

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SEMIÓTICA E LINGUÍSTICA GERAL

EDUARDO PRACHEDES QUEIROZ

A Construção de Personagens Negras em *O Cortiço*

Versão corrigida

São Paulo
2021

EDUARDO PRACHEDES QUEIROZ

A Construção de Personagens Negras em *O Cortiço*

Versão corrigida

Dissertação de Mestrado, com apoio do CNPq, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Orientador: Prof. Dr. Ivã Carlos Lopes.

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Q3c Queiroz, Eduardo Prachedes
A Construção de Personagens Negras em O Cortiço /
Eduardo Prachedes Queiroz; orientador Ivã Carlos
Lopes - São Paulo, 2021.
165 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Linguística. Área de
concentração: Semiótica e Linguística Geral.

1. Semiótica Discursiva. 2. O Cortiço. 3.
Personagens Negras. 4. Raça. 5. Figuratividade. I.
Lopes, Ivã Carlos, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**[Termo de Ciência e Concordância do \(a\) orientador \(a\)](#)**

Nome do (a) aluno (a): **Eduardo Prachedes Queiroz.**

Data da defesa: **18/06/2021.**

Nome do Prof. (a) orientador (a): **Prof. Dr. Ivã Carlos Lopes.**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP.**

São Paulo, 13/08/2021.



(Assinatura do (a) orientador (a))

Nome: QUEIROZ, Eduardo Prachedes.

Título: A Construção de personagens negras em *O Cortiço*.

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre.

Aprovado em: 18/06/2021

Banca Examinadora

Presidente: Prof. Dr. Ivã Carlos Lopes

Instituição: Universidade de São Paulo

Membro: Diana Luz Pessoa de Barros

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: Aprovado

Membro: Iara Rosa Farias

Instituição: Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

Julgamento: Aprovado

Membro: Matheus Nogueira Schwartzmann

Instituição: Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Julgamento: Aprovado

AGRADECIMENTOS

A meu Orientador, Prof. Dr. Ivã Carlos Lopes, pelo acolhimento no programa, em suas aulas e nas diversas atividades semióticas; pela calma e pela tranquilidade reconfortantes, pelas reiteradas oportunidades que me proporcionou de vivenciar o mestrado e as experiências a ele inerentes.

A todas as pessoas negras que vieram antes de mim, de dentro e de fora da Universidade, e que pavimentaram o caminho que possibilitou a minha viagem.

A minha mãe e a meu pai, que me trouxeram ao mundo e me proporcionaram os primeiros ensinamentos.

Aos amigos e colegas semioticistas do Grupo de Estudos Semióticos da USP (GES-USP) pelas trocas, pelas leituras, pelo aprendizado em grupo. Em especial ao Renato, amigo querido desde o ensino médio, pelas leituras e apoio, e ao Rafael, que conheci nos corredores da USP, à espera da entrevista para ingressarmos no programa, pelo apoio, pelas dicas e pelas leituras.

Ao LabOrES e ao LabOrino, grupos que possibilitam o meu desabrochar enquanto semioticista.

À Profa. Dra. Elizabeth Harkot-de-La-Taille pela leitura atenta de meu relatório de qualificação que resultou em ganhos diversos – em minha dissertação e para além dela.

À Profa. Dra. Iara Rosa Farias por todos os comentários e recomendações de leitura que me apresentaram a novos caminhos, desde a leitura que fez de meu pôster no primeiro evento em que apresentei um trabalho como discente dentro da USP, até a leitura detalhada de meu relatório de qualificação.

À Profa. Dra. Norma Discini, inspiradora, que me permitiu sonhar com o ingresso no programa.

À Profa. Diana Luz Pessoa de Barros e ao Prof. Dr. Matheus Nogueira Schwartzmann por aceitarem participar da banca trazendo ainda mais emoção ao momento, por todas as observações, críticas e comentários que me ajudaram a crescer.

Ao CNPq que financiou este estudo, possibilitando um mergulho mais profundo na experiência do mestrado.

Ao acaso que me fez dobrar as esquinas que me trariam a esse caminho.

Agradeço de todo o coração.

RESUMO

QUEIROZ, Eduardo Prachedes. **A construção de personagens negras em *O Cortiço***. 2021. 165 f. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Valendo-se do ferramental teórico da Semiótica Discursiva, aquela de filiação greimasiana, e sempre permeado por estudos dedicados a pensar a questão racial, o presente trabalho se presta a examinar de que forma são construídas as imagens de três personagens negras do romance *O Cortiço* (1890) – Rita Baiana, Bertoleza e Firmo – buscando evidenciar quais são as estratégias usadas para construí-las, bem como os efeitos de sentido dessa construção. Para tanto, verificam-se os temas da anulação de subjetividade, da sensualidade, da subserviência e da servidão, da hierarquia entre raças e da malandragem, todos eles presentes na obra e atravessados pela questão racial. Examina-se, ainda, como se dá o recobrimento figurativo desses temas no que diz respeito às três personagens mencionadas. No exame desse processo de figurativização, interessamo-nos por recobrimentos de ordem sensorial, pelo uso de analogias e de figuras de maneira geral – às vezes formando uma isotopia, outras vezes sendo usadas de maneira mais esparsa – e pelo efeito de sentido resultante desses usos. Assim, com relação a Rita Baiana, interessamo-nos, em especial, pelas figuras que causam uma exacerbação de sua sensualidade; no que diz respeito a Bertoleza, exploramos como a sujeira é utilizada para a constituição da personagem e do que a rodeia; e sobre Firmo, investigamos como o recobrimento figurativo destaca seu caráter violento. Os resultados das análises de temas e figuras são utilizados para evidenciar compatibilidades entre as personagens analisadas e diferentes estereótipos facilmente reconhecidos na cultura brasileira. Por fim, o presente trabalho se dedica a verificar questões relativas ao patamar da enunciação, fazendo considerações acerca do enunciador e do enunciatário, e tratando de entender como se dá a manipulação em tal patamar, tocando em questões relativas à tensividade, à veridicção, e à colocação em discurso de pessoa, tempo e espaço.

Palavras-chave: Semiótica Discursiva. Literatura. Personagens Negras. *O Cortiço*. Raça. Figuratividade.

ABSTRACT

QUEIROZ, Eduardo Prachedes. **The construction of Black characters in the novel *O Cortiço***. 2021. 165 f. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Making use of the Semiotic theory as conceived by Greimas and the Parisian school of Semiotics, and always considering the studies addressing racial issues, this dissertation is dedicated to examining the way in which Rita Baiana, Bertoleza and Firmo, three Black characters of the Brazilian novel *O Cortiço* (1890) are constructed, with the purposes of demonstrating which are the strategies used in such construction, as well as its effects. For this purpose, we address the themes of subjection, sensuality, subservience and servitude, race hierarchy and vagrancy, all of such are found in this literary work and crossed by racial issues. We also examine how the figurative coverage of such themes is formed in relation to the three Black characters aforementioned. For the analysis of this figurative process, we are interested in the sensory coverage, the use of analogy and figures in general – at times forming an isotopy, at other times used in a much sparser way – and the effect caused in the meaning resulting from such strategies. In relation to Rita Baiana, we are especially interested in the figures that cause an exacerbation of her sensuality; regarding Bertoleza, we explore how the dirt is used in the constitution of the character herself as well as what surrounds her; about Firmo, we investigate how the figurative coverage highlights his violent character. The results arising from the analysis of themes and figures are then used to underline the correspondences between the characters analyzed and different stereotypes easily acknowledged in the Brazilian culture. Finally, this dissertation is dedicated to verifying issues related to the enunciation, addressing the relation between enunciator and enunciatee, and seeking to understand how the manipulation happens in such level, dealing with issues related to the tensive spectrum, the veridiction, and the projection of person, space and time in discourse.

Keywords: Semiotics. Literature. Black Characters. *O Cortiço*. Race. Figurativization.

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Eixos de intensidade e extensidade para formação do espaço tensivo.....	21
Gráfico 3: Gradientes semânticos – Sensualidade e Hipersexualidade.....	62

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Função e funtivos	20
Figura 2: Hierarquia de vozes no discurso	136
Figura 3: Quadrado - Tipos de receptor-interpretante	138

SUMÁRIO

Introdução	10
Da obra	10
Do ferramental teórico	11
Do interesse e da abordagem semiótica ao romance.....	13
Da importância de se discutir a questão racial e dos objetivos visados	14
Da estrutura da dissertação.....	16
1. Pegando o ritmo d’ <i>O Cortiço</i> : os percursos de João Romão, Bertoleza, Rita Baiana, Jerônimo e Firmo.....	19
1.1. Considerações Iniciais.....	19
1.2. João Romão e Bertoleza.....	23
1.3. Rita Baiana, Jerônimo e Firmo	36
1.4. Sínteses Tensivas dos Percursos	49
2. De dentro d’ <i>O Cortiço</i> Parte I: dos temas.....	52
2.1. Considerações iniciais	52
2.2. Isotopias temáticas	54
a. Isotopia temática da anulação da subjetividade	54
b. Isotopia temática da sensualidade	57
c. Isotopias temáticas da subserviência e da servidão.....	63
d. Isotopia temática da hierarquia entre as raças.....	67
e. Isotopia temática da malandragem	71
2.3. Epitomando	73
3. De dentro d’ <i>O Cortiço</i> Parte II: das figuras.....	75
3.1. Considerações iniciais	75
3.2. Rita Baiana	76
3.3. Bertoleza	89
3.4. Firmo	104
3.5. Acerca das três personagens.....	115
4. Às vizinhanças do Cortiço	119
4.1. A mitificação do Negro.....	119
4.2. A estereotipia	123
4.3. Notas Finais.....	132
5. Acima d’ <i>O Cortiço</i> : a enunciação	134

5.1. Considerações iniciais.....	134
5.2. Algumas considerações acerca da enunciação.....	134
5.3. Algumas considerações acerca do enunciador e do enunciatário	136
5.4. O contrato de veridicção	140
5.5. Estratégias enunciativas: pessoa, espaço e tempo.....	146
5.6. A tensividade.....	151
5.7. Para encerrar: uma síntese.....	154
Conclusão.....	156
Referências.....	161

Introdução

Debruçar-se sobre questões raciais, seja em âmbito acadêmico, seja em âmbitos outros, é uma tarefa que exige equilíbrio e tenacidade, pois as paixões que atravessam discussões dessa natureza, acompanhadas das urgências de seu desenvolvimento, propiciam um cenário pedregoso por onde a caminhada não é nada menos que laboriosa. É calçando esse equilíbrio e essa tenacidade que buscamos avançar com nossa pesquisa. Cientes de que tais questões podem ser abordadas por diversos ângulos e com diversas ferramentas, buscamos contribuir com este trabalho que tem como áreas de interesse, quando menos, três: literatura, Semiótica e estudos étnico-raciais.

As três áreas de interesse se encontram entrelaçadas: a literatura aparece em nada menos que o *corpus* sobre o qual dedicamos os estudos, a obra *O Cortiço* (1890); a Semiótica é o ferramental teórico de que nos valem para a análise desse romance; os estudos étnico-raciais aparecem não só como aporte teórico, mas também como base para os desenvolvimentos. Se o romance é o mar por onde navegamos, a Semiótica é o navio que nos carrega e os estudos étnico-raciais são o sextante que nos ajuda, dentre outras coisas, a traçar o caminho a ser percorrido.

A fim de que nos preparemos para a empreitada, como quem molha os pés na água antes de entrar no mar, abordaremos pontos que tratam da obra em análise, do ferramental teórico de que nos valem, do interesse de uma abordagem com tal ferramental na análise do romance, e da importância de se discutir questões raciais. Começemos pelo primeiro ponto.

Da obra

O Cortiço é um romance de grande envergadura, de autoria do maranhense Aluísio Azevedo, obra que figura no cânone da literatura brasileira e que mesmo após mais de cento e trinta anos desde sua primeira publicação (que data de 1890), continua a ganhar novas edições. A importância atribuída ao romance no cenário brasileiro é atestada não só pelas novas edições lançadas com frequência alta e por diferentes editoras, mas também pela constante aparição em listas de leituras obrigatórias para vestibulares para ingresso em universidades prestigiosas (como a Fuvest, vestibular para ingresso na Universidade de São Paulo), e pela atenção a ele dispensada por importantes nomes da crítica literária. Antônio Cândido e J. Aderaldo Castello

(1976, p. 139) afirmam, por exemplo, que “*O Cortiço* representa uma das conquistas definitivas do nosso romance”, cravando a importância do espaço e do patamar alcançados pela obra.

Ademais, *O Cortiço* é considerado a mais proeminente obra brasileira do naturalismo, movimento em que “em face de certa vaguidade romântica no trato das personagens” operou-se um “deslocamento do eixo para o homem comum, desfigurado, mais do que se acreditava, pelos revezes da herança biológica, da vida familiar, da profissão” (BOSI, 2017, p. 200). O lugar de destaque no seio da literatura brasileira e as pretensões quase antropológicas desse romance naturalista constituem grande motivação para a escolha do *corpus* para o nosso trabalho.

Essa obra de Aluísio Azevedo possui diversos fios narrativos que se entrecruzam e que fazem do cortiço ele mesmo a personagem principal do romance. Não nos deteremos mais na descrição da obra e de suas particularidades pois o primeiro capítulo de nosso trabalho se prestará a uma incursão pelo romance, sobretudo no que diz respeito à nossa área de interesse, e tratará, portanto, de situar leitores menos familiarizados com a obra ou que precisem de algum refresco a respeito dos principais acontecimentos.

Do ferramental teórico

Sem a pretensão de tratar de maneira muito aprofundada, neste momento, de conceitos de que nos valeremos neste trabalho, pois eles serão mais bem explicados ao longo das análises, nos momentos da dissertação que peçam por tais explicações, tampouco com o intuito de dar conta da Semiótica de maneira geral, passando pelos mais diversos rincões da teoria, pois outros trabalhos servem muito bem à tal empreitada, como aqueles de Diana Luz Pessoa de Barros (2002, 2011) e de José Luiz Fiorin, (2016, 2018); nosso desejo, por ora, é situar o leitor, para que ele descubra um pouco mais sobre como navegaremos pelo *corpus*.

A primeira observação que fazemos é a de que, ao falarmos em Semiótica, no presente trabalho, referimo-nos àquela teoria de origem francesa, cuja concepção, de origem linguística, se deu em grande parte pelos esforços do lituano Algirdas Julien Greimas. Essa teoria semiótica, de acordo com Greimas e Courtés (2016), deve ser tratada como uma *teoria da significação*. “Sua primeira preocupação será, pois, explicitar, sob forma de construção conceitual, as condições da apreensão e da produção do sentido.” (GREIMAS & COURTÉS, 2016, p. 455).

A teoria semiótica, concebida então com esse objetivo de dar conta da significação, pode debruçar-se sobre textos os mais variados, entendendo-se por texto *um todo relativo de sentido* que pode ser de manifestação verbal, como no caso do texto que empresta *corpus* a nosso trabalho, de manifestações não-verbais, como no caso de fotografias ou pinturas, ou mesmo de manifestação verbal e não-verbal, sincrética, como no caso de HQs e canções. De todo modo, é preciso ter em mente que para a Semiótica, um texto resulta da junção de um plano de expressão e um plano de conteúdo. Em alguns textos, o plano de expressão reivindica a necessidade de que o analista se detenha em questões relativas a tal plano, como acontece frequentemente em poesia, cujos elementos fonéticos – próprios da expressão – se fazem essenciais para melhor compreensão do texto, sob pena de agudo empobrecimento da análise em caso de sua desconsideração. Em outros textos, o plano de expressão é percebido mais como um suporte do conteúdo: é o caso de nosso *corpus*, motivo pelo qual nos contentaremos com uma análise que se dedica ao plano de conteúdo.

Para compreender a significação de um texto, a Semiótica concebe o plano de conteúdo como um percurso gerativo de sentido que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto. São três os níveis de tal percurso: o nível fundamental, o nível narrativo, e o nível discursivo. No nível fundamental, percebe-se a significação com uma oposição semântica mínima, tal como *natureza* vs. *cultura*, com um dos polos determinado dentro do discurso como positivo (eufórico) e o outro como negativo (disfórico). No nível narrativo, prevê-se a possibilidade de examinar a ação de sujeitos sobre outros sujeitos (manipulação e sanção), a ação do sujeito sobre o mundo (ação propriamente dita), e a existência modal desse sujeito (que corresponde às paixões em semiótica). No terceiro nível, o discursivo, o mais concreto, complexo e variável dos três, estão os temas e as figuras, reveladores de certas ideologias, sendo também o patamar em que se pode analisar o emprego de certas estratégias discursivas em detrimento de outras. É o nível em que se tem a “manipulação consciente” e “as determinações ideológicas propriamente ditas” (FIORIN, 2010, p. 18). Nossa análise se concentra sobretudo em elementos do nível discursivo, mas nos valem pontualmente de elementos dos outros níveis em momentos em que a análise se mostra passível de enriquecimento com o seu uso. Além dessas porções da teoria de que falamos rapidamente, valem-nos de desenvolvimentos tensivos da Semiótica, os quais serão apresentados oportunamente. Por ora, contentemo-nos com a compreensão acerca dos benefícios de se valer da teoria semiótica na leitura e análise de *O Cortiço*.

Do interesse e da abordagem semiótica ao romance

“a literatura só é visível dentro do sistema ideológico que definiu nossas artes e classificou nossos discursos”
(François Rastier, 1975)

Analisar um texto valendo-se do ferramental teórico da Semiótica é, diferentemente do que pode acontecer em outras abordagens, debruçar-se sobre o texto ele mesmo, em uma análise que trate de dar conta das relações internas de um texto, tendo em vista que nele já encontramos as condições de leitura, o sentido, a historicidade, tendo, portanto, uma “autonomia relativa de objeto significante” (BERTRAND, 2003, p. 23). Destaque-se a *relatividade* de tal autonomia: em cotejo com outros textos, joga-se luz a significados antes ocultos. Com isso, queremos dizer que uma análise semiótica parte do texto em suas relações internas de significação, e não de contextos de produção ou de reprodução, sem que seja proibido o acesso ao contexto por meio de outros textos. Uma análise com tal rigor deve evitar, em primeiro lugar, que se atribua a um texto sentidos que não estejam de alguma forma nele presentes, seja de maneira menos ou mais evidente. Essa análise deverá furtar-se, também, de tentativas de apreensão de intenções autorais que validem uma ou mais interpretações como as oficiais: saber se um autor “revela ou não sua verdadeira visão de mundo, ao enunciar um discurso, não é problema do analista do discurso, uma vez que a análise não é investigação policial” (FIORIN, 2010, p. 49). Sem que os sentidos fiquem todos nas mãos daquele que interpreta, mas tampouco nas mãos daquele que produz, é a partir do *texto* que podem ser apreendidos esses sentidos (e que podem ou não ser corroborados por tais cartas explicativas deixadas por tal autor, e podem ou não ter sido percebidos por tal leitor).

Assim, faz sentido que partamos do texto de *O Cortiço* para fazer a análise, sem que isso signifique de maneira alguma que ignoremos o fato de esse romance ser um texto que se encontra dentro de um contexto em que ele cobra certos sentidos. Esse contexto é formado por *outros textos*. Dessa forma, o cotejo do discurso presente em *O Cortiço* com outros discursos apreendidos de outros textos vizinhos pode dar conta de relações interdiscursivas sem que se abandone uma abordagem imanentista, posto que tal abordagem não consiste em negar ou ignorar que um discurso tem com outros discursos relações que podem ser consonantes ou polêmicas, ou seja, pode com eles concordar ou deles discordar. A explicitação dessas relações entre discursos (dissonantes ou consonantes) traz ganhos analíticos, na medida em que pode ajudar a revelar ideologias pouco evidentes ou mesmo destacá-las por meio de contrastes.

De todo modo, o que não se pode perder de vista é que os elementos iluminados por outros textos devem estar contidos já no texto-base. A nosso favor, temos o fato de que “uma das propriedades sempre reconhecidas no texto dito ‘literário’ é que, diferentemente do conto oral, do artigo de imprensa ou outras formas de discurso, ele incorpora seu contexto e contém em si mesmo o seu ‘código semântico’” (BERTRAND, 2003, p. 23), tornando mais fácil o reconhecimento de ideologias ou comportamentos sociais vigentes em dada época. A partir desse reconhecimento, muitas vezes com iluminação auxiliar obtida ao lançar-se mão de outros textos para melhor compreensão de um discurso, pode-se discutir compatibilidades ou incompatibilidades ideológicas, problematizar ou enaltecer certas tomadas de posição, tudo isso de posse de uma sólida leitura fundamentada no texto. O que discutiremos nesse texto também merece ter sua relevância destacada.

Da importância de se discutir a questão racial e dos objetivos visados

É certo que outras abordagens têm mais tradição na busca pela compreensão (da construção) da imagem de pessoas negras, seja na literatura, na mídia ou em outros contextos, iluminando a questão com a ajuda da sociologia, da antropologia, da psicanálise, da análise do discurso, analisando representações negativas e positivas que se fazem de pessoas negras. Seria possível que se pensasse, assim, que o assunto estaria já esgotado, quiçá resolvido, mas – longe disso! – ele é ainda prioritário na ordem do dia, seja para reconhecer a origem de narrativas disfóricas ou para redescobrir ou reafirmar caminhos com teor eufórico; seja para mostrar o racismo ou para facilitar o reconhecimento de direções reconfortantes, que devolvam ao povo negro o protagonismo com relação à sua própria vida.

A semiótica, acreditamos, pode contribuir fortemente para a discussão da questão racial, uma vez que trabalha com a linguagem enquanto processo, ou seja, com o texto, com o discurso, lugar em que se manifestam as ideologias, as visões sobre o mundo. O conceito de raça, enquanto criação social, ideológica, pode ser também capturado por meio da linguagem. Nada mais adequado, assim, que buscar na realização da linguagem – nos textos – material para explorar questões que dizem respeito ao tema, valendo-nos de uma teoria desenvolvida para dar conta da compreensão da significação dos textos. Uma análise que recorre a tal teoria pode, ademais, contribuir para a explicitação de estratégias nem sempre de fácil percepção em uma leitura menos rigorosa de dado texto.

Essa análise visa contribuir para possíveis leituras mais críticas do romance no que tange a questões raciais. Constitui, certamente, mais um elo na corrente organizada dos enunciados (Bakhtin, 2016), sendo antecedida de muitos desses elos, bem como predecessora de tantos outros, herdeira em um caso e contribuinte em outro. A contribuição pode ser de grande valia pois deve-se ter em conta, ademais, que “o homem aprende como ver o mundo pelos discursos que assimila e, na maior parte das vezes, reproduz esses discursos em sua fala” (FIORIN, 2010, p. 35). Um leitor menos crítico, que aceita de maneira mais “passiva” aquilo que lê, tende a reproduzir os discursos que consome sem antes engajar-se em um pensamento questionador a respeito dele, sem que se dê conta da ideologia a que adere e que reproduz. Desvelar os sentidos e seus mecanismos de produção pode ter, portanto, efeito positivo para a compreensão das ideologias que subjazem ao texto, explicitando-as e tornando a adesão ou o rechaço a elas uma escolha menos automática.

