intenção de dificultar a compreensão da mensagem, mas como uma forma de liberdade de se expressar, já que “a ironia se abre para os conspiradores” (KIERKEGAARD, 2013, p.246). Ideal de liberdade que se aplica a Aluísio de Azevedo ao construir seu microcosmo ficcional a fim de expor o que, aos seus críticos olhos, não conferiam com o ideal de formação nacional.

Já o cotidiano aplicado ao universo de *O Cortiço*, segundo Maurice Blanchot, em *A conversa infinita*, é aquele a “designar-nos uma região, ou um nível de fala, em que a determinação do verdadeiro e do falso, como a oposição do sim e do não, não se aplica, estando sempre aquém daquilo que o afirma e não obstante reconstituindo-se sem cessar para além de tudo aquilo que o nega” (BLANCHOT, 1997, p.240). Tal fragmento nos auxiliará a entender o rotineiro da prosa ficcional, naquele contexto em que foi produzido, captando-lhe as nuances sociológicas e culturais reveladas nas ações desencadeadas dentro desse lapso temporal.

2.1. A IRONIA NO DISCURSO DE *O CORTIÇO*

A construção irônica é imanente ao discurso azevediano. Vemos a ironia na escrita de *O Cortiço* quando aplicamos o esclarecimento de Lélia Parreira Duarte, no tocante ao “desejo de se dizer o que não se diz e encerrando uma valorização do povo no contexto sócio-político” (DUARTE, 1994, p.10). Na obra em questão, temos a representação de um coletivo evidentemente ironizado, já que a população não era, no Brasil do Segundo Reinado, uma prioridade ou preocupação dos governantes. Até então, não se aceitava ou reconhecia o caráter mestiço que se consolidava em terras tupiniquins.

Linda Hutcheon, em *Teoria e Política da Ironia*, teorizou a utilização da ironia através dos tempos e, em uma das passagens do livro, questiona retoricamente a preferência por essa figura “Por que alguém iria querer usar essa estranha forma de discurso onde você diz algo que você, na verdade, não quer dizer e espera que as pessoas entendam não só o que você quer dizer de verdade, como também sua atitude com relação a isso?” (HUTCHEON, 2000, p. 16). Pois bem, em Aluísio Azevedo, poder-se-ia dizer que se trata do que Candido chamou de ambivalência, ou seja, reforçou no cosmo ficcional o fator dicotômico entre manipulador x manipulado, não como forma de ratificar o pensamento corrente da elite figurada no personagem amoral João Romão; mas sim, o de denunciar a exploração feita pelo estrangeiro em detrimento da grande maioria de miseráveis que constituía a população da época.

Como exemplo, a seguinte passagem que introduz o capítulo dedicado a situar, na narrativa, os moradores de *O Cortiço*,

Eram cinco horas da manhã e o cortiço acordava, abrindo, não os olhos, mas a sua infinidade de portas e janelas alinhadas. Um acordar alegre e farto de quem dormiu de uma assentada sete horas de chumbo. Como que se sentiam ainda na indolência de neblina as derradeiras notas da última guitarra da noite antecedente, dissolvendo-se à luz loura e tenra da aurora, que nem um suspiro de saudade perdido em terra alheia (AZEVEDO, 1999, p.35).

No trecho acima, a coletividade é apresentada por meio da personificação do cortiço que “acordava, abrindo não os olhos, mas a sua infinidade de portas e janelas alinhadas”, configurado como se fossem máquinas em série funcionando concomitantemente. Por outro lado, apresentam, contraditoriamente, um “acordar alegre e farto” após ter dormido “uma assentada sete horas de chumbo”. É irônico imaginar tal situação percebendo que foram dormir quando “à luz loura e tenra da aurora” dissolveu-se. Em termos de significação imediata, é descabido imaginar um acordar animado após dormir sete horas “de chumbo”, aqui ironicamente posto, já que dormir pesadamente se relaciona com exaurir as energias, sabendo-se que foram dormir na chegada da “luz loura e tenra da aurora”. Não houve como recompor energia para um acordar alegre. Por isso, a caracterização “de chumbo” aplicado em sentido energizador reforça, na verdade, o esgotamento em que se encontravam ao despertar. Teoria confirmada quando, na descrição da cena, o narrador aponta o real estado dos moradores “como se sentiam ainda na indolência de neblina”.

Compreendendo o fragmento do texto citado, em uma primeira leitura superficial, teríamos quase uma acusação da vagabundagem das classes baixas. Tem-se a aparente percepção da preguiça do povo ou a falta de disposição para o trabalho devido, principalmente, às atividades festivas noturnas. No entanto, como se trata de um trecho compreendido como irônico, não se pode incorrer no risco da leitura superficial pertencente à classe dominante; mas sim, uma leitura profunda, elaborada em um discurso que objetivou a valorização do povo que, longe dos valores burgueses impostos aos quais eram submetidos, buscava uma forma de interagir culturalmente à sua maneira. Como explicado por Mérian, “em circunstâncias normais, a burguesia rejeitava todas e quaisquer manifestações da cultura popular: danças, cantos e tradições orais” (MÉRIAN, 2013, p. 76).

Isso nos faz atentar às múltiplas possibilidades de sentido da ironia. Leila Parreira Duarte nos ensina que “os enunciados irônicos, cujo propósito somente se completa no efeito correspondente, isto é, numa recepção que perceba a duplicidade de sentido e a

inversão ou a diferença existente entre a mensagem enviada e a pretendida” (DUARTE, 1994, p.55), ou seja, depende muito do leitor para perceber a mensagem e compreender a intenção diante das pistas deixadas no texto azevediano, o que reforça a necessidade de conhecimento do leitor sobre a estética realista-naturalista na qual o autor está inserido para, assim, compreender a escrita contestadora empregada por ele.

Prosseguindo na discussão, é instigante compreender a importância do ensinamento de Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade*, quando suscita sobre a ilusão antropocêntrica no qual o homem branco, civilizado, reduz à sua própria realidade a realidade dos outros, porque, a partir dessa constatação, pode-se analisar, de maneira coesa, o reducionismo em relação à criança e aos povos estranhos. Por analogia, pode-se também empregar o reducionismo da mulher, vista no século XIX como um ser frágil e com poucas possibilidades de contribuição social.

Na prosa ficcional de *O Cortiço*, a figura feminina não está alheia às intrigas que compõem a narrativa. Podemos perceber que foi utilizada de maneira bastante diversificada no discurso literário, por exemplo, como elemento de subversão, conquistador x conquistado (Rita Baiana x Jerônimo); elemento de insubmissão (Pombinha, Neném, Leocádia, Dona Estela); elemento de independência (as lavadeiras não casadas); e elemento de revolta (Paula e Florinda). Figurada de maneira ironizada e zoomorfozizada, quase uma caricatura, simbolizava uma ginofobia pelo caráter intelectual, social e independente que essas mulheres demonstram no decorrer da narrativa.

É importante esclarecer que Aluísio Azevedo aborda o papel feminino conforme Jean-Yves Mérian com certa preocupação sociológica. Para Mérian, “seus estudos sobre o papel da mulher e seu lugar na sociedade são, a esse nível, cheios de ensinamentos. Antes de adotar uma posição de romancista Aluísio possuía uma atitude de sociólogo” (MÉRIAN, 2013, p.156).

Quando se lê a análise teórica da estética azevediana, em *De cortiço a cortiço*, no item *A verdade dos pés*, o professor, sem mencionar a figura retórica da ironia utilizada por Azevedo, infere-a no excerto

afinal de contas, dos figurantes a que caberiam os três pés o português não é português, o negro não é negro e o burro não é burro. Em plano profundo, trata-se de uma trinca diferente, pois na verdade estão em presença: primeiro, o explorador capitalista; segundo, o trabalhador reduzido a escravo; terceiro, o homem socialmente alienado, rebaixado ao nível do animal (CANDIDO, 2004, p.114).

O professor utilizou a análise irônica para indicar que as personagens tipificadas, conforme sublinhado no trecho, devem ser interpretadas de maneira mais profunda, porque, embora pareçam ser reforçadas com um sentido que se assemelhe ao discurso dominante, tem na verdade uma significação pretendida por Azevedo bem diferente, que é a de mostrar a dinâmica de exploração capitalista que já se apresentava no sistema econômico brasileiro da época.

Com base nisso, podemos depreender que a leitura dos figurantes femininos das classes populares, uma plêiade de tipos humanos, colabora no sentido de coletividade por meio de suas peculiaridades na narrativa, pela lente naturalista, ao condicionar as personagens a um meio antagônico em que reviravoltas ou modificação do destino não é possível devido ao antagonismo da classe dominante e machista.

Embora pareça contraditório, as mulheres das classes dominadas tinham mais liberdade que as burguesas, no sentido de uma aparente independência econômica dos homens, uma vez que as primeiras trabalhavam para se sustentarem e aos filhos, e a segunda mantinha, a partir das relações acertadas com fins econômicos, a situação de dependência dos pais ou dos maridos. E detinham problemática relação com a vida intelectual, no caso das pobres, inexistente, e das abastadas, alienantes. Por isso, no século XIX, vozes femininas, como a da portuguesa Maria Amália Vaz de Carvalho, foram importantes e influenciadoras na Europa e não no Brasil. Conforme relata Mérian sobre as mulheres burguesas brasileiras, “numa sociedade patriarcal e escravagista, só tinham, forçosamente o papel de mães e esposas a assumir. A leitura dos artigos de Maria Amália Vaz de Carvalho podia, no máximo, suscitar nas mais lúcidas um sentimento de frustração” (MÉRIAN, 2013, p.157).

Ainda sobre o papel das mulheres, Aluísio Azevedo, quando estava em São Luís, escreveu sobre a fraqueza e a alienação religiosa a que estavam expostas as mulheres. Isso causou bastante indignação na sociedade e no clero maranhense, o que o levou a escrever sobre o que era desejável para uma vida social mais harmoniosa em uma crônica no jornal *O Pensador* em 10 de dezembro de 1880, “do procedimento da mulher, saibam V.Exas. depende o equilíbrio social, depende o equilíbrio político, depende todo o estado patológico e todo o desenvolvimento intelectual da humanidade” (MÉRIAN, 2013, p.159).

Compreendendo então o posicionamento de Aluísio para as questões femininas, não há que se duvidar de seu caráter irônico ao tratar delas especialmente em *O Cortiço*, porque as representou de maneira a simbolizar o que faltava à mulher real brasileira, notadamente as burguesas. Para as das classes baixas, deu-lhes liberdade de expressão e

ação na narrativa, como são os casos da lavadeira Rita Baiana, Leocádia e Pombinha, transgressoras à condição feminina e insubmissas à vontade masculina.

Para entendermos bem a utilização da ironia no texto, é importante que analisemos o narrador, porque cabe a ele a condução da leitura por meio de suas observações e críticas dissimuladas no enredo. É dele que o leitor atento depreende os pontos de vista, como, por exemplo, “Ninguém ali sabia ao certo se a Machona era viúva ou desquitada; os filhos não se pareciam uns com os outros” (AZEVEDO, 1999, p.37). Nesse trecho destacado, tem-se inicialmente um comentário que se propõe desinteressado para, sarcasticamente, emendar um pensamento condenatório da personagem. Ou, quando comenta sobre o falatório “as lavadeiras não se calavam” (AZEVEDO, 1999, p.42), denunciando-lhes a falta de etiqueta social esperada às mulheres, mas que não se aplicavam à casta dessas trabalhadoras.

A presença do narrador onisciente em *O Cortiço* se estabelece quando “o narrador vai convidando o leitor a ler também as entrelinhas; a ficar atento para o outro significado do que está sendo dito; convida assim o leitor a entrar no jogo da tessitura, deixando-o inquieto, não lhe permitindo uma leitura passiva” (DUARTE, 1994, p.25). Instaure-se aí um jogo que requer extrema atenção ao dito e ao não dito.

