

A DIMENSÃO DA PINTURA EM *UMA LÁGRIMA DE MULHER*,
DE ALUÍSIO AZEVEDO

Alexandre Kuciak

Doutor em Letras

Resumo: Este artigo busca demonstrar como as técnicas composicionais da pintura participam ativamente de processo de escrita de Aluísio Azevedo em seu romance de estreia, *Uma Lágrima de Mulher*, em contraste com *O Mulato*, momento em que Aluísio passará a privilegiar a caricatura.

Palavras-chave: Aluísio Azevedo; Literatura brasileira; Romantismo; Pintura.

Abstract: This article demonstrates how the compositional techniques of painting actively participate in the writing process of Aluísio Azevedo in his debut novel, *Uma Lágrima de Mulher* (*A Tear of a Woman*), in contrast to *O Mulato*, a moment in which Aluísio will focus on caricature.

Keywords: Aluisio Azevedo; Brazilian literature; Romanticism; Painting.

Uma Lágrima de Mulher foi composto, de acordo com Aluísio Azevedo, em 1878, após o seu regresso ao Maranhão em decorrência da morte do pai. Em sua carta de despedida do jornal *Pacotilha*, o autor escreve:

Para aproveitar os lazes escrevi aqui o meu primeiro romance – *Uma Lágrima de Mulher*, pintei um quadro a óleo (...) publiquei meu último trabalho literário – *O Mulato*; fundei com alguns amigos distintos e talentosos “O Pensador”, do qual só me despedi na ocasião de retirar-me, e finalmente chamado à redação da “Pacotilha” aqui demorei-me até a véspera de minha viagem.

Todos esses trabalhos que enumerei pouco com nada valerão, se não lhes valer o único mérito que possuem – a boa intenção com que foram praticados. (...)

É uma boa resolução (...) devemos animá-lo para que ele trabalhe e no futuro produza coisa mais aproveitável. (...)
Sei que a audácia dos padres de Santo Antônio aumentará na razão inversa do meu afastamento, porém isso pouco me abala – a lama que me fizeram atirar há de voltar as suas pias de água benta; além disso, tenho bastante confiança no seguinte provérbio – cão que ladra não morde! (...)
(...) muitas famílias tenho consciência de ter arrancado às garras do fanatismo para restituir às sublimes obrigações do lar doméstico¹.

O autor faz um resumo de seus dois anos no Maranhão, qualificando os seus trabalhos enquanto espécies de experimentações despreocupadas, quase desculpando-se por eles, além de demandar aos leitores que o incentivem. Aluísio também aponta para a sua principal polêmica até então, permitindo-se uma última afronta e produzindo uma imagem caricatural: a lama atirada pelo padre a sujar a água benta da pia. Ao fim de seu texto, Aluísio ainda se refere às famílias que, dominadas pelo fanatismo, abandonam o lar. Contudo, o adjetivo “sublimes”, diante de “obrigações”, possivelmente busca a ironia.

O período passado no Maranhão, após a estreia como caricaturista na Corte, em 1876, foi um divisor de águas para Aluísio, especialmente porque o escritor não voltaria mais às caricaturas. A ideia de fim de ciclo pode ser encontrada em uma nota enviada por Aluísio ao *Diário do Maranhão* na ocasião de sua chegada à província:

(...) resolvi partir para esta província cedendo à própria vontade e discernimento e não sendo automaticamente metido a bordo de um vapor, como de boa-fé diz o distinto redator do *Diário* do Rio de Janeiro. E lamento extremamente que o estimado e digno jornalista da corte percebesse no meu ato uma resolução nimamente alheia, quando deixando a corte, sacrifiquei futuro e aspirações, justificáveis em um meio onde conquistei, lutando com a mediocridade de minha inteligência, uma individualidade alcançada com muito esforço e trabalho (1878, p.2).

Aluísio deseja expor publicamente que não regressara ao Maranhão voluntariamente e que tampouco estava feliz. Voltar ao Maranhão representava um retrocesso profissional. O tom da declaração deixa a impressão de que o seu futuro enquanto caricaturista na Corte estava “morto”. Em razão de sua “mediocridade” intelectual, precisaria de muito mais esforço e trabalho para “reconquistar” o seu lugar em um meio competitivo, cheio de “inteligências” superiores à sua.

Há, contudo, um traço negativo no modo como Aluísio Azevedo enxerga a palavra. Em *O Mulato*, escrito no mesmo período da publicação desta nota no jornal, o

¹ AZEVEDO, Aluísio. “Despedida”. *Pacotilha*, São Luís, ed. 122, 06/09/1881.

cônego Diogo utiliza a palavra “conquistou” para convencer Luís Dias a assassinar Raimundo:

- Mas, apesar de tudo, se os partidos fossem iguais, ainda vá! Assim, porém, não acontece; você conquistou a sua posição naquela casa com uma longa dedicação, com um esforço de todos os dias e de todos os instantes; você enterrou ali a sua mocidade e empenhou o seu futuro; você deu tudo, tudo do que dispunha, para receber agora o capital e os juros acumulados! E o outro? o outro é simplesmente um intruso que lhe surge pela frente, é um especulador de ocasião, é um aventureiro que quer apoderar-se daquilo que você ganhou! (AZEVEDO, 2018, v.1, p. 489).