Considerado como um dos elos na corrente de enunciados, é desejo nosso que este trabalho não se restrinja à literatura, mas que extrapole as fronteiras literárias – ainda que tenha como objeto de estudo um romance do cânone brasileiro – na medida em que lida com questões ainda hoje relevantes e sensíveis no cotidiano brasileiro. É nosso desejo que a teoria semiótica, enquanto uma ferramenta para analisar discursos, seja empregada outras tantas vezes como o fazemos, aliada a estudos étnico-raciais. Como já provaram diversos autores, pode essa abordagem de que nos valem no presente trabalho ser aplicada junto de outras áreas do conhecimento humano – não à toa Greimas escreveu, ainda em 1976, o livro *Semiótica e Ciências Sociais* – e constitui um dos objetivos deste trabalho, sem qualquer dúvida, reforçar essa possibilidade de fazê-lo e destacar as vantagens e a produtividade de assenhorear-se de tais métodos. Ademais, a opção que fazemos por um romance – e um romance que tem, lembramos, pretensões quase antropológicas – como *corpus* para cuidar de questões raciais não se dá inocentemente:

No âmbito da cultura, a literatura é esse imenso reservatório da memória coletiva, canteiro em que ela se elabora com os materiais de que dispõe, arquivo em que ela se fixa e se institui como referência cultural. Ela é assim reconhecida como meio de transmissão de conteúdos míticos e axiológicos, das maneiras de fazer de uma comunidade, em parte fundadora de sua identidade; nela se depositam e se transformam tanto os modelos da ação (a narrativa) e da representação (“realismo”, por exemplo) quanto os modelos das liturgias passionais (como os do amor cortês). Ela propõe – ou impõe, contra sua própria vontade – formas de organização discursiva do sentido e dos valores, interpretadas como hierarquias e exclusões (o ‘bom’ e o mau gosto...). (BERTRAND, 2003, p. 25)

Na esteira do que diz Bertrand, mas também das constatações de Bakhtin sobre a corrente discursiva cujos elos são os diferentes enunciados, tomamos a literatura – e mais especificamente *O Cortiço* – como *uma parte* desse reservatório da memória coletiva, como um produto e um produtor de uma sociedade, motivo que nos anima a compreender a construção de personagens negras de tal romance, tendo sempre em mente que ele constitui *um dentre muitos outros discursos* que tocam na questão racial. Em síntese, munidos de tal ferramental teórico e debruçados sobre tal *corpus*, objetivamos explicitar quais são as estratégias utilizadas para a construção de personagens negras desse romance naturalista, bem como o resultado de tal construção, buscando compreender como os temas e as figuras funcionam nesse processo de significação, e quais são as ideologias que servem de base e que são propagadas em tal empresa. Interessa-nos, a partir de então, alcançar um entendimento sobre compatibilidades no discurso sobre o Negro no romance e para além dele e, por fim, explicitar alguns caminhos de manipulação enunciativa empregados em nosso objeto de análise. Os objetivos são cumpridos nesta dissertação ao longo de cinco capítulos.

Da estrutura da dissertação

O primeiro capítulo desta dissertação cumpre função dupla. A primeira delas é traçar um arco tensivo (MANCINI, 2020) dos percursos de algumas personagens do romance com o objetivo de compreender como se dá a gestão de acentos e inacentos no curso de suas histórias, buscando depreender quais são os momentos marcantes desses percursos. As personagens cujos percursos são examinados se dividem em duas partes, de acordo com o nível de interação que têm no romance, sendo cada uma das partes analisada em um subitem: de um lado, Bertoleza e João Romão; de outro, Rita Baiana, Firmo e Jerônimo. O interesse por tais personagens se dá por conta da aspiração à análise de personagens negras do romance, como o são Bertoleza, Rita Baiana e Firmo, havendo a necessidade de percebê-las também em suas relações com personagens não-negras com quem interagem de maneira frequente e destacada: são elas João Romão em um caso, e Jerônimo no outro. Essa análise da gestão de acentos e inacentos dos percursos será recuperada mais adiante, ao se tratar de questões enunciativas, e é realizada com base em desenvolvimentos teóricos da semiótica no que tange à tensividade. A segunda função desse primeiro capítulo é proporcionar uma visão geral – e às vezes pormenorizada – daquilo que se passa no romance, sobretudo com relação às personagens negras que estão sob os holofotes em nossa análise, seja para refrescar a memória de quem já

teve contato com *O Cortiço*, seja para proporcionar uma primeira aproximação àqueles que não interagiram ainda com a obra.

O capítulo seguinte tem como objetivo dar conta de analisar cinco temas diferentes e que estão presentes na obra: (i) a anulação da subjetividade, (ii) a sensualidade, (iii) a subserviência e a servidão, (iv) a hierarquia entre raças e (v) a malandragem, sendo os cinco temas perpassados por questões raciais. Verificamos como tais temas são reiteradamente trazidos à tona ao longo do discurso – em alguns casos mais explicitamente, em outros, de maneira mais implícita – buscando mostrar com quais personagens esses temas estão atrelados, bem como os resultados das insistentes recorrências de tais temas.

No terceiro capítulo, sempre apoiados no ferramental teórico proporcionado pela Semiótica, tratamos do recobrimento figurativo desses temas sobretudo com relação às pessoas de Rita Baiana, Bertoleza e Firmo. Buscamos compreender, a partir de exames de recobrimentos sensoriais, de analogias e de escolhas figurativas de maneira geral, como certas características ganham destaque em cada uma das personagens. Dentre outros elementos apreendidos na análise, verificamos, com relação à Rita, principalmente o uso de figuras que causam uma exacerbação de sua sensualidade; para Bertoleza, dedicamo-nos em grande parte a explorar como a figura da sujeira é utilizada para a constituição da personagem e de tudo aquilo que a rodeia; e no que diz respeito a Firmo, evidenciamos como o recobrimento figurativo destaca seu caráter violento.

No quarto capítulo, aproveitamos os resultados das análises que cuidam dos temas e das figuras relacionadas às três personagens já mencionadas para descobrir compatibilidades com estereótipos facilmente reconhecíveis na cultura brasileira. Assim, Rita, Bertoleza e Firmo são confrontados respectivamente com os estereótipos da mulata sensual, da negra serviçal e do malandro. Em tal capítulo, nos permitimos extrapolar os limites do texto do romance, traçando paralelos entre as imagens das três personagens e outras representações do Negro que apresentam convergências com o que se vê n’*O Cortiço* de Aluísio Azevedo.

No quinto e último capítulo, tratamos de questões que dizem respeito à manipulação no nível da enunciação. Nele, fazemos considerações acerca do enunciador e do enunciatário, tentando explicitar, com base nos trabalhos de Barros (2002) e Courtés (2010) diferentes possibilidades de interação daquele que lê o romance, demonstrando o quão decisiva pode ser uma leitura analítica para o estabelecimento de certo tipo de relação com um texto. Em seguida, tratamos do contrato de veridicção, que depende do tipo de discurso, mas também da cultura e da sociedade em que o texto se apresenta. Também nos interessam, no capítulo, o modo de colocação em discurso de pessoa, espaço e tempo e seus efeitos de sentido no romance, e

recuperamos, por fim, questões de tensividade tratadas no primeiro capítulo, mas que se prestam à manipulação no nível da enunciação. Esse capítulo é seguido, ainda, de uma última parte, referente à conclusão, que traz os resultados a que chegamos com a presente pesquisa, e que retoma questões abordadas em todos os capítulos para uma reflexão final.

1. Pegando o ritmo d'*O Cortiço*: os percursos de João Romão, Bertoleza, Rita Baiana, Jerônimo e Firmo

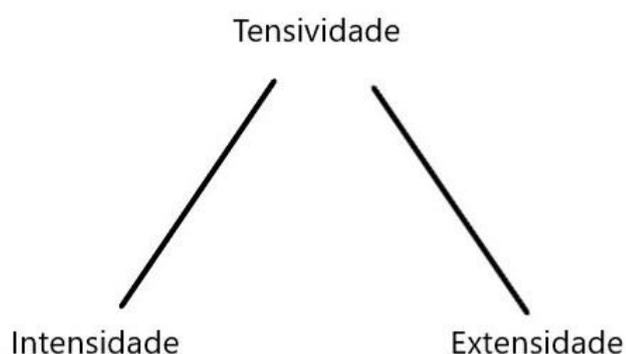
1.1. Considerações Iniciais

Verificamos, neste capítulo, como se dá o perfil sensível – o arco tensivo (MANCINI, 2020) – na história de algumas das personagens de *O Cortiço*: Bertoleza, João Romão, Rita Baiana, Jerônimo e Firmo, com vistas a apreender um ritmo próprio ao percurso de cada uma delas enquanto sujeitos. Embora estejamos interessados no estudo das personagens negras do romance, o exame do perfil sensível dos percursos de personagens que não são o alvo do presente trabalho – é o caso de João Romão e de Jerônimo – é de suma importância, tendo em vista que tais personagens interagem o tempo todo com aquelas sobre as quais nos interessamos, sendo responsáveis, no entrecruzamento de seus percursos, por mudanças e oscilações nos percursos dessas personagens negras. Também é importante notar, desde já, que não é nosso objetivo estudar de maneira menos ou mais minuciosa uma ou outra personagem, e se o número de palavras dedicadas à análise de uma e outra personagem varia, isso se deve antes ao destaque que recebem as personagens no romance, não na análise. Vale dizer, ademais, que apreender o perfil sensível de todas essas personagens, isto é, os acentos e inacentos, as acelerações e desacelerações de seus percursos, é um ótimo caminho para compreender a importância atribuída em nível enunciativo a alguns eventos do romance, jogando luz sobre algumas das estratégias de manipulação no nível da enunciação, conforme veremos no quinto capítulo de nosso trabalho.

De maneira geral, pode-se dizer que o romance tem uma preponderância de objetividade sobre a subjetividade, como veremos ainda, na medida em que parece haver, com o emprego de uma narração em terceira pessoa, um afastamento do narrador com relação ao narrado. Esse predomínio da objetividade na narração produz um efeito de baixa intensidade passional, mas buscaremos mostrar que “o sensível” sofre alterações ao longo do romance no que diz respeito à narração, mas também por outras formas de gestão da *intensidade* que, conforme veremos, movimentarão o arco tensivo no que tange às personagens. Ao falarmos em intensidade, estamos tratando de um termo da metalinguagem semiótica que deve ser pensado em sua correlação com outro termo, a extensidade.

Para compreender a importância desses dois conceitos para a Semiótica, e mais especificamente para a tensividade no seio da Semiótica, partiremos do que diz Zilberberg em Elementos de Semiótica Tensiva (2011, p. 66): “a tensividade é o lugar imaginário em que a intensidade [...] e a extensidade [...] unem-se uma à outra”. Posto em termos hjelmslevianos, pode-se dizer que a tensividade é a função, enquanto intensidade e extensidade são os funtivos.

Figura 1: Função e funtivos



Fonte: Adaptado de Zilberberg (2011, p. 66)

É importante mencionar, em seguida, que a intensidade diz respeito ao sensível, aos estados de alma, enquanto a extensidade guarda relação com o inteligível, com os estados de coisas. Sensível e inteligível, isto é, intensidade e extensidade devem ser tidos sempre em correlação, como já dissemos, tendo em vista que é essa correlação entre o eixo da intensidade e o da extensidade que “define um espaço tensivo de recepção e qualificação para as grandezas que têm acesso ao campo de presença: pelo próprio fato de sua inserção nesse espaço, toda grandeza discursiva vê-se qualificada [...] em termos de intensidade e extensidade” (Ibidem, p. 67).

Note-se que tudo aquilo que se coloca em discurso entra no campo de presença do sujeito, um espaço tensivo passível de ser analisado em termos de intensidade e de extensidade. Considerando a correlação das dimensões de intensidade e de extensidade para a definição de um espaço tensivo, pode-se fazer a seguinte representação gráfica:

Gráfico 1: Eixos de intensidade e extensidade para formação do espaço tensivo



No eixo Y, aquele da intensidade, estariam localizadas as subdimensões da tonicidade e do andamento, enquanto no eixo X, o da extensidade, teríamos as subdimensões da temporalidade e da espacialidade. Em poucas palavras, pode-se definir a tonicidade como uma categoria que permite calcular o grau de tonicidade ou de atonia de uma grandeza; o andamento diz respeito à rapidez ou à lentidão com que uma grandeza se apresenta no campo de presença de um sujeito; a temporalidade permite verificar, por exemplo, anterioridades ou posterioridades, brevidades ou longevidades, ao passo que a espacialidade possibilita apurar detalhes acerca de aberturas e fechamentos, repousos ou deslocamentos. Concentramos nosso trabalho nas subdimensões do eixo da intensidade, embora elas pressuponham, a todo o tempo, a correlação com aquelas do eixo da extensidade. Com essas breves definições em mente, podemos prosseguir.

Há, na obra, não obstante a predominante objetividade (átona) da narração em terceira pessoa, alguns trechos em que se pode notar uma superposição entre a voz do narrador e os pensamentos de algumas personagens, sendo, tais casos, momentos de “aceleração do conteúdo e conseqüente construção de uma saliência, de um momento tônico.” (MANCINI, 2020, p. 28). A aceleração do conteúdo exige do enunciatário a sua desaceleração para melhor compreensão de tal embaralhamento de vozes. Pensando um gradiente de intensidade, poderíamos localizar diferentes pontos que corresponderiam às diferentes estratégias empregadas na narração do romance. Haveria, portanto, no eixo da intensidade, quatro diferentes pontos que podemos assim sistematizar:

Maior intensidade  Menor intensidade	Discurso indireto livre (embaralhamento de níveis)
	Personagens em discurso direto
	Personagens em discurso indireto
	Narração em terceira pessoa

Temos, assim, no quadro acima, as quatro estratégias de narração por nós brevemente comentadas: o primeiro ponto, o mais baixo no eixo da intensidade, corresponderia à narração em terceira pessoa, o de menor intensidade passional; o segundo corresponderia às vozes das personagens em discurso indireto, uma vez que ainda falam através do narrador; o terceiro ponto corresponderia às vozes das personagens em discurso direto, delegadas pelo narrador, em uma mudança na forma de seguir com o relato que, embora instale certa subjetividade, o faz em um nível diferente, enquanto a narração segue objetiva; o quarto ponto, de maneira disparada o de maior intensidade, corresponderia, por sua vez, aos momentos em que a voz do narrador e as das personagens se superpõem, se embaralham (o discurso indireto livre), se confundem, causando aceleração e conseqüente aumento de intensidade, além de também representarem uma mudança na condução da narração.

Interessamo-nos tanto pela afetação no nível interlocutor/interlocutário, aquele das personagens, como no nível enunciador/enunciatário, aquele do escritor e do leitor (depreendidos do texto, é bom lembrar), ou seja, tanto pelo que diz respeito ao enunciado como pelo que é da ordem da enunciação. Do ponto de vista do enunciado, interessa-nos perceber como as próprias personagens são afetadas por eventuais acentos de sentido, pois essa gestão de intensidade pode oferecer, no nível da enunciação, pistas daquilo que deve ser tomado como relevante no romance, ganhando importância na imagem que se cria de tais personagens. Do ponto de vista da enunciação, interessam-nos, além das estratégias já mencionadas, como o uso da narração em terceira pessoa, discurso direto, indireto e indireto livre, outras estratégias para a gestão dos acentos e inacentos no romance, como é o caso da exacerbação de elementos de ordem passional, ou através da suspensão da narração de uma história para que outras sejam contadas, o que aumenta a expectativa quanto ao desfecho de certo evento. Ainda sobre expectativas, também a observação acerca do seguimento das lógicas implicativa ou concessiva – definidas no parágrafo abaixo – nos trajetos das personagens nos ajuda a chegar a melhor compreensão quanto aos acentos e aos inacentos, uma vez que essas escolhas determinam quebras ou manutenções de expectativas: operando uma quebra de expectativa, a lógica concessiva é mais tônica e acelerada, enquanto a lógica implicativa, pelo contrário, ao cumprir com as expectativas, é mais átona e desacelerada.

Em Elementos de Semiótica Tensiva (2011, p. 98), Zilberberg define a implicação como o “predomínio do programa (por exemplo, um programa conjuntivo) sobre o contraprograma (por exemplo, um contraprograma disjuntivo)”, e a concessão como o “predomínio do contraprograma sobre o programa”. Para tanto, é preciso pensar na conjunção e na disjunção como contemporâneas tensivas, ou seja, uma prevalecendo sobre a outra, e não como operações distintas e sucessivas. Em termos mais simples, pode-se dizer que a lógica implicativa é aquela da ordem do “se... então”, sendo um exemplo bastante prático a frase “Pedro tem dinheiro, **portanto** pode comprar um carro”, ao passo que a lógica concessiva é aquela da ordem do “embora...”; sendo exemplo dela a frase “**Embora** tenha dinheiro, Pedro não pode comprar um carro”. Por fim, antes de passarmos às análises, faz-se importante reforçar que nem sempre um pico de intensidade sentido no enunciado, por uma personagem, se apresentará de maneira igualmente tônica no nível da enunciação, para o enunciatário. Trata-se de níveis diferentes, e a percepção das cifras tensivas tem relativa independência em cada um deles. Atentando-nos a tudo isso, passamos a analisar o *corpus*.

1.2. João Romão e Bertoleza

O romance tem seu início com um narrador que discorre sobre a vida de João Romão, a personagem que recebe maior destaque na obra, explicando que ele era o empregado de um vendeiro que passou a ser dono de sua própria venda aos 25 anos, impondo-se duras privações com vistas a economizar. Tudo é contado em terceira pessoa e de maneira átona, seguindo uma lógica implicativa: trabalha duro e economiza, *portanto*, prospera. É também no início do romance que aparece Bertoleza, retratada como uma “crioula trintona, escrava de um velho cego” (AZEVEDO, 2016, p. 11) quem também trabalhava forte.

Após a morte do marido de Bertoleza, João Romão vai aos poucos ganhando sua confiança e propõe-lhe que morem juntos, o que ela aceita feliz, de bom grado. Este é um grande evento para ambos, mas por motivos diferentes: Para Bertoleza, isso significava amigar-se com um homem de “raça superior à sua” (Ibidem, p. 12), enquanto para João Romão, o evento tem grande importância porque ele enxergava em Bertoleza uma maneira de capacitar-se para acumular ainda mais bens. Embora o evento seja bastante importante, tudo é apresentado para o enunciatário de maneira átona, seguindo uma lógica implicativa – parece natural que os dois passem a morar juntos, já que isso era *desejado* por ambos: Bertoleza

buscando de maneira supostamente intuitiva uma raça também supostamente superior à sua, e João Romão, buscando morar com Bertoleza para cumprir uma etapa de competencialização (um PN de uso¹) para alcançar a riqueza, já que poderá usufruir das economias e da força de trabalho da mulher para ajudar a construir seu próprio império. Também nesse início de romance, tem lugar outro evento importante: João Romão finge inteirar o dinheiro faltante e pagar a alforria de Bertoleza. Para a mulher, o evento tem grande importância e ela chega a ir às lágrimas. Para ele, este é só mais um golpe – em verdade, a carta de alforria fora falsificada pelo português –, mas um golpe de grande porte. Importante para ambos, o momento é celebrado de maneira incomum: “Contra todo o costume, abriu-se nesse dia uma garrafa de vinho do Porto, e os dois beberam-na em honra ao grande acontecimento” (Ibidem, p. 13). Percebe-se, pois, um comportamento de ordem concessiva. De grande impacto para Bertoleza, esse evento serve também como uma manipulação bem-sucedida: muito agradecida ao português, ela se vê mais compelida a trabalhar duro.

No que diz respeito a João Romão, no nível da enunciação tudo vai sendo mostrado de maneira átona e desacelerada: a aquisição de algumas braças de terra ao fundo da taverna para a construção das primeiras casinhas do que viria a ser o cortiço, a compra de uma parte da pedreira, os pequenos furtos de materiais de construção para erigir o cortiço... tudo se apresenta ao enunciatário sem pormenores, com narração em terceira pessoa, cumprindo com as expectativas que o próprio discurso cria sobre as atitudes de Romão, resultando nos efeitos de pouca tonicidade e desaceleração. A monotonia na história de João Romão é parcialmente interrompida no momento da rusga entre ele e o novo vizinho, Miranda, que tentava comprar-lhe algumas braças de terra para seu novo terreno, e que João Romão se nega a vender. Este é só o primeiro capítulo da rivalidade entre os dois portugueses.

João Romão volta a aparecer no romance com mais destaque em meio a uma confusão: um de seus caixeiros engravidara uma adolescente do cortiço e agora os habitantes exigiam que ele se casasse com a grávida. João Romão dá um jeito de lucrar com a situação, dizendo aos manifestantes que o caixeiro se casaria ou arcaria com o dote, acalmando os ânimos de

¹ PN é a sigla para Programa Narrativo, que consiste em “um enunciado de fazer que rege um enunciado de estado” (BARROS, 2002, p. 31), ou seja, compreende a transformação de um estado disjuntivo em um estado conjuntivo ou vice-versa. Há dois tipos de PN: os de base e os de uso, sendo aqueles os programas cujo objetivo é o principal, em comparação com os PN de uso, em que o objetivo é intermediário, sendo uma espécie de etapa necessária (uma competencialização) para a consecução do objetivo principal. No caso em questão, a conjunção de João Romão com Bertoleza fornece a ele um *poder-fazer* que o torna competente para o seu objetivo principal de entrada em conjunção com a riqueza.

todos. João Romão manda embora o caixeiro sem pagar-lhe o que devia, sob o pretexto de que daria o dinheiro como pagamento do dote da grávida, o que ele não faz. Em meio à grande briga, o estalajadeiro continuou agindo como sempre o fizera: tirando proveito de cada situação em que existe a oportunidade de o fazer. Segue-se, portanto, a lógica implicativa. Até então, o percurso de João Romão era predominantemente átono e desacelerado. Porém, um *acontecimento*, em termos zilberberguianos, vem mudar isso. Antes de mais nada, vale pensarmos em que consiste o acontecimento.

Como bem explica Mariana Luz Pessoa de Barros,

[...] o acontecimento [...] é visto como o sincretismo entre o andamento e a tonicidade que compõem o eixo da intensidade, pois se trata daquilo que surpreende o sujeito, que satura seu campo de presença, e que, num primeiro momento, é ininteligível. Pode apenas ser sentido. Corresponde a um aumento do andamento e da tonicidade, mas não a um aumento lento, processual, e sim brusco, como um salto. [...] Já o exercício configura-se como aquilo que se opõe a tudo isso [...], ele corresponde à lentidão e ao mínimo impacto. (2011, p. 175)

Nas palavras de Zilberberg (2011, p. 194), o “acontecimento abala a trama, a contextualidade, a sequência do discurso, de tal maneira que o assunto se apresenta como uma descontextualização e a resolução como uma recontextualização, marcada pela progressividade”. O acontecimento seria, então, o responsável por uma afetação tamanha que suspenderia temporariamente a capacidade do sujeito para a inteligibilidade, devido ao paroxismo do andamento e da tonicidade (uma descontextualização, na medida em que o assunto causa no sujeito uma espécie de cegueira temporária para o contexto), que seria pouco a pouco reestabelecida (uma recontextualização, visto que o sujeito se adapta gradativamente aos efeitos do acontecimento, buscando voltar a se encontrar no contexto, ainda que este tenha sofrido alterações).