A construção narrativa da prosa azevediana ocorre mediante o discurso indireto livre que, segundo Lígia Chiappini Moraes Leite, em *O foco narrativo*, trata-se da “presença discreta de um narrador que, por meio do contar e do mostrar equilibrados, possa dar a impressão ao leitor de que a história se conta a si própria” (LEITE, 2005, p.13). Esse tipo de narrador é marcado em um texto, como sugere Duarte, quando há “o uso de uma voz que muda de tom durante a narração” (DUARTE, 1994, p. 25). No caso de *O Cortiço*, o narrador chama, de maneira discreta, a atenção do leitor para as situações a que estão condicionadas as personagens, intervém de maneira sumária (conta e resume), com tratamento dramático-pictórico, que “é a combinação da cena e do sumário, sobretudo quando a ‘pintura’ dos acontecimentos se reflete na mente de uma personagem, através da predominância do estilo indireto livre” (LEITE, 2005, p.15), como na passagem cheia de construções imagéticas que permitem ao leitor visualizar mentalmente as descrições narrativas que se desenrolam na história. “Meia hora depois, quando João Romão se viu menos ocupado, foi ter com o sujeito que o procurava e assentou-se defronte dele, caindo de fadiga, mas sem se queixar, nem se lhe trair a fisionomia o menor sintoma de cansaço” (AZEVEDO, 1999, p.44).

Voltando à discussão da ironia, Hutcheon explica que a “ironia acontece em todos os tipos de discursos, na fala comum, assim como de forma estética altamente elaborada, na

dita arte superior assim como na cultura popular” (HUTCHEON, 2000, p.20). Vejamos um exemplo para a aplicação da ironia no discurso adotado, a Machona e a Augusta conversavam sobre o paradeiro de Rita Baiana, que, há algum tempo, não aparecia no cortiço, por estar em companhia do namorado Firmo e por ser participante ativa nas festas populares. Machona diz: “— Aquela não indireita mais!... Cada vez fica até mais assanhada!... Parece que tem fogo no rabo! Pode haver o serviço que houver, aparecendo pagode, vai tudo pro lado! Olha o que saiu o ano passado com a festa da Penha!...” (AZEVEDO, 1999, p. 42). Observa-se em primeiro instante que há, por parte das lavadeiras Machona e Augusta, uma aparente reprovação às atitudes da Rita Baiana, conforme o marcado em negrito, criticando-a por ser namorada e indolente no trabalho, configurado logo em seguida no metatexto feito por Augusta sobre a atitude da lavadeira festeira: “— Para a Rita todos os dias são dias santos! A questão é aparecer quem puxe por ela!” (AZEVEDO, 1999, p.42).

Contudo, há de perceber, no nível de leitura mais profundo da fala irônica, uma admiração camuflada pela liberdade assumida e vivenciada por Rita Baiana, que não se deixa prender por nada nem por ninguém. Mulher independente que vive a vida sem as preocupações com as regras sociais esperadas à mulher pobre e trabalhadora, traduzida na fala: “Pode haver o serviço que houver, aparecendo pagode, vai tudo pro lado!” ou admiração pela indiferença da Rita frente às expectativas masculinas: “A questão é aparecer quem puxe por ela”.

Na sequência narrativa, contrapõe-se com a cena de Dona Estela e Zulmira, ambas enclausuradas em suas vidas burguesas, alienadas aos acontecimentos ao redor: “Dona Estela e Zulmira, ambas vestidas de claro e, ambas a limarem as unhas, conversavam em voz surda, indiferentes à agitação que ia lá embaixo, muito esquecidas na sua tranquilidade de entes felizes” (AZEVEDO, 1999, p.43). Percebe-se o contraponto com o que ocorria no cortiço, enquanto a lavadeira Rita Baiana era independente das convenções, mas se divertia; ou enquanto Machona e Augusta trabalhavam e conversavam sobre o que quisessem; as duas burguesas, Dona Estela e Zulmira, aparentemente estavam presas às regras e etiquetas sociais.

Porém, não se configura como verdadeira a premissa “muito esquecidas na sua tranquilidade de entes felizes”, sendo ao contrário, conforme ensinado por Lélia Parreira Duarte, a ironia aqui foi utilizada como “disfarce da angústia frente a uma situação de total incerteza” (DUARTE, 1994, p.14). As duas mulheres burguesas no quadro descrito parecem encenar, por meio de suas vestimentas e atitudes, a total falta de liberdade para se

expressarem, preocupadas apenas em dissimular a falta de vida e de atividade a que estavam condenadas.

Hutcheon explica tal situação de uso da ironia como sendo indireta “através de uma relação de oposição, quando ela dá preferência às pessoas mais simples e mais limitadas, não para burlar-se delas, mas sim para escarnecer dos homens sábios” (HUTCHEON, 2013, p.251). Ilustrado na passagem “O número de hóspedes crescia; os casulos subdividiam-se em cubículos do tamanho de sepulturas; e as mulheres iam despejando crianças com uma regularidade de gado procriador” (AZEVEDO, 1999, p.131). Por meio desse exemplo, tem-se, em leitura superficial, a culpabilidade da mulher como geradora irresponsável de muitos filhos. Porém, na leitura mais profunda da escrita de Azevedo, o que se depreende é a crítica social contra a falta de controle de natalidade.

Portanto, para não nos alongarmos muito, bastou provado que a ironia foi um dos elementos centrais para que Aluísio expusesse, em seu cortiço ficcional, as situações sociais que deveriam ser modificadas sem, contudo, se preocupar em apontar soluções para seu dilema. O uso calculado dessa figura não foi contra um ser em especial, mas é dirigida contra toda a realidade e condições da época em que viveu.

2.2. AS PRÁTICAS COTIDIANAS N’O CORTIÇO

Em *O Cortiço*, a configuração do cotidiano é basilar para o entendimento da discussão presente neste trabalho, dado que a micronarrativa das lavadeiras está configurada concentricamente à macronarrativa, detentora do tempo histórico central. Conforme Masa Nomura, em *Linguagem funcional e literatura: presença do cotidiano no texto literário*, “o mundo cotidiano e a linguagem cotidiana fornecem uma determinada matéria-prima para outros campos da cultura: para as instituições, para as ciências e as técnicas, para a literatura” (NOMURA, 1993, p.25). A matéria-prima que diz respeito à literatura, a nosso ver, é aquela que permite a construção estético-literária de uma determinada época e sociedade, não para fins fatuais, mas de depreensão das influências do escritor na produção artística de sua obra.

A criação do cotidiano ficcional faz parte da complexidade chamada tempo que, por sua vez, segundo Massaud Moisés, em *Dicionário de Termos Literários*, explica que “de certo modo, tudo no romance visa a transformar-se em tempo, que constituiria, em última instância, o escopo magno do romancista” (MOISÉS, 2013, p.412). A ocorrência desse

tempo, especificamente pertencente ao tempo histórico ou cronológico, marcado pelo calendário e pelas expressões temporais, necessita de uma faixa do cotidiano, que é a rotina fugaz, onde “uma rede intrincada de relações e pontos de confluência ocorrem” (MOISÉS, 2013, p.412).

Agnes Heller, em *O cotidiano e a história*, explica que “o homem nasce já inserido em sua cotidianidade” (HELLER, 2000, p.18), dentro de crenças, costumes e hierarquias já existentes. Então, na obra azevediana, a escolha de um cotidiano heterogêneo e hierárquico foi baseada na organicidade da vida diária, concentrada no trabalho e na vida privada de seus personagens, expondo, dessa maneira, o meio e as forças deterministas que influenciavam as atitudes, crenças e comportamentos de seus personagens. Todo o cotidiano da trama gira ao redor das relações de poder e de trabalho como exemplo de poder, “[m]as o vendeiro afastou-se, indiferente às frases que uma ou outra lavadeira imprecava contra ele. Elas, porém, já se não mostravam tão indignadas como na véspera; uma só noite rolada por cima do escândalo bastava para tirar-lhe o mérito de novidade” (AZEVEDO, 1999, p.101); ou, como exemplo de trabalho, a presença das lavadeiras no cortiço que se aristocratizava já não era mais comum “[d]ecrescia também o número das lavadeiras, e a maior parte das casinhas eram ocupadas agora por pequenas famílias de operários, artistas e praticantes de secretaria” (AZEVEDO; 1999, p.198)

Na construção literária, há um autor que produz mediante a linguagem, discurso, comportamento, ideologia, relações e atividades rotineiras, representações simbólicas de um discurso, seja ele social, histórico ou literário. A banalidade é construída e modelada a fim de ressignificar uma ideia ou pensamento sobre determinada percepção do mundo real. No caso de *O Cortiço*, a ressignificação ocorre por meio da coletividade relegada à miséria, enquanto a minoria composta por estrangeiros enriqueciam levemente.

O cotidiano é também tempo em ação, por isso devemos entender o sentido de tempo dentro da narrativa em questão. Apresenta-se de maneira cronológica, ou seja, pela linearidade marcada pelas horas, dias ou anos, exemplificado em: “Meia hora depois vinha das duas casas uma algazarra infernal. Falavam e riam todos ao mesmo tempo” (AZEVEDO, 1999, p.64). Estão presentes na maneira cronológica, nas marcas linguísticas dos verbos, advérbios e expressões temporais narradas por um narrador onisciente. “E assim ia correndo o domingo no cortiço até às três da tarde, horas em que chegou mestre Firmo, acompanhado pelo seu amigo Porfiro, trazendo aquele o violão e o outro o cavaquinho” (AZEVEDO, 1999, p.62).

Na obra em análise, a ordem temporal da linguagem ocorre em sistema de signos expressos em ações ou expressões temporais como “Às oito horas, com efeito, levantava-se e fazia, indolentemente, o alinhamento da cabeça, defronte do seu modesto lavatório de ferro” (AZEVEDO, 1999, p.118). Criando o autor, assim, uma “narrativa de acontecimentos, dispostos em sua sequência no tempo” (NUNES, 1988, p.19) importantes para a dinâmica do mundo imaginário, visto que o tempo é indissociável do cosmo ficcional.

A utilização do pretérito, principalmente o imperfeito, é uma escolha dos escritores naturalistas, como explicado por Celso Cunha e Lindley Cintra, em *A nova gramática do português contemporâneo*: “[C]om os escritores naturalistas este imperfeito descritivo assume importância capital na língua literária e é, hoje, um dos recursos mais eficazes de que dispõem os romancistas do idioma” (CUNHA&CINTRA, 2001, p.453), porque “o imperfeito faz ver sucessivamente os diversos momentos da ação, que à semelhança de um panorama em movimento, se desenrola diante de nossos olhos: é o presente no passado” (CUNHA&CINTRA, 2001, p.453). Por isso, no texto, as ações parecem continuar em sua realização para o presente, criando, assim, um dinamismo na enumeração dos fatos que se sucedem. “Ao redor desta a curiosidade assanhava-se cada vez mais. Estalavam todos por saber quem a tinha emprenhado. ‘Quem foi?! Quem foi?!’ esta frase apertava-a num torniquete” (AZEVEDO, 1999, p.91).

É importante salientar também que o tempo narrativo está intrinsecamente ligado ao espaço imaginado, porque ambos são correlatos do discurso, porquanto “linguagem concreta, efetuada, cabe lembrar a linearidade ínsita, como meio formador de unidades consecutivas, não pode ordenar, senão sucessivamente, todas as representações, mesmo as simultâneas” (NUNES, 1988, p. 25). É onde o cotidiano definitivamente acontece “As tinas estavam abandonadas; os coradouros despídos. Tabuleiros e tabuleiros de roupa engomada saíam das casinhas, carregados na maior parte pelos filhos das próprias lavadeiras que se mostravam agora quase todas de fato limpos” (AZEVEDO, 1999, p.56).