O discurso do cônego se aproxima bastante da declaração de Aluísio ao *Diário do Maranhão*. Assim como Diogo aponta para a conquista de uma posição societária enquanto elemento de distinção social, Aluísio parece dizer a seus conterrâneos que se sentia como se voltasse à estaca zero. Há algo da ambição de Dias que Aluísio identificava e, ao mesmo tempo, lamentava: ao “orgulho” da conquista, Aluísio não nos deixa esquecer a melancolia do processo. Não há perspectivas animadoras com a expressão “enterrar a mocidade” com vistas a “empenhar o futuro” buscando apenas “receber o capital e os juros acumulados”. Há tanto sacrifício em jogo nesta sociedade competitiva de final do século XIX, que se tira a vida de alguém para compensar o “sacrifício” da própria vida ao capitalismo consolidado. Há muita associação de palavras que envolvem sangue neste processo de ascensão social, como se fosse o “óleo” a movimentar a estrutura social capitalista brasileira.

Coelho Neto, em suas “Reminiscências”, oferece algumas suposições para a situação que Aluísio se encontrava:

Tinha mais orgulho do lápis do que da pena e a qualquer dos seus romances preferia uma tela de figuras hirtas, um monte de cadáveres entre casas de uma rua estreita, debaixo de um céu de cor de zinco, que se intitulava pomposamente, “A Barricada” e que Paula Nei apelidara “A Segunda Passagem do Mar Vermelho”. (...)

Ele costumava dizer, com lástima: “Que se fizera romancista não por pendor, mas porque se havia convencido da impossibilidade de seguir a sua vocação, que era a pintura. Quando escrevo, afirmava, pinto mentalmente. Primeiro desenho os meus romances, depois redijo-os”².

Neto afirma a preferência de seu amigo pela pintura, além de certa insatisfação diante da produção ficcional, quando comparada às pinturas, mas não sem uma ironia: Aluísio provavelmente estava errado, argumento invocado pela figura de Paula Nei a

² NETO, Coelho. Reminiscências. In: *Frutos do Tempo*, citado, sem página, por: LIMA, Herman, 1963, p. 1676.

brincar com o exagero em seu quadro (o mesmo citado na “Despedida”). Contudo, Aluísio, em seu período na Capital, seja porque se viu diante de um mercado abarrotado de profissionais desempregados, ou por não se achar à altura dos demais, ou por preferir a pintura (e não outro gênero similar), ou por ter descoberto o potencial da literatura para o alcance das massas, acabou dedicando-se, primeiramente, ao jornalismo (em seu retorno ao Maranhão), depois, à ficção folhetinesca e naturalista. De concreto, temos apenas o relato de Olavo Bilac, em que o poeta nos informa que Aluísio, após três anos no Rio de Janeiro, encorajado por artistas como Bordalo Pinheiro, requereu do governo da província do Maranhão um auxílio para estudar na Europa e foi negado³.

Diante de um autor que declara compor seus romances com “pinturas mentais”, colocamo-nos diante de uma investigação estilística bastante complexa e distinta dentro do panorama literário brasileiro. A baixa atenção dada a *Uma Lágrima de Mulher* parece apagar, à força, uma parte importante do modelo composicional de Aluísio Azevedo, mesmo que seus romances futuros procurem escapar a esta característica inicial. As técnicas composicionais da pintura participam ativamente de seu processo de escrita, o que procuraremos demonstrar neste artigo. Já a sua verve caricatural aparecerá com muito mais ênfase em suas produções subsequentes, iniciando com *O Mulato*.

Esta técnica aparece na afirmação de Domingos Barbosa:

É que, antes de descrever as personagens que nos seus livros se movimentam, ele as pintava, a aquarela, se eram belas e boas, e caricaturava-as a lápis, se eram ridículas ou más. (...) provocando uns o carinho, outros a piedade (...) ⁴.

O desenho surge para preceder a ficção, e como técnica para produzi-la. O passo seguinte, dar vida às criações, é revelado por Afrânio Peixoto: “Ele mesmo recortava e pintava bonecos (...) com os quais falava e convivia, para a sua obra⁵.”

O estilo

³ BILAC, Olavo. “Aluísio Azevedo”. *O Álbum*, Rio de Janeiro, jan. 1895, p. 9-10. Citado por: MÉRIAN, 2013, p. 10.

⁴ BARBOSA, Domingos. Os Irmãos Azevedo. In: _____. *Conferências*, 1934, v.1. Citado por LIMA, 1963, v.1, sem página.