Voltemos, agora, a pensar em João Romão. Em um primeiro momento, o português fica em estado de deslumbramento: “Mas agora, estranho deslumbramento! Quando o vendeiro leu no *Jornal do Commercio* que o vizinho estava Barão – Barão! –, sentiu tamanho calafrio em todo o corpo, que a vista por um instante se lhe apagou dos olhos.” (AZEVEDO, 2016, p. 132). Nota-se, portanto, que o vendeiro é extremamente afetado por esse acontecimento, chegando ao ponto de sentir as vistas se apagarem. É este o momento em que o sensível está em seu ápice e, a partir da inteligibilidade do sujeito que processa o acontecimento, ocorrerá a passagem gradativa de acontecimento a estado. Assim, a novidade é incorporada pelo sujeito, que, após o abalo da trama, da contextualidade, da sequência do discurso – causado pelo acontecimento

– aos poucos se recompõe, processa as novas informações e, “recalculando a rota”, trabalha para uma recontextualização, uma transformação do acontecimento em exercício. O primeiro indício de que algo de estranho se passava com João Romão pode ser visto em trecho que diz: “Nunca o tinham visto assim, tão fora de si, tão cheio de repelões; nem parecia aquele mesmo homem inalterável, sempre calmo e metódico.” (Ibidem. p. 131). E o motivo de tamanha revolução, que nesse momento ainda se deixava apenas entrever, aparece no parágrafo imediatamente seguinte: “É ninguém seria capaz de acreditar que a causa de tudo isso era o fato de ter sido o Miranda agraciado com o título de Barão.” (Ibidem). Note-se que enquanto a personagem sente o que se passa como um acontecimento, o trecho, ainda que também ganhe em intensidade para o enunciatário, que percebe o forte impacto que tem o acontecimento da ascensão de Miranda ao baronato para João Romão, não tem valor de acontecimento no nível da enunciação, isto é, para o enunciatário.

As provas do motivo do deslumbramento de João Romão não param, e um pouco mais adiante pode-se ler um trecho que expressa tanto o motivo da mudança, como a própria mudança, lembrando antigos comportamentos do estalajadeiro que passariam, a partir desse momento, a estar em xeque: “Sim, senhor! Aquele taverneiro, na aparência tão humilde e tão miserável; aquele sovina que nunca saíra dos seus tamancos e da sua camisa de riscadinho de Angola; [...] aquele desgraçado que nunca jamais amara senão o dinheiro, invejava agora o Miranda [...]” (Ibidem, p. 131). Percebe-se, então, a lógica da concessão sendo instalada, uma vez que os comportamentos avaros esperados em Romão são ameaçados pela inveja que sente do status social do vizinho. Além disso, a persistência em falar sobre o evento, neste caso, reafirma sua importância e tonicidade.

No momento em que começa a invejar o vizinho, o que se percebe em João Romão é já um início de processamento do conteúdo semântico. Antes disso, no momento em que o Sujeito foi atingido pelo acontecimento,

a afetividade está em seu auge e a legibilidade é nula. Porém, logo em seguida, conforme evolui o amortecimento das valências afetantes, o acontecimento enquanto tal cessa de obnubilar, de obsedar, de monopolizar, de saturar o campo de presença e, em virtude da modulação diminutiva das valências, o sujeito consegue progressivamente, por si próprio ou com auxílio, reconfigurar o conteúdo semântico do acontecimento em estado. (ZILBERBERG, 2011, p. 168)

Essa etapa de reconfiguração do conteúdo semântico do acontecimento em estado, em nossa análise, corresponde ao momento em que João Romão muda o seu propósito. Antes,

tinha como programa narrativo de base a entrada em conjunção com a riqueza; agora, é a conjunção com o prestígio social que passa a ser o seu programa narrativo de base.

Os momentos que antecedem a revelação do abalo de João Romão são momentos em que a tonicidade se acumula no nível da enunciação. Vejamos como a repetição da estrutura “aquele + substantivo”, bem como o uso de adjunto adnominal expresso por oração adjetiva (sempre começando por “que...”), se repetem diversas vezes, causando esse efeito mediante uma progressão semântica entre papéis cada vez mais torpes (taverneiro – sovina – animal – ente atrofiado pela cobiça – desgraçado):

Sim, senhor! **aquele taverneiro**, na aparência tão humilde e tão miserável; **aquele sovina** *que nunca saíra dos seus tamancos e da sua camisa de riscadinho de Angola*; **aquele animal** *que se alimentava pior que os cães*, para pôr de parte tudo, tudo, que ganhava ou extorquia; **aquele ente atrofiado pela cobiça** e *que parecia ter abdicado dos seus privilégios e sentimentos de homem*; **aquele desgraçado**, *que nunca jamais amara senão o dinheiro*, invejava agora o Miranda (AZEVEDO, 2016, p. 131, grifo nosso²)

Outra estratégia que faz aumentar a intensidade para o sujeito da enunciação é a exposição da discrepância entre dois mundos: aquele *desejado* por João Romão e aquele em que ele *de fato vivia*. O homem dormia e “ao lado dele a crioula roncava, de papo para o ar, gorda, estrompada de serviço, tresandando a uma mistura de suor com cebola crua e gordura podre” (Ibidem, p. 133) – percebe-se a desvalorização total de Bertoleza com o desprestígio atribuído a seu corpo gordo e negro por meio da associação com outras figuras mais marcadamente disfóricas, como o seu ronco e seu cheiro a suor, cebola e gordura podre; contrastando com essa imagem negativa, vê-se o sonho de Romão com o seu próprio baronato, com “damas e cavalheiros [que] discutiam política, artes, literatura e ciência” (Ibidem, p. 133-134), com o luxo, enfim. O contraste é evidenciado também pelo fato de a narração intercalar, no trecho, imagens axiologizadas de maneira positiva e aquelas axiologizadas negativamente.

João Romão é acordado por Bertoleza, que o chama para ir buscar o peixe, tarefa que o homem não confiava a ninguém. Entretanto, ao contrário de seu costume, manda outra pessoa em seu lugar, atuando pela lógica concessiva: “João Romão, com medo de ser iludido, não confiava nunca aos empregados a menor compra a dinheiro; nesse dia, **porém**, não se achou com ânimo de deixar a cama e disse à amiga que mandasse o Manuel” (Ibidem, p. 134, grifo nosso). Esse era já um indício da mudança que ocorria dentro do vendeiro.

² Em negrito destacamos a estrutura *aquele + substantivo*; em itálico, destacamos as orações adjetivas.

Há outras características que resultam em um aumento da intensidade, como o uso do discurso indireto livre, que é muitas vezes intercalado com o discurso indireto. Quando as aspas são utilizadas, percebe-se mais facilmente que os pensamentos expressados são os da personagem; já quando essas aspas não estão presentes, o enunciatário não pode ter certeza sobre se o que lê corresponde à voz do narrador ou aos pensamentos da personagem. Ocorre, no discurso indireto livre, uma espécie de sincretismo entre os dois actantes – narrador e personagem –, e “esse sincretismo causa certo estranhamento ao enunciatário e o manipula pela concessão” (Coutinho e Mancini, 2019, p. 149), uma vez que a evidente demarcação entre voz do narrador e voz da personagem é sempre esperada. Vejamos, a seguir, um trecho em que aparecem em sequência esses dois tipos de discurso indireto:

Certas dúvidas aborrecidas entravam-lhe agora a roer por dentro. Qual seria o melhor e o mais acertado: - ter vivido como ele vivera até ali, curtindo privações, em tamancos e mangas de camisa; ou ter feito como o Miranda, comendo boas coisas e gozando à farta?... Estaria ele, João Romão, habilitado a possuir e desfrutar tratamento igual ao do vizinho?... Dinheiro não lhe faltava para isso... Sim, de acordo! mas teria ânimo de gastá-lo assim, sem mais nem menos?... sacrificar uma boa porção de contos de réis, tão penosamente acumulados, em troca de uma teteia para o peito?... Teria ânimo de dividir o que era seu, tomando esposa, fazendo família; e cercandose de amigos?... Teria ânimo de encher de finas iguarias e vinhos preciosos a barriga dos outros, quando até ali fora tão pouco condescendente para com a própria?... E, caso resolvesse mudar de vida radicalmente, unir-se a uma senhora bem-educada e distinta de maneiras, montar um sobrado como o do Miranda e volver-se titular, estaria apto para o fazer?... Poderia dar conta do recado?... Dependia tudo isso somente da sua vontade?... “Sem nunca ter vestido um paletó, como vestiria uma casaca?... Com aqueles pés, deformados pelo diabo dos tamancos, criados à solta, sem meias, como calçaria sapatos de baile?... E suas mãos, calosas e maltratadas, duras como as de um cavouqueiro, como se ajeitariam com a luva?... E isso ainda não era tudo! O mais difícil seria o que tivesse de dizer aos seus convidados!... Como deveria tratar as damas e cavalheiros, em meio de um grande salão cheio de espelhos e cadeiras douradas?... Como se arranjar para conversar, sem dizer barbaridades?...” (AZEVEDO, 2016, pp. 135 e 136, grifos nossos)

Essa incerteza sobre quem é o dono dos pensamentos que não estão entre aspas causa, do ponto de vista do andamento, uma aceleração para o enunciatário, que se vê com a missão de desacelerar a leitura para diminuir a confusão. O trecho contém também incertezas por parte da personagem, confusa quanto a seu futuro, e ganha em tonicidade com o acúmulo de perguntas sem respostas, graficamente reforçadas pelo uso de pontos de interrogação seguidos de reticências (e uma ocorrência de exclamação seguida de reticências), que trazem a ideia de um fluxo de pensamento, de conjecturas sobre um futuro incerto: o enunciatário reconhece o atordoamento da personagem. Juntam-se, portanto, o atordoamento da personagem e o do enunciatário.

Depois do trecho transcrito, há outro, ainda na página 136, em que, também em discurso indireto (entre aspas), João Romão xinga a si próprio e questiona o jeito com que levava sua vida até então, sem que aprendesse um certo modo de viver:

“Fora uma besta!... pensou de si próprio, amargurado: Uma grande besta!... Pois não! por que em tempo não tratara de habituar-se logo a certo modo de viver, como faziam tantos outros seus patrícios e colegas de profissão?... Por que, como eles, não aprendera a dançar? e não frequentara sociedades carnavalescas? e não fora de vez em quando à Rua do Ouvidor e aos teatros e bailes, a corridas e a passeios?... Por que se não habituara com as roupas finas, e com o calçado justo, e com a bengala, e com o lenço, e com o charuto, e com o chapéu, e com a cerveja, e com tudo que os outros usavam naturalmente, sem precisar de privilégio para isso?... Maldita economia!”

- Teria gasto mais, é verdade!... Não estaria tão bem!... mas, ora adeus! estaria habilitado a fazer do meu dinheiro o que bem quisesse!... Seria um homem civilizado!...

- Você deu hoje para conversar com as almas, seu João?... perguntou-lhe Bertoleza, notando que ele falava sozinho, distraído do serviço.

- Deixe! Não me amole você também. Não estou bom hoje!

- Ó gentes! não falei por mal!... Credo!

- 'Stá bem! Basta! (Ibidem, p. 136)

Em tal excerto, percebe-se uma vez mais o uso de exclamações e interrogações seguidas de reticências – o atordoamento é mantido nesse parágrafo, portanto. Como no trecho anterior, não é pelo momento presente que Romão sofre; há diferenças, entretanto: se no trecho anterior o abalo se dava por conta de conjecturas sobre o futuro, é agora o passado que lhe incomoda, sendo as perguntas e as exclamações referentes a eventos que ele lamenta não ter conduzido de maneira diferente. Ao final do parágrafo, João Romão fala por conta própria, “em alto e bom som”, fazendo um comentário de si para si e que continua com o mesmo tom de atordoamento e reflexão percebido no trecho em discurso indireto – com exclamações seguidas de reticências. A isso reage Bertoleza com uma pergunta, bruscamente respondida por Romão – indício de que a mudança no vendeiro afetava já sua relação com Bertoleza.

Ralhando com tudo e todos, João Romão encontra-se já num estado de irritação quando recebe um convite para ir tomar chá com Miranda, o vizinho recém-barão, ficando ainda mais irritado, esbravejando que não precisava de ninguém e que se quisesse festas, dava-as ele próprio. Apesar disso, passa a imaginar como seriam as coisas se ele fosse até a casa do vizinho, imaginando-se bem-vestido e cercado por pessoas importantes que o olhavam com aprovação – mais uma prova de que uma mudança já era operada dentro dele, este é também um exemplo de discrepância entre o nível da ação e o da cognição, o que também contribui para o aumento da tonicidade.

O relato sobre João Romão e Bertoleza cessa temporariamente, sendo retomado de maneira breve depois da invasão da polícia ao cortiço. Com boa parte da estalagem danificada, é preciso trabalhar duro para recuperá-la. Bertoleza continua trabalhando muito (seguindo a mesma lógica implicativa), enquanto João Romão faz uso de seu poder para manipular a todos os moradores do cortiço a odiarem o outro cortiço que nascia próximo ao seu e que com ele rivalizava (segue, também, a lógica implicativa, já que faz isso para continuar lucrando). Três meses depois, no entanto, Romão percebe que a existência da nova estalagem não afeta negativamente os seus negócios, chegando inclusive a ser benéfica para eles. Assim sendo, o estalajadeiro esquece essa rivalidade para concentrar-se novamente naquela com Miranda, “única rivalidade que verdadeiramente o estimulava” (Ibidem, p. 175). Leem-se, então, as mudanças nos costumes de João Romão, que passa a gastar seu dinheiro com boas refeições, boas roupas, aprendendo a dançar, reformando seu quarto de dormir... tudo o que ele não fazia antes do *acontecimento*. Esses novos hábitos de João Romão são de ordem concessiva, tendo em vista que não eram esperados no português, antes tão amigo da economia. Entretanto, sua companheira de trabalho e de colchão não mudava:

“Bertoleza é que continuava na cepa torta, sempre a mesma crioula suja, sempre atrapalhada de serviço, sem domingo nem dia santo; essa, em nada, em nada absolutamente, participava das novas regalias do amigo; pelo contrário, à medida que ele galgava posição social, a desgraçada fazia-se mais e mais escrava e rasteira. João Romão subia e ela ficava cá embaixo, abandonada como uma cavalgada de que já não precisamos para continuar a viagem. Começou a cair em tristeza.” (Ibidem, p. 177)

A lógica implicativa reconhecida no modo de agir de Bertoleza é desacelerada e átona. Entretanto, a disparidade na maneira de se portar e de conduzir a vida que se nota entre Bertoleza e João Romão faz com que haja certa tensão entre as duas personagens, posto que compartilham uma história. Há um aumento de tonicidade na história das duas personagens quando João Romão passa a conversar com Botelho, o agregado da casa de seu vizinho Miranda, sobre a possibilidade de desposar Zulmira, a filha de seu vizinho recém-barão, uma vez que esse querer casar-se por parte de Romão começa a deixar em xeque a atual posição de Bertoleza em sua vida.

Um momento de grande impacto para Romão é a visita que ele faz ao vizinho, Miranda: o português sem título de nobreza chega a suar muito, sem saber como se portar, dando sinais patentes de seu nervosismo, sofrendo até mesmo um escorregão. Quando sai da casa do vizinho para voltar à sua, vê-se muito aliviado e contente com a vitória de ter passado incólume pelo

encontro, passando a conceber alguns horizontes como possíveis para si próprio. Entretanto, bastou que chegasse em casa para sentir um choque: Bertoleza dormia de boca aberta e cheirando a cozinha e a peixe, contrastando com os perfumes que agora usava o português. Ele se dá conta, então, do estorvo que a mulher será para a nova forma de vida almejada e, mais ainda, para o casamento em que ele pretende se engajar. Romão passa por um conflito modal: quer casar-se, mas não pode o fazer. Esse é um evento muito importante para Romão, afetando-o bastante. No nível da enunciação, uma vez mais, fica a confusão entre as palavras do narrador e os pensamentos da personagem, devida à ausência de aspas ou de travessão para marcar sua fala e/ou pensamento:

E ele que até aí não pensara nisso!... Ora o demo! Não pôde dormir; pôs-se a malucar. Ainda bem que não tinham filhos! Abençoadas drogas que a Bruxa dera à Bertoleza nas duas vezes em que esta se sentiu grávida! Mas, afinal, de que modo se veria livre daquele trambolho? E não se ter lembrado disso há mais tempo!... parecia incrível! (AZEVEDO, 2016, p. 182)

A tensão vai aumentando gradativamente e, na página seguinte, lê-se:

E malucou no caso até às duas da madrugada, sem achar furo. Só no dia seguinte, a contemplá-la de cócoras à porta da venda, abrindo e destripando peixe, foi que, por associação de ideias, lhe acudiu esta hipótese:
- E se ela morresse?... (Ibidem, p. 183)

A ideia sobre a morte de Bertoleza é a última frase do capítulo 13, e depois dela essa história fica em suspensão mais uma vez, o que aumenta a expectativa acerca do desfecho, incrementando também a intensidade da história. É só muitas páginas depois – na página 223, capítulo 18 – que as atenções se voltam novamente para João Romão, ainda que não para tratar do assunto que o afligia.

Um grande incêndio no cortiço, iniciado pela Bruxa, destrói parte da estalagem, e João Romão acaba por lucrar muito com a tragédia, já que, além de receber um montante referente ao seguro que fizera de suas propriedades depois da primeira tentativa de incêndio do cortiço, ainda roubou dinheiro do velho Libório, depois de segui-lo até sua habitação no momento do incêndio, deixando-o morrer e escapando com suas garrafas cheias de dinheiro. Agora que busca entrar em conjunção com o prestígio social, João Romão reforma não só o cortiço, mas também a sua venda e o local onde dormia. Reforma, ainda, o seu armário e passa a se vestir muito bem e a gastar dinheiro comendo em hotéis e bebendo em larga camaradagem. Após a narração desses fatos, volta a aparecer o questionamento relativo à Bertoleza, questionamento

este que é feito diversas vezes sem o uso de aspas, em discurso indireto livre, fazendo parecer que se trata do narrador falando, embora os pensamentos pareçam brotar – ou quando menos coincidir com os – da cabeça de João Romão ou até mesmo de seu vizinho, como podemos notar nos trechos “E a crioula? Como havia de ser?” e “Maldita preta dos diabos! Era ela o único defeito, o senão, de um homem tão importante e tão digno!” (Ibidem, p. 231).

Bertoleza volta a ser o foco no momento da narração sobre como está cada vez mais cumprindo o papel de serviçal e menos o de amante do português. Em certo trecho (p. 232) são expostos os sentimentos conflitantes de Bertoleza, que compreendia a mudança em curso no amigo e entristecia-se com a situação, por ele já quase não mais procurá-la para o sexo – quando o fazia, era sempre com repugnância – sentindo-se mal por ser quem ela era enquanto “no entanto, adorava o amigo”. No domínio dos afazeres cotidianos, Bertoleza continua seguindo a lógica implicativa, trabalhando de sol a sol, sempre sem domingo nem dia santo. Neste sentido, seu percurso continua sendo átono. No entanto, seus pensamentos conflitantes, em conjunto com o fato de representar um empecilho para os planos de João Romão, acarretam maior tensão com relação ao que acontecia até então. Nesse momento, Romão recebe de Botelho a notícia de que já pode pedir a mão de Zulmira em casamento.

Deixada de lado por alguns instantes mais uma vez, a história de João Romão é retomada no capítulo 21 (p. 252), voltando a aparecer também os questionamentos acerca de que fazer a respeito de Bertoleza: “Mas que diabo havia ele de fazer afinal daquela peste?...” (Ibidem, p. 252), novamente sem aspas, mas parecendo uma pergunta que ecoava dentro da cabeça da personagem. Seu vizinho, Miranda, falara abertamente com ele sobre o casamento com Zulmira, mas “O diabo era a Bertoleza!...” (Ibidem, p. 253), e o português punha-se a matutar sobre que fazer a respeito da amiga. Era pensar no casamento com Zulmira e em todo o futuro próspero que se descortinava, e ele ficava já mais tranquilizado, mas “E a Bertoleza? gritava-lhe do interior uma voz impertinente” (Ibidem, p. 254), ainda assim. Bertoleza, a prova de sua inconfessável concubinação, continua a impedir a prosperidade do vendeiro, e a persistência de seus pensamentos sobre o assunto tem como efeito o aumento da intensidade, para o enunciatário, sobre o que será das duas personagens. Segue em sua mente uma ideia fixa: “Bertoleza devia ser esmagada, devia ser suprimida, porque era tudo que havia de mau na vida dele! Seria um crime conservá-la a seu lado!” (Ibidem, p. 254) e, aos poucos, crescendo sempre em intensidade (também devido às repetições), vai-se adensando uma ideia na cabeça de João Romão: “- E se ela morresse?...”, “- E se eu a matasse?” (Ibidem, p. 255). A ideia não sai de sua mente:

Além disso, como?... Sim, como poderia despachá-la, sem deixar sinais comprometedores do crime?... Envenenando-a?... Dariam logo pela coisa!... Matá-la a tiro?... Pior! Levá-la a um passeio fora da cidade, bem longe e, no melhor da festa, atirá-la ao mar ou por um despenhadeiro, onde a morte fosse infalível?... Mas como arranjar tudo isso, se eles nunca passeavam juntos?... (Ibidem, p. 256, grifo nosso)

Percebe-se, uma vez mais, a ausência das aspas que evidenciariam tratar-se do pensamento de João Romão, além do uso constante das reticências sucedendo interrogações e exclamações. Essa aceleração faz aumentar em intensidade o teor do pensamento, que também é bastante tônico por conta da aparição da figura do assassinato, concebido por Romão como resolução possível para o entrave.

A tensão segue se acumulando quando o português, com um castiçal na mão, aproxima-se de Bertoleza adormecida, sempre pensando em liquidá-la, considerando se deveria fazê-lo já. A mulher levanta a cabeça assustada, fazendo com que ele se pergunte se ela teria desconfiado de suas intenções. Retirando-se do quarto, o português continua pensando no que deve fazer a respeito de Bertoleza. O pretendente de Zulmira tem agora um longo monólogo (pp. 256-257), cheio de exclamações e reticências, sobre como agiu mal em meter-se com Bertoleza e sobre o que deveria fazer a propósito dela, só conseguindo pegar no sono ao amanhecer.

João Romão recebe a visita de Botelho, que trata às abertas do assunto Bertoleza com aquele. Os dois conversam sobre o destino que se podia dar a ela, quando a mulher aparece à entrada da sala, confrontando Romão quanto aos planos que fazia, revelando-lhe que ouvira a conversa, que sabe dos planos que tem ele de casar-se com Zulmira e que não se contentaria com uma quitanda, pois o que deseja é envelhecer a seu lado. A discussão aumenta ainda mais a tonicidade que já se ia acumulando desde antes.

Cabe dizer, ainda, que há uma tensão entre as lógicas implicativa e concessiva nesse comportamento de João Romão para com Bertoleza, se considerado a partir de uma reflexão moral, sem que se leve em conta os projetos e quereres conflitantes de Romão. Parece absurdo (uma concessão, portanto) que alguém faça vida com uma mulher, servindo-se dela tanto na esfera sexual como na laboral como se fosse um objeto, e depois pense em descartá-la, chegando a considerar o seu assassinato. Entretanto, se levarmos em conta que a história se passa em um período em que a escravização ainda era legalizada, e em que era comum que os senhores se servissem não só do trabalho escravo de mulheres negras, mas também as tivessem como escravas sexuais, descartando-as depois como bem entendessem, e tendo em mente que

Bertoleza é negra e fora sempre vista por João Romão como uma espécie de escrava, a lógica seguida é a da implicação. Essa tensão entre as duas lógicas se justifica quando analisamos uma questão relativa ao ser e ao parecer: Bertoleza parece ser amante e companheira de João Romão, mas em vez disso, é por ele relegada a uma condição de serva, de criada (não remunerada). Tomando as modalidades veridictórias para examinar a existência de Bertoleza, podemos afirmar, a partir da perspectiva da mulher, que a sua condição de amante e companheira de Romão é da ordem da mentira (parecer + não ser), que, de acordo com Coutinho e Mancini (2020) é de ordem concessiva, já que o parecer cria uma expectativa sobre o ser que não se cumpre. Outra justificativa para essa tensão entre implicação e concessão na classificação da lógica operada na narrativa diz respeito à dicotomia axiológica: se se adere aos valores escravistas, a lógica é a implicativa; se os valores aceitos forem os antiescravistas, é a lógica concessiva que opera³. De todo modo, a dinâmica da relação entre João Romão e Bertoleza explicita mais que a coexistência de ambos os universos de valores (a axiologia): põe de manifesto a forte concorrência desses universos nos anos finais da escravatura.