Michel de Certeau, em *A invenção do cotidiano*, trabalha a definição do termo dentro de um aspecto cultural, salientando a divergência do sistema dominante que empurra o diferente dele à periferia do aceitável. Ao que chama de marginalidade de massa atribui “uma atividade cultural dos não produtores de cultura, uma atividade não assinada, não legível, mas simbolizada” (CERTEAU, 2014, p.43); que consegue driblar os mecanismos repressores para estabelecerem a autonomia de suas crenças em uma determinada economia. Na prosa ficcional em estudo, pode-se perceber essa marginalidade quando, no processo de aristocratização do cortiço, as festas e danças foram proibidas a não serem

portas adentro, porque ali “já não se admitiam sambas e chinfrinadas” (AZEVEDO, 1999, p.199).

Maurice Blanchot, em *A conversa infinita*, dispõe que o cotidiano “é aquilo que somos em primeiro lugar e o mais frequentemente: no trabalho, no lazer, na vigília, no sono, na rua, no privado da existência” (BLANCHOT, 1997, p.235), isto é, um movimento revelado nas diversas figuras do Verdadeiro, quer sejam nas transformações históricas, econômicas, sociais ou da vida privada.

Tanto em Certeau quanto em Blanchot há uma preocupação e valorização com a cultura popular exercida no cotidiano resistente à cultura dominante que a rejeita, a remodela ou a exclui. Ambos não tratam da literatura em si, mas fornecem os subsídios necessários para que se aplique à análise de *O Cortiço* seus mecanismos de análise, como a conceituação, análise, diferenciação e classificação. Elementos que dão à cultura marginalizada o *status* de pertença.

No discurso literário da obra em questão, o cotidiano se serve basicamente da linguagem e de seus recursos como os tempos verbais, construções sintáticas, léxico e semântica para a construção da tessitura ficcional. Em especial, os tempos verbais, segundo Nunes, “reclamam uma tensão no uso da linguagem, que aproxima o locutor do objeto. Orientam-nos no mundo do intercurso cotidiano, da ação e das decisões” (NUNES, 1988, p.40); haja vista que proporcionam dinamismo à trama.

Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade*, ensina que os aspectos socioculturais de uma narrativa são intrínsecos na repercussão e feitura da obra, uma vez que “a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana” (CANDIDO, 2006, p. 31). Embora radicada no artista, é transcendente a ele, pois está ligada à comunicação artística: *autor, obra, público*. Devido a essa tríade, pode-se observar um aporte possível à compreensão das circunstâncias nas quais se encontrava a sociedade da época e que influenciaram o autor a, mimeticamente, apresentá-las no cosmo ficcional.

Para que fosse possível o registro fictício dessas personagens, o autor criou-lhes um cotidiano que, na maior parte da história, é desolador e cheio de infortúnios, com brigas, violência, loucura, injustiça e morte, como, por exemplo, o caso da lavadeira Augusta, cuja filha foi pisoteada durante o incêndio; o despejo de Marciana e futuramente sua morte no hospício, assim como o despejo de Piedade e a filha Marianita para o cortiço rival. Não há mudança no trajeto, seguem um destino sem expectativas devido ao meio ao qual pertencem e por serem integrantes de condições marginalizadas: mulheres e pobres.

Para o cotidiano conhecido ou rotineiro, é importante consultar Maurice Blanchot, em *Conversa Infinita*, ao dizer que

o cotidiano é a platitudo, mas essa banalidade é não obstante também o que há de mais importante, se remete à existência em sua espontaneidade mesma e tal como esta se vive, no momento em que, vivida, subtrai-se a todo enformar-se especulativo, talvez a toda coerência, toda regularidade (BLANCHOT, 1997, p. 237, grifo nosso).

Pode-se então inferir para o plano ficcional, conforme o trecho em destaque na citação, que se compreende como uma monotonia que desempenha um aspecto realístico na narrativa, porque proporciona a impressão do enformar-se especulativo, isto é, aprisionar o que é apenas teórico dentro de um cosmo figurativo, conforme nota-se no seguinte excerto:

A labutação continuava. As lavadeiras tinham já ido almoçar e tinham voltado de novo para o trabalho. Agora estavam todas de chapéu de palha, apesar das toldas que se armaram. Um calor de cáustico mordialhes os toutiços em brasa e cintilantes de suor. Um estado febril apoderava-se delas naquele rescaldo; aquela digestão feita ao sol fermentava-lhes o sangue (AZEVEDO, 1999, p. 45-46).

No trecho, o cotidiano, nesse sentido, é representado na prosa ficcional pelos verbos no imperfeito do indicativo: “continuava”, “tinham já ido”, “tinham voltado”, “mordialhes”; pela locução adverbial pleonástica: “de novo”, pelos adjetivos e locuções: “cáustico, em brasa, de suor, febril”; e pelo advérbio “agora”; o que permite ao leitor perceber as ações em execução, assim como vivenciar sinestesticamente todo o enfado e desconforto da labutação das lavadeiras “[u]m estado febril apoderava-se delas naquele rescaldo; aquela digestão feita ao sol fermentava-lhes o sangue”, convergindo em verdadeiro tédio, que, para Blanchot, “é o cotidiano tornado manifesto” (BLANCHOT, 1997, p.241). Mediante o uso dos verbos no passado, construído pelo discurso indireto livre, observam-se personagens que se movem em um plano de existência estética, com aspecto verossímil, imprimindo ao microcosmo um registro epistemológico. Harald Weinrich, citado por Nunes, esclarece que “o pretérito assinala que há narrativa, e não o fato de que esta se realiza para trás no tempo que passou” (NUNES, 1988, p.40); isto é, a utilização do pretérito imperfeito separa a narrativa ficcional da narrativa histórica, resultando disso o caráter puramente estético da obra.

Chama também a atenção a presença do advérbio de tempo “agora” no trecho citado na página anterior, conferindo-lhe uma breve digressão, pincelando um antes e um depois de sua presença. Explicando melhor, o agora reforça a ideia de que houve uma anterioridade à rotina, em que ocorria o mesmo de sempre: “a labutação continuava. As lavadeiras tinham já ido almoçar e tinham voltado de novo para o trabalho”; porém, o “agora” introduz o segundo período, mudando um pouco o tom de objetividade empregado, cedendo lugar a uma voz narrativa menos objetiva, mais sarcástica, parecendo criticar-lhes as atitudes: “Agora estavam todas de chapéu de palha, apesar das toldas que se armaram”, para, logo em seguida, dissimular-se em aparentes justificativas, pois “um calor de cáustico mordia-lhes os toutiços em brasa e cintilantes de suor”, reforçando então o pesado ofício por que passavam essas mulheres lavadeiras.

Paralelamente a esse cotidiano previsível e enfadonho na tessitura, há uma transformação na atmosfera rítmica da narrativa, trazendo consigo um cotidiano modificado, chamado por Blanchot de extraordinário, porque

o cotidiano tem esse traço essencial: não se deixa apanhar. Ele escapa. Ele pertence à insignificância, e o insignificante é sem verdade, sem realidade, sem segredo, mas é talvez também o lugar de toda significação possível. O cotidiano escapa. É nisso que ele é estranho, o familiar que se descobre (mas já se dissipa) sob a espécie do extraordinário (BLANCHOT, 1997, p.237).

Explicando esse excerto no texto ficcional de *O Cortiço*, temos um dia de lavagem de roupa comum a tantos outros, que deixa de lado a insignificância, porque o insignificante é sem verdade, porque não há expectativa nele, entra-se em automatismo, mas que, por algum motivo, surpreende quando esse cotidiano escapa, perde a sua previsibilidade. É nisso que ele é estranho, que se descobre sob a espécie do extraordinário, porque se modifica por algum fator alheio à percepção imediata das personagens. E esse ânimo então modifica o lugar, quando intui que o inesperado se apossa do ambiente, tornando-o algo “extraordinário”, ou seja, que sai do costumeiro e passa ao espetacular, imprevisto.

A quebra do cotidiano no discurso narrativo se dá por Marciana e sua filha Florinda. Marciana, mulata velha, agarrada a suas memórias, interpretação conferida pela presença do cachimbo ao canto da boca enquanto cantava monótonas toadas do sertão, elementos inferidos como pertencentes à época de escravidão ou ao contato já perdido com o povo da África. Nota-se que esses elementos, como o cachimbo e o canto, eram comuns aos

escravos vindos do continente escravo, aspectos a serem explicados no terceiro capítulo deste estudo.

A partir da descrição das atitudes de Florinda, totalmente brasileira, o ritmo discursivo muda totalmente, tornando-se mais rápido em um ritmo imaginado devido à descrição das atitudes das personagens. A fadiga, o fastio e o incômodo com o sol cáustico cedem lugar a uma animação repentina: A Florinda, a rebolar sem fadigas, assoviava. Também se deixa contaminar o Albino, saracoteando os seus quadris pobres de homem linfático, batia na taboa um par de calças no ritmo cadenciado. Assim como as portuguesas que, de dentro de suas casas, exerciam o ofício: “da casinha número 8 vinha um falsete agudo, mas afinado. Era a das Dores que principiava o seu serviço; não sabia engomar sem cantar. No número 7 Nenem cantarolava em tom muito mais baixo” (AZEVEDO, 1999, 46). Esse intercâmbio cultural foi o pivô de um cotidiano extraordinário, porque a coletividade burlou a expectativa reservada a elas por um momento, mostrando que, apesar de todas as dificuldades, o povo, no século XIX, inventava formas de tornar suas sinas leves e seus costumes e crenças evidentes.

Porém, a narrativa é trazida ao seu antigo estado de crueza e desânimo quando “O vendeiro, ao passar por detrás de Florinda, no momento que apanhava roupa do chão, ferrou-lhe uma palmada na parte do corpo então mais em evidencia” (AZEVEDO, 1999, p.46), como que para deixar demarcado a relação dominante x dominado, no qual só pode haver o discurso dominante. Blanchot explica que, quando há referência de poder, o cotidiano é um elemento contaminado por essa relação, porque “o cotidiano é a vida em sua dissimulação equívoca, tudo se interpenetra sem pudor numa mescla impura, tudo é destruído e quebrado, nada floresce até a vida real” (BLANCHOT, 1997, p. 240). Na citação anterior, o homem adota uma prática comum que põe em evidência a relação de poder do homem sobre a mulher, ou seja, toda a estrutura político-social é envolvida e se mistura nas atitudes e crenças do dia a dia.

É reservado ao cotidiano também a propagação e a assimilação de crenças e comportamentos sociais incorporados em determinada sociedade e, na obra em exame, o cotidiano, sobretudo das classes populares, e as relações de sociabilidade do brasileiro no século XIX são colocados em evidência. Então, a Literatura é o veículo capaz de reforçar crenças, desfazê-las ou levantar novas reflexões sobre algum costume, porque, como versa Certeau (2014), a crença repousava em uma alteridade invisível, escondida por trás dos signos. Por isso, muitas histórias eram vistas como diabólicas, subversivas, imorais ou

prejudiciais à sociedade, se se tratassem de temas estabelecidos como tabus, como o sexo, o gênero ou mesmo as camadas marginalizadas retratadas no plano histórico ou literário.

Portanto, Aluísio Azevedo foi capaz de alcançar com *O Cortiço* tal notoriedade porque incomodou a muitos com sua linguagem franca, denunciativa, transformando sua percepção da realidade em mundos ficcionais capazes de caricaturizar o destoante social, chamando, assim, a atenção para o que a sociedade tratava como invisível, a sua coletividade.

3 – CULTURA POPULAR N’O CORTIÇO

De joelhos sobre essas poldras, como por lá lhe chamam, desde o arco até alguma extensão no sentido contrário ao da corrente, um bando de lavadeiras molhava, batia, ensaboava, esfregava e torcia a roupa, ao som de alegres cantigas, interrompidas às vezes por estrepitosas gargalhadas; outras estendiam-na pelos coradouros vizinhos, e, algumas, mais madrugadoras, principiavam a dobrar a que o sol da manhã havia já secado.