⁵ PEIXOTO, Afrânio. “Lembranças de Aluísio Azevedo”. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, Rio de Janeiro, ano 4, número de abril de 1913, mais tarde reproduzido no livro *Poeira de Estrada*. Citado por LIMA, 1963, sem página.

Aluísio Azevedo começa⁶ o seu primeiro romance, *Uma Lágrima de Mulher*, da seguinte maneira:

Numa das formosas ilhas de Lipari, branquejava solitária uma casinha térrea, meio encravada nos rochedos, que as águas do mar da Sicília batem constantemente.

Ao lado esquerdo da modesta habitação, corria uma farta alameda de oliveiras, que, juntamente com os resultados da pesca do coral, constituía os meios escassos de vida de Maffei e sua família. O pescador enviuvava cedo.

Do amor ardente e rude com que o embalara por dez anos uma formosa procitana por quem se apaixonara, restava-lhe, com recordação viva da extinta mocidade, como um beijo animado da felicidade que passou, uma alegria de quinze anos, uma filha querida, meiga e delicada como o afago de uma criancinha.

Ela adorava-o. Enchia-o de beijos e ternuras; era como um rouxinol a acariciar um tigre. Nas tardes melancólicas do outono, quando se assentavam ao sol no terreiro, contrastava com a bruteza do peito largo do pescador a engraçada cabeça de Rosalina, que se debruçava sobre ele. (2018, p.167).

O primeiro gesto de Aluísio Azevedo em *Uma Lágrima de Mulher* consiste em situar o leitor geograficamente, porém, com alguma incerteza e acompanhado de adjetivação. A imprecisão espacial parece estar explicada pelo adjetivo: se todas as ilhas de Lípari são “formosas”, importa saber em qual a ação se passará? Há nesta sentença uma sutil generalização, que exclui a singularidade das ilhas. A generalização é uma escolha formal que se repetirá no romance, assim como a imprecisão e a adjetivação⁷. Estes três elementos, veremos, fazem parte de uma composição formal coerente. Ainda sobre a localização, também é significativo o fato de a narrativa se passar em um país nunca visitado por Aluísio. A Itália também era a destinação de jovens que buscavam o aperfeiçoamento nas Belas Artes, como era o caso do autor de *Casa de Pensão*⁸. Além disso, seu mestre de desenho e pintura da adolescência, Domingos Tribuzzi, nascera em Roma, o que pode tê-lo influenciado. Impossibilitado financeiramente de ir estudar na Itália, Aluísio visitava o país pela literatura.

⁶ Para sermos precisos, Aluísio “começa” a sua narrativa, oferecendo-a a seus amigos maranhenses Vitor Lobato, João Afonso e Fernando Perdigão. João Afonso trabalhara com Aluísio em *A Flecha*, e publicara o artigo “Pintor e romancista” discorrendo sobre Aluísio. Já Vitor Lobato é filho de sua irmã, enquanto Fernando Perdigão fora um companheiro de infância.

⁷ Ainda no primeiro capítulo, após descrever a casa dos Maffei e seus moradores, o narrador retorna à descrição de Rosalina, novamente generalizando. As referidas agora são as mulheres italianas, que jamais conhecera pessoalmente: “Rosalina era encantadora. Como em quase todas as meninas italianas, adivinhavam-se-lhe os elementos de uma mulher bela.” (AZEVEDO, 2018, p.167).

⁸ Em sua passagem pelo Liceu Maranhense, dos doze aos treze anos, o professor e pintor Domingos Tribuzi despertou em Aluísio o gosto pela pintura e, deste aprendizado, resultou a composição do quadro *A Barricada*. O futuro autor de *O Cortiço* chegou a considerar estudar na Itália; a situação financeira da família, porém, o impediu.

Em termos profissionais, se tomarmos aqui como objetivo a inserção do autor nos campos de atuação pretendidos e possíveis, a escolha do país importa menos do que o movimento de sair do Brasil, por um motivo que norteará a sua produção ficcional posterior. A imprensa brasileira, especialmente a carioca, aumentava o debate sobre as formas de representação do nacional, estando em xeque o Romantismo. Ao não representar o Brasil, Aluísio escondia-se no estilo romântico, fugindo, de certa forma, do debate. Tomada enquanto decisão profissional, portanto, esta parece ser uma escolha importante. A sua produção ficcional posterior será marcada por decisões deste tipo, em que alternará a técnica e a temática de acordo com a preferência do público e dos críticos. Esta preocupação também é verificada em seu irmão. Em 1906, Artur refletirá sobre como a recepção de suas obras determinara a sua carreira, mencionando também uma “fórmula de glória” – na qual a escrita para folhetim poderia ser equiparada:

[...] todas as vezes que tentei fazer teatro sério, em paga só recebi censuras, ápodos, injustiças e tudo isso a seco; ao passo, que enveredando pela bombachata, não me faltaram nunca elogios, festas, aplausos e proventos. Relevem-me citar esta última fórmula de glória, mas – que diabo! ela é essencial para um pai de família que vive da pena! (AZEVEDO, 1904, p.2.)