A tensão entre as duas personagens aumenta quando, como acabamos de mencionar, Bertoleza descobre João Romão tramando com Botelho a sua saída de cena para que ele pudesse se casar tranquilamente. Tem lugar, então, aquela discussão entre os dois, em que Bertoleza, surpreendentemente, deixa de lado sua subserviência para afrontar o português:

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

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

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

- Sim, estou. Um dia havia de cuidar de meu casamento!... Não hei de ficar solteiro toda a vida, que não nasci para padengo. Mas também não te sacudo na rua, como

³ Essa tensão encontra explicações, assim, na possibilidade de interação do enunciatário com o enunciado, de acordo com o quadrado proposto por Courtés (2010) e que receberá mais atenção no capítulo final, que versa sobre a manipulação na enunciação. Tal quadrado propõe quatro possibilidades de atores que interpretam o texto enunciado: um enunciatário partidário, um antienunciatário oponente, um não enunciatário desconfiado, e um não antienunciatário simpatizante. Entretanto, independentemente de qual posição ocupasse o leitor nesse quadrado, a tensão entre as ideologias seguiriam manifestadas no discurso, e o leitor abraçaria uma delas (a escravista ou a antiescravista), enquanto refutaria a outra.

disseste; ao contrário agora mesmo tratava aqui com o seu Botelho de arranjar-te uma quitanda e...

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

- Mas afinal que diabo queres tu?!

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

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

- Ah! agora não me enxergo! agora eu não presto para nada! Porém, quando você precisou de mim não lhe ficava mal servir-se de meu corpo e aguentar a sua casa com o meu trabalho! Então a negra servia pra um tudo; agora não presta pra mais nada, e atira-se com ela no monturo do cisco! Não! assim também Deus não manda! Pois se aos cães velhos não se enxotam, por que me hão de pôr fora desta casa, em que meti muito suor do meu rosto?... Quer casar, espere então que eu feche primeiro os olhos; não seja ingrato! (AZEVEDO, 2016, pp. 262-263)

A mudança de comportamento de Bertoleza, até então muito subserviente e agora bastante incisiva em suas reivindicações, é de ordem concessiva, o que significa, para o enunciatório, uma quebra de expectativa e, portanto, aumento de intensidade. Ao final do capítulo, Botelho, ainda conversando com João Romão, percebe uma brecha para livrar-se de Bertoleza e dá a ideia ao outro homem: devolvê-la ao filho de seu dono original, já que ela ainda é, sem que o saiba, sua escrava – lembremos que a carta de alforria da mulher fora falsificada por João Romão. Bertoleza, por sua vez, andava agora sempre assustada e com cuidados redobrados, com medo de ser assassinada. Após o acontecimento que abalou João Romão, que teve seu querer alterado bruscamente, ele passou a desejar estar disjunto de Bertoleza, quem representava agora um obstáculo para o alcance de seu objetivo. É relevante notar a importância do ponto de vista: se pela ótica de João Romão o que se nota é uma busca pela parada da continuidade (estar disjunto, após tanto tempo de conjunção), analisada a situação pela ótica de Bertoleza, o que se percebe é uma busca pela continuidade dessa conjunção. Vista a situação dessa maneira, escancara-se a tensão entre programa e contraprograma: só um dos percursos poderá ser bem-sucedido em sua empreitada. A assimetria entre o poder de ambos sugere qual será a vontade que prevalecerá.

Após uma breve suspensão, volta-se a falar sobre João Romão e Bertoleza no último capítulo. Botelho e o futuro marido de Zulmira já haviam preparado tudo para devolver Bertoleza a seu senhor, que eles esperavam ir, naquele dia, ter com João Romão para buscar a escravizada. O homem de fato aparece e entrega a Romão uma folha de papel; este a lê, mente

dizendo que acreditava que Bertoleza era livre, mas que ela se encontrava mesmo ali. João Romão leva o homem até Bertoleza, que reconhece imediatamente o filho de seu antigo senhor e de relance entende tudo o que se passou. Vendo-se sem saída, cercada por policiais e sem chance de escapar, Bertoleza usa a faca que segurava para rasgar o próprio ventre de um lado a outro, suicidando-se para evitar voltar ao cativo. João Romão, que acompanhara a cena, foge horrorizado para um canto escuro do armazém tapando o rosto com as mãos. A cena tem um grau de intensidade muito grande, tanto por ser o desfecho da história para a qual se foi acumulando expectativas desde que os planos de Romão foram alterados, como por se tratar da morte – por suicídio! – de uma personagem que, ainda que aparecesse de maneira esparsa, tem importância inquestionável no romance. Esse alto grau de tonicidade é ainda reforçado por outros dois fatores: (i) uma carruagem de abolicionistas, nesse momento, parava à porta de João Romão para entregar ao algoz de Bertoleza o título de sócio benemérito, destacando a ironia e o absurdo da situação, sendo mais uma manifestação do atrito, da tensão, da ebulição entre os universos de valores coexistentes e conflitantes à época, e (ii) o romance chega ao seu fim, o que colabora para que continue “pairando no ar” o tônico suicídio, último evento da vida de Bertoleza e do romance.

As histórias de João Romão e de Bertoleza se entrelaçam, uma afetando a outra, o que legitima que se faça um exame das tensões de ambas de maneira conjunta. A exemplo do que ocorre com os dois, outras personagens têm suas histórias entrelaçadas, justificando que procedamos à análise da mesma forma. Trataremos, agora, não de um casal, mas de um trio: Rita Baiana, Jerônimo e Firmo são objeto de nossa análise. Verifiquemos como se dá a gestão da tensividade em seus percursos.

1.3. Rita Baiana, Jerônimo e Firmo

A forma como Rita Baiana e Firmo são apresentados no livro parece menos átona em comparação com o que acontece com as demais personagens, tendo em vista que sua fama precede sua presença, criando certa expectativa.

Um rapazito de paletó entrou da rua e foi perguntar à Machona pela Nhá Rita.

- A Rita Baiana? Sei cá! Faz amanhã oito dias que ela arribou!

A Leocádia explicou logo que a mulata estava com certeza de pândega com o Firmo.

- Que Firmo? interrogou Augusta.

- Aquele cabrvasco que se metia às vezes ali com ela. Diz que é torneiro. (AZEVEDO, 2016, p. 48)

Os comentários sobre Rita e Firmo antecedem a sua aparição de fato, o que cria uma expectativa por seu surgimento, tanto por parte dos interlocutores (as personagens do romance) que não veem Rita já há algum tempo e passam a esperar por seu retorno e ficam curiosos acerca de Firmo, como por parte do enunciatário, quem passa também a esperar pela aparição de Rita e Firmo por meio da instalação de tais personagens na narrativa. Percebe-se, então, uma correlação inversa entre extensidade e intensidade: quanto mais se discorre sobre as personagens antes de sua aparição, quanto mais tempo dura a espera do que virá, mais tônica ela é. Essa expectativa é maior com relação a Rita, uma vez que é sobre ela que continuam falando na sequência, sendo as menções ao Firmo mais tangenciais:

- É doida mesmo... – censurava Augusta. – Meter-se na pândega sem dar conta da roupa que lhe entregaram... Assim há de ficar sem um freguês...

- Aquela não endireita 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! Olhe o que saiu o ano passado com a festa da Penha!...

- Então agora, com este mulato, o Firmo, é uma pouca-vergonha! Est'ro dia, pois você não viu? Levaram aí numa bebedeira, a dançar e cantar à viola, que nem sei o que parecia! Deus te livre!

- Para tudo há horas e há dias!...

- Para a Rita todos os dias são dias santos! A questão é aparecer quem puxe por ela!

- Ainda assim não é má criatura... Tirante o defeito da vadiagem... (Ibidem, p. 49)

A tonicidade também parece maior porque há uma inquietação quanto à maneira com que Rita Baiana leva a vida: os moradores reprovam o comportamento da mulher, que, para eles, está agindo de maneira errada por preferir a diversão em detrimento do trabalho. A expectativa criada pelo enunciatário, vale dizer, não é só pela aparição das personagens, mas pela aparição já com um certo comportamento. Predomina o discurso direto em uma simulação da cena em que ocorre a conversa, o que tende a ter maior tonicidade que o discurso indireto de uma narração em terceira pessoa. Também o andamento é de certa maneira acelerado, pois embora falem em discurso direto, não é possível identificar a quem se devem atribuir essas falas, o que causa a impressão de que, em um alvoroço de vozes, é *o povo* quem diz.

Quando Rita aparece efetivamente pela primeira vez, causa uma agitação no cortiço: “Um acontecimento, porém, veio revolucionar alegremente toda aquela confederação da estalagem. Foi a chegada da Rita Baiana, que voltava depois de uma ausência de meses, durante a qual só dera notícias suas nas ocasiões de pagar o aluguel do cômodo.” (Ibidem, p. 69). Rita

é finalmente instalada como personagem pelo narrador, deixando de figurar somente como personagem das conversas dos demais moradores do cortiço (no nível dos interlocutores). Essa entrada de Rita Baiana no cortiço apresenta-se de forma tônica, como um evento que *revoluciona* a estalagem, após a introdução à personagem que já fazia acumular tonicidade por meio da criação de expectativa. Do ponto de vista do andamento, percebe-se certa aceleração para o enunciatário quando, alguns parágrafos mais tarde, Rita é notada pelas pessoas que começam a saudá-la, novamente em discurso direto:

- Olha quem ai vem!
- Olé! Bravo! É a Rita Baiana!
- Já te fazíamos morta e enterrada!
- E não é que o demo da mulata está cada vez mais sacudida?...
- Então, coisa-ruim! por onde andaste atirando esses quartos?
- Desta vez a coisa foi de esticar, hein?! (Ibidem, p. 70)

A aceleração se dá porque invadem o campo de presença do enunciatário todas essas vozes em discurso direto que não são identificáveis e atribuíveis cada uma delas a uma personagem específica, aumentando a impressão de que há diversas pessoas falando ao mesmo tempo. Curioso notar, ainda, que o narrador – embora onisciente – faz uma pergunta sobre o paradeiro de Rita Baiana nos últimos três meses, sendo essa pergunta respondida pela própria personagem:

- Acudiu quase todo o cortiço para recebê-la. Choveram abraços e as chufas do bom acolhimento.
- Por onde andara aquele diabo, que não aparecia para mais de três meses?
- Ora, nem me fales, coração! Sabe? pagode de roga! Que hei de fazer? é a minha cachaça velha!... (Ibidem, p. 70)

Essa confusão – ou bem, neutralização – entre os níveis do narrador/narratário e interlocutor/interlocutário é também um recurso que aumenta a tonicidade na enunciação, uma vez que é também de ordem concessiva: embora sejam níveis diferentes, eles se misturam.

Rita mobiliza todo o cortiço, interagindo com muitos dos moradores do lugar. A comoção se estende para além do nível interlocutor/interlocutário, no sentido de que demonstra a importância da personagem no romance. Enquanto isso, Firmo ainda não apareceu no cortiço, mas os rumores sobre o rapaz continuam. Lê-se, na página 74 do romance, um trecho que diz assim: “O Firmo, o mulato com quem ela agora vivia metida, o demônio que a desencabeçara para aquela maluqueira de Jacarepaguá, ia lá jantar esse dia com um amigo” (AZEVEDO,

2016, p. 74). É só um pouco adiante, no início do capítulo 7, que o rapaz “aparece pessoalmente” no romance: acompanhado de seu amigo Porfiro, Firmo chega ao cortiço às três da tarde do domingo para o jantar de Rita. Entretanto, a tonicidade que parecia se acumular antes de sua aparição não culminou em evento como aquele da aparição de Rita; para o rapaz, a aparição vem seguida de uma descrição de suas características físicas e psicológicas e, imediatamente depois, do relato sobre a história do romance entre ele e Rita. Ao se contar a história do casal, revela-se um pouco da biografia de Rita, que tem pinceladas de dramas pessoais, como a morte de sua mãe, que é contada de maneira bastante superficial, sem fazer acumular intensidade no campo de presença do enunciatário. É assim, de maneira mais átona, que o enunciatário fica sabendo, também, sobre a longa relação de Rita e Firmo, que se separavam e se juntavam por ciúmes e traições. Em seguida, tem lugar a festa programada. Antes de falarmos dela, entretanto, precisamos recuar um pouco para ver como é apresentada outra personagem: Jerônimo.

A apresentação de Jerônimo no romance se dá em cena em que ele aparece para conversar com João Romão sobre uma vaga de emprego. Diferentemente de Rita Baiana e Firmo, Jerônimo se apresenta no romance sem que sua fama o preceda; em sua primeira aparição, tem-se uma descrição de sua pessoa, feita na terceira pessoa, sem mistério ou suspense. Percebe-se, portanto, que a introdução dessa personagem no romance se dá de maneira mais átona, em comparação com as outras duas.

A continuação da história de Jerônimo segue átona no início do capítulo 4, quando ele é apresentado à pedreira onde mais tarde viria a trabalhar. Ele é descrito como um homem inteligente, trabalhador e determinado, o que fica evidente durante sua visita à pedreira. Seu percurso é relaxado porque é implicativo (da ordem do “como era de se esperar...”) – ele prospera porque se esforça, como podemos ver no excerto-exemplo, que trata de como o português tem um caminho de progresso, ganhando credibilidade, respeito e admiração de todos, e subindo rapidamente de cargo na pedreira em que antes trabalhara:

Jerônimo, porém, era perseverante, observador e dotado de certa habilidade. Em poucos meses se apoderava do seu novo ofício e, de quebrador de pedra, passou logo a fazer paralelepípedos; e depois foi-se ajeitando com o prumo e com a esquadria e meteu-se a fazer lajedos; e finalmente, à força de dedicação pelo serviço, tornou-se tão bom como os melhores trabalhadores de pedreira e a ter salário igual ao deles. Dentro de dois anos, distinguia-se tanto entre os companheiros, que o patrão o converteu numa espécie de contramestre e elevou-lhe o ordenado a setenta mil-réis. (AZEVEDO, 2016, p. 64)

A história do português continua sendo contada de maneira bastante átona, com o emprego da lógica implicativa, sem novidades ou sobressaltos. Mantinha os hábitos de sempre, invariavelmente trabalhador, consumindo as refeições típicas de sua terra natal, casado com uma portuguesa igualmente tranquila, sempre cumprindo a sua rotina, dedilhando os fados de sua terra, sempre saudosos, melancólico. O pacato relato sobre sua vida, feito por meio de uma narração em terceira pessoa, é suspenso quando acaba o capítulo quinto para que se fale de Rita Baiana: é então que a mulher de fato aparece na história, e, por comparação – lembrando que sua chegada, conforme analisamos, causa uma comoção no cortiço – a história de Jerônimo parece ainda mais plácida, e a de Rita ainda mais intensa.

Voltemos, agora, ao capítulo sétimo para tratar da festa em casa de Rita. Os convidados estão todos muito animados e há pequenas pilhérias. Quando a festa começa a arrefecer, depois da comilança e de conversas sobre a família do Miranda, as guitarras dos portugueses começam a ser tocadas, acompanhadas dos cantos saudosos de português desterrado. Jerônimo é um dos que cantam esses versos: “Minha vida tem desgostos, / Que só eu sei compreender... / Quando me lembro da terra / Parece que vou morrer...” (Ibidem, p. 87)

Apesar da dramaticidade aludida, costumeira no gênero de canção portuguesa evocado, esse comportamento por parte de Jerônimo não surpreende e segue a lógica implicativa – de pouca intensidade, portanto – posto que já antes se havia destacado o seu costume de cantar os fados de sua terra, “um lamento choroso e dolorido” (Ibidem, p. 67). A ordem implicativa sofrerá um abalo, entretanto: o português, ao ouvir a música que começara a ser tocada pelos brasileiros, para de tocar sua guitarra e presta atenção ao que ouve:

Jerônimo alheou-se de sua guitarra e ficou com as mãos esquecidas sobre as cordas, todo atento para aquela música estranha, que vinha dentro dele continuar uma revolução começada desde a primeira vez em que lhe bateu em cheio no rosto, como uma bofetada de desafio, a luz deste sol orgulhoso e selvagem, e lhe cantou no ouvido o estribilho da primeira cigarra, e lhe acidulou a garganta o suco da primeira fruta provada nestas terras de brasa, e lhe entonteceu a alma o aroma do primeiro bogari, e lhe transtornou o sangue o cheiro animal da primeira mulher, da primeira mestiça, que junto dele sacudiu as saias e os cabelos. (Ibidem, p. 88.)

Jerônimo fica alheio a si mesmo, e no relato da continuação dessa revolução dentro do português, percebe-se o acúmulo de conjunções aditivas “e” ligando as sentenças que descrevem o turbilhão de efeitos sentidos por ele ao chegar no Brasil, com um efeito de acumulação gradual de tonicidade. O português fica, então, fascinado por Rita, e assiste embasbacado à sua dança. A cena ganha em tonicidade por conta da exacerbação passional

sentida por Jerônimo, mas também por conta de figuras que fazem mais do que descrever a dança, propagando também uma analogia entre dança e coito:

Ela saltou em meio da roda, com os braços na cintura, rebolando as ilhargas e bamboleando a cabeça, ora para a esquerda, ora para a direita, como numa sofreguidão de gozo carnal num requebrado luxurioso que a punha ofegante; já correndo de barriga empinada; já recuando de braços estendidos, a tremer toda, como se se fosse afundando num prazer grosso que nem azeite, em que se não toma pé e nunca se encontra fundo. Depois, como se voltasse à vida, soltava um gemido prolongado, estalando os dedos no ar e vergando as pernas, descendo, subindo, sem nunca parar com os quadris, e em seguida sapateava, miúdo e cerrado, freneticamente, erguendo e abaixando os braços, que dobrava, ora um, ora outro, sobre a nuca, enquanto a carne lhe fervia toda, fibra por fibra, tirilando. (Ibidem, p. 89)

Nota-se, em seguida, o uso de sinestesia, que aumenta a carga de tonicidade com a mescla de diferentes sensações, em trechos que seguem o anterior: “um **grito de aplausos explodia de vez em quando rubro e quente** como deve ser um grito saído do sangue” e “sem aquela *voz doce, quebrada*, harmoniosa, arrogante, meiga e suplicante” (Ibidem, p. 89-90, grifo nosso). Faz-se referência, também, ao discurso religioso: “feita toda de pecado, toda de paraíso, com muito de serpente e muito de mulher” (Ibidem, p. 89) e “só ela, só aquele demônio, tinha o mágico segredo daqueles movimentos de cobra amaldiçoada” (Ibidem, p. 90). Essa alusão interdiscursiva, aliada às referências ao coito, ao uso de sinestesia e ao acúmulo de conjunções aditivas, aumenta a tonicidade e a aceleração no trecho, exigindo maior engajamento do enunciatário para recuperar a interdiscursividade, a compreensão das diferentes linhas de leitura (da dança, do coito, do discurso religioso) e o cruzamento de sensações. Além desses recursos, percebe-se também o uso de paralelismos, em excerto seguinte que diz assim:

Naquela mulata estava o grande mistério, a síntese das impressões que ele recebeu chegando aqui: **ela era** a luz ardente do meio-dia; **ela era** o calor vermelho das sestas da fazenda; **era** o aroma quente dos trevos e das baunilhas, que o atordoara nas matas brasileiras; **era** a palmeira virginal e esquiva que se não torce a nenhuma outra planta; **era** o veneno e **era** o açúcar gostoso; **era** o sapoti mais doce que o mel e **era** a castanha do caju, que abre feridas com o seu azeite de fogo; **ela era** a cobra verde e traiçoeira, a lagarta viscosa, a muriçoca doida, que esvoaçava havia muito tempo em torno do corpo dele, assanhando-**lhe** os desejos, acordando-**lhe** as fibras embambecidas pela saudade da terra, picando-**lhe** as artérias, para **lhe** cuspir dentro do sangue **uma** centelha daquele amor setentrional, **uma** nota daquela música feita de gemidos de prazer, **uma** larva daquela nuvem de cantáridas que zumbiam em torno da Rita Baiana e espalhavam-se pelo ar numa fosforescência afrodisíaca. (Ibidem, p. 90, grifo nosso)

O alto teor de intensidade resulta do emprego de diversas estratégias, como o paralelismo sintático que pode ser percebido em três blocos diferentes nesse excerto: no primeiro, tem-se a descrição de Rita e a repetição de “ela era/[...]era” é percebida; no segundo, descreve-se os efeitos sofridos por Jerônimo com o uso repetido do pronome oblíquo “lhe”; no último bloco, descreve-se o que foi inserido no sangue de Jerônimo e percebe-se a repetição do artigo “uma” antes de cada novo item. O primeiro bloco concentra tonicidade por conta do acúmulo de comparações de Rita, enquanto o segundo bloco a aumenta devido ao acúmulo gradual de efeitos causados em Jerônimo, ao passo que no terceiro bloco a tonicidade cresce com o acúmulo de elementos “cuspídos” dentro do sangue do português. Esse alto teor de tonicidade se mostra para o enunciatário no mesmo momento em que há um grande acúmulo de tonicidade no enunciado ele mesmo, já que o que se nota, do ponto de vista de Jerônimo, é um verdadeiro acontecimento (nos termos de Zilberberg), visto que essa contemplação da dança de Rita Baiana o perturba profundamente. Vejamos:

Isto era o que Jerônimo sentia, **mas o que o tonto não podia conceber**. De todas as impressões daquele resto de domingo só lhe ficou no espírito o **entorpecimento de uma desconhecida embriaguez** [...] (AZEVEDO, 2016, p. 92, grifo nosso)

Jerônimo é tão afetado pela cena, que não consegue racionalizar, não consegue deixar inteligível, nesse momento, algo que apreende somente enquanto manifestação sensível. Tudo funciona como se, em vez de apreender, ele fosse apreendido; só sente, não concebe (não compreende). Aqui é possível entender como é diferente o que acontece no enunciado e na enunciação, pois tudo aquilo que é sentido por Jerônimo como um acontecimento, é percebido pelo enunciatário como algo já inteligível. É só mais tarde que Jerônimo é capaz de entender o que havia acontecido: “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.” (Ibidem, p. 93)

O acontecimento, entorpecente e embriagante, causa uma revolução em Jerônimo, que passará a comportar-se de maneira diferente a partir de então. O cavouqueiro fica de cama e o evento vai aos poucos ganhando tonicidade à medida que vai ficando evidente que o português está caído de amores por Rita e inclusive disposto a cometer adultério *apesar de* sua conduta que lhe rendia a fama de justo – há também outra concessão em seu comportamento, já que ele, embora fosse um trabalhador incansável, “sentia-se bem, feliz por ver-se longe da pedreira ardente e do sol cáustico” (Ibidem, p. 98). A história fica em suspensão, mas não parece tão tônica porque a ela se segue o relato de Leocádia cometendo o adultério e sendo descoberta

pelo marido – cena esta bastante tônica! Quando a história de Jerônimo é retomada, ele já está em vias de mudança:

Passaram-se semanas. Jerônimo tomava agora, todas as manhãs, uma xícara de café bem grosso, à moda da Ritinha, e tragava dois dedos de parati “pr’a cortar a friagem”. Uma transformação, lenta e profunda, operava-se nele, dia a dia, hora a hora, reviscerando-lhe o corpo e alando-lhe os sentidos, num trabalho misterioso e surdo de crisálida. (Ibidem, p. 108)

Depois do acontecimento – que assevera a importância de Rita no romance – o cavouqueiro passa a ser outra pessoa: antes trabalhador, agora cada vez mais entregue à preguiça; antes mais afeito à poupança, agora, ao gasto; substituiu as refeições portuguesas pelas brasileiras e passou a tomar aguardente de cana em lugar do vinho. É então que ele começa a negar a esposa por desejar ficar com Rita. Há um acúmulo de tonicidade na história das três personagens aqui analisadas, posto que tem início uma relação conflituosa do ponto de vista do nível narrativo: Jerônimo é o sujeito, Rita é o objeto de valor e Firmo é o antissujeito. Esse conflito de interesses é ainda agravado, pois Jerônimo é casado com Piedade – o sujeito precisaria, então, disjuntar-se de um objeto, ou seja, desfazer o casamento, para assumir seu compromisso com Rita. O caráter polêmico da narrativa fica evidente quando lemos: “Mas não era só a portuguesa quem se mordida com o descaimento do Jerônimo para a mulata, era também o Firmo. Havia muito já que este andava com a pulga atrás da orelha e, quando passava perto do cavouqueiro, olhava-o atravessado” (Ibidem, p. 113). Jerônimo e Firmo começam a rivalizar, e Rita pensa em advertir o português de que Firmo é capaz de muito, mas a história é novamente interrompida porque uma nova confusão irrompe no cortiço.