(As pupilas do Senhor Reitor – Júlio Dinis)

José Luiz dos Santos define cultura como sendo um modo diferente de “organizar a vida social, de se apropriar dos recursos naturais e transformá-los, de conceber a realidade e expressá-la” (SANTOS, 1987, p.10). Dentro da diversidade existente nos agrupamentos humanos que coexistem entre si, “cultura diz respeito à humanidade como um todo e ao mesmo tempo a cada um dos povos, nações, sociedades e grupos humanos” (SANTOS, 1987, p.10). A cultura está associada a uma coletividade em que as pessoas compartilham de um mesmo pensamento, valor, tradição. Esse modo de vida coexiste entre raças opostas, podendo ser transplantado em textos ficcionais que se propõem a retratar a realidade circundante, como foi o caso de Aluísio ao escrever a obra objeto deste trabalho e afigurar-lhes em personagens secundários que transitam passivamente dentro do enredo.

Ao aprofundar no termo cultura popular, tem-se em Roger Chartier dois modelos: o primeiro como “um sistema simbólico coerente e autônomo, que funciona segundo uma lógica em sua dependência e carência em relação à cultura dos dominantes”. Já o segundo, preocupado em lembrar a existência das relações de dominação que organizam o mundo social, percebe a cultura popular em suas dependências e carências em relação à cultura dominante (CHARTIER, 1995, p.179). É um sistema que resiste à periferia da cultura dominadora, em locais onde o povo age conforme crença, atitudes e valores. No espaço do cortiço, essa dinâmica ocorre onde as lavadeiras exercem seu papel funcional, periféricas em relação às danças de salão frequentadas pela família de Miranda e pelo próprio João Romão, como na passagem em que João Romão, em processo de aburguesamento, está ao lado de Zulmira e olha com altivez para os moradores,

Zulmira que, ao lado dele, sorrindo de olhos baixos, atirava migalhas de pão para as galinhas do cortiço; ao passo que o vendeiro lançava para baixo olhares de desprezo sobre aquela gentalha sensual, que o enriquecera, e que continuava a mourejar estupidamente, de sol a sol, sem outro ideal senão comer, dormir e procriar” (AZEVEDO, 1999, p.144).

Ao se pensar em cultura popular, Peter Burke problematiza sobre a dificuldade em se conceituar esse termo, uma vez que não se sabe definir quem é o povo. Seria apenas o oposto de elite? Se for o caso, corre-se o risco de uma homogeneização dos excluídos, reforçando ideias antigas e segregadoras. Burke expande a análise ao citar o termo adotado por sociólogos numa tentativa de dirimir a questão, chamando as manifestações populares de subculturas que, por sua vez, são subdivididas em “urbana e rural, masculina e feminina, velha e jovem e assim por diante” (BURKE, 2004, p.40). Dentro dessa concepção, pode-se compreender, no construto ficcional das lavadeiras, no momento ímpar na obra em que se utilizam do canto e da dança para amenizar as agruras da vida, a indiferença e a atitude de posse com as quais são tratadas pela classe dominante, afigurada em João Romão, “O vendeiro ao passar por detrás de Florinda, que no momento apanhava roupa do chão, ferrou-lhe uma palmada na parte do corpo então mais em evidência” (AZEVEDO, 1999, p.46) Nessa passagem, o narrador descreve a cena utilizando-se do verbo “ferrar” e “na parte do corpo mais evidência” como se a marcasse, feito fazendeiro quando ferra o gado para distingui-lo como propriedade.

Alfredo Bosi, em *Dialética da Colonização*, detalha o conceito de cultura que vai desde técnicas manuais, cultivo da terra, ideologia até “conjunto de práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social” (BOSI, 2010, p. 16), distinguindo o termo cultura analiticamente em cultura universitária, cultura criadora extrauniversitária, indústria cultural e cultura popular. Referente à cultura popular, Bosi contempla-a junto à cultura criadora que ocorre fora das instituições acadêmicas ou convencionais, uma vez que “cultura popular, basicamente iletrada, que corresponde aos mores materiais e simbólicos do homem rústico, sertanejo ou interiorano, e do homem pobre suburbano ainda não de todo assimilado pelas estruturas simbólicas da cidade moderna” (BOSI, 2010, p. 309), não é assimilada pela classe dominante. Pelo contrário, a classe dominada é quem assimila e adapta a cultura dominante dentro de seus ritos e símbolos, como, por exemplo, as festas religiosas, as procissões e festejos como o carnaval.

Dentro dessa aculturação, vê-se, por exemplo, em *O Cortiço*, que a mulata Marciana, supostamente detentora das tradições de seus antepassados africanos, resiste ao

processo de aculturação, enquanto a filha Florinda está envolta nos costumes e ritmos brasileiros, inclusive, retratada na obra como uma mulher lasciva “a pele de um moreno quente, beijos sensuais, bonitos dentes, olhos luxuriosos de macaca” (AZEVEDO, 1999, p.38). Marciana não se envolve com os demais habitantes da habitação, mantém-se sempre envolta em sua mania ou humores. “Florinda [...] levantava-se da mesa, para ir de carreira levar lá fora ao número 12 um prato de comida à sua velha que, à última hora, vindo-lhe o aborrecimento, resolvera não ir ao jantar” (AZEVEDO, 1999, p.64).

Maria Odila Leite da Silva Dias, em *Quotidiano e Poder*, expõe a aculturação promovida pela escravidão que rompeu com tradições, meio social e da própria parentela do escravo: “A escravidão é por sua própria natureza ruptura e desenraizamento cultural e, pois, um sistema incompatível com tradições e neutralizadora de costumes étnicos e de heranças atávicas” (DIAS, 2001, p.159). Exemplo desse desenraizamento é Bertoleza, “crioula, trintona, escrava de um velho cego residente em Juiz de Fora” (AZEVEDO, 1999, p.15) que, na obra, está sempre a serviço, não se envolvendo em amizades ou interação com nenhuma outra personagem a não ser João Romão, a quem devotava sua afeição e economias: “Bertoleza não queria sujeitar-se a negros e procurava instintivamente o homem numa raça superior à sua” (AZEVEDO, 1999, p. 16).

O estudo cultural brasileiro feito pela História passou por reinterpretções ao longo do tempo. De um modelo antiquado que percebia a cultura de maneira elitista aos moldes europeus, em que se valorizava a exteriorização superior do espírito humano, para uma abordagem mais ampliada em que a cultura popular é inserida dentro de um conjunto de significados partilhados. Como esclarece Sandra Jatahy Pesavento, “Trata-se, antes de tudo, de pensar a cultura como um conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens para explicar o mundo” (PESAVENTO, 2007, p.134). Portanto, cabe, ao ler *O Cortiço*, atualizarmos, dentro da tessitura do texto, uma nova interpretação de vestígios culturais criados a partir do contexto ficcional, possibilitando, assim, um novo olhar sobre o modo de viver das mulheres pobres do século XIX.

Pesavento explica que cultura é “uma forma de expressão e tradução da realidade que se faz de forma simbólica, ou seja, admite-se que os sentidos conferidos às palavras, às coisas, às ações e aos atores sociais se apresentem de forma cifrada, portanto já um significado e uma apreciação valorativa” (PESAVENTO, 2007, p.08). Forma simbólica possível na reinterpretação dos resquícios culturais encontrados por meio do canto e da dança (fados portugueses, modinhas brasileiras, chorados, lundus, toadas, samba), dos utensílios (cachimbo, tábua de lavar, tinas, coradouros) e das vestimentas (xales de lã

vermelha e xales de crochê) das personagens lavadeiras em *O Cortiço*. Elementos que, construídos no cosmo ficcional, representam uma camada social desprestigiada, anônima, integrada à massa de muitos outros estereótipos que formavam o povo brasileiro do século XIX.

Sílvio Romero diz sobre a influência que a cultura popular teve sobre ele quando criança, fato que escritor consagrado algum havia conquistado, a atração para o que lhe era contado por meio das velhas rendeiras: “Ah! Meu amigo, nunca livro algum, por mais notável que fosse o seu autor e mais celebrada a sua fábula, conseguiu atrair-me como aquelas velhas o faziam com o ímã dos seus recontos” (ROMERO, 1954, p.19). Com base em sua intimidade com as questões populares, Sílvio Romero observou “o povo na diuturnidade do trabalho e na normalidade da comunicação cultural, as permanências da individualidade coletiva” (ROMERO, 1954, p.20), registrando-lhes os costumes, lendas e cantos.

Mais especificamente sobre o canto na cultura popular brasileira, pode-se compreender, a partir de estudiosos, como Sílvio Romero, Câmara Cascudo e José Ramos Tinhorão, que o canto se define pela fórmula pedagógica de passar ensinamentos, tradições, religiosidade, sentimentos, superstições e devotamento. No construto ficcional, essa pedagogia é percebida por meio da execução laboral das lavadeiras ao se manterem fiéis às origens da terra natal “(p)rincipiava o trabalho. Rompiam das gargantas os fados portugueses e as modinhas brasileiras” (AZEVEDO, 1999, p.36), cuja tradição supõe-se que seja uma forma de perpetuação das tradições e sentimentos. Infelizmente, o autor não recriou nenhum desses cantos para análise do conteúdo, como o fez com a toada da lavadeira Marciana. Porém, Tinhorão destaca, em *Os sons dos negros no Brasil*, que a despeito do que se sabia, por meio de documentação oficial sobre as culturas do branco e do indígena, pouco há sobre o tema em relação à cultura do africano no Brasil, embora se suponha igualmente vasta em relação às outras etnias:

A despeito da falta absoluta de dados sobre a vida dos negros na acanhada massa de informações legada pela documentação oficial até hoje conhecida ou pelos depoimentos de religiosos e cronistas do século XVI, o pouco que esses mesmos papéis e testemunhos dão a conhecer, no entanto, sobre a música, os cantos e as diversões dos brancos e dos índios nessa primeira centúria da colonização, leva a concluir que algo semelhante terá ocorrido também em relação aos escravos africanos (TINHORÃO, 2012, p.31).

Então, *O Cortiço*, embora obra literária de finalidade estética, contribui como fonte para inventariar e resgatar a cultura do negro no século XIX, conforme abordado por Tinhorão “não há porque imaginar que os escravos negros não tivessem também ocasião de entregar-se a suas danças e cantos africanos, ou até — quem sabe — participar de manifestações musicais particulares de brancos europeus” (TINHORÃO, 2012, p.32). Quando reunidos em casa de Rita Baiana: “Firmo e Porfiro faziam o diabo, cantando, tocando bestialógicos, arremedando a fala dos pretos cassagens²” (AZEVEDO, 1999, p.64); ao mesmo tempo em que apresenta a confluência entre Brasil e Portugal nos costumes das gentes simples, como lamentado da partida de Rita, uma vez que “já não faziam sambas ao relento com o choradinho da Bahia, e mesmo o cana-verde³ pouco se dançava e cantava; agora era o forrobodós dentro de casa, com três ou quatro músicos...” (AZEVEDO, 1999, p.184).

Luís Câmara Cascudo ensina que, para ser folclórica, a manifestação tem que atender a quatro requisitos: antiguidade, persistência, anonimato e oralidade. Características que se enquadram ao tentarmos apresentar a importância que o canto das lavadeiras tem como manifestação folclórica brasileira. Cascudo esclarece sobre esse fato ao dizer “Natural é que uma produção que se popularizou seja folclórica quando se torne anônima, antiga, resistindo ao esquecimento e sempre citada, num ou noutro meio denunciador da predileção ambiental” (CASCUDO, 2006, p.22-23).