Assim, a suposta “volubilidade estilística” do escritor, frequente traço negativo apontado na produção ficcional de Aluísio, é apresentada por Artur enquanto uma necessidade para alguém que pretenda sobreviver da escrita, uma vez que o prosseguimento da carreira dependia do público e dos críticos. Por outro lado, naturalmente, ao representar em seu primeiro romance uma ilha pertencente a um arquipélago vulcânico (entre sete), Lípari encontra correspondência dentro da narrativa, renunciando perturbações e conflitos. Esta exploração do local da narrativa pela utilização de imagens com caráter metafórico será outra característica formal azevediana que se apresentará neste romance. Finalmente, há também uma possível homenagem ao romance *Graziela*, de Lamartine, que explicitaremos adiante.

O próximo elemento a aparecer na sentença é o “branquejar”, uma cor transformada em verbo. A técnica narrativa aproxima-se, sem demora, da técnica da pintura. Primeiro o esboço do local, “as ilhas”, depois a escolha das cores, da paleta principal. Neste sentido, compreendemos de outro modo o caráter “formoso” das ilhas. Elas não são grandes ou possuem formatos curiosos. Não há qualquer detalhe sólido referente a elas, apenas se sabe que são formosas. Há uma ideia do que as ilhas são, elemento típico do esboço, permitindo ao autor o detalhamento posterior. Apenas

delineia-se. Não se trata, assim, do que se poderia explicar como “uso exagerado de adjetivos, característica típica do movimento romântico”, mas de uma marca formal do autor em sintonia com sua situação econômica (não pôde ir estudar pintura na Itália), social (investe em outros campos artísticos para buscar encontrar-se e sustentar-se) e histórica (a Itália, país de imigrantes e artistas).

O tom de pintura é reforçado pelo sufixo “-jar”, denotando a mostra da cor branca. O autor quer que notemos, quer destacar o branco da “casinha térrea”. Por ser pequena, a casinha precisa “brilhar” no quadro. Nossa visualização da cena adquire primeiro contornos, depois cor e, com o diminutivo de casa, os tamanhos dos objetos começam a se ajustar. Como se trata do primeiro elemento não natural apresentado (em parte, pois a casa se agarra às rochas), esta casa, que quer ser notada, recebe detalhes, assemelhando-se ao gesto do contemplador de aproximar-se da pintura ao notar algo importante, buscando pormenores. Neste detalhamento, novamente Aluísio assume o ar de imprecisão, descrevendo a casa como “meio encravada nos rochedos”. Novamente, não nos é possível ver ou saber com clareza, como em uma pintura impressionista, em que a cor do quadro predomina perante os detalhes do pincel fino. É a pintura sobrepujando a caricatura, em uma substituição essencial: a imprecisão imagética provocada pelo uso da palavra “meio”, como se verá, corresponde a um recurso fundamental para os objetivos da narrativa.

Os elementos finais da sentença apresentam novos traços estilísticos de Aluísio Azevedo, a saber, o caráter metafórico associado a ideias de pertencimento. Tanto o fato de a casa estar “meio encravada nos rochedos”, quanto o bater incessante das águas nela, reforçam o poder da imagem e a riqueza de significantes que a palavra carrega a partir de uma imagem primeira. A sensação de incerteza provocada pela palavra “meio”, novamente pode ser explicada pelos objetivos de figuração. A residência a ser apresentada está presa ao lugar, pertence à ilha, porém, ao mesmo tempo, pertence ao mar. Vive em uma situação de pertencimento duplo, de não lugar. Entretanto, a palavra “meio” sugere que a personalidade dupla tende ao mar, por não estar totalmente encravada no lugar e por ser constantemente “chamada” pelo oceano, como a querer desprendê-la do rochedo, libertando-a. O advérbio final da sentença, “constantemente”, permite ao quadro de Aluísio um movimento de paisagem, indicando o igual, o imutável, porém, o advérbio “meio” aparece para questionar esta vida parada, estável,

invariável. A relação do indivíduo com o lugar em que vive, o modo como este o determina e a possibilidade de escapar ao destino encaminhado é ponto recorrente na ficção de Aluísio Azevedo. Neste seu primeiro romance, a questão não apenas é discutida, como é pilar de construção narrativa.

Em relação ao seu conhecimento de mundo, Aluísio escolhera para a sua trama um local semelhante à ilha de São Luís, possivelmente o único local que vivenciara: “Criado a beira-mar na minha ilha, eu adorava a água; aos doze anos era já valente nadador (...)” (AZEVEDO, 1961, p. 166).