A história das três personagens é retomada em um episódio em que acontece um samba no cortiço. Jerônimo fica impressionado com Rita dançando e, ao pé de seu ouvido, diz que daria uma perna ao demo para ficar com ela. Firmo, também presente ao samba, fica incomodado com o cochicho que vê, ainda que não tenha escutado o que o outro homem disse à Rita, e assim fica instaurada certa tensão na cena. Jerônimo faz um segundo cochicho à Rita e Firmo se segura para não causar uma confusão imediatamente – a tensão aumenta. Finalmente, Rita sopra um segredo ao português, e Firmo não se contém:

[...] de um salto, aprumou-se então defronte dele, medindo-o de alto a baixo com um olhar provocador e atrevido. Jerônimo, também posto de pé, respondeu altivo com um gesto igual. Os instrumentos calaram-se logo. Fez-se um profundo silêncio. Ninguém se mexeu do lugar em que estava. E, no meio da grande roda, iluminados amplamente pelo capitoso luar de abril, os dois homens, perfilados defronte um do outro, olhavam-se em desafio (AZEVEDO, p. 142-143)

Depois de encararem-se, os dois se engajam em uma briga que causa grande comoção no cortiço, deixando “todos assustados, menos a Rita que, a certa distância, via, de braços cruzados, aqueles dois homens a se baterem por causa dela; um ligeiro sorriso encrespava-lhe os lábios” (Ibidem, p. 144). Há uma rápida escalada na briga, e ambos passam a estar armados: o português com o seu bastão, o brasileiro com uma navalha – a tensão continua a aumentar.

A luta entre os dois termina quando Firmo consegue acertar uma navalhada na barriga de Jerônimo, deixando o português no chão e fugindo pelos fundos do cortiço. Piedade e Rita Baiana acodem o ferido, e a portuguesa grita que precisam de um médico. Entretanto, a salvação de Jerônimo tem de esperar, pois o cortiço está agora sob ataque da polícia e todos precisam ajudar a resistir. O português é então carregado por Rita e Piedade até o seu quarto. O momento é bastante intenso tanto por conta da briga entre os dois, que foi progredindo até chegar a um golpe quase mortal, como por conta de uma contenda maior e mais numerosa, entre os moradores do cortiço e os policiais que tentam invadi-lo.

A história dessas personagens fica em suspensão por algumas páginas, mas logo é retomada, no momento em que se conta sobre o atendimento médico e o acompanhamento que Rita e Piedade fazem do ferido. Em comparação com o momento da briga que resultou na navalhada, este é menos tônico. Entretanto, há certa tensão presente, tendo em vista que fica evidente, uma vez mais, o caráter polêmico do nível narrativo: Rita é o sujeito, Jerônimo é o objeto valor, e Piedade ocupa o lugar de antissujeito (não nos esqueçamos de Firmo, que passa a ser, pouco a pouco, o objeto com o qual Rita quer a disjunção). Piedade e Rita disputam o carinho de Jerônimo: “Rita afagava-o, já sem a menor sombra de escrúpulos [...] E, ali mesmo em presença da mulher dele, só faltava beijá-lo com a boca, que com os olhos o devorava de beijos ardentes e sequiosos.” (Ibidem, p. 153). Outro detalhe faz com que a relação entre Firmo e Rita fique mais cheia de atritos: assim que é inaugurado o novo cortiço, aquele que acaba por se tornar um cortiço rival ao de João Romão, Firmo passa a morar lá. O rapaz se torna uma espécie de comandante dos Cabeça-de-Gato (alcunha dos moradores do cortiço rival), enquanto Rita Baiana é de corpo e alma uma Carapicu (apelido que ganharam os moradores do cortiço de São Romão).

Em passagem na página 165, percebemos que a briga entre Jerônimo e Firmo acabou por desencadear mudanças no cortiço e em seus moradores:

Não obstante, depois do tremendo conflito que acabou em navalhada, uma tristeza ia minando uma grande parte da estalagem. Já se não faziam as quentes noitadas de

violão e dança ao relento. A Rita andava aborrecida e concentrada, desde que Jerônimo partiu para a Ordem; [...] Piedade, que vivia a dar ais, carpindo a ausência do marido, ainda ficou mais consumida com a primeira visita que lhe fez ao hospital; encontrou-o frio e sem uma palavra de ternura para ela, deixando até perceber a sua impaciência para ouvir falar da outra, daquela maldita mulata dos diabos, que, no fim de contas, era a única culpada de tudo aquilo e havia de ser a sua perdição e mais do seu homem! (Ibidem, p. 165)

Rita, antes sempre alegre, era agora aborrecida e concentrada; Jerônimo (em quem a mudança já se processava desde antes da navalhada, é bem verdade) se mostra impaciente para com sua esposa e ansioso por ouvir falar de Rita. A brasileira passa a se encontrar com Firmo em um quartinho fora do cortiço, mas os encontros vão gradativamente rareando e a mulher vai ficando cada vez menos atenciosa para com o brasileiro, chegando sempre depois do horário marcado e com pressa para ir embora, até que um dia não comparece ao encontro, o que deixa Firmo muito nervoso. A ausência de Rita se dá exatamente um dia depois de Jerônimo receber alta do hospital, o que o capoeira fica sabendo e com o que se irrita muito.

No dia em que Jerônimo volta do hospital, diz à sua esposa que peça uma xícara de café para Rita Baiana e lá vai para tomá-la. Aos poucos a conversa vai se encaminhando para um flerte entre os dois, e o momento vai acumulando tonicidade. Em lugar da narração em terceira pessoa, tem presença o discurso direto. Vejamos uma pequena amostra da conversa dos dois:

- Deixa disso. Pode tua mulher ver!
- Vem cá!
- Logo.
- Quando?
- Logo mais.
- Onde?
- Não sei.
- Preciso muito te falar...
- Pois sim, mas aqui fica feio.
- Onde nos encontramos então?
- Sei cá! (Ibidem, p. 189)

Os dois são quase flagrados por Piedade no meio dessa conversa, mas percebem a aproximação da mulher e disfarçam a tempo. Piedade viera avisar seu marido de que dois homens o procuravam, e Jerônimo vai encontrá-los, almoça junto deles e, em um bar, os três discutem detalhes sobre como dar cabo de Firmo. Tudo acontece de maneira a acumular tonicidade pouco a pouco, já que o plano de assassinar o rival vai ficando cada vez mais palpável. Em seguida, o português volta para casa, descansa um pouco e se deixa ficar

conversando com outros habitantes do cortiço. Jerônimo volta a encontrar seus companheiros no bar para finalizar os preparativos para matar Firmo e o capítulo 14 chega ao fim quando eles estão em frente ao Garnisé, lugar onde esperam encontrar o alvo. O início do capítulo seguinte conta a história de como o Pataca, um dos amigos de Jerônimo, encontra Firmo e o atrai para fora do bar, para um lugar onde os esperam os outros dois homens armados com seus paus.

O evento é o ápice daquela tonicidade que vinha se acumulando com as expectativas criadas justamente acerca do assassinato de Firmo, sendo a culminação de toda a rivalidade há muito nascida entre o português e o brasileiro; ao mesmo tempo, curiosamente, do ponto de vista narrativo este é o momento em que o caminho fica livre para o alcance da atonia, uma vez que o conflito entre programa e contraprograma chega ao fim com a morte do antissujeito, Firmo, o que facilita a Jerônimo estar junto de Rita. Os três homens batem no brasileiro até que a vida abandone seu corpo, depois param para tomar uma bebida, Jerônimo paga os outros dois homens pelo serviço, e os três vão até um botequim beber mais um pouco. Em seguida, Jerônimo volta para o cortiço, faz menção de entrar em sua casa, mas muda de ideia, vai até a casa de Rita e bate devagarinho à sua porta. O relato do que aconteceu com Jerônimo é suspenso, e há uma espécie de volta no tempo para relatar o que acontecera com Rita Baiana, o que resulta em uma desaceleração para o enunciatário, quem tem então a chance de acompanhar com outra personagem, de outra perspectiva, portanto, um mesmo momento. No que diz respeito ao que acontecerá a partir da batida na porta, entretanto, nota-se o aumento de expectativa e a consequente acumulação de tonicidade.

Durante duas páginas (201-202) há uma aproximação entre o narrado e os pensamentos de Rita – e também de Jerônimo, em certo trecho – que versam sobre tudo o que vinha acontecendo. Essa aproximação entre o que pensam as personagens e o que relata o narrador mostra uma assunção mais ou menos explícita de um certo ponto de vista. Esse traço de aspectualidade se dá por conta do *observador*, que no caso de *O Cortiço* se encontra sincretizado junto do narrador (o que nos autorizará a chamá-lo de narrador-observador). Edward Lopes e Ivã Lopes explicam bem o papel desempenhado por um tal actante:

Informante pressuposto do narrador, o observador transmite-lhe não só um registro neutro sobre a performance do operador, mas uma certa versão, apaixonada e apaixonante, disso. Não só um *dictum* típicamente modalizado e aspectualizado, *uma informação, enfim, já interpretada por um certo ponto de vista*, implicado nas determinações ideológicas (os ‘interesses criados’ envolvidos no ‘noticiar’) e emergente como uma *determinação pragmática* nos enquadramentos circunstanciais da conjuntura em que se dá a comunicação, ancorada num espaço e num tempo

irrepetíveis; tudo o quê, junto, constitui o saber que o discurso constrói e transmite como *um saber relativo*. (1992, p. 38)

A aproximação desse narrador-observador com a personagem aumenta a intensidade do relato, na medida em que causa efeito de subjetividade e facilita que, no nível da enunciação, haja identificação do enunciatário com as aflições da personagem. Ao final de um longo parágrafo, lê-se algo que traz a história de volta para o momento em que o relato havia parado: “E, sem achar sossego na cama, deixava-se atordoar pelos seus pressentimentos, quando ouviu bater na porta.” (AZEVEDO, 2016, p. 202).

A história, a partir de então, evolui um pouco mais, e o enunciatário acompanha o relato de Jerônimo entrando em casa de Rita, falando sobre o assassinato de Firmo, e propondo-lhe que morem juntos, explicando que, para viver junto dela, deixaria mulher e filha, a quem continuaria pagando o colégio. Percebe-se que esse evento, a exemplo da navalhada que sofrera Jerônimo, afeta fortemente a lavadeira: “Aquele novo sacrifício do português; aquela dedicação extrema que o levava a arremessar para o lado família, dignidade, futuro, tudo, tudo por ela, entusiasmou-a loucamente. Depois dos sobressaltos desse dia e dessa noite, seus nervos estavam afiados e toda ela elétrica” (Ibidem, p. 204).

Os dois se acertam quanto ao futuro compartilhado e se entregam ao amor, em parágrafo cuja repetição de “ao sentir/ao senti-la”, na primeira metade, acumula tonicidade ao aumentar a expectativa quanto ao resultado desse sentir, explicitado na segunda parte do parágrafo com o uso de figuras superlativas, comparando, de maneira a destacar a intensidade da situação, a agonia sentida àquela de anjos sendo violados por diabos num cenário que não deixa de maneira alguma a tonicidade diminuir: o inferno ardente. O encontro entre os dois é, portanto, percebido como bastante tônico pelo enunciatário:

Jerônimo, **ao senti-la** inteira nos seus braços; **ao sentir** na sua pele a carne quente daquela brasileira; **ao sentir** inundar-lhe o rosto e as espáduas, num eflúvio de baunilha e cumaru, a onda negra e fria da cabeleira da mulata; **ao sentir** esmagarem-se no seu largo e pelado colo de cavouqueiro os dois globos túmidos e macios, e nas suas coxas as coxas dela; sua alma derreteu-se, fervendo e borbulhando como um metal ao fogo, e saiu-lhe pela boca, pelos olhos, por todos os poros do corpo, incandescente, em brasa, queimando-lhe as próprias carnes e arrancando-lhe gemidos surdos, soluços irreprimíveis, que lhe sacudiam os membros, fibra por fibra, numa agonia extrema, sobrenatural, **uma agonia de anjos violentados por diabos, entre a vermelhidão cruenta das labaredas do inferno**. (Ibidem, p. 205, grifo nosso

)

Depois desse relato, descreve-se em um parágrafo como Jerônimo, após a conjunção carnal, deixa-se estar ao lado de Rita, ainda entregue ao que acabara de viver. Assim termina o capítulo 15, com o relato novamente interrompido, gerando expectativas sobre os desenvolvimentos futuros. A história volta a recuar para que se conte o que acontece com Piedade. Ainda que o foco esteja sobre a portuguesa, o relato afeta a percepção que tem o enunciatário acerca dos eventos envolvendo Rita e Jerônimo, já que essa nova volta no tempo para tratar daquilo que ocorre na mesma noite em que Jerônimo bate à porta de Rita destaca a importância do momento. Além disso, o relato focado em Piedade trata de como ela sofria com o não-retorno do marido para casa, o que também aumenta a importância dos eventos dessa noite; toca-se, também, ainda que tangencialmente, em questões que envolvem as outras duas personagens, já que se leem trechos que tratam de como Rita e Jerônimo fazem planos para morarem juntos.

Mais adiante, relata-se uma rusga entre Rita e Piedade por conta de Jerônimo. Mais um evento tônico, havendo uma progressão do caráter polêmico da narrativa, pois somente uma delas terá sucesso em sua empreitada. A discussão evolui rapidamente para uma briga com unhas e mordidas, e o cortiço se vê novamente em uma comoção: os brasileiros tomando partido de Rita; os portugueses, o de Piedade. Começa uma confusão generalizada com quarenta e tantos homens brigando, e a desordem ganha todo o cortiço. Chegam policiais, mas não se animam a invadir o agrupamento de casas, esperando reforço para então fazê-lo, e por último se ouve o canto dos moradores do cortiço rival que se encaminham para o cortiço de João Romão para vingar a morte de seu líder, Firmo. Para piorar tudo, a Bruxa consegue levar a cabo seu plano de incendiar a estalagem, e a confusão aumenta ainda mais de tamanho. Rita some do cortiço em meio a esse caos. Tudo ocorre com uma carga grande de tonicidade: a briga entre as duas mulheres, por conta da polêmica em nível narrativo; a confusão generalizada pelas proporções que toma; a invasão policial e o incêndio do cortiço por colocarem em risco a personagem que pode ser até mesmo apontada como a principal no romance: o cortiço.

Depois do desaparecimento da mulher, Rita e Jerônimo passam a morar juntos e o português volta a trabalhar na pedreira em que antes estivera empregado; o início da relação desses dois é “uma cadeia de delícias contínuas” (Ibidem, p. 234), com os dois se amando muito e trabalhando pouco. Jerônimo estava agora totalmente mudado. O “português abrigou-se para sempre; fez-se preguiçoso, amigo das extravagâncias e dos abusos, luxurioso e ciumento” (Ibidem, p. 235). A conclusão da mudança já não é tão tônica pois já era esperada, já se falara muito nela, seguindo, portanto, a lógica implicativa. É implicativa, de

resto, no quadro do romance dito naturalista, pois ilustra com esse caso particular a regra da determinação do homem pelo meio – nesse caso, o triunfo do *meio* sobre a *hereditariedade*.

O cavouqueiro começa a ter dificuldades financeiras e deixa de pagar o colégio da filha; por isso, disposta a cobrar do marido que cumprisse com seus deveres de pai, Piedade vai visitá-lo duas vezes para pedir que arque com suas responsabilidades. Na segunda visita, leva junto a filha; nessa entrevista, a história ganha em tonicidade, devido ao encontro de Rita, Piedade, Jerônimo e a filha dos portugueses. O homem obriga as mulheres a se cumprimentarem, e faz com que Piedade e a filha fiquem para o jantar. Todos bebem bastante e em certo momento começa uma intriga entre Piedade e Jerônimo, este se recusando a pagar pelo colégio da filha – esse trecho da discussão, diferente dos demais, é apresentado com a delegação de vozes às personagens, e não com a narração em terceira pessoa. A discussão termina com Jerônimo enxotando a ex-mulher e a filha de sua casa, tendo a Rita ficado quieta e sem tomar partido. Nada mais se fala a respeito dessas personagens, sendo este, portanto, o fim do romance para elas.

1.4. Sínteses Tensivas dos Percursos

Pensando o percurso de João Romão quanto à gestão de intensidade, percebemos que, no início, predomina a baixa intensidade, com o seguimento da lógica implicativa. O acontecimento – o baronato de seu vizinho – é o ponto de virada na história do português, sendo, portanto, o pico de intensidade. Depois do acontecimento, o percurso do português não volta jamais a ser totalmente relaxado, e há sempre uma tensão bastante presente, seja devido às mudanças em seu modo de ser, ou por conta das aspirações aristocráticas atrapalhadas pela presença de Bertoleza. O final de seu percurso, que culmina na morte de Bertoleza, é também muito tônico. Poderíamos dizer, assim, que há duas curvas ascendentes de intensidade no percurso de João Romão. A primeira curva é de maior intensidade para a personagem, e menor para o enunciatário, correspondendo ao acontecimento por ele sentido. A segunda, entretanto, aquela que diz respeito à morte de Bertoleza, é de grande intensidade tanto para João Romão quanto para o enunciatário.

Para Bertoleza, o percurso começa com predominância de inacentos e assim continua por muito tempo, já que ela segue sempre a lógica implicativa e não muda jamais o seu modo de ser e de agir. Entretanto, a partir do momento em que João Romão começa a mudar seus

hábitos e a esquecê-la, querendo, mais adiante, livrar-se dela, o seu percurso vai ficando cada vez menos relaxado devido as evidências cada vez mais patentes do caráter polêmico da narrativa. O ponto de maior intensidade da história de Bertoleza é a sua morte – a mulher, que nunca fora dona de sua própria vida, toma as rédeas de sua morte. Nota-se, portanto, uma curva ascendente de intensidade em seu percurso – intensidade esta que se manifesta tanto para a personagem quanto para o enunciatário.

O percurso de Rita é aquele em que, comparado com os outros, nota-se um nível de intensidade mais elevado mesmo nos momentos em que ele se encontra mais relaxado. Seu percurso começa com a intensidade mais baixa (ainda que esse início seja mais acentuado que o das outras personagens aqui analisadas), tem um pico de intensidade que corresponde ao momento da dança que impressiona Jerônimo, diminuindo de intensidade em seguida, mas voltando a acumulá-la no momento da luta com Piedade, bem como mais adiante, quando se encontra com Jerônimo em sua casa, de madrugada. A atonia e a desaceleração voltam a vigorar no final, quando ela está já morando com Jerônimo. Pode-se apontar, então, um início com menos intensidade, duas curvas ascendentes de intensidade intercaladas por um momento de baixa intensidade, e um final igualmente inacentuado.

Na história de Firmo, tem-se um início de baixo nível de intensidade (embora, a exemplo do que dissemos para Rita Baiana, essa atonia seja menor que aquela das demais personagens), um aumento gradual de tonicidade que tem seu ápice com a luta que termina em navalhada, uma pequena diminuição de intensidade para um subsequente aumento que corresponde ao momento de sua morte. Tem-se, assim, duas curvas ascendentes de intensidade.

Para Jerônimo, por fim, percebe-se um início relaxado, implicativo, seguido de uma curva ascendente de intensidade correspondente ao momento em que se encanta pela dança de Rita Baiana, uma leve arrefecida nessa intensidade e outro aumento que corresponde ao momento de sua briga com Firmo, quando recebe uma navalhada; há, então, outra pequena diminuição nessa intensidade também seguida por outro pico, correspondente ao assassinato de Firmo e ao encontro com Rita Baiana em sua casa, de madrugada. Em seguida, a história volta a perder em intensidade e em seguida tem um leve aumento, com o atrito que tem com sua ex-mulher. Seu percurso tem, assim, mais oscilações que os demais.

A partir da análise, fica evidente que embora a obra opere constantemente com a lógica implicativa, de maneira objetiva e mais relaxada, há diversos momentos de concessão, de maior intensidade e efeito de objetividade atenuada, havendo, inclusive, trechos em que se nota uma tensão entre concessão e implicação. A atonia é, então, muito presente, mas a tonicidade é

explorada em diversos momentos, ao contrário do que se poderia pensar a respeito de uma obra naturalista, sendo o movimento muito conhecido pela objetividade (que, se poderia imaginar, implicaria em atonia). Também a aceleração para o interlocutor acontece em alguns momentos, com a superposição das vozes de personagens e narrador, ou com a neutralização dos níveis do narrador/narratário e interlocutor/interlocutário. A análise tensiva nos permitiu, acreditamos, tomar alguma distância dos traços que se costuma atribuir genericamente à ficção naturalista do final do século XIX, além de proporcionar um entendimento sobre quais são os momentos da obra que apresentam maior relevo, do ponto de vista tensivo, com maior convocação de engajamento por parte do enunciatário, o que será retomado ainda no último capítulo de nossa dissertação. Por ora, podemos nos contentar com a aclimatação alcançada e buscar entrar mais a fundo nos temas abordados no romance.

2. De dentro d'O Cortiço Parte I: dos temas

2.1. Considerações iniciais

Tendo entrado n'O Cortiço e percorrido os picos e as depressões tensivas relativos às personagens cujos percursos foram acompanhados com proximidade no capítulo anterior, e estando familiarizados com os eventos que as afetam, estamos mais aptos a continuar a excursão por dentro do romance, agora observando questões que dizem respeito aos temas nele abordados. Interessam-nos os temas que têm algum vínculo com três das personagens: Rita Baiana, Bertoleza e Firmo.