Por partes, vê-se na representação das mulheres simples da obra todo esse quesito. Há antiguidade, se considerarmos que, na tessitura textual, o surgimento do cortiço se dá simultâneo aos aluguéis feitos tanto das casinhas quanto das tinas, e o público-alvo do estabelecimento eram as lavadeiras, como diz a tabuleta posta no local: “Estalagem São Romão. Alugam-se casinhas e tinas para lavadeiras” (AZEVEDO, 1999, p. 26). Há persistência: quando mencionadas sempre a cantar quando trabalhavam: “E as lavadeiras não se calavam, sempre a esfregar, e a bater, e a torcer camisas e ceroulas, esfogueadas já pelo exercício” (AZEVEDO, 1999, p.42). Há anonimato quando as lavadeiras nominalizadas (Machona, Augusta, Leocádia, Bruxa, Marciana e Florinda) se mesclavam a outras anônimas de modo que “formava-se um novo renque de lavadeiras, que acudiam de

² Cassange ou **Caçanje** é o nome de um grupo étnico de Angola, bem como (com inicial maiúscula, “Caçanje”) o nome da localidade angolana associada ao povo caçanje. A palavra é, portanto, tanto um substantivo quanto um adjetivo (“os caçanjes”; “a nação caçanje”; etc). Também é chamada **caçanje** a língua crioula, baseada na língua portuguesa, falada pelos caçanjes.

³ Cana-verde: Dança e canção popular no Norte de Portugal.

fora, carregadas de trouxas, e iam ruidosamente tomando lugar ao lado uma das outras, entre uma agitação sem tréguas, onde se não distinguia o que era galhofa e o que era briga” (AZEVEDO, 1999, p. 41). E há oralidade quando Marciana, por meio de sua linguagem coloquial, fica repetindo a toada do sertão.

Leonardo Mendes trabalhou sobre a cultura popular no aspecto da música e do clima, confrontando as duas culturas, portuguesa e brasileira, em que o elemento como a musicalidade é metaforicamente utilizado como arma de duelo: “As armas do duelo são, de um lado, a guitarra portuguesa, e de outro o cavaquinho e violão brasileiros” (MENDES, 2000, p.44); para, dessa forma, discutir a ideia de nação, onde o colonizado seduz e domina o colonizador, metonimicamente representados por Rita Baiana e Jerônimo:

Mas Jerônimo nada mais sentia, nem ouvia, do que aquela música embalsamada de baunilha, que lhe entontecera a alma; e compreendeu perfeitamente que dentro dele aqueles cabelos crespos, brilhantes e cheirosos da mulata, principiavam a formar um ninho de cobras negras e venenosas, que lhe iam devorar o coração (AZEVEDO, 1999, p.74).

No excerto acima, a lavadeira Rita Baiana cativa a atenção e o sentimento do português, Jerônimo, que se vê enamorado pela exótica mulher brasileira de maneira irreversível. A partir desse encontro, Jerônimo não mais reflete a austeridade do europeu, alcunhado pelo narrador de Hércules, “com o seu exemplo os companheiros tornavam-se igualmente sérios e zelosos” (AZEVEDO, 1999, p.54), para o de submisso amante que

abrasileirou-se para sempre; fez-se preguiçoso, amigo das extravagâncias e dos abusos, luxurioso e ciumento; fora-se-lhe de vez o espírito de economia e da ordem; perdeu a esperança de enriquecer, e deu-se todo inteiro, à felicidade de possuir a mulata e ser possuído só por ela, e mais ninguém (AZEVEDO, 1999, p.175).

3.1 – AS LAVADEIRAS NA CULTURA POPULAR

*A lavadeira e a pedra formam um ente especial, que se divide e se unifica
ao sabor do trabalho. Se a mulher entoar uma canção, percebe-se que a
pedra a acompanha em surdina. Outra vez, parece que o canto
murmurante vem da pedra, e a lavadeira lhe dá volume e
desenvolvimento.*

(As lavadeiras de Mossoró – Carlos Drummond de Andrade)

A imagem da lavadeira é muito recorrente nas obras artísticas e culturais luso-brasileiras, devido à representatividade da mulher pobre de antigamente. É uma profissão doméstica, desempenhada em sua maioria por mulheres pobres. As lavadeiras são referenciadas no imaginário popular de maneira negativa, por serem consideradas curiosas e fofas, embora sejam elementos de inspiração bucólica para pintores, artistas e românticos até nossos dias. Em *O Cortiço*, esse imaginário é reproduzido por meio de situações de mexericos, brigas e desavenças, reforçando, assim, o estereótipo de mulher indisciplinada, por isso desprezível, cheia de veneno, sem lei e sem moderação.

Ao se criar uma breve linha temporal onde aparece a figura da lavadeira, tem-se: Álvares de Azevedo “É ela, é ela, é ela” (1853); Castro Alves “Aves de arribação” (1870) e “O vidente” (1971); Cora Coralina “A lavadeira” (1965); Carlos Drummond de Andrade “As lavadeiras de Mossoró” (1979), Mário Quintana “Ritmo” (2005), bem como em romances de Machado de Assis “Memórias Póstumas de Brás Cubas” (1994); Coelho Neto “O Rei Negro” (1984); Ulysses Lins de Albuquerque “Três Ribeiras” (2012); nas crônicas de Graciliano Ramos – “Linhas Tortas” (2015), entre outros, até chegar a Carolina Maria de Jesus “Quarto de Despejo” (2012). Na pintura nacional, as lavadeiras estão representadas em Portinari (1903-1962), Anita Malfatti (1889-1964), José Maria Cavalcanti (1897-1976), Almeida Júnior (1850-1889), Guido Viaro (1897-1971), José Pancetti (1902-1958) dentre outros, inclusive europeus.

No Brasil, o que se tem delas é o fornecido por registros policiais ou de recenseamento do século XIX, ora como arrimo de família ou mães solteiras que dependiam da profissão para a sobrevivência, ora como participantes de brigas e contendas. Afora isso, não há nenhuma outra anotação que lhes marque a presença ou as cantigas que faziam ao trabalhar naquela época. Faz-se importante frisar que as cantigas

delas eram utilizadas também como transmissor de ensinamentos aprendidos oralmente, daí sua importância folclórica.

Há estudos e artigos contemporâneos bem relevantes que se dedicaram a registrar as cantigas de lavadeiras em lugares pontuais no Brasil, como em Almenara, Minas Gerais. Dentre eles, vale citar o folclorista Carlos Farias, que compilou obra musical que virou dissertação de mestrado das pesquisadoras Nilza Maria Pacheco Borges, em *As imagens como diálogo na pesquisa: O Canto das Lavadeiras e o Ritual de Bênção das Águas em Almenara - por entre memórias e renovo*, e Samara Rodrigues Ataíde, em *Confluências do Passado e do Presente: o resgate da memória em o canto das lavadeiras*, que aborda as cantigas das lavadeiras num viés trovadoresco. Por isso, ao encontrar em obra ficcional de relevância, como em *O Cortiço*, a manifestação de suas cantigas, mesmo sem a intenção de fazê-lo, Aluísio Azevedo colabora para o resgate de elemento cultural do Brasil, fato apontado e mencionado no artigo de Gisela D'Arruda, em *Sabão em mão de lavadeira*, artigo que menciona alguns espaços de lavadeiras no Brasil e faz alusão a seus cantares.

Na tessitura ficcional em *O Cortiço*, as lavadeiras são o contraponto que marca as duas fases pelas quais passa o estabelecimento. No primeiro momento, são figuras necessárias e exploradas para o progresso do vendeiro João Romão “Estalagem de São Romão. Alugam-se casinhas e tinas para lavadeiras” (AZEVEDO, 1999, p. 26); no segundo, são *persona non grata*, já que o novo cortiço não necessitava mais delas, pois estava atraindo melhor clientela “Decrescia também o número das lavadeiras, e a maior parte das casinhas eram ocupadas agora por pequenas famílias de operários, artistas e praticantes de secretaria” (AZEVEDO, 1999, p.198); por isso, a necessidade de neutralizar-lhes ou afastar-lhes a presença no recinto.

Há várias lavadeiras anônimas na obra, mas Azevedo identificou algumas com características zoomorfizadas para ironicamente discutir sua tese determinista na qual o homem é fruto de três fatores: raça, meio e instinto, conforme a análise a seguir:

Leandra, chefe de família, por essa definição alcunhada de Machona, caracterizada como “portuguesa feroz, berradora, pulsos cabeludos e grossos, anca de animal do campo” (AZEVEDO, 1999, p.37), atributos condizentes com o estudo de Rachel Soihet, em *Mulheres pobres e violência no Brasil urbano*, onde aborda que a independência e o papel das “mulheres populares, em grande parte, não se adaptavam às características dadas como universais ao sexo feminino: submissão, recato, delicadeza, fragilidade (SOIHET, 2015, p.367). Ao contrário, essas mulheres eram discriminadas por precisarem trabalhar e assumir o papel que cabia a um homem “eram mulheres que trabalhavam e muito, [...]

brigavam na rua, pronunciavam palavrões, fugindo, em grande escala, aos estereótipos atribuídos ao sexo frágil” (SOIHET, 2015, p.367).

As mulheres mais jovens do grupo das lavadeiras, Nenen e Florinda, chamadas zoomórficas e, respectivamente, de enguia e macaca, recebem tal comparação por serem alvos de investidas masculinas — a primeira por ser escorregadia e afastar-se dos assédios, e a segunda por gostar da atenção recebida — mas que buscavam preservar suas virgindades por uma questão de valor, embora não fosse de se esperar delas que houvesse algum recato ou que se enquadrassem num ideal de castidade, conforme explicado por Soihet “suas relações tendiam a se desenvolver dentro de um outro padrão de moralidade que, relacionado principalmente às dificuldades econômicas e de raça, contrapunha-se ao ideal de castidade (SOIHET, 2015, p.368).

Esperava-se das mulheres da classe dominada uma rejeição aos valores burgueses de matrimônio, como mencionado por Soihet ao citar como exemplo de pretensão feminina de autonomia a personagem Rita Baiana, que, em *O Cortiço*, manifesta-se contrária à instituição do casamento “Casar? Protestou a Rita. Nessa não cai a filha de meu pai! Casar! Livra! Para quê? Para arranjar cativo? Um marido é pior que o diabo; pensa logo que a gente é escrava! Nada! Qual! Deus te livre!” (AZEVEDO, 1981, p.30 apud SOIHET, 2015, p.368).

Porém, havia aquelas, como Augusta Carne-mole, cônjuge do soldado de polícia Alexandre, que é descrita como submissa “mulher de uma honestidade proverbial no cortiço, honestidade sem mérito, porque vinha da indolência do seu temperamento e não do arbítrio do seu caráter” (AZEVEDO, 1999, p.37); configurando, dessa maneira, a apropriação de valores destinados aos status de casadas. Como explicado por Soihet “(a) condição de casada por si só pressupunha um comportamento irrepreensível da mulher, isso parece denotar a influência da cultura dominante sobre as camadas populares” (SOIHET, 2015, p.369).

Outro ponto retratado como cultural nas mulheres da camada dominada era o da promiscuidade feminina e o da violência como meio disciplinador, representado no grupo das lavadeiras em Leocádia, “portuguesa pequena e socada, de carnes duras, com fama terrível de leviana entre as vizinhas” (AZEVEDO, 1999, 38). Ela, embora amasiada com o ferreiro Bruno, envolve-se com Henrique a fim de obter desse um filho para, dessa maneira, alugar-se como ama-de-leite e melhorar seus rendimentos: “Olha! pediu ela, faz-me um filho, que eu preciso alugar-me de ama-de-leite... Agora estão pagando muito bem as amas!” (AZEVEDO, 1999, p.80). Fato que desencadeia violência física por parte de seu

amásio, que com “uma formidável punhada a fazia rolar por terra” (AZEVEDO, 1999, p.81). Bruno quase a flagrou em adultério, expondo-a aos comentários dos moradores do cortiço: “(o) escândalo assanhou a estalagem inteira, como um jato de água quente sobre um formigueiro. Ora, aquilo tinha de acontecer mais hoje mais amanhã! — Um belo dia a casa vinha abaixo! — A Leocádia parecia não desejar senão isso mesmo” (AZEVEDO, 1999, p.81). Sobre essa violência sofrida pela mulher da camada mais pobre por seu parceiro, comenta Soihet

(a)s características atribuídas às mulheres eram suficientes para justificar que se exigisse delas uma atitude de submissão, um comportamento que não maculasse sua honra. Estavam impedidas do exercício da sexualidade antes de se casarem e, depois, deviam restringi-la ao âmbito desse casamento (SOIHET, 2015, p.363).