A cena/pintura termina com a descrição do que havia do lado esquerdo da “modesta habitação” onde uma “farta” alameda de oliveiras se estendia. Note-se que o adjetivo “modesta” agrega mais um componente à casa, um valor, em termos financeiros, de novo bastante impreciso. Este adjetivo é explorado de imediato, com a descrição do restante da propriedade. A alameda de oliveiras ao lado da casa é tão farta, que proporciona “os meios escassos de vida de Maffei e sua família”, juntamente com “os resultados da pesca do coral”. O parágrafo termina e outro, com apenas uma sentença, se inicia, afirmando que “o pescador enviudara cedo”.

Retomando: a descrição da cena é interrompida pela descrição dos “meios escassos” de subsistência da família. Esta mudança de foco narrativo, indicada com o diminutivo de “casa”, passa pelo adjetivo “humilde” e termina com “escasso”. Há um claro interesse do autor em evidenciar os aspectos econômicos da família Maffei. Como se, a partir da “alameda de oliveiras”, a pintura não conseguisse mais dar conta de seus objetivos narrativos. Na primeira oportunidade, o narrador abandona a descrição para adentrar em aspectos materiais da vida – reação imediata ao anunciar do adjetivo “modesta”. E, em seguida, muda outra vez de foco para chegar nas personagens, nas quais se deterá. Há um movimento de esboço, detalhe, preenchimento, interrompido para dar lugar a uma explicação dos elementos da cena e à introdução das personagens. Sabemos onde estamos, o que está ali, o porquê e quem. Ignora-se, contudo, o quando, o momento histórico. É um recurso técnico bastante simples: rápida descrição geográfica, voltada a uma (breve) criação de situação socioeconômica com localização das personagens que habitam o local. O autor agiliza o ritmo para adentrar logo na narrativa.

Nos romances seguintes, Aluísio Azevedo demorará cada vez mais no detalhamento inicial das situações geográficas. Imediatamente em seu próximo romance, *O Mulato*, trabalhará a descrição inicial de forma cuidadosa e minuciosa, encontrando em *O Cortiço* uma forma semelhante, aumentada e, ainda assim, outra. Enquanto em *Uma Lágrima de Mulher* as descrições do narrador objetivam, em sua maioria, a descrição de processos e movimentos da natureza, em *O Mulato* o foco recai em na estrutura da sociedade, refletindo o grau de detalhamento que Aluísio oferecia às suas charges.

Da menção da função da alameda de oliveiras à informação sobre a viuvez do homem há um corte significativo. Esperar-se-ia que o narrador continuasse a falar da família Maffei, contudo, o foco recai sobre Maffei, tratado por “o pescador”. Há uma mudança de foco, bastante brusca, uma vez que nenhum pescador fora mencionado anteriormente (apenas a pesca), causando, inclusive, alguma confusão em relação a quem o narrador estaria se referindo. Neste fluxo narrativo, que produziria resultados por associação de ideias, em que as palavras antecipam as próximas, há um corte, o narrador se impõe. Não deixa a narrativa conduzi-lo, mas conduz. O que lhe importa é retomar o passado de Maffei para poder descrever logo a sua relação com a filha.

A sentença seguinte é longa, inaugurando o novo quadro. Majorando o tom poético, o narrador afirma que Maffei amara por dez anos, de forma “ardente e rude”, uma “formosa procitana por quem se apaixonara”. Desse amor “restara-lhe” uma filha. A filha é comparada três vezes, primeiro, a uma recordação da mocidade, depois à felicidade de um beijo que passara e, por fim, a um “afago de uma criancinha”. Com quinze anos, a filha “querida, meiga e delicada” era a sua “alegria”. Os nove adjetivos e as três comparações presentes na sentença chamam a atenção. Novamente, nenhuma palavra delinea um traço específico. Pinta-se uma criança e atinge-se a imagem dela por sugestões: recordação da mocidade, beijo feliz, alegria de quinze anos.

Ao narrador de Aluísio interessa mais a associação imagética do leitor. No parágrafo seguinte o autor acrescenta ainda mais uma comparação: “como um rouxinol a acariciar um tigre”. Acrescenta um elemento novo na trama, o perigo, a ameaça de um ser adulto e agressivo que poderia aniquilar, de alguma forma, a jovem que nele confia cegamente, contudo, o que resta após a leitura é a sensação, a produção de associações e imagens obtidas. Antecipa-se, desta vez pela comparação, a sequência da trama, e o