Os temas – assim como as figuras de que trataremos no próximo capítulo – são cruciais para a existência da coerência semântica de um texto, e se encontram, na teoria semiótica de filiação greimasiana, no nível chamado discursivo, formando justamente a semântica discursiva, o lugar próprio da ideologia. Antes de prosseguirmos, faz-se importante delimitar o que se entende por tema e por figura. Começaremos por definições mais simples, passando, em seguida, a maiores complexificações. Enquanto os temas são mais abstratos, as figuras são mais concretas. “Tematizar um discurso”, diz Barros (2011, p. 68), “é formular os valores de modo abstrato e organizá-los em percursos. Em outras palavras, os percursos são constituídos pela recorrência de traços semânticos ou semas, concebidos abstratamente”. São exemplos de tema o amor, a alegria, a hierarquia e a violência. A figura, mais concreta que o tema, pode ser definida em uma primeira acepção como o “elemento semântico que remete a um elemento do mundo natural: casa, mesa, mulher, rosa etc.” (FIORIN, 2010, p. 24). A figurativização corresponde, então, ao uso de figuras para recobrir os percursos temáticos abstratos, atribuindo-lhes traços de revestimento sensorial.

Pode-se propor então a existência de textos temáticos e de textos figurativos, sem que deixemos de ter em mente que se trata de *predominância* figurativa ou temática, não de *exclusividade*. Assim, nos discursos temáticos, é possível localizar figuras esparsas que não tiram a relevância e a predominância dos percursos temáticos. Igualmente, um texto figurativo não é formado somente por figuras, uma vez que a elas subjazem necessariamente os temas. De maneira geral, os textos científicos, políticos e filosóficos podem ser apontados como textos temáticos, enquanto os textos literários são bons exemplos de textos figurativos. As fábulas que têm ao final uma moral da história também são exemplares para discernir o que é de ordem figurativa, e o que é de ordem temática: a primeira parte, que corresponde à fábula

propriamente dita, é figurativa, enquanto a moral da história é temática. Para seguir com mais exemplos, seria possível que um discurso que tratasse do tema da resistência se mantivesse no nível temático, aquele mais abstrato e de natureza mais conceptual, defendendo-a ou atacando-a, por exemplo, sem que desse um recobrimento figurativo a tal tema. Seria possível, igualmente, que um texto que tratasse da temática da resistência lançasse mão desse recobrimento figurativo, valendo-se, por exemplo, das figuras de escravizados insurgentes que se voltavam contra os senhores numa revolução que culmina no fim da escravização. O uso da figuratividade poderia ser explorado com menor ou maior densidade, o que resultaria, no segundo caso, em um texto figurativo mais concreto que o primeiro, chegando mais próximo de uma iconização. Esse texto mais próximo à iconização poderia não só tratar da insurgência de escravizados, mas falar na Revolução Haitiana, ocorrida na então colônia de São Domingos, com início em 1791, em grande parte liderada por Toussaint L'Ouverture, e que põe fim à condição colonial do Haiti a partir de 1804. Quanto mais detalhes figurativos, mais próximo se chega da iconização.

As recorrências semânticas, no nível dos temas, formam isotopias temáticas, enquanto no nível das figuras, formam isotopias figurativas. O conceito de isotopia, tomado por Greimas do domínio da físico-química e adaptado para a análise semântica, se define como a “permanência de um efeito de sentido ao longo da cadeia do discurso” (BERTRAND, 2003, p. 153). São as isotopias que tornam possível responder à pergunta de alguém que deseja saber sobre o que trata um texto, na medida em que a recorrência de traços semânticos resultante nessa permanência de um efeito de sentido é que garante a possibilidade de uma linha de leitura. Buscando as isotopias, podemos identificar interpretações possíveis calcadas no discurso, sem que corramos o risco de enveredar por caminhos que se distanciem demais da significação passível de apreensão a partir do texto. Os textos podem ter mais de uma linha isotópica, como acontece em *O Cortiço*, e nesses casos, ocorre, muitas vezes, que um elemento possa servir tanto para uma quanto para outra linha (ou outras linhas) de leitura, ou seja, para mais de uma isotopia.

As isotopias temáticas, assim como as figurativas, serão de extrema importância para a nossa análise, pois, partindo delas, entenderemos como as três personagens em que concentramos nossa atenção são, cada uma delas, atreladas a pelo menos um dos temas tratados. Essas isotopias temáticas de que falaremos são, algumas vezes, recobertas por isotopias figurativas, além de acontecer de isotopias figurativas trabalharem para reiterar afirmações feitas no nível dos temas, como notaremos no exame da isotopia da sujeira, que mantém Bertoleza sempre rebaixada. Na medida em que se trata de um texto figurativo, *O*

Cortiço exige uma análise que não se contente com simplesmente analisar de maneira isolada os temas e as figuras, mas que os conjugue, os relacione, dado que é na relação entre eles que se depreendem as filiações ideológicas. Assim, embora temas e figuras estejam separados por capítulos, a análise de um elemento exige a constante lembrança do outro, motivo pelo qual, ao tratarmos dos temas, socorremo-nos o tempo todo das figuras, acontecendo o contrário também no momento dedicado ao tratamento destas. Não é demais lembrar, para dar por encerrada esta introdução, que estamos interessados em compreender como se dá a constituição das personagens negras do romance, bem como os resultados de tal constituição, e é com esse objetivo em mente que passamos a investigar alguns temas.

2.2. Isotopias temáticas

Entre as diversas isotopias temáticas que podem ser depreendidas a partir da leitura e da análise do romance *O Cortiço*, indicaremos e trataremos das seguintes: a. da anulação da subjetividade, b. da sensualidade, c. da subserviência e da servidão, d. da hierarquia entre raças e, por fim, e. da malandragem. É importante notar, desde já, que há entre todas as isotopias de que trataremos um fator comum, algo que as atravessa: o fator racial. Essas isotopias, assim conectadas, têm momentos de grande aproximação, tocando-se, entrelaçando-se; perceberemos, então, que ao tratar de uma das isotopias, acabamos por tratar de outras, em alguns momentos de maneira indireta, em outros, mais diretamente.

a. Isotopia temática da anulação da subjetividade

Para iniciar, é possível verificar ao longo de todo o romance uma isotopia temática mais geral, englobante e abstrata, a isotopia da anulação da subjetividade. Essa anulação da subjetividade é percebida em diversos âmbitos, compreendendo anulações de propriedades que dariam autonomia a um sujeito, bem como o processo de sobredeterminação das mais diversas ordens. Sendo por vezes bastante evidente, essa anulação também se apresenta de forma que, para sua percepção, exige-se um olhar mais atento. Mais especificamente, a anulação de subjetividade que se pode perceber no romance pode ser pautada em condições mesológicas, como percebemos em “O cavouqueiro, pelo seu lado, **cedendo às imposições mesológicas**, enfarava a esposa, sua congênere, e queria a mulata” (AZEVEDO, 2016, p. 201, grifo nosso), em questões meteorológicas, como se nota em trecho em que se lê “não era contra o marido

que se revoltava, **mas sim contra aquela amaldiçoada luz alucinadora, contra aquele sol crapuloso, que fazia ferver o sangue aos homens e metia-lhes no corpo luxúrias de bode**” (Ibidem, p. 211, grifo nosso), ou mesmo por questões raciais, que é o tipo de anulação de subjetividade que mais nos interessa e que pode ser notado nos trechos a seguir: “**como toda a cafuza**, Bertoleza não queria sujeitar-se a negros e procurava instintivamente o homem numa raça superior à sua” (Ibidem, p. 12, grifo nosso), “Rita, volúvel **como toda a mestiça**⁴, não guardava rancores, e, pois, desfez-se em obséquios com a família do amigo” (Ibidem, p. 240, grifo nosso), ou mesmo em “**o sangue da mestiça reclamou os seus direitos de apuração**, e Rita preferiu no europeu o macho de raça superior. (Ibidem, p. 201, grifo nosso).

A respeito dessa anulação de subjetividade, gostaríamos de destacar dois pontos: Em primeiro lugar, em alguns dos casos de anulação as imposições se mostram explicitamente externas, partindo de fora do indivíduo e afetando o seu modo de agir, como acontece com as imposições mesológicas que fazem com que Jerônimo prefira Rita Baiana à sua esposa, ou mesmo quando a esposa preterida responsabiliza as condições meteorológicas pela mudança percebida no marido; em outros casos, as imposições parecem partir de condições que seriam internas, inerentes à própria pessoa, como são os casos da busca de Bertoleza por um homem de outra raça, e o da reclamação de apuração do sangue de Rita Baiana, ambos encontrando justificativa na hereditariedade. Não é difícil perceber a existência de um embate entre natureza e cultura em todos esses casos, pois tanto as motivações mostradas como internas quanto as explicitamente externas são tratadas no texto como a subjugação do ser humano pela natureza, ou, em outras palavras, o triunfo da *natura* sobre a *cultura*.

Isso nos leva a pensar no segundo ponto que gostaríamos de destacar, que diz respeito à transformação de características de ordem cultural em características de ordem natural/biológica, ou, mais exatamente, na biologização da raça. A respeito disso, Achille Mbembe em sua *Crítica da Razão Negra* destaca que:

[...] raça **não existe enquanto facto natural físico**, antropológico ou genérico. A raça não passa de uma ficção útil, de uma construção fantasista ou de uma projeção ideológica cuja função é desviar a atenção de conflitos antigamente entendidos como mais verossímeis – a luta de classes ou a luta de sexos, por exemplo. (MBEMBE, 2014, p. 26-27, grifo nosso)

⁴ Interessante notarmos que essa característica da volubilidade em mestiços já habitou o imaginário cientificista e da *elite intelectual brasileira*, como podemos perceber nas citações que faz Arthur Ramos em sua Introdução à antropologia brasileira Vol. 2 (1947) de Nina Rodrigues: “[...] e o mestiçamento, pelo desequilíbrio ou antes pelo equilíbrio mental instável que acarreta”, (p. 397-398) e de Silvio Romero: “manda a verdade afirmar ser o mestiçamento uma das causas de certa instabilidade moral na população, pela desarmonia das índoles e das aspirações do povo, que traz a dificuldade da formação de um ideal nacional comum”. (p. 408).

Nessa perspectiva, os conceitos de raça e de etnia são coisas diferentes, sendo a raça, para Mbembe, mera criação ficcional – de ordem cultural, portanto. Essa diferença entre os conceitos é destacada também por Ianni, para quem “a ‘raça’ não é uma condição biológica como a etnia, mas uma condição social, psicossocial e cultural, criada, reiterada e desenvolvida na trama das relações sociais, envolvendo jogos de forças sociais e processos de dominação e apropriação” (IANNI, 2004, p. 219). Gostaríamos de enfatizar algo que se percebe tanto nas palavras do filósofo como nas do sociólogo: raça é uma criação cultural, não algo de natureza biológica. No entanto, ao reservar um olhar mais cuidadoso aos pequenos excertos de *O Cortiço* mencionados acima, o que se nota é, usando os termos de Ianni, uma “metamorfose da etnia em raça” (Ibidem). A diferença entre ambos é então anulada, e percebemos, o tempo todo, o conceito de raça sob a égide da natureza, atribuindo-se um primitivismo anterior à razão e à cultura a comportamentos que supostamente se justificariam pela raça.

Essa anulação da subjetividade pautada em questões étnico-raciais aparece de forma ostensiva nos excertos citados anteriormente, mas atentando-nos às minúcias, podemos localizar outras ocorrências desse tema. Racializar⁵, note-se bem, é operar uma triagem, *é já anular a subjetividade*, no sentido de que “[...] os processos de racialização têm como objectivo marcar estes grupos de populações, fixar o mais possível os limites nos quais podem circular, determinar exactamente os espaços que podem ocupar (MBEMBE, 2014, p. 71). Parece-nos que é exatamente isso o que acontece no romance: ao racializar as personagens (e, neste sentido, é interessante perceber como há uma constante lembrança a respeito da etnia das três personagens sobre as quais nos debruçamos), delimitam-se, também, os locais por onde podem circular: aquele da boemia, da malandragem, da sensualidade, da servidão ou da subalternidade – essa delimitação do universo que ocupam as personagens negras parece depender de serem considerados mulatas ou negras, homens ou mulheres. Algumas dessas determinações encontram justificativas no momento histórico em que é ambientado o romance: de fato, poderia parecer inverossímil colocar personagens negras em posições de poder no Rio

⁵ Falamos em racialização tendo em mente que esse foi um processo feito para designar tudo o que diferia do protótipo de humanidade, o branco europeu: “Durante vários séculos, o conceito de raça - que sabemos advir, à partida, da esfera animal - foi útil para, antes de mais, nomear as humanidades não europeias” (MBEMBE, 2014, p. 69). O negro seria, então, “representado como protótipo de uma figura pré-humana incapaz de superar a sua animalidade” (Ibidem). Assim, o grupo branco não seria – em nível de aparência – racializado, mas o atribuidor da raça, aquele que racializa. Ele seria o universal, o outro seria o localizado, o circunscrito. Não se pode perder de vista, entretanto, que ao racializar o outro, o branco também se racializa, privando-se de certas características que atribui somente ao grupo que trata de racializar.

de Janeiro da década de 1880, com a escravatura ainda vigente. Para outras, é difícil encontrar um fundamento que não seja baseada em convicções pautadas na hierarquia entre raças.

Outra circunstância digna de lembrança, e que marca fortemente a racialização somente de quem é negro, é o fato de não se destacar a cor branca das personagens, com raríssimas exceções. Assim, em diversos momentos, parece haver uma oposição não entre raças (negro vs. branco), mas entre raça vs. nacionalidade (negros vs. portugueses), como se pode notar nos casos da pronta e feliz aceitação de um português por parte de Bertoleza, por ele ser de uma “raça superior”, bem como na reclamação de “apuração de sangue” de Rita na busca pelo português. Entretanto, ainda que a nacionalidade portuguesa seja muitas vezes destacada, a anulação da subjetividade parece menos imperiosa que aquela notada para as personagens ditas negras e mulatas, posto que há maior pluralidade na forma de ser e agir. Tomemos como exemplo o destaque de Antônio Candido acerca de três figuras portuguesas no romance: “[...] o Comendador Miranda, já posto no sobrado vizinho do cortiço; João Romão, labutando neste, olhando para o sobrado e lá chegando; Jerônimo e outros, que seguem os impulsos, nivelam-se aos da terra e perdem a vez. São variedades do branco europeu [...]” (CÂNDIDO, 1991, p. 117). Aliás, essas variedades do branco europeu são ainda alargadas se se levam em conta também os italianos que aparecem esparsamente no romance, para os quais são destacados os ambientes sujos e ruidosos.

Neste sentido, analisando não excertos isolados, mas o romance como um todo, pode-se perceber a anulação da subjetividade pautada em questões raciais na delimitação sem contraexemplos. Expliquemos. Nota-se, no romance, uma maneira sistemática de agir e de existir nos *mulatos* de ambos os gêneros: são todos afeitos à boemia, *naturalmente* sensuais e amigos da música. A inexistência de uma personagem mulata que contrarie essa lógica permite pensar na homogeneidade, na falta de subjetividade com base em questões étnico-raciais. Podemos afirmar, portanto, que uma das isotopias temáticas de possível leitura n’*O Cortiço* é aquela da anulação da subjetividade pautada em questões étnico-raciais. Esse comportamento de todas as personagens consideradas mulatas de que acabamos de falar nos encaminha para a segunda isotopia a ser analisada. Vejamos.

b. Isotopia temática da sensualidade

Ainda no nível dos temas, também nos interessam leituras isotópicas menos gerais. É este o caso da temática da sensualidade, impulsionada principalmente pela personagem Rita

Baiana: a recorrência do destaque e da menção à sensualidade de Rita acaba por redundar num excesso desse traço. Vejamos, antes de mais, algumas acepções do verbete *sensualidade* no Dicionário Caldas Aulete *Online*: “**1.** Qualidade ou caráter do que ou de quem é sensual; **2.** Ação de se dedicar aos prazeres sensuais, ou de vivenciá-los; **3.** Gosto pelos prazeres sexuais; **4.** Atração sexual que um corpo exerce sobre outro(s).” Ainda que essas acepções difiram um pouco umas das outras, em todos os casos a culminação da exacerbação dessa sensualidade pode ser nomeada como hipersexualidade, que, ainda de acordo com o Dicionário Caldas Aulete *Online* significa “Tendência *exagerada* a interessar-se ou envolver-se em práticas sexuais; *predominância da sexualidade* no modo de ser”. Conforme veremos, a insistente alusão a esse caráter atrelado a uma mesma personagem terá de fato esse resultado.

O destaque de alguns trechos do romance jogará luz sobre a questão. Vejamos a primeira vez em que se toca no nome de Rita Baiana no romance, sendo ela acompanhada, desde logo, pela menção à sensualidade:

Um rapazito de paletó entrou da rua e foi perguntar à Machona pela Nhá Rita.
 - A Rita Baiana? Sei cá! Faz amanhã oito dias que ela arribou!
 A Leocádia explicou logo que a mulata estava com certeza **de pândega com o Firmo**.
 [...]
 - É doida mesmo... – censurava Augusta. – **Meter-se na pândega** sem dar conta da roupa que lhe entregaram... Assim há de ficar sem um freguês...
 - Aquela não endireita 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! Olhe o que saiu o ano passado com a festa da Penha!...
 - Então agora, com este mulato, o Firmo, é **uma pouca-vergonha!** Est’ro dia, pois você não viu? Levaram aí numa bebedeira, a dançar e cantar à viola, que nem sei o que parecia! Deus te livre!
 - Para tudo há horas e há dias!...
 - Para a Rita todos os dias são dias santos! A questão é aparecer quem puxe por ela!
 - Ainda assim não é má criatura... **Tirante o defeito da vadiagem...** (AZEVEDO, 2016, p. 48-49, grifo nosso)

Percebem-se, no excerto acima, não só as menções à sensualidade/sexualidade, mas também a escolha dessa diversão em detrimento do trabalho e uma sanção cognitiva negativa por conta dessa escolha. Rita é apresentada como sendo pouco previsível, capaz de sumir por oito dias (e por mais tempo, conforme se descobre mais adiante), deixando para trás o trabalho que tinha, para viver uma aventura com um homem – essa disposição para tal aventura também constitui mais uma afirmação da volubilidade atribuída a Rita em diversos momentos da obra. Além disso, é bastante significativo que outra personagem, a Leocádia, diga em discurso indireto que Rita estava *com certeza* de pândega com o Firmo, pois passa-se a impressão de

que, ainda que Leocádia não possa provar o que diz, não resta dúvida de que é isso o que acontece. É este um indício de que esse comportamento não só não seria *inusitado* em se tratando de Rita Baiana, como seria *esperado*.

Quando Rita de fato aparece no cortiço, a mesma temática paira no ar em sua volta. Questionada sobre onde estivera aquele tempo todo, Rita responde que estivera com Firmo, o que causa a seguinte reação:

- Oh! Ainda dura isso?
- Cala a boca! A coisa agora é séria!
- Qual! Quem mesmo? Tu? Passa fora!
- Paixões da Rita! Exclamou o Bruno com uma risada. Uma por ano! Não contando as miúdas! (Ibidem, p. 70)

Mais uma vez percebemos que Rita é lembrada pelas outras personagens devido a suas paixões: uma dessas personagens declara não acreditar na seriedade do relacionamento por se tratar de Rita, enquanto outra faz troça dessas paixões, dizendo acontecerem uma vez por ano, e isso sem que se levem em conta as paixões miúdas que aumentariam ainda o rol de encontros afetivo-sexuais da personagem. O lexema “paixões”, da maneira como é empregado, utilizado no plural, durante uma conversa em que a legitimidade e a seriedade do sentimento de Rita são postos em dúvida por mais de uma personagem, faz com que seja legítimo o destaque de certos traços em detrimento de outros: a respeito da duração, as “paixões de Rita” ficam marcadas por uma curta extensão; também a multiplicidade e a frequência em que ocorrem é importante, pois convergem com um discurso presente no romance que aponta para a já mencionada volubilidade, na medida em que marcam uma constante mudança em seu campo afetivo-sexual. Isso nos leva a pinçar dentre as acepções do verbete “paixão” no Dicionário Caldas Aulete *Online* a segunda delas: “2. Amor ou atração (inclusive sexual) muito intensos: *Tem paixão pela namorada*”, destacando que as paixões de Rita estão mais distantes do amor, e mais próximas à atração (sexual) intensa.

A própria personagem, aliás, reconhece a não-seriedade dos relacionamentos passados, e afirma a existência de uma mudança em seu comportamento, o que indica que a nova forma de agir seria, de acordo com ela própria, a mais adequada, digna de sanções positivas, o que faz pressupor que ela aceitaria como justificável, portanto, a sanção negativa ao modo de se relacionar que caracterizara suas relações pregressas. As paixões de Rita, tal como apresentadas – numerosas, frequentes, rasas – divergem muito do ideal do amor romântico, este preponderantemente valorado de maneira positiva pela sociedade brasileira, muito por

influência do Romantismo, mas também por coerções sociais, cristãs e legislativas que atribuem valores positivos a relacionamentos monogâmicos, oficializados pelo Estado e pela Igreja. Nota-se um recrudescimento dessas características que apontamos nas paixões de Rita, na medida em que são mencionadas paixões miúdas que vêm se juntar àquelas outras, afastando ainda mais todas essas paixões do amor e aproximando-as da atração sexual, já que a frequência dessas relações é considerada alta, ao passo que a profundidade e a duração delas são consideradas pequenas.

Essa valoração negativa do modo com que Rita se relaciona é, ademais, um dos indícios de que aquilo que visto de maneira mais inocente pareceria um simples elogio – falamos do destaque à sensualidade de Rita, o seu poder-seduzir, ou poder-atrair – acaba sendo encarado como um traço condenável, longe de ser considerado nobre. Fica subentendido que para a ocorrência das diversas paixões, Rita seduziu diversas pessoas. Lembrando as palavras de Roger Bastide, “a apologia sexual da negra subentende uma opinião pejorativa de sua moralidade” (BASTIDE, 1973, p. 115), totalmente aplicáveis à personagem por nós analisada, pode-se dizer que há uma moralização negativa dessa sensualidade.

Outros excertos, como o que se pode ver adiante, reiteram as temáticas da sensualidade e da sexualidade atreladas à mesma personagem:

[...] Ele tinha “paixa” pela Rita, e ela, apesar de volúvel como toda a mestiça, não podia esquecê-lo por uma vez; **metia-se com outros**, é certo, de quando em quando, e o Firmo então pintava o caneco, dava por paus e por pedras, enchia-a de bofetadas, mas, afinal, ia procurá-la, ou ela a ele, e **ferravam-se de novo, cada vez mais ardentes, como se aquelas turras constantes reforçassem o combustível dos seus amores**. (AZEVEDO, 2016, p 77, grifo nosso)

Uma vez mais, o que percebemos é a sensualidade e a sexualidade de Rita Baiana – e a de Firmo – sendo destacadas. É também digna de nota a menção ao envolvimento de Rita com outras pessoas, menção essa que se faz sem alarde ou sinal de estranhamento, sendo a conduta tida por comum para Rita, volúvel que é. Os exemplos não se esgotam, e essa mesma sensualidade é retratada nas danças de Rita, que impressionam Jerônimo e em cujas descrições é evidente a analogia que se faz entre dança e sexo, como já apontamos (cf. Pegando o Ritmo d’*O Cortiço*, no que diz respeito a Rita Baiana, Jerônimo e Firmo). A sensualidade de Rita é mostrada de tal maneira que consegue causar no português, até então muito fiel às suas origens, muito íntegro, o início de uma enorme mudança que o transforma em alguém disposto a largar a esposa com quem tinha uma filha, sua estabilidade e suas tradições para viver o romance com Rita Baiana. Para que o romance com a sensual brasileira fosse possível, Jerônimo precisava,

ainda, livrar-se do ciumento companheiro de Rita, o perigoso Firmo, cuja morte é responsabilidade do rival. Tudo isso faz com que a sensualidade de Rita ganhe em relevo, uma vez que ela é descrita como não somente suficiente para seduzir um homem como Firmo, descrito como alguém dado à pândega, mas é também potente o bastante para fazer perder a cabeça o até-então-virtuoso-Jerônimo.