Ainda sobre os valores burgueses de casamento, tem-se retratada, por meio da lavadeira Dona Isabel, a expectativa de retomada ao antigo *status* social a partir do iminente casamento da filha Pombinha; por isso descrita como “Uma pobre mulher comida de desgostos. Viúva de um dono de casa de chapéus. Tinha uma cara macilenta de velha portuguesa devota, que já foi gorda, bochechas moles de pelancas rechupadas, (...) olhos castanhos, sempre chorosos engolidos pelas pálpebras” (AZEVEDO, 1999, p.38). A filha era para ela, assim como para todos de seu convívio, ‘a flor do cortiço’, resguardada do casamento enquanto não tivesse “pago à natureza o tributo da puberdade, apesar do zelo da velha e dos sacrifícios que esta fazia para cumprir à risca as prescrições do médico e não faltar à filha o menor desvelo” (AZEVEDO, 1999, p.39). Para Dona Isabel, o casamento da filha “dependia a felicidade de ambas, porque o Costa, bem empregado como se achava em casa de um tio seu, de quem mais tarde havia de ser sócio, tencionava, logo que mudasse de estado, restituí-las ao seu primitivo círculo social” (AZEVEDO, 1999, p.39).

Há também, entre as lavadeiras, aquelas que representam a loucura feminina, Paula e Marciana. A primeira é descrita como “Cabocla velha, meio idiota, era extremamente feia, grossa, triste, com olhos desvairados, dentes cortados à navalha, formando pontas, como dente de cão, cabelos lisos, escorridos e ainda retintos apesar da idade. Chamavam-lhe “Bruxa” (AZEVEDO, 1999, p.38), imagem da credence popular, uma vez que a “respeitavam todos pelas virtudes de que só ela dispunha para benzer erisipelas e cortar febres por meio de rezas e feitiçarias” (AZEVEDO, 1999, p.38), além de prever, como acreditavam, por meio de cartas, o futuro de outrem “A Bruxa a pedido dele, tirou a sorte

nas cartas e disse-lhe misteriosamente que Leocádia ainda o amava” (AZEVEDO, 1999, p.126).

A segunda, Marciana, é descrita como “Mulata antiga, muito séria e asseada em exagero (...) Em lhe apanhando o mau humor, punha-se logo a espanar, a varrer febrilmente, e, quando a raiva era grande, corria a buscar um balde de água e descarregava-o com fúria pelo chão da sala” (AZEVEDO, 1999, p.38). Ambas, segundo o estudo sobre a psiquiatria referente ao século XIX, explicado por Magali Engel, em *Psiquiatria e Feminilidade*, seriam consideradas seres antinaturais, por fugirem “(a) construção da imagem feminina a partir da natureza e das suas leis implicaria qualificar a mulher como naturalmente frágil, bonita, sedutora, submissa, doce etc. Aquelas que revelassem atributos opostos seriam consideradas seres antinaturais” (ENGEL, 2015, p. 332). Por meio delas, veem-se retratados, como explicado por Marlon Silveira da Silva *et al*, em *O cortiço e a regulação científica sobre a mulher*, no Brasil do século XIX, “O exame da loucura e o tratamento das chamadas doenças mentais que evidenciavam o comprometimento da psiquiatria com as políticas de controle social dos primeiros anos da República” (SILVA, 2017, p.146), ainda que, por meio delas, houve a derrocada do primitivo cortiço, uma vez que “(a) Bruxa, por influência sugestiva da loucura de Marciana, piorou do juízo e tentou incendiar o cortiço” (AZEVEDO, 1999, p.115). Além da loucura que acomete as duas, tanto Marciana quanto Paula representam metonimicamente o fim da época colonial, em que subsistiam o indígena e o africano para a nova convergência de abasileiramento que se convertia o cortiço, devido ao contato principalmente do branco e do negro.

Por fim, integra o rol de lavadeiras o homossexual Albino, descrito de maneira pejorativa “Sujeito afeminado, fraco, cor de espargo cozido e com um cabelinho castanho, deslavado e pobre, (...). Era lavadeiro e vivia sempre entre as mulheres, com que já estava tão familiarizado que elas o tratavam como a uma pessoa do mesmo sexo” (AZEVEDO, 1999, p.40). É curioso constatar, nesse personagem, a partir do nome cujo significado remete à ausência de pigmentação ou cor, a indefinível nacionalidade; como se, pelo fato da orientação sexual, não lhe fosse possível pertencer a um grupo dominante. Albino, caracterizado sempre como uma pessoa asseada, frágil, conciliador, estando sempre bem vestido e solícito junto às companheiras de labuta, tem apenas deletado, na presença constante das formigas, a prática da masturbação. Ele é aceito entre as demais como um igual, a ponto de as outras lavadeiras o tratarem como a um semelhante; por isso duplamente inferiorizado. Porém, isso não o protege dos constantes deboches e da homofobia “uma vez, indo a uma república de estudantes, deram-lhe lá, ninguém sabia por

quê, uma dúzia de bolos, e o pobre-diabo jurou então entre lágrimas e soluços, que nunca mais se incumbiria de receber os róis” (AZEVEDO, 1999, p.40).

Por meio do exposto até o momento, percebe-se que as características físicas das personagens demonstram também o que se espera de seu comportamento, por exemplo, a lavadeira Leandra tem características comparadas a um animal de tração para retratar sua disposição para o trabalho, desfeminizando-a, enquanto, em contrapartida, compara Albino a menos que um animal, pois o compara a um vegetal, o espargo cozido, acrescido de substantivos no diminutivo, tais como cabelinho ou pescocinho, em uma clara alusão depreciativa de sua condição de homossexual. Ambos, Leandra e Albino, podem ser enquadrados dentro do que Tânia Regina Zimmerman (2011) considera como corpo abjeto, isto é, corpo que não possui importância e que não deveria existir quanto à feminilidade. Essa animalização é reforçada inclusive pelo trabalho braçal que executa, pois, conforme explicado por Antonio Candido, “a descrição das relações de trabalho revela um nível mais grave de animalização, que transcende a redução naturalista, pois é a própria redução do homem à condição de besta de carga, explorada para formar o capital dos outros” (CANDIDO, 2004, p.114).

Todas as lavadeiras do núcleo secundário, como Augusta, Leocádia Paula, Marciana, Dona Isabel e Albino, são personagens que se enquadram às tipificações e estereótipos, ou seja, projeção do imaginário social para as classes dominadas feitas pela classe dominante; portanto, símbolos de desprezo pelo gênero que têm ou quando associadas às tragédias e incidentes ocorridos no cortiço, como foi o caso do incêndio provocado pela lavadeira Paula, a Bruxa. A utilização de adjetivos e locuções adjetivas, já citada ao longo desse trabalho, como feroz, berradora, espigada, sem mérito, terrível, idiota, extremamente feia, grossa, cor de espargos, é um recurso estilístico que colabora para que se reconheçam essas personagens como sem importância, por isso, fadadas a uma sina trágica.

Embora seja fatídico o destino a que estão projetadas, é importante observar que as lavadeiras são figuras importantes nos poucos momentos festivos no cortiço, que denunciam a cultura popular no Brasil do século XIX, como o samba, considerado pela classe dominante como chinfrinada, “ali já não se admitiam sambas e chinfrinadas ao relento” (AZEVEDO, 1999, p. 199). Infelizmente, o narrador não descreve outra canção feita por quaisquer outras lavadeiras, a não ser Marciana, dizendo apenas que “as lavadeiras continuassem a bater roupa e as engomadeiras reunissem ao barulho das ferramentas o choro falso das suas eternas cantigas” (AZEVEDO, 1999, p.171). Então,

para o presente trabalho, interessa refletir especificamente sobre a cantiga de lavadeira, mencionada na obra como inventário da produção cultural no Brasil do século XIX.

A toada executada pela mulata Marciana é apresentada apenas em uma estrofe: “Maricas tá marimbando, maricas tá marimbando, na passage do riacho, maricas tá marimbando” (AZEVEDO, 1999, p.46). Classificada pelo narrador como monótona, a cantiga conota o tédio da personagem, que faz várias repetições do verso “maricas tá marimbando”. Segundo definição em enciclopédia cultural, a toada deriva do verbo toar (produzir um som forte). “Embora suas características musicais variem bastante, a melodia costuma ser simples e plangente, conduzida por graus conjuntos e em andamento lento” (Itaú Cultural, 2015). A trova cantada por Marciana é (re)produzida em redondilha maior, ou seja, sete sílabas poéticas, com uso da linguagem coloquial, na qual se privilegia o uso de formas contraídas ou reduzidas como “tá” e “passage, próprias da linguagem oral, o que ratifica a intenção de Aluísio Azevedo em recriar na obra de arte as pessoas circundantes.

Ao se analisar as interpretações possíveis para a toada, pode-se deduzir que a lavadeira acusa a vadiagem de outra colega que não esteja fazendo o serviço direito, provavelmente o lavadeiro Albino e a filha dela, Florinda, uma vez que, logo após a sua cantiga, esses dois são citados dançando ao som de chorados e lundus. Ela, Florinda, toda “alegre, perfeitamente bem com o rigor do sol, a rebolar sem fadigas” (AZEVEDO, 1999, p.46), inferindo-se que essa personagem já assimilava para si a brasilidade pungente do local. Já Albino, caracterizado em um entre lugar (nem homem, nem mulher), saracoteava “seus quadris cadenciado e miúdo (...) O corpo tremia-lhe todo, e ele, de vez em quando, suspendia o lenço do pescoço para enxugar a fronte, e então um gemido suspirado subia-lhe aos lábios” (AZEVEDO, 1999, p.46), interpretando-se daí que era por meio da dança que havia o extravasamento de sua condição, reprimida e entregue por meio do gemido suspirado, ou seja, a repressão de sentimentos íntimos.

Evidencia-se o pensamento de que a cantiga era para o lavadeiro, devido ao uso do termo maricas, que, segundo Deonísio da Silva, em *De onde vêm as palavras*, é uma “antiga denominação do homossexual dado a trejeitos característicos” (SILVA, 1997, p.175). Assim como as cantigas trovadorescas de maldizer da era medieval, a cantiga de Marciana dá voz ao seu sentimento de não contentamento com o que lhe incomodava, mas que não era capaz de dizer. Por ser uma mulata velha, depreende-se que tenha valores e crenças limitantes em relação ao comportamento alheio, tanto que se reprime de tal forma a descontentar, na obsessão que tinha pela limpeza ou no espancamento de Florinda, a raiva contida a ponto de isso a levar à loucura, quando a filha foge e não retorna. “E a mísera,

sem opor uma palavra, assistia ao despejo acorçada na rua, com os joelhos juntos, as mãos cruzadas sobre as canelas, resmungando. (...) A desgraçada não prestava atenção a coisa alguma, parecia não dar pela presença de ninguém” (AZEVEDO, 1999, p.107).