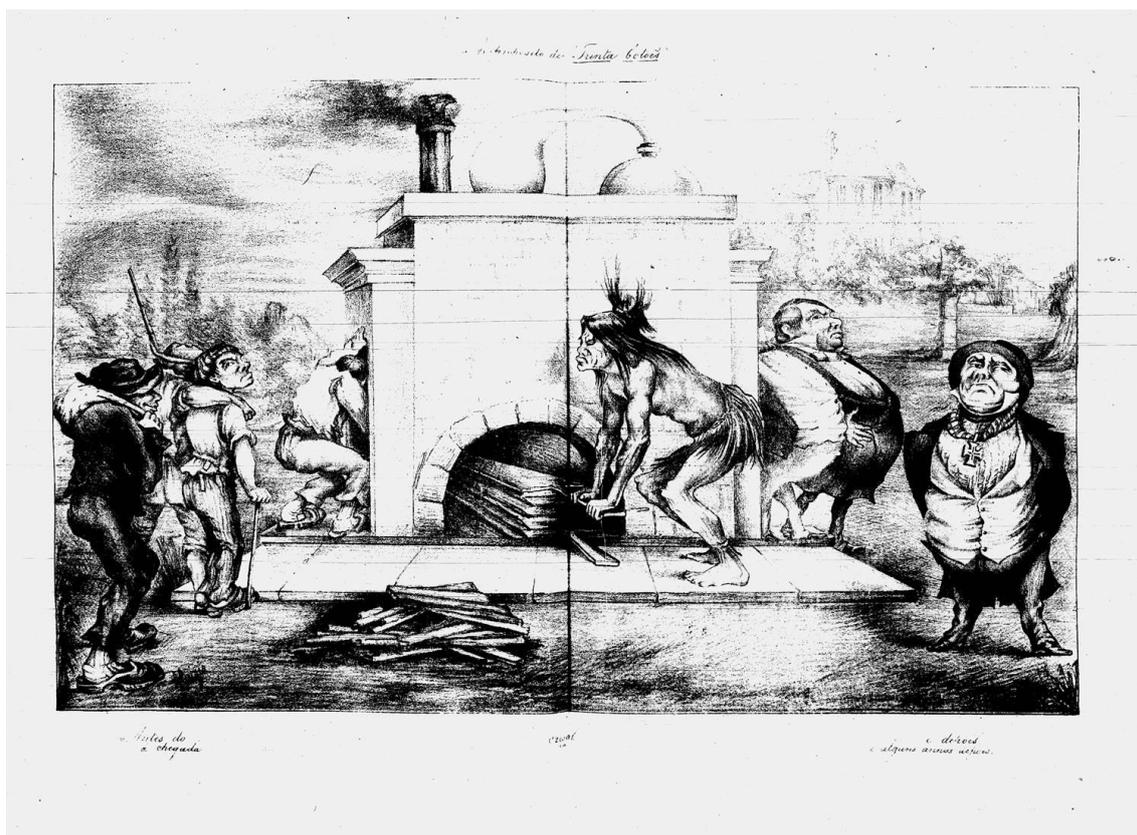
quadro adquire outra tonalidade. Pois, se na sequência estamos de novo em um quadro, nas ensolaradas “tardes melancólicas de outono”, desta vez este quadro está mais escuro, pela presença ameaçadora do pai, cuja “bruteza do peito” envolve a ingênua filha.

Um dos elementos básicos da caricatura é a comparação. O que nos impede de tomar a comparação de Maffei com um tigre enquanto caricatura é o quadro pintado pelo narrador. O tom da narrativa não permite rir de Maffei, mas impõe cautela, ajusta o brilho do quadro, pincela uma sombra. Em *Uma Lágrima de Mulher*, são raras as caricaturas porque as comparações são utilizadas como elemento composicional de quadros, provocando associações psicológicas, sentimentais, mas nunca questionamentos de caráter ou estabelecimento de relações sociais e históricas, característica essencial da caricatura. O tom de sua obra seguinte, *O Mulato*, é fundamentalmente distinto, permitindo e provocando a caricatura desde a sua primeira sentença: “Era um dia abafadiço e aborrecido. A cidade de São Luís do Maranhão parecia adormecida em forno quente”(AZEVEDO,2018, p.263). As tardes melancólicas de outono, auxiliadas por adjetivações típicas do período romântico, “formosa”, “encantadora”, “graciosa”, são substituídas, em *O Mulato*, pelo calor, seco, sufocante, que ganha contornos cômicos instantaneamente, com o uso do diminutivo de “abafado”, pelo incomum “aborrecido”, “adormecido” e pela imagem do “forno quente”. Se transformada em pintura, a tarde outonal melancólica italiana será provavelmente um quadro panorâmico, porém, o dia aborrecido, a cidade dentro de um forno, podem facilmente transformar-se em uma caricatura.

Mesmo na segunda edição de *O Mulato*, quando Aluísio retira a imagem do forno, o conceito caricatural se mantém, uma vez que ele elenca uma série de imagens vivamente adjetivadas: pedras escaldantes, as vidraças como enormes diamantes (e aqui note-se o exagero, traço essencial da caricatura), paredes de prata, árvores imóveis, carroças d’água incessantes a abalar os edifícios, e aguadeiros, de pernas arregaçadas, a invadir as casas “sem-cerimônia” para encher potes. Unindo estes elementos, poderíamos formar uma charge com um edifício, inclusive antropomorfizado, a tremer, talvez assustado, com suas vidraças ofuscantes e, diante dele, uma rua em chamas, em que um aguadeiro passa correndo por uma carroça d’água para encher potes, ou a banheira de alguém da alta sociedade.