Há muitos outros momentos que merecem destaque com relação à aguda sensualidade atribuída a Rita. Em trecho que narra como a brasileira escolhera ficar com o português e deixar o conterrâneo, e como o português também decidira entregar-se à brasileira, deixando sua esposa, lemos o seguinte: “e queria a **mulata**, porque a **mulata** era o **prazer**, era a **volúpia**, era o fruto dourado e acre destes sertões americanos, onde a alma de Jerônimo **aprendeu lascívia de macaco** e onde seu corpo porejou o **cheiro sensual dos bodes**”⁶ (AZEVEDO, 2016, p. 201, grifo nosso). Não se pode ignorar que a temática da sensualidade está atrelada, ao longo do romance, mas de maneira muito evidente em tal excerto, à Rita enquanto *mulata*⁷. A recorrência de lexemas (unidade do conteúdo coberta por um só formante no plano da expressão – uma palavra, em sentido corrente) que compartilham do sema (unidade mínima da significação) da sensualidade – tais como *prazer*, *volúpia*, *lascívia*, *sensual* – vai cada vez mais aumentando o grau de tonicidade, o que culminará na extrapolação da sensualidade, como veremos mais abaixo. Por ora, façamos uma última menção de ocorrência dessa isotopia temática da sensualidade atrelada à Rita, desta vez em discurso indireto, nos pensamentos de Piedade, que se perguntava se o marido a haveria largado para ficar com a vizinha:

Não! não era possível que o Jerônimo [...] a abandonasse de um momento para outro; e por quem?! por uma não sei que diga! um diabo de uma **mulata assanhada, que**

⁶ Não ignoramos, no excerto, a ocorrência da determinação das transformações do comportamento de Jerônimo pela influência do *meio*, tanto físico quanto social; tampouco passa despercebida a *animalização* – apresentada como inexorável – do humano nesse meio. Essas ocorrências de determinação mesológica e de animalização não são únicas e redundam em isotopias que, embora decerto relevantes no romance, serão deixadas de lado no presente trabalho por não formarem parte do escopo desta dissertação. A animalização, elemento sempre muito presente na racialização, será deixada de lado porque aparece, no romance, não só atrelada às personagens negras, mas a diversos grupos de pessoas do cortiço.

⁷ Muitos trabalhos bastante conhecidos, iluminando a questão de outras maneiras, já trataram da problemática da sensualidade da mulata, seja na literatura brasileira (cf., por exemplo, o livro de Teófilo de Queiroz Junior, *Preconceito de Cor e a Mulata na Literatura Brasileira* (1975), que caminha por obras literárias brasileiras verificando *coincidências* estereotipadas quanto à mulata) ou fora dela, (cf. o livro de Neusa Santos Souza, *Tornar-se Negro* (1983), obra em que a se trata pontualmente da sensualidade da mulata por um viés psicanalítico, ou em artigos de Lélia Gonzalez, *A Mulher negra na sociedade brasileira* (1982) e *Racismo e sexismo na cultura brasileira* (1984) em que a abordagem acerca do tema é antropológica). As *coincidências* acerca dessa temática atrelada à personagem motivam-nos, no presente trabalho, a dedicar, um pouco mais adiante, um espaço para tratar também dessa problemática.

tão depressa era de Pedro como de Paulo! uma sirigaita, que vivia mais para a folia do que para o trabalho! uma peste, que... Não! Qual! Era lá possível?! (Ibidem, p. 214, grifo nosso)

Percebe-se a existência de uma continuidade entre as opiniões das personagens e do narrador sobre Rita Baiana como sendo assanhada, sensual e libidinosa. Curioso perceber, ademais, que Rita é reduzida a esses atributos, já que não são destacadas, no romance, outras características da mulher. Também a disforização da escolha do prazer em prejuízo do trabalho e a maneira com que Rita conduz sua vida afetivo-sexual recebem novas sanções cognitivas negativas, o que se percebe tanto no uso de lexemas que carregam uma moralização, como “assanhada” e “sirigaita”, como também na dificuldade que tem a personagem em conceber como possível que o marido a trocasse por tal pessoa. Essa valoração negativa, vale reiterar, não é um ato individual de Piedade; em verdade, pode-se apontar uma larga adesão ao universo axiológico que julga negativamente esse comportamento, na medida em que se nota, ao longo do romance, a mencionada continuidade entre as opiniões de Piedade, de outras personagens e mesmo do narrador no que diz respeito à sanção ou à moralização negativas.

Por fim, é importante destacar que esse acúmulo de referências à sensualidade de Rita faz com que tal sensualidade seja superada – extrapolada, como anunciamos um pouco antes – chegando à hipersexualidade (ver acepção do verbete mais acima). Expliquemos melhor: a cada nova ocorrência da /sensualidade/ atrelada a Rita, junto da ausência de destaques de características outras, intensifica-se esse sema de tal forma que, ao fim e ao cabo, a ideia que se tem é de um *excesso* de sensualidade. Nesse sentido, sensualidade e hipersexualidade são, em um gráfico tensivo, dois pontos localizados em posições diferentes de uma mesma curva em relação conversas, ou seja, quanto mais intensidade, mais extensidade.

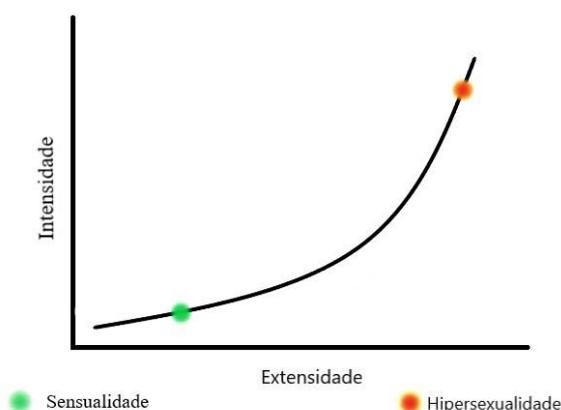


Gráfico 3: Gradientes semânticos – Sensualidade e Hipersexualidade

Para que se chegue à hipersexualidade, a partir da sensualidade, tem-se o aumento tanto da intensidade como da extensidade, uma vez que é a *recorrência* do sema da /sensualidade/ – aliada a seu exagero – que faz com que se chegue à hipersexualidade. *Recorrência*, não nos esqueçamos, pressupõe extensidade. Os dois pontos assinalados no gráfico são conectados pelo mesmo traço semântico, e a gradação entre um ponto e outro pode ser explicada pela repetição do sema. Entre um ponto e outro seria possível um sem-número de “localizações” que poderiam ser marcados por exemplo por “bastante sensual”, “muito sensual”, “extremamente sensual” etc. Esse tratamento tensivo da sensualidade é mais uma pista de que ela, a sensualidade, é negativamente valorada, uma vez que tal tratamento põe de manifesto o processo de exacerbação dessa sensualidade de Rita Baiana que culmina em um *excesso* de sensualidade, a hipersexualização: Rita é apresentada como *sensual demais*.

Voltaremos a falar sobre o assunto mais adiante, ao tratar da figuratividade. Passemos, agora, a verificar outras leituras isotópicas possíveis: as das temáticas da subserviência e da servidão, ancoradas sobretudo em Bertoleza.

c. Isotopias temáticas da subserviência e da servidão

Tendo em vista o interesse de nossa pesquisa, verificaremos, aqui, a recorrência semântica da subserviência e da servidão quando relacionadas a Bertoleza, não obstante a existência de ocorrência dessas condições em outros momentos da obra, em interações que não envolvem essa personagem. De início, faz-se necessário delimitar aqui o que se entende por subserviência e o que se entende por servidão. Por subserviência, entendemos o comportamento daquele “que concorda em servir às ordens de outrem de maneira humilhante ou vexatória” (conforme acepção tirada do verbete *subserviente* no Dicionário Caldas Aulete *Online*), com especial relevo à concordância em servir; enquanto para a servidão, entendemos o comportamento do servo, daquele que “é totalmente dominado por algo ou alguém” (em acepção tirada do verbete *servidão* também do Dicionário Caldas Aulete *Online*); a principal diferença entre subserviência e servidão é, pois, que a última não pressupõe a concordância em servir.

Pode-se notar, já nas primeiras páginas do romance, uma ocorrência de subserviência e servidão quando a própria Bertoleza, depois de ouvir de João Romão que agora era uma mulher livre e não tinha mais dono, se manifesta nos seguintes termos: “Coitado! A gente se queixa é da sorte! Ele, como meu senhor, exigia o que era seu!” (AZEVEDO, 2016, p. 13). Bertoleza

lamenta por seu antigo senhor, ignorando seus interesses próprios e naturalizando a condição de escravizada em que se encontrara. Nesse sentido, nota-se, além da servidão, a subserviência, que parece ter como causa a internalização dos valores do dominador pelo dominado. A respeito dessa internalização, diz Fanon que “a ‘raça inferior’ [...] partilha com a ‘raça superior’ as convicções, as doutrinas, e tudo o que lhe diz respeito” (FANON, 1969, p. 42). Haveria, no caso de Bertoleza, uma alienação por parte do inferiorizado, que, ainda de acordo com o psicanalista, admite “com uma força de raciocínio implacável, que a sua infelicidade [provém] diretamente das suas características raciais e culturais”⁸ (Ibidem, p. 43). Essa internalização dos valores do dominador por parte do grupo dominado também pode ser notada quando Bertoleza justifica, ainda que não tenha intenção de fazê-lo, o seu comportamento que havia sido até então subserviente: “Você está muito enganado, Seu João, se cuida que se casa e me atira à toa! **Sou negra, sim, mas tenho sentimentos**” (AZEVEDO, 2016, p. 262, grifo nosso). Vale fazer aqui um adendo sobre um assunto que será retomado no subtópico seguinte: percebemos que Bertoleza, ao esbravejar que tem sentimentos **apesar** de ser negra, fala como se fosse isso algo incomum para uma mulher negra, ideia que fica evidente no uso da conjunção adversativa, que expressa o contraste entre a primeira e a segunda oração (respectivamente: “sou negra”, e “tenho sentimentos”). Nota-se, portanto, que a servidão encontra justificativa em uma desqualificação com base racial que redundará em uma hierarquia entre raças.

Notamos uma continuação das isotopias da subserviência e da servidão na sequência da história: Bertoleza, quando (crê estar) livre de seu dono, segue sendo subserviente – antes ao velho cego que morava em Juiz de Fora, agora a João Romão, que passa a ser o novo “dono” da mulher. Assim, Bertoleza é retratada trabalhando muito, “mas de cara alegre” (AZEVEDO, 2016, p. 15).

Faz-se relevante separar algumas linhas para refletirmos um pouco mais a respeito do crer e do saber nessa relação de Bertoleza com João Romão. Em dado momento, ao aceitar a proposta do homem e passar a viver junto dele, Bertoleza passa a crer ser amante de João Romão, embora seja, em verdade, sua serva (não remunerada). Aliás, este não é o único entrave relacionado ao crer e ao saber no que tange à liberdade de Bertoleza, já que, ao contar para a amiga que sua alforria havia sido comprada, João Romão simula um fazer-saber, na medida

⁸ É preciso dizer, entretanto, que o discurso de atribuição de responsabilidade às características raciais e culturais está presente mais nitidamente não nas falas de Bertoleza, mas no pensamento do grupo responsável pela inferiorização, notadamente na fala de Botelho: “deixa-a seguir lá o seu destino!... Bolas! Não foi você que a fez negra!” (AZEVEDO, 2016, p. 275), discurso em que se pode notar de maneira muito evidente que o português considera que o motivo para a condição em que se encontra Bertoleza é sua herança étnica.

em que parece estar informando-a, mas se atém somente a um fazer-crer, posto que a informação é mentirosa. Portanto, enquanto João Romão *sabe* qual é a verdadeira condição de Bertoleza, ela *crê* saber, mas está enganada. No nível narrador/narratário, entretanto, há pistas sobre a verdadeira natureza da relação entre Romão e Bertoleza, na medida em que se lê, ainda na página 15 do romance, trecho em que Bertoleza é tratada como algo adquirido pelo português (em uma evidente aproximação com a condição de escravizada): “um ano depois da **aquisição da crioula**, indo em hasta pública algumas braças de terra situadas ao fundo da taverna, arrematou-as logo [...]” (Ibidem, p. 15, grifo nosso). Bertoleza é vista, portanto, como mais um bem que João Romão usurpava de seu dono de direito, assim como o faz muitas outras vezes, com os materiais de construção, roubando nos pesos e nas medidas na hora de fazer negócios etc. Tanto a crença de Bertoleza na compra de sua alforria como a crença de que ela é amante e companheira de Romão contribuem para a manutenção da subserviência da personagem.

Sob a tutela de Romão, ela trabalha duro, de sol a sol, sem domingo nem dia santo, ajudando o português a construir o seu império. Quando João Romão deixa de impor a si próprio tantas privações em nome da riqueza, passando a almejar não só a fortuna, mas também o prestígio social, Bertoleza segue em sua posição de serva: “Bertoleza é que continuava [...] sempre atrapalhada de serviço, sem domingo nem dia santo [...] à medida que ele [João Romão] galgava posição social, a desgraçada fazia-se mais e mais escrava e rasteira. [...] Começou a cair em tristeza” (Ibidem, p. 177). Não é à toa que Bertoleza começa a se entristecer, isso ocorre porque o segredo começa a se desvelar conforme ela avança na realização de um novo fazer interpretativo. A erosão do crer ser está diretamente ligada à constituição do saber ser: à medida que ela vai deixando de crer que é a amante e companheira de João Romão, passa a saber que a sua condição é a de serva, o que faz com que ela passe a repensar a sua subserviência. Como notaremos, essa subserviência diminuirá, mas a servidão continuará intacta.

Bertoleza começa a expressar algum nível de subversão, ao dizer que João Romão se engana se acha que vai casar-se e atirá-la à toa, e passa a reivindicar um lugar ao lado do homem com quem dividiu a vida durante tantos anos. Nesse momento, a verdade vem à tona:

- Mas afinal que diabo queres tu?!

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

- Mas não vês que isso é um disparate?... Tu não te conheces?... Eu te estimo, filha; mas por ti farei o que for bem entendido e não loucuras! Descansa que nada te há de

faltar!... Tinha graça, com efeito, que ficássemos vivendo juntos! Não sei como não me propões casamento!

- Ah! agora não me enxergo! agora eu não presto para nada! Porém, quando você precisou de mim não lhe ficava mal servir-se de meu corpo e aguentar a sua casa com o meu trabalho! **Então a negra servia pra um tudo; agora não presta pra mais nada, e atira-se com ela no monturo do cisco!** Não! assim também Deus não manda! Pois se aos cães velhos não se enxotam, por que me hão de pôr fora desta casa, em que meti muito suor do meu rosto?... Quer casar, espere então que eu feche primeiro os olhos; não seja ingrato! (Ibidem, p. 263, grifo nosso)

Já não se nota a antes acentuada subserviência no comportamento de Bertoleza, quem reivindica com todas as letras o que ela acredita ser por ela merecido. Em resposta, Romão se manifesta de maneira que expõe o caráter até então mentiroso da relação entre eles: embora parecesse à Bertoleza que fosse sua amante e companheira, ela não o era. Assim, o português pode agora tratar como um disparate a reivindicação que ouve; pode falar abertamente que é motivo de chacota a ideia de que continuassem a viver juntos. Em sua tréplica, a mulher ludibriada, agora ciente do engano, expõe ainda mais a condição de serva em que se descobriu, destacando o uso que fez o vendeiro tanto de seu corpo como de seu trabalho. Mais que isso, Bertoleza também põe de manifesto o motivo que teria levado o homem a valer-se dela e mais tarde descartá-la. Para tratarmos disso, é preciso destacar um recurso usado pela personagem no trecho marcado em negrito mais acima: ao falar de si própria, em lugar de um *eu*, Bertoleza usa um *ela* (e um *negra*). Essa neutralização entre o que se conhece em língua portuguesa como a primeira e a terceira pessoa do singular é chamada em Semiótica de uma *embreagem de pessoa*. O recurso, no excerto, é responsável tanto por marcar que a mulher está ciente de que é enquanto *negra* que ela é submetida a tal experiência, pondo em destaque o papel social que enxerga ocupar, como por causar um efeito de maior distanciamento entre Bertoleza e a situação de que ela trata, demonstrando um lampejo de razão em um momento de tamanha exaltação, exprimindo-se de maneira lúcida (se a primeira pessoa fosse usada, o efeito de sentido seria de maior envolvimento, maior subjetividade, menor lucidez no tratamento do caso).

Ademais, o diálogo entre as personagens é nitidamente assimétrico, sendo marcada a desigualdade das suas posições sociais na diferença dos pronomes que utilizam para interpelar seu interlocutor: enquanto João Romão interpela Bertoleza utilizando o pronome “tu”, ainda utilizado pelos falantes brasileiros, à época, para pessoas íntimas ou hierarquicamente inferiores; Bertoleza, ao responder, dirige-se a ele com o uso de “você”, forma de tratamento que, até então, era menos íntima do que “tu”, sem chegar a marcar as distâncias como “o senhor/a senhora”.

A subserviência tem fim, na medida em que Bertoleza deixa de fazer tudo “de bom grado”, passando a mostrar sua insatisfação com a situação, mas a servidão continua: “em redor do seu desassossego e do seu mal-estar, tudo ali prosperava forte em grosso, aos contos de réis, com a mesma febre com que dantes, **em torno da sua atividade de escrava trabalhadeira**, os vinténs choviam dentro da gaveta da venda” (Ibidem, p. 266, grifo nosso). Interessante notar, em nosso grifo, que a condição em que então vivia Bertoleza é comparada àquela de escrava trabalhadeira, condição à que era relegada no começo do romance, antes que a falsa carta de alforria a “libertasse” no nível da aparência. É esta mais uma confirmação de que a situação em que vive Bertoleza não muda durante o romance, ficando a isotopia da servidão inviolada ao longo de sua vida. No desfecho do livro, vê-se reforçada a recente negação da subserviência por parte de Bertoleza, mas também a sua relegação perene à qualidade de serva. Depois de tantos anos trabalhando para construir o império de João Romão, Bertoleza não só é privada de desfrutar do que ganhou junto daquele que ela acreditara ser seu companheiro, mas sofre uma tentativa de devolução ao filho de seu antigo dono, que tinha direitos sobre ela, já que a carta de alforria apresentada a ela por João Romão era falsa.

A mulher estava cumprindo funções de serva, de cócoras no chão descamando um peixe para o jantar de Romão, quando chega o grupo de pessoas que ameaça a sua já tão precária liberdade. Reconhecendo, entre as pessoas paradas à sua frente, o filho de seu antigo dono, Bertoleza compreende tudo o que se passa e diante da tentativa de sua devolução ao antigo exercício escravo, a mulher encontra uma saída – a única possível – para alguma espécie de libertação: de um só golpe, rasga seu próprio ventre de lado a lado, dando cabo de sua própria vida e colocando um fim, ademais, à sua condição servil.

d. Isotopia temática da hierarquia entre as raças

Cabe, desde início, uma pequena anotação: as isotopias já abordadas em **a. b. e c.**, bem como a isotopia que se tratará em **e.**, têm, todas elas, valores disfóricos e estão estreitamente ligadas à questão racial que subjaz a todas as isotopias temáticas por nós abordadas. Todas essas temáticas disforizadas funcionam, de certa forma, como recorrências da hierarquização das raças de que trataremos agora, na medida em que desvalorizam uma delas. Seria possível dizer que existe uma forma mais difusa de hierarquização das raças, que se espalha de maneira mais átona ao longo de todo o discurso, e uma forma mais concentrada, mais pontual, mais

tônica de um discurso racista de hierarquização de raças. É especialmente desta última forma que buscaremos tratar neste tópico, sem que deixemos de comentar também o outro tipo.

Assim, ao longo do romance, essa hierarquização entre raças se passa às vezes de maneira mais sutil, e outras vezes mais explicitamente, como ocorre na interação entre Bertoleza e João Romão, no início do romance: “Ele [João Romão] propôs-lhe morarem juntos, e ela concordou de braços abertos, feliz em meter-se de novo com um português, porque, **como toda a cafuza, Bertoleza não queria sujeitar-se a negros e procurava instintivamente o homem numa raça superior à sua.** (AZEVEDO, 2016, p. 12.). No trecho, fica muito evidente a hierarquização entre raças, uma vez que o tema é abertamente tratado, em especial, na parte grifada em negrito, sendo os negros considerados inferiores aos brancos. A busca supostamente instintiva que empreenderiam todas as cafuzas pelo homem de outra raça sugere a existência de uma essência racial que justificaria tanto a procura como a hierarquia entre as raças. A naturalização de tal hierarquia entre raças constitui um ótimo exemplo de como a ideologia funciona, dividida em dois níveis de realidade: um de essência, outro de aparência (ou fenomênico). Vale lembrar as palavras de Fiorin:

A partir do nível fenomênico da realidade, constroem-se as ideias dominantes numa dada formação social. Essas ideias são racionalizações que explicam e justificam a realidade. Na sociedade capitalista, a partir do nível aparente, constroem-se os conceitos de individualidade, de liberdade como algo individual etc. Aparecem as ideias da desigualdade natural dos homens, uma vez que uns são mais inteligentes ou mais espertos que os outros. Daí se deduz que as desigualdades sociais são naturais. (FIORIN, 2010, p. 28)

A observação feita pelo semiótico versa sobre a naturalização das desigualdades sociais na sociedade capitalista, mas parte daquilo que ele explica aplica-se também à sociedade racista que trata de tornar naturais essas mesmas desigualdades justificando-as com supostas diferenças biológicas, diferenças essas que atestariam a superioridade de uma raça com relação a outra (ou as outras).

Note-se que o narrador diz que é devido a algo *instintivo* que Bertoleza busca no europeu um parceiro. O uso do adjetivo leva a pensar nessa busca como sendo algo de ordem inata (O dicionário Caldas Aulete *Online* traz as seguintes definições para o verbete: **1.** Ref. a instinto; que não é aprendido ou treinado (ato, comportamento de animal); **2.** Que não resulta de ato de consciência ou decisão; que parece determinado por instinto ou impulso irracional. **3.** Diz-se de pessoa cujas ações são principalmente guiadas pelo instinto); neste sentido, o texto

dialoga, convergindo, com o discurso científico naturalista do século XIX⁹, polemizando, entretanto, com o discurso que aponta diferenças entre raça e etnia, como aquele de Ianni (2004). Em *O Cortiço*, não é difícil perceber a atribuição de uma característica que é de ordem cultural ao campo da natureza, o que teria como consequência a impossibilidade de se questionar tanto seu estatuto de verdade, como a sua generalização e sua imposição ao indivíduo; impossibilitando sua expressão subjetiva, o caso é, neste sentido, também uma forma de anulação da subjetividade pautada em questões étnico-raciais. É curioso notar como se constrói esse discurso que confunde raça e etnia: “aos poucos, o traço, a característica ou a marca fenotípica transfigura-se em estigma. Estigma esse que se insere e incrusta nos comportamentos e subjetividades, formas de sociabilidade e jogos de forças sociais, como se fosse ‘natural’, dado, inquestionável [...]” (IANNI, 2004, p. 220).