Câmara Cascudo, em *Literatura Oral no Brasil*, explica que todas as sociedades possuem “uma literatura oral expressa na poesia social, nas fórmulas infantis, nas estórias, nos adágios, no anedotário, na representação dos autos dramáticos, nas cantigas anônimas, nas velhas modinhas, na musicalidade diferencial dos timbres com que o idioma é modulado no território nacional” (CASCUDO, 2001, p.399). À vista disso, podemos depreender, em *O Cortiço*, o registro ficcional (ou não) de uma manifestação de cantiga anônima, citado e analisado acima, afigurado no canto de Marciana, “lavadeira, mulata velha, um cachimbo ao canto da boca, cantava toadas monótonas do sertão” (AZEVEDO, 1999, p.46), e tal escrituração é para os compêndios nacionais de relevância ímpar, quando se busca elencar os elementos que remontem a vida dos afrodescendentes do século XIX e a sobrevivência cultural em meio à hostilidade da classe dominante.

Simultânea à presença afro, também há a presença da portuguesa pobre, lavadeira, que tem no canto a bagagem de sua terra natal. Infelizmente, na obra, Aluísio apenas diz que as lavadeiras Das Dores e Nenem cantavam “Da casinha número 8 vinha um falsete agudo, mas afinado. Era a das Dores que principiava o seu serviço; não sabia engomar sem cantar, No número 7 Nenen cantarolava em tom muito mais baixo” (AZEVEDO, 1999, p.46); não o quis exprimir suas canções, porém lhes acusa a presença. Ironicamente, as duas irmãs, ambas filhas de Machona, assumem posturas no canto divergentes. Enquanto a das Dores, filha mais velha, era expansiva, de opinião forte, fazia questão de se fazer ouvir, assim como o foi quando reprimiu Bruno por agredir Leocádia, Nenen cantarolava em tom muito mais baixo, talvez devido a sua condição de ainda jovem e virgem. O cantar é uma prática popular portuguesa há muito registrada no acervo cultural lusitano, reforçando, assim, que a figuração delas junto às afro-brasileiras daqui ocorreu simbioticamente de maneira a enriquecer a cultura popular no Brasil.

No folclore lusitano, é riquíssima a quantidade de construções artísticas com a figura das cantigas de lavadeira, ora como vítimas de desamores e enganação e, por isso, cantam seus desafetos, como, por exemplo, no conto *Serões da Província* (1870), de Júlio Dinis; ora como mulheres bucólicas a entreterem-se com suas cantigas em meio à labutação diária, como ocorre em *As pupilas do Senhor Reitor* (1867), trecho presente na epígrafe do capítulo, também do mesmo autor.

O professor português Jaime Ricardo Gouveia, em *A tábua das lavadeiras dos Coutinhos nos finais do século XIX*, explica sobre a importância do canto na lida cotidiana das lavadeiras portuguesas:

Ao chegar ao curso de água, as lavadeiras retiraram a trouxa da cabeça que atiravam por terra, pousavam o corno que servia para molhar a roupa a corar, a malha (quando a tinham), o sabão de confecção manual e caseira, e a joelheira de madeira para não ferir o corpo e poupar a roupa. Arregaçavam ligeiramente a saia que prendiam entre as pernas e baixavam-se iniciando a tarefa. Na companhia de outras lá se esticava um dito malicioso aos que passavam ou pululavam as cantigas ao desafio. Tinham que arranjar com que se entreter e com o que lhes dava prazer. Tanto devassar a vida alheia quanto entoar melodias a despique eram das coisas que mais lhes amaciavam o trabalho (GOUVEIA, 2015, s.p).

O canto tinha função catártica e de entretenimento das trabalhadoras enquanto lavavam as roupas, além de denunciar a má fama que tinham por devassar a vida alheia, como ocorrera quando falavam da companheira famosa: “Uma conversa cerrada travara-se no resto da fila de lavadeiras a respeito da Rita Baiana” (AZEVEDO, 1999, p.42) ou quando da vinda de Jerônimo e família estavam as lavadeiras a conversar sobre eles, julgando-lhes os objetos, a aparência e o caráter, “—Se são bons ou maus só com o tempo se saberá!... arriscou Dona Isabel” (AZEVEDO, 1999, p.52).

O pesquisador também informa que as lavadeiras que trabalhavam para famílias mais abastadas tinham que ter uma conduta condizente com a casa a qual serviam, motivo que as destacava entre seus pares. Ao observar sobre esse ponto de vista a lavadeira portuguesa, tem-se em *O Cortiço* uma verossimilhança representada em Das Dores que “não sabia engomar sem cantar” (AZEVEDO, 1999, p.46), enquanto a irmã “engomava bem e sabia fazer roupa branca de homem com muita perfeição” (AZEVEDO, 1999, p.46), sincronizando, assim, as duas características lusitanas, cantora e prendada, herança de suas raízes.

Em Sílvio Romero, *Cantos Populares do Brasil*, vê-se elencada uma cultura popular do povo africano que se mesclara aos indígenas e aos brancos dominadores, resultando uma mistura que se distingue como brasileira, devido à mestiçagem resultante desse tríduo encontro. Câmara Cascudo relata que, antes de Sílvio Romero, o que havia era “apenas uma curiosidade complacente para o povo cantando, dançando, comendo, amando ou narrando suas histórias” (CASCUDO, 1950 apud ROMERO, 1954, p.16), sem a preocupação de registrar-lhes a cultura, uma vez que não se concebia o negro ou o indígena como seres capazes de produção importante.

Marciana, no momento da cena do canto, é descrita com um cachimbo no canto da boca, “Marciana que, com seu tipo de mulata velha, um cachimbo ao canto da boca” (AZEVEDO, 1999, p.46), objeto descrito por Tinhorão como pertencente aos “mestres de cachimbo (por certo os sacerdotes hoje conhecidos como *babalorixás*)” (TINHORÃO, 2012, p.39), o que configura na personagem uma herança direta de ancestralidade africana. A respeito desse objeto, Camila Agostini, em seu trabalho investigativo sobre a cultura material e experiência africana no Brasil, destaca o cachimbo como um vestígio arqueológico da cultura afro no país, no qual o objeto é pintado por artistas famosos do século XIX, em que o cachimbo tem “seu uso em cenas cotidianas de trabalho ou associadas a momentos de descanso ou lazer, tanto em contextos rurais, quanto em contextos urbanos” (AGOSTINI, 2009, p.41); mas que, no caso de mulheres, ocorre como marca identitária,

Além da indicação do uso de cachimbos ter sido amplamente disseminado entre os negros, ressaltando aqui que a maioria dos casos trata-se de mulheres, parece haver, em alguns casos, referência a este objeto como algo que atribui certa identidade a indivíduos, como a escrava retratada por Guillobel que carrega seu filho às costas, um cesto na cabeça e um enorme cachimbo na boca (AGOSTINI, 2009, p.42).

Assim, a lavadeira Marciana é a representação da mulher africana alforriada que trabalhava apenas para a sobrevivência, junto à filha Florinda, que provavelmente é o resultado do envolvimento de Marciana com um antigo senhor, por isso mestiça ou brasileira, que não vê nas lamentações da mãe uma perpetração de costumes ancestrais. A preferência pelo costume já tipicamente brasileiro é reforçada em Florinda quando descrita em entrega ao lundu, que, conforme Tinhorão “refere-se invariavelmente a uma dança profana, mais cultivada por brancos e mestiços do que por negros” (TINHORÃO, 2012, p.43). Florinda, no cosmo ficcional, é a nova Rita Baiana, “e como a rapariga puxava os feitios da Rita Baiana, as suas noitadas acabavam sempre em pagode de dança e cantarola” (AZEVEDO, 1999, p. 199), perpetrando assim a continuidade de costumes, oriundos da mistura de culturas, de raças e de costumes.

Outro vestígio cultural mencionado na obra pertencente ao cosmo das lavadeiras é a tábua de lavar, “Augusta, muito mole sobre a sua tábua de lavar” (AZEVEDO, 1999, p.46). Instrumento de origem portuguesa, conforme ensinado pelo professor Jaime Ricardo

Gouveia, em “*A tábua das lavadeiras dos Coutinhos*”, explica que o instrumento era utilizado para

registrar as peças de roupa que as lavadeiras lavavam, para controle do trabalho e precaução do extravio da roupa. Construída em madeira, a tabela está escrita a carvão e contém no lado esquerdo a designação das peças e na parte superior o respectivo número até 24. Nos orifícios colocava-se uma espécie de prego assinalando na correspondência vertical e horizontal a quantidade e qualidade da indumentária ou objectos do quotidiano a lavar. Entre eles são referidos: camisas de homem, camisas de mulher, lençóis, lenços brancos e de cor, toalhas de mesa e de mão, guardanapos, ceroulas, saias, meias, chambres, corpetes, lenços de cozinha, colarinhos, travesseiros, almofadas, aventais, camisolas, calças, panos de renda, panos e sacos (GOUVEIA, 2015, s.p).

A tábua de lavar simboliza mais um vestígio de intercâmbio cultural entre lavadeiras portuguesas e brasileiras, uma vez que esse instrumento na cena está em mãos brasileiras da Augusta e do Albino, embora não se saiba a nacionalidade do lavadeiro. Devido à engenhosidade e precisão dos dados da tábua, era fácil descobrir se alguma roupa ficara perdida, extraviada ou trocada. No cosmo ficcional, ela é motivo de discórdia, como é o caso de Machona, que “altercava com uma preta que fora reclamar um par de meias e destrocar uma camisa” (AZEVEDO, 1999, p.46).

Verifica-se também, nas lavadeiras, a marca de suas nacionalidades por meio da simbologia dos trajes e adereços que utilizavam em dia de descanso; “as portuguesas tinham na cabeça um lenço novo de ramagens vistosas e as brasileiras haviam penteado o cabelo e pregado nos cachos negros um ramalhete de dois vinténs; aquelas trançavam no ombro xales de lã vermelha e estas de crochê, de um amarelo desbotado” (AZEVEDO, 1999, p.56); como forma de distinção entre os dois países.

Em vista do que se tratou nessa divisão do trabalho, recapitulamos que, apesar de agruras, destinos trágicos e tristes já mencionados em vários outros trabalhos, essas personagens tipificadas contribuíram, à revelia de seu criador, com um registro singular e fundamental no resgate de elementos folclóricos do Brasil do século XIX. Luciana Uhren Meira Silva, sobre Aluísio Azevedo e sua produção intelectual, resume bem a importância da escritura do autor “Como escritor, portanto, o intelectual demonstrará a força de seu argumento contra o sistema vigente através do discurso dentro da obra de arte. A produção, através dos recursos estéticos empregados, trará consigo uma carga de denúncia” (SILVA, 2012, p.69).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscou-se, no presente trabalho, à luz da ciência literária, analisar e compreender o cosmo ficcional presente na obra-prima, *O Cortiço*, na qual Aluísio Azevedo, intencionalmente, ou não, nos dá um vislumbre da população das camadas baixas e de que maneira elas passavam ao largo dos acontecimentos sociais e históricos do século XIX. Escolheu o autor inserir em sua obra mulheres do povo, naturais e espontâneas, tão diversas das damas afetadas do Romantismo. Participantes tanto dos festejos quanto dos sofrimentos umas das outras, as lavadeiras demonstravam uma grande camaradagem, uma rede de solidariedade para se ajudarem contra a violência, como ocorreu a Leocádia, contra os aproveitadores, como ocorreu a Florinda, ou contra os inimigos, como foi a defesa perante o cortiço rival.

Na coletividade dessas mulheres simples, encontravam-se representantes do grupo formador do Brasil (afrodescendentes, europeias e indígenas) que, mesmo com todas as mazelas e problemáticas que viveram ficcionalmente, auxiliam-nos a entender um pouco de nosso passado e da contribuição que essa tríplice raiz cultural teve para a formação de nossa brasilidade.