Quanto à imagem da cidade “adormecida em um forno quente”, temos uma imagem muito semelhante à caricatura “A propósito dos trinta botões”, publicada em *O Fígaro* em 13/05/1876.

Figura 1. Caricatura em *O Fígaro*, n. 20, p.04-05, 1876.



Nesta caricatura, os imigrantes transformam-se em figuras caricatas após entrarem em uma espécie de forno, ativado pelo fole operado por um indígena. Após saírem da fornalha, os indivíduos contrastam com o índio por não estarem trabalhando. pelo porte físico, pelas vestimentas.

Ao colocar São Luís do Maranhão dentro de um forno, Aluísio parece retomar a sua caricatura, ou o seu modo de ver o mundo caricatural. Aqueles portugueses, transformados em condes e barões pelo indígena, a representar o solo e o habitante brasileiro, povoarão *O Mulato* com seus preconceitos. Se representara a fornalha enquanto a maquinaria social, faltava explicar o fogo da fornalha, esse calor que gerava o português preconceituoso e a ausência da figura do negro, central na sociedade brasileira de então. Pela abertura de *O Mulato*, fica sugerido que o fogo figura o calor

nordestino, como se ali se fabricasse a mentalidade escravista e o tipo brasileiro que mais a defenderia. Novamente, eis a experiência na caricatura a influenciar o tecer narrativo.

A comparação adquire uma função narrativa completamente diferente da utilizada em *Uma Lágrima de Mulher*. Quando representa a Itália, Aluísio o faz em tom de contemplação: pinta; porém, ao voltar-se para sua cidade natal, troca o quadro pela charge. Em outros termos, a sua poesia deixa de ser fundamentalmente romântica para incluir a sátira, produzindo uma fusão das duas em que predomina a segunda. *Casa de Pensão* reduzirá os recursos figurativos associados ao Romantismo e *O Cortiço* praticamente os eliminará.

Influência de Lamartine

A referência à esposa de Maffei como “procitana” é uma das marcas de vocabulário de Aluísio, relacionada ao romance *Graziela*, de Lamartine. Nos seus romances subsequentes, ele repetirá o uso da palavra, que não aparece em nenhum outro autor do período que consultamos em nosso banco de dados⁹. Em *O Mulato*, sabemos que “Ana Rosa lera com entusiasmo a *Graziela*, de Lamartine. Chorou muito com essa leitura e, desde aí, todas as noites, antes de adormecer, procurava instintivamente imitar o sorriso de inocência que a *procitana* oferecia ao seu amante” (AZEVEDO, 2028, p.534, grifo nosso) Em *Memórias de um Condenado*, Laura “lera a *Graziela* de Lamartine, e o sentimento de tristeza que a arrebatou com semelhante leitura, bem longe de possuir a ingênua melancolia da *procitana* apaixonada, levou-a a edificar um dos castelos do seu mundo fantástico nos rochedos de Ischia.” Notadamente, este romance marcou o autor, influenciando a escrita de *Uma Lágrima de Mulher*. Notamos possibilidades de correspondência na trama de *Graziela*, uma vez que, nela, um artista expatriado vai para a Itália onde conhece Graziela, filha de um pescador, com quem se envolve. A passagem mais significativa, contudo, se encontra em *Casa de Pensão*, romance que retrata o período em que a questão Capistrano percorrerá os jornais. Este período, 1877, também

⁹ Além das obras de Machado de Assis, José de Alencar, e dos naturalistas, consultamos as peças de Artur Azevedo, e obras de autores menos conhecidos como Pereira da Silva. O total de obras consultadas totalizou 228. Note-se que nos referimos apenas ao uso da palavra “procitana”. Machado de Assis, por exemplo, parodia Lamartine no poema narrativo “Pálida Elvira”, publicado em 1870, no volume *Falenas*.

foi o tempo em que Aluísio, possivelmente, compôs *Uma Lágrima de Mulher*. Como o trecho se refere à adolescência literária de Amâncio, antes de ir à corte, além de, novamente, mencionar *Graziela* e Lamartine, evidencia-se a consciência do autor a respeito da influência dos romances românticos na mentalidade dos jovens.

Por esse tempo leu a *Graziella* e o *Raphael* de Lamartine. Ficou possuído de uma grande tristeza; as lágrimas saltaram-lhe sobre as páginas do livro. Sentiu necessidade de amar por aquele processo, mergulhar na poesia, esquecer-se de tudo o que o cercava, para viver mentalmente nas praias de Nápoles, ou nas ilhas adoráveis da Sicília, cujos nomes sonoros e musicais lhe chegavam ao coração como o efeito de uma saudade, amarga e doce, de uma nostalgia inefável, profunda, sem contornos, que o atraía para outro mundo desconhecido, para uma existência que lhe acenava de longe, a puxá-lo com todos os tentáculos de seu mistério e da sua irresistível melancolia.

Uma ocasião, deitado ao pé da janela de seu quarto, pensava em “Graziella”.

A tarde precipitava-se no crepúsculo e enchia a natureza de tons plangentes e doloridos. A um canto da rua um italiano tocava uma peça no seu realejo. Era a Marselhesa.

Amâncio conhecia algumas passagens da revolução de França: lera os Girondinos de Lamartine. E a reminiscência do sentimentalismo enfático dessa obra, coada pela retórica poderosa da música de Lisle, trouxe-lhe aos nervos um sobressalto muito mais veemente que das outras vezes.

Julgou-se infeliz, sacrificado nas suas aspirações, no seu ideal. Precisava viver, gozar sem limites!...Não ali, perto da família, estudando miseráveis lições do Liceu, mas além, muito além, onde não fosse conhecido, onde tudo para ele apresentasse surpresas de que sua imaginação mal podia delinear.

Por isto estimou deveras ter de seguir para o Rio de Janeiro. A Corte era “um Paris”, diziam na província, e ele, por conseguinte, havia de lá encontrar boas aventuras, cenas imprevistas, impressões novas, e amores, - oh! amores principalmente!

O narrador menciona três romances de Lamartine, a impressão forte que causaram nele, desejando “viver mentalmente nas praias de Nápoles, ou nas ilhas adoráveis da Sicília”. Desejava essa “existência” a lhe acenar de longe. Queria estudar na Itália e viver as tramas de Lamartine. Então, há um comentário do narrador, em discurso indireto livre, acerca da obra *Girondinos*, acentuando o “sentimentalismo enfático” da obra, “coada pela retórica poderosa da música de Lisle” a deixá-lo infeliz, “sacrificado nas suas aspirações”. Estes argumentos reforçam o descontentamento do narrador por estar perto da família, em estudar em um local intelectualmente inferior. Não poderia ir para a Itália ou para Paris, mas havia a Corte, uma Paris para os provincianos. Esta mesma sensação está em *Graziela*.

C’était une occasion de me faire voyager et de m’arracher à cette oisiveté dangereuse de la Maison paternelle et des villes de province, où les premières passions de l’âme se corrompent faute d’activité (LAMARTINE, 1862, p. 1.).¹⁰

¹⁰ “Foi uma oportunidade para me fazer viajar e afastar-me desta ociosidade perniciosa da casa paterna e das cidades provinciais, onde as primeiras paixões da alma são corrompidas por falta de atividade” (tradução livre).

O narrador de Lamartine aponta o desagrado de sua personagem em viver em uma cidade monótona, com poucas oportunidades para desenvolver as suas paixões.

Mesmo o começo poético da longa sentença a respeito do passado de Maffei, “do amor ingênuo”, remete a uma construção mais típica no francês “de l’amour”. Quando Lamartine fala de *Paulo e Virgínia*, usa “Des deux autres volumes que nous avions sauvés, l’un était *Paul et Virginie*, de Bernardin de Saint-Pierre, ce manuel de l’amour naïf”. Por fim, o romance de Saint-Pierre, também citado em *O Mulato*, no parágrafo anterior ao que mencionamos¹¹, era um manual do amor ingênuo, outra temática que fundamenta *Uma Lágrima de Mulher*.

TRABALHOS CITADOS

AZEVEDO, Aluísio. “Despedida”. *Pacotilha*, São Luís, ed. 122, 06/09/1881.

AZEVEDO, Aluísio. “No Maranhão”. In: _____. *Demônios*. São Paulo, Livr. Martins, 1961.

AZEVEDO, Aluísio. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2018. v.1.

DIÁRIO DO MARANHÃO, Maranhão, n° 1536, 21 set. 1878, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/720011/8785>. Acesso: 24/06/2020, 19:40

LAMARTINE, A. de. *Graziella*. Paris: Libraires-Éditeurs, 1862.

LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963. v.1.

MÉRIAN, Jean-Yves. *Aluísio Azevedo: vida e obra (1857-1913)*. Rio de Janeiro: Garamond, 2013.

O PAÍS, Rio de Janeiro, 16 maio 1904.

Alexandre Kuciak é Doutor em Letras/Estudos da Literatura, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com período de doutorado sanduíche realizado na Ruhr-Universität Bochum, em Bochum, Alemanha, entre outubro de 2019 e julho de 2020. É Mestre na área de Literatura Comparada, pela UFRGS, com atuação nas áreas de teoria literária e literatura comparada.

¹¹ “Tinha um Paulo e Virgínia de biscuit sobre a estante e, escondido por detrás de um espelho, o retrato do Farol, que herdara de Mariana.” (LAMARTINE, 1862, p. 30).