Com seu olhar caricaturista, Azevedo, dentro de uma escrita irônica, expôs a relação antagônica entre a classe dominante e a classe dominada, ainda que não tenha sido esse o seu intento, permitindo, assim, que se ampliasse a lente sobre o Brasil daquela época. Ao dar nome a algumas das lavadeiras na obra, o autor registra aspectos cotidianos pouco conhecidos sobre as mulheres das camadas baixas do Brasil do século XIX, diferentemente dos aspectos encontrados por meio de ocorrências policiais, laudos psiquiátricos ou registros sanitários.

Ao construir, na tessitura de “O Cortiço”, um espaço em que mulheres simples se reuniam para a lida diária e que se serviam do canto para suas catarses, para seus valores e crenças, proporcionou também que tivessem voz e que mostrassem o contexto a que estavam relegadas. Além disso, apresentou-as como pessoas, como agentes da própria história ao tentar melhorar suas condições de vida, apesar da violência e do estigmatismo social.

Acrescenta-se daí que todas essas lavadeiras, independentemente de origem, faziam parte da cultura popular, que só pode ser feita onde está a gente simples, onde o cantar e o dançar são uma das formas de se manifestar a memória de um país.

5. REFERÊNCIAS

AGNES HELLER, Artisjus. *O cotidiano e a história*. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. 6ª edição, vol.2. ISBN 85-219-0364-2. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

AGOSTINI, Camila. *Resistência cultural e reconstrução de identidade: um olhar sobre a cultura material de escravos do século XIX*. Disponível em: <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/rhr/article/view/2063> Acesso em: 08 mai 2016.

ALMEIDA, Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes. *Crítica, poética e relações de gênero: uma releitura de Memórias de um Sargento de Milícias*. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-6ZFGD3> Acesso em: 14 mar 2017.

ARRUDA, Gisela. *Sabão em mão de lavadeira*. In: Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, Vol 103, 2008, p.213-224. Disponível em: <http://www.caminhodasfolhas.com/meusarquivos/Lavadeira.pdf>

ATAÍDE, Samara Rodrigues de. *Confluências do passado e do Presente: o resgate da memória em o canto das lavadeiras*. Disponível em: <http://docplayer.com.br/25264028-Universidade-do-estado-do-rio-de-janeiro-centro-de-educacao-e-humanidades-instituto-de-letras.html> Acesso em: 03 jun 2015.

AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.

AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. São Paulo: Ática. Série Bom Livro, 1992.

BACZO, Bronislaw. *A imaginação Social*. In: Leach, Edmund et Alii. *Anthropos-Homem*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985. Disponível em: <https://www.passeidireto.com/arquivo/24456502/baczko-bronislaw---imaginacao-social-in-leach-edmund-et-alii-anthropos-homem-lis>

BARCELOS, Valdo Hermes de Lima; SCHULZE, Clélia M. Nascimento. *O texto literário e as representações sociais: uma alternativa metodológica em educação ambiental*. **Revista de Ciências Humanas**. Especial Temática. Florianópolis: EDUFSC, p.259-268, 2002.

BEZERRA; Vinícius. *Fronteiras do erótico: espaço e erotismo n'O Cortiço*. São Paulo: Alameda, 2015.

BORDIEU; Pierre. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BORGES, Nilza Maria Pacheco Borges. *As imagens como diálogo na pesquisa: O Canto das Lavadeiras e o Ritual de Bênção das Águas em Almenara - por entre memórias e renovo*. In: Revista Sacrilégens: UFJF, Vol 10, nº1, jan/jun 2013, ISSN 2237-6151. Disponível em <http://www.ufjf.br/sacrilégens/files/2014/01/10-1-0.pdf>

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. Companhia das Letras: São Paulo, 2010.

- BRAIT, Beth.. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 2: a experiência limite*. Tradução João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.
- BURKE; Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia de Bolso, 2003.
- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. 3ª ed. São Paulo: Duas cidades, Ouro sobre azul, 2004, p.105-129.
- CANDIDO; Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2002.
- CANDIDO, Antonio. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas / FFLCH/SP, 2002.
- CASCUDO; Luís da Câmara. *História da Literatura Brasileira: Literatura Oral*. Vol. VI. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1952.
- CARVALHO; José Murilo. *A Formação das Almas – O imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- CERTEAU; Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Tradução Ephraim Ferreira Alves. 22ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- CHALHOUB, Sidney. *Cidade Febril: cortiços e epidemias na corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CHARTIER, Roger. *Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico*. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro. Vol.8, n.16, 1995, p. 179-192.
- CORRÊA, Mariza. Repensando a família patriarcal brasileira. In: *Colcha de retalhos: estudos sobre a família no Brasil*. Campinas: UNICAMP, 1994, p. 13-38.
- COSTA, Emília Viotti da. *Da monarquia à república*. 9ªed. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- CUNHA, Celso Ferreira; CINTRA, Luis Filipe Lindley. *Nova gramática do Português Contemporâneo*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- DALCASTAGNÈ; Regina. Da Senzala ao Cortiço — história e literatura em Aluísio de Azevedo e João Ubaldo Ribeiro. In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.21, nº 42, p.483-494. 2001. Versão on-line: ISSN 1806-9347.
- DAMATA, Roberto. *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *Quotidiano e Poder em São Paulo no século XIX*. Brasiliense: São Paulo, 2001.
- <https://dicionarioagramatica.com.br/tag/cassange/>
- DINIS, Júlio. *Serões da Província*. 1869. Domínio Público em: <http://luso-livros.net/>

DUARTE, Eduardo de Assis; SANTIAGO, Silviano. *A mecânica de um recalque*: (leitura intertextual de Iracema, O cortiço e Gabriela cravo e canela). 1978. vii, 140 f. Departamento de Letras, 1978.

DUARTE; Lélia Parreira. *Resultado da Pesquisa – Ironia e Humor na Literatura*. Cadernos de Pesquisa, V. 15. Belo Horizonte: UFMG, 1994.

DURKHEIM, Émile. *As regras do método sociológico*. Trad. Paulo Neves. Rev. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Coleção Tópicos)

FREIRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos*. 15ª ed. São Paulo: Global, 2004.

GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

GOUVEIA, Jaime Ricardo. *A tábua das lavadeiras dos Coutinhos*. In: Revista Avatares da memória, 2015. Disponível em: <http://avataresdamemoria.blogspot.com.br/2015/01/a-tabua-das-lavadeiras-dos-coutinhos.html>

HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. Júlio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

JODELET, Denise. *As representações sociais*. Rio de Janeiro: UERJ, 2001.

KIERKEGAARD, Soren Aabye. *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. Séries Princípios. 10ª ed. São Paulo: Ática, 2005.

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário & a afirmação do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000.

LIMA, Luiz Costa. Documento e ficção. In: LIMA, Luís Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986, p. 187-242.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MATTOSO, Kátia M. de Queirós. *Ser escravo no Brasil – Séculos XVI-XIX*. Trad. Sônia Furhmann. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

MENDES, Leonardo. *O retrato do imperador: negociação, sexualidade e romance naturalista no Brasil*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

MENTA, Guadalupe E.S. A modernização e o processo de urbanização a partir do século XIX: ecos da dominação europeia no Brasil e em África. In: *Revista Crioula* (USP), Varella 4, Nov.2008.

MOISÉS, Massaud. Dicionário de termos literários. 12ª ed. rev., ampl. e atual. São Paulo: Cultrix, 2013.

MONTE, Ana Catarina Ruivo Remédio do. *O Naturalismo em L'Assommoir, de Émile Zola e O Cortiço, de Aluísio Azevedo*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade de Algarve, Portugal; 2012. 122 páginas.

MOURA, Esmeralda Blanco B. de. *Mulheres e Menores no Trabalho Industrial: os fatores sexo e idade na dinâmica do capital*. Rio Grande do Sul: Vozes, 1982.

MOURÃO, Rui. *Um mundo de galegos e cabras*. In: AZEVEDO, A. *O Cortiço*. Série Bom Livro, São Paulo: Ática, 1999.

NOMURA, Masa. *Linguagem funcional e literatura: presença do cotidiano no texto literário*. São Paulo: Annablume, 1993.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO; Sandra Jatahy (orgs). *Discurso Histórico e Narrativa Literária*. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 1998.

OLIVEIRA, Erson Martins de. “Uma vida em cortiço”. In: *Azevedo, A. O Cortiço*. São Paulo:FTD, 1993.

PINHEIRO FILHO, Fernando. A noção de Representação em Durkheim. *Lua Nova* [online]. 2004, n.61, pp.139-155. ISSN 0102-6445. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-64452004000100008>.

Revista Eletrônica Temática: *Teoria das Representações Sociais: uma análise crítica da comunicação de massa e da mídia*. Ano VI, n.10, outubro de 2010. www.insite.pro.br. Visitado em 24 de julho de 2016.

RITCHIE, Jack. *Naturalismo*. Tradução Fábio Creder. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

ROMERO, Sílvio; BARRETO, Luis Antônio, 1944. *Compêndio de História da Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro: Imago; 2001.

ROMERO, Sílvio. *Folclore brasileiro: Cantos populares do Brasil*. Tomo I. Edição: Luís Câmara Cascudo. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1954.

SALTARELLI; Thiago. *Imitação, emulação, modelos e glosas: o paradigma da mimesis na literatura dos séculos XVI, XVII e XVIII*. *Revista de Estudos de Literatura*; ISSN 2317-2096 (eletrônica). www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1517/1613

SANCHES, Maria Aparecida Prazeres. Sob o jogo do Espelho: Imagens e Estereótipos de Gênero e Raça na conformação de casais na República. Salvador 1990/1950. In: *Gênero: Núcleo Transdisciplinar de Estudos de Gênero* — NUTEG, V.8, n. 1: Niterói: EdUFF, 2º SEM. 2007. p.99-119.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 1979.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Por um novo conceito de Literatura Brasileira*.. Rio de Janeiro: Eldorado, 1977, p. 99-177..

SANTOS, José Luiz dos. *O que é cultura?*. 6ª ed. Brasiliense: São Paulo, 1987.

SCHIFFNER, Tiago Lopes. *O sol foi sequestrado e a rua restou na sombra: mentalidade, trabalho e ascensão social em O Cortiço*. 2014. 130 f. Tese (Especialização Strictu Sensu em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2 ed. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

SILVA; Deonísio da. *De onde vêm as palavras – Frases e curiosidades da Língua Portuguesa*. Mandarim: São Paulo, 1997. p.175-176.

SILVA, Luciana Uhren Meira. *A produção intelectual e crítica de Aluísio Azevedo: crônicas jornalísticas e o romance O mulato*. In: Revista Apropuc: Cultura Crítica, nº13, p. 68-79. Disponível em: <http://www.apropucsp.org.br/revistas/revista-cultura-critica>

SILVA, Marlon Silveira da; CAETANO, Marcio; LIMA, Carlos Henrique Lucas. *O Cortiço e a regulação científica sobre a mulher: diálogos entre a literatura e a história*. Crítica Cultural – Critic, Palhoça, SC, v. 12, n. 1, p. 139-148, jan./jun. 2017. ISSN 1980-6493.

SOIHET, Rachel. *Mulheres pobres e violência no Brasil urbano*. In: DEL PRIORE, Mary. *História das mulheres no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 1997.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular – da modinha à lambada*. 6ª edição. São Paulo: Art Editora, 1996.

TINHORÃO, José. *Os sons dos negros no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2012.

TOADA . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14244/toada>>. Acesso em: 05 de dezembro. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VASSALO, Lígia. “Cortiço e a cidade do Rio de Janeiro.” *Ipotesi*. UFJF – Juiz de Fora, MG, V.4, 2000, p.103-110.

ZIMMERMANN, Tânia Regina. *Relações de gênero e situações de violência no romance O Cortiço, de Aluísio Azevedo*. In: Revista PUC/SP, Cordis, nº 6, jan/jun 2011, pp. 47-75.

Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/cordis/article/view/10293>

ZOLA, Emile. *A taberna*. Rio de Janeiro: Gertum Carneiro S/A, s/data.