Ainda a propósito dessa busca de Bertoleza por um europeu, é possível enxergar, partindo de outro horizonte teórico, um fenômeno menos de ordem biológica e mais de ordem social: Frantz Fanon, em *Pele Negra, Máscaras Brancas* (2008), ao falar sobre relações inter-raciais em que o homem é branco e a mulher é negra, faz apontamentos que explicariam de outra maneira o fenômeno da busca de uma mulher negra, tal como Bertoleza, por relacionar-se com alguém branco como o é João Romão: trata-se da internalização da ideologia daquele que inferioriza por parte do inferiorizado; assim, o autor vai dizer que a mulher “preta se sente inferior, por isso aspira a ser admitida no mundo branco.” (FANON, 2008, p. 66). Trata-se, de acordo com o autor, de uma tentativa de *embranquecimento*, que não deve ser entendido de maneira muito estrita, pois o autor não fala somente do apagamento de traços fenotípicos ou do embranquecimento de gerações futuras, mas também de uma busca por aceitação ou aprovação em um mundo branco. Em suma, a busca por um homem numa raça supostamente superior à sua corresponderia à busca pelo próprio embranquecimento, e nesse sentido, é curioso perceber grandes similaridades entre o que acontece na relação entre Bertoleza e Romão, e o que é duramente dito em *Pele Negra, Máscaras Brancas*: “[...] ‘os brancos não se casam com uma mulher negra.’ Mas [as mulheres negras] aceitam correr o risco, porque precisam da brancura a qualquer preço.” (FANON, 2008, p. 58-59). A semelhança é evidente: ainda que não tivesse esperanças de casar-se com Romão (lembramos que Bertoleza jamais exigiu ou sequer cogitou o casamento), Bertoleza aceitou feliz morar com ele, atitude que seria

⁹ “o período no decorrer do qual, a par da escalada colonial em África, assistimos a uma biologização decisiva da raça no Ocidente. É também a época na qual, com a ajuda do pensamento evolucionista darwinista e pós-darwinista, se foram disseminando estratégias eugenistas em vários países” (MBEMBE, 2014, p. 44)

explicada, nos moldes do pensamento fanoniano, pela busca por um pouco de *brancura* em sua vida. Comparadas as duas motivações para o mesmo evento (aquela do romance e aquela sugerida por Fanon), percebem-se duas tomadas de posição diferentes¹⁰.

A hierarquização entre as raças se mostra, também, quando Botelho, argumentando com Romão para que este se fizesse duro ao entregar Bertoleza para o filho de seu antigo dono, diz: “Ela há de choramingar, fazer lamúrias e coisas, mas você põe-se duro e deixa-a **seguir lá o seu destino!**... Bolas! **Não foi você que a fez negra!**” (AZEVEDO, 2016, p. 275, grifo nosso). Aqui, Botelho justifica o destino trágico que ele e Romão planejaram para Bertoleza dizendo que o real motivo para a desgraça da mulher se deve ao fato de ela ser negra. Esse comentário, ao manifestar que negros estão destinadas ao infortúnio, deixa subentendido que pessoas de outras raças (os brancos, neste caso) não têm o mesmo destino, o que resulta, outra vez, numa hierarquização das raças. Essa lógica, entretanto, não surpreende e nem poderia surpreender, posto que a narrativa se passa em um momento da história em que a escravização ainda estava vigente e, como se sabe, toda a escravização dos povos negros se baseou em tal ideia:

A raça é o que autoriza localizar, entre categorias abstractas, aqueles que tentamos estigmatizar, desqualificar moralmente e, quiçá, internar ou expulsar. A raça é o meio pelo qual os reificamos e, baseados nessa reificação, nos transformamos em senhores, decidindo desde logo sobre o seu destino, de maneira a que não sejamos obrigados a dar qualquer justificação. (MBEMBE, 2014, p. 70)

Já havíamos apontado, no subtópico **a.**, que a racialização é já uma forma de anular a subjetividade, de delimitar os espaços que podem ser ocupados pelo grupo racializado; é verdade, ainda, que racializar é também estabelecer uma hierarquia, no sentido de que o grupo racializado é visto como inferior àquele que racializa. Valendo-se de categorias arbitrárias (os fenótipos) para fins de classificação, Botelho justifica a estigmatização, a desqualificação e a expulsão de Bertoleza da vida de Romão. Reificada, Bertoleza tem o seu destino decidido por aqueles que se julgam seus senhores – notadamente o João Romão, mas também o Botelho, que se sente senhor de Bertoleza em um sentido mais *latu*, devido à racialização da mulher.

¹⁰ Note-se que a tomada de posição de Fanon é mais facilmente notada, mais transparente, neste sentido, na medida em que se mantém no domínio temático, enquanto a tomada de posição no romance de Aluísio Azevedo é menos explícita, mais opaca, tendo em vista que há um recobrimento figurativo sobre o tema. Isso ocorre porque “nos textos não figurativos, a ideologia manifesta-se com toda a clareza, no nível dos temas, nos textos figurativos, essa manifestação ocorre na relação temas-figuras” (FIORIN, 2007, p. 25). Da afirmação de Fiorin, tem-se que, embora as figuras muitas vezes reforcem e deem mais corpo aos temas e suas ideologias, podem também, de certa forma, dificultar um acesso mais direto a tais ideologias.

Ainda outra vez podemos ver a recorrência dessa isotopia temática, quando o narrador, mergulhado nos pensamentos de Rita, conta como a mulher, que antes amava Firmo, passa a desejar estar com Jerônimo: “mas desde que Jerônimo propendeu para ela, fascinando-a com a sua tranquila seriedade de animal bom e forte, **o sangue da mestiça reclamou os seus direitos de apuração, e Rita preferiu no europeu o macho da raça superior** (AZEVEDO, 2016, p. 201, grifo nosso). A crença na superioridade de uma raça está discursivizada de maneira bastante evidente e é, portanto, muito fácil de se enxergar. Também a menção a esse desejo de apuração do sangue mestiço é sintomática da hierarquização entre raças, e já foi, inclusive, um ideal bastante difundido que via na mestiçagem uma forma de eliminar o negro, de branquear a sociedade brasileira¹¹.

Essa isotopia temática está também presente como pano de fundo na última das linhas isotópicas temáticas por nós examinadas. Passemos a ela.

e. Isotopia temática da malandragem

Em primeiro lugar, faz-se necessário explicar o que entendemos aqui por malandragem. Estão sob a égide da malandragem tanto os comportamentos boêmios que valorizam mais a diversão que o trabalho, como os comportamentos que demonstram pouco apreço pelas leis. A boemia de Firmo e Rita Baiana é representada em diversos momentos, como no excerto adiante:

- Então agora, com este mulato, o Firmo, é uma pouca-vergonha! Est'ro dia, pois você não viu? Levaram aí numa bebedeira, a dançar e cantar à viola, que nem sei o que parecia! Deus te livre!
- Para tudo há horas e há dias!...
- Para a Rita todos os dias são dias santos! A questão é aparecer quem puxe por ela!
- Ainda assim não é má criatura... Tirante o defeito da vadiagem... (AZEVEDO, 2016, p. 49)

Além das constantes menções às danças e bebedeira à farta, outras recorrências temáticas da malandragem podem ser percebidas com relação à vadiagem: “Era oficial de torneiro, oficial perito e vadio; ganhava uma semana para gastar num dia” (Ibidem, p. 76).

¹¹ O famoso quadro de Modesto Brocos intitulado A redenção de Cam (1895) é famoso por retratar essa busca pelo embranquecimento. São exemplares dessa ideologia também as ideias eugenistas surgidas na Europa, principalmente de Arthur de Gobineau, e que encontraram no Brasil um novo significado: enquanto na Europa a miscigenação era vista com maus olhos, no Brasil ela era vista como uma forma de branquear a população por meio da mistura.

Percebemos que Firmo, a exemplo de outros malandros da literatura brasileira, como Leonardo de *Memórias de um Sargento de Milícias*, personagem de que trata Antônio Cândido (1970, p. 69), “vive um pouco ao sabor da sorte, sem plano nem reflexão”. É também por isso que, quando ganha algum dinheiro com jogo, ele se dá ao luxo de sumir e meter-se na pândega como fizera junto de Rita Baiana.

Outra característica notável atribuída à malandragem no romance está ligada à prática de capoeira. Há diversas menções ao esporte ao longo do romance: a contenda entre Jerônimo e Firmo, que termina em navalhada, envolve capoeira; também durante o enfrentamento entre os cortiços há brigas em que se joga capoeira; e, em certo momento do romance, quando se fala sobre uma aventura extraconjugal de Pombinha, associa-se a capoeira ao universo da malandragem: “faltou-lhe o equilíbrio e a mísera escorregou, caindo nos braços de um boêmio de talento, libertino e poeta, jogador e capoeira” (AZEVEDO, 2016, p. 269). Não nos esqueçamos, ademais, que a prática de capoeira foi considerada crime por Decreto datado de 1890, mesmo ano da primeira publicação do livro:

Art. 402. Fazer nas ruas e praças públicas exercícios de agilidade e destreza corporal conhecidos pela denominação capoeiragem; andar em correrias, com armas, com instrumentos capazes de produzir uma lesão corporal, provocando tumultos ou desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou inculcando temor de algum mal:

Pena - de prisão celular por dous a seis mezes. (BRASIL, Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890)

À capoeira são atrelados, tanto no Decreto como no romance, valores disfóricos, negativos, e está associada em ambos os casos à violência e relegada ao universo malandro. Em ambos os textos, aquele que pratica a capoeira é identificado como alguém perigoso, inclinado à incitação de confusões, merecedor de sanção negativa. Aqui também é possível enxergar a ligação entre esta e as demais isotopias mencionadas, na medida em que a capoeira funciona como um forte marcador racial, na medida em que, no romance, são as personagens negras que jogam capoeira; para além do romance, é de conhecimento geral a ligação da capoeira com a cultura negra. O website do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), por exemplo, em página que versa sobre a roda de capoeira, diz que

A Roda de Capoeira é um elemento estruturante de uma manifestação cultural, espaço e tempo, onde se expressam simultaneamente o canto, o toque dos instrumentos, a dança, os golpes, o jogo, a brincadeira, os símbolos e rituais **de herança africana** - notadamente banto - recriados no Brasil. [...] Na roda de capoeira se batizam os iniciantes, se formam e se consagram os grandes mestres, se transmitem e se reiteram

práticas e valores afro-brasileiros. (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN, grifo nosso) ¹²

Ademais, as ocorrências da isotopia da malandragem ficam especialmente coladas à imagem de uma personagem negra em específico, pois é na personalidade de Firmo, sempre tratado por *mulato*, que afloram todas as expressões da malandragem: a vadiagem, a sensualidade, a boemia e a violência; também seu amigo Porfiro, personagem que recebe menos destaque no romance, descrito como um homem mais escuro que Firmo e também tratado por *mulato*, é mestre na capoeira, adepto da música (junto de Firmo, tocando seu cavaquinho, é elemento central na reprodução de música em reunião em casa de Rita, sendo, os dois homens, responsáveis por tocar um chorado baiano de notas ardentes e delirantes), também afeito à bebedeira e à confusão (é ele quem comanda os Cabeça-de-Gato, cortiço rival àquele de Romão, na grande batalha entre os habitantes de ambos os cortiços). Uma vez mais, portanto, nota-se a questão racial permeando uma isotopia temática por nós abordada.

2.3. Epitomando

Os temas aqui verificados contribuem grandemente para a construção da imagem das personagens negras objeto de nosso estudo, na medida em que eles estão atrelados a elas, determinando muitas das situações por elas vividas. Ser considerado parte de uma raça menos desenvolvida, viver situações de anulação da subjetividade, de hipersexualização, de subserviência e servidão ou de malandragem nos permitiu já uma análise consistente e reveladora de certa visão de mundo, pois que atribui valores disfóricos ao negro. A figuratividade, recobrando esses temas examinados, constitui um nível de concretude maior, contribuindo ainda mais para construção e consolidação das imagens das personagens negras, o que torna a sua análise, à que nos dedicaremos no próximo capítulo, imprescindível.

É digno de nota que um discurso pode conter uma ou mais visões de mundo acerca de dado assunto. Em *O Cortiço*, no que tange a alguns assuntos, é possível percebermos a existência de visões de mundo conflitantes, ou ao menos diferentes, como acontece com relação à escravização e ao movimento abolicionista. Sobre esses assuntos, pode-se notar divergências de opiniões entre o que se vê no plano dos interlocutores (personagens), como na fala de Botelho, para quem Bertoleza merecia estar escravizada, e no plano da narração, uma vez que

¹² <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/66>> acesso realizado em 11 de dezembro de 2020.

se destaca o absurdo da situação ao se contar que uma carruagem de abolicionistas chegava em seguida à morte de Bertoleza para dar o título de sócio benemérito a João Romão, seu algoz. Também a moralização acerca do modo de viver de Léonie, que se prostituía, varia conforme o pensamento de algumas personagens, havendo sanções positivas sobre seu modo de viver, louvando suas conquistas, bem como sanções negativas, tratando tudo como uma falta de vergonha. Entretanto, no que diz respeito a outros temas, como aqueles por nós tratados neste capítulo, há uma continuidade entre o que pensam as personagens, no nível interlocutor x interlocutário, e o que se percebe em outras instâncias. É o caso da sensualidade sempre atrelada à Rita Baiana em sua qualidade de mestiça (*mulata*), sobre a qual não há divergências entre personagens, narrador ou mesmo nos actantes da enunciação; também a hierarquia entre raças é ponto pacífico no nível do narrado e em outras instâncias, sempre que aparece na obra; da mesma forma que a malandragem de Firmo e Porfiro é unanimidade entre todos, não havendo divergências entre personagens ou actantes das demais instâncias.

Por fim, cabe destacar que a análise dos temas revela a existência, de maneira geral, em nível profundo, de uma tensão entre os polos opostos de natureza e cultura, na medida em que estão em jogo, em várias das isotopias por nós mencionadas, uma espécie de naturalização de elementos que são culturais (a biologização da raça, ou a metamorfose da raça em etnia). Assim, a anulação da subjetividade pautada em questões raciais delimita as possibilidades do negro enquanto metamorfoseia raça em etnia (transforma cultura em natureza), trata da sensualidade como um atributo inerente à *mulata* (e ao *mulato*), naturaliza a malandragem do homem negro, além de tratar a hierarquia entre as raças como algo de ordem da natureza, e não como uma invenção cultural, uma vez que fala em buscas *instintivas* por relacionar-se com a suposta raça superior, bem como em busca por *apuração de sangue*. Essa última naturalização acaba por se estender à condição de servidão, que pode ser vista como justificável biologicamente: em tal caso, se poderia considerar que a raça superior, mais capaz, ocuparia de direito o topo da pirâmide social.

Após essas considerações, e ainda dentro do *Cortiço*, passaremos, agora, a analisar o recobrimento figurativo que se sobrepõe aos temas examinados.

3. De dentro d'O Cortiço Parte II: das figuras

3.1. Considerações iniciais

De importância central para uma discussão que vise dar conta da apreensão da imagem de personagens negras de um romance, a figuratividade, que recobre os temas por nós já tratados, interessa-nos principalmente no que diz respeito à ancoragem dos atores, embora a figurativização em outros âmbitos também colabore para a construção da imagem das personagens e, assim sendo, o exame de figuras que compõem os ambientes que elas frequentam ou por onde passam nos interessará para apreender sua imagem. Tendo em vista o interesse principal de nosso trabalho, vamos nos debruçar sobre três personagens do romance: Rita Baiana, Bertoleza e Firmo.

A figuratividade, que deve ser entendida como compreendendo os elementos semânticos que fazem remissão a elementos do plano de expressão do mundo natural (casa, cortiço, humano etc.), muitas vezes com uma forte convocação à sensorialidade, será por nós analisada de duas maneiras: (i) pensando as isotopias figurativas, constituídas por desdobramentos figurativos que resultam em “permanência de um efeito de sentido ao longo da cadeia do discurso” (BERTRAND, 2003, p. 153); ou (ii) por meio do exame de figuras mais esparsas, que não formam necessariamente uma grande linha isotópica, mas que têm implicações para a significação. O recobrimento figurativo é, lembremos, menos aberto à polissemia que o nível temático¹³, já que um mesmo tema, como o da servidão, pode ser recoberto por inúmeras figuras que em certa medida delimitariam, em cada caso, o sentido de um texto. É nesse sentido delimitado pelas figuras que se encontra mais facilmente a ideologia. A análise do recobrimento figurativo se justifica, ademais, porque

os textos figurativos requerem uma forma de racionalidade peculiar, que é de ordem analógica e não dedutiva. A adesão do leitor procede, por assim dizer, de maneira lateral [...] Fala-se, então, em “pensamento figurativo”, em “raciocínio figurativo”, e evoca-se a “profundidade” do figurativo, embora este se situe na superfície das estruturas discursivas, dentro do percurso gerativo da semiótica (Ibidem, p. 155)

¹³ Embora não se possa perder de vista a possibilidade de que uma mesma figura possa, em um texto, dar espaço a diferentes leituras, como ocorre em discursos pluri-isotópicos (cf., por exemplo, o estudo de François Rastier, *Sistemática das isotopias* (in: *Ensaio de Semiótica poética* de 1975) em que ele analisa o poema *Salut* de Mallarmé.

Assim, um texto figurativo, como o é *O Cortiço*, convoca o leitor para um pensamento que ultrapassa o raciocínio lógico, dedutivo, e demanda um raciocínio por analogias. Neste sentido, principalmente em alguns casos, o uso da figuratividade deve ser analisado “não somente por meio de ilustrações concretas [...], porém mais profundamente por meio das figuras analógicas que buscam tornar sensível aquilo que é por natureza exterior e inacessível à percepção” (Ibidem, p. 215). As figuras analógicas devem ser compreendidas, assim, como um modo de acionar a figuratividade que não estará preocupado em convocar somente o sentido literal das figuras, buscando também significações mais abstratas – é disso que trata a profundidade do figurativo. Essa argumentação figurativa de que fala Denis Bertrand deve ser sempre levada em consideração quando há algum grau de recobrimento figurativo, mas aparece de maneira mais explícita em alguns trechos do romance que nos empresta *corpus* e será então lembrada por nós.

Com essas considerações acerca da figuratividade, podemos passar à análise das três personagens. Começemos por Rita.

3.2. Rita Baiana

Recuperando o que já dissemos a respeito da sensualidade ao dedicarmo-nos à análise dessa temática, trataremos, agora, de como essa personagem é figurativamente envolta em uma aura sensual que redundava em acentuadíssima sexualidade – a hipersexualidade. Verificaremos como a sua caracterização figurativa contribui para que ela seja percebida principalmente por esse caráter sensual, analisando como o destaque dado a algumas de suas características (principalmente físicas, mas também psicológicas) é determinante para a constituição de sua imagem.

Para começar a entender a composição de Rita através da figuratividade, verifiquemos dois excertos do romance em que ela é o foco. No primeiro deles, lê-se:

Cercavam-na homens, mulheres e crianças; todos queriam novas dela. Não vinha em traje de domingo; trazia casaquinho branco, uma saia que lhe deixava ver o pé sem meia num chinelo de polimento com enfeites de marroquim de diversas cores. No seu farto cabelo, crespo e reluzente, puxado sobre a nuca, havia um molho de manjerição e um pedaço de baunilha espetado por um gancho. E toda ela respirava o asseio das brasileiras e um odor sensual de trevos e plantas aromáticas. Irrequieta, saracoteando o atrevido e rijo quadril baiano, respondia para a direita e para a esquerda, pondo à mostra um fio de dentes claros e brilhantes que enriqueciam a sua fisionomia com um realce fascinador. (AZEVEDO, 2016, p. 70)

Algumas considerações sobre esse primeiro trecho merecem ser feitas antes da leitura do próximo excerto e da análise que incidirá sobre ambos. Nele, uma das características destacadas em Rita é o *asseio das brasileiras* por ela exalado. Essa atribuição do asseio não só à Rita, mas às brasileiras, se justificaria na oposição que se faz no romance entre as portuguesas e as brasileiras, principalmente em sua ancoragem nas pessoas de Piedade, a portuguesa casada com Jerônimo, e Rita Baiana, a brasileira com quem Jerônimo passa a viver, separando-se da esposa portuguesa. Não só o asseio de Rita é destacado, mas também a falta de asseio de Piedade, para quem Jerônimo chega a dizer, em dado momento, que, estando no Brasil, faz-se necessário banhar-se e trocar de roupa todos os dias. Assim, o asseio de Rita ganha destaque à luz da falta de asseio de Piedade – e vice-versa –, aguçando-se o contraste entre costumes brasileiros e portugueses no que diz respeito à higiene pessoal.

Chama a atenção, entretanto, que essa oposição trate tão genericamente de brasileiras e portuguesas quando, no mesmo romance, Bertoleza, também brasileira, não apenas não é caracterizada pelo asseio, como tem a sujeira repetidamente destacada em sua pessoa e no espaço que a rodeia, como veremos mais adiante ao tratar especificamente da figurativização quanto a tal personagem. Tudo se apresenta como se, no espectro que engloba limpeza e sujeira, Rita Baiana (brasileira) estivesse em uma extremidade, com Bertoleza (também brasileira) na extremidade oposta, e estando Piedade (portuguesa) em algum lugar entre as duas. A oposição entre brasileiras e portuguesas associadas a asseio vs. falta de asseio não se sustenta, uma vez que não são todas as brasileiras as que cumprem os requisitos para tal associação. Não obstante essa “falha argumentativa” que opõe brasileiras a portuguesas, é preciso compreender que a oposição entre Rita e Piedade com relação à higiene pessoal é de extrema valia para destacar valores atrativos e repulsivos (por meio da sensorialidade, já que o asseio de Rita resulta em um odor agradável, sensual, atraente, em comparação com a falta de banhos de Piedade que resulta em um odor que repele o sujeito) que, em conjunto com outros elementos que se atêm sobretudo ao campo sexual, pesarão na decisão de Jerônimo. Essa falha argumentativa, ademais, é reveladora daquilo que se deseja destacar em cada personagem, pois enquanto Rita Baiana vai receber atenção sobretudo no campo sexual, sendo vista como um objeto de valor tão e simplesmente por uma sensualidade composta também por seu asseio, Bertoleza, como ainda veremos, recebe atenção não na esfera sexual, mas na laboral, não sendo o asseio, nesta esfera, um elemento de grande importância para a atração/repulsão.

Há que se comentar, também, que as impressões a respeito de Rita Baiana em tal excerto são nitidamente fruto de um narrador-observador, enquanto no excerto a seguir elas parecem passar pelo crivo de Jerônimo. Ao olhar com mais cuidado, perceberemos que no segundo

excerto há uma espécie de *filtro duplo* na percepção acerca de Rita. A primeira camada desse filtro se percebe porque o excerto revela as impressões que tem Jerônimo acerca de Rita; a segunda camada deve ser notada porque é ainda o narrador-observador quem relata essas impressões de Jerônimo, interpretando-as para o narratário, o que fica evidente na frase que se seguirá ao excerto mencionado: “Isto era o que Jerônimo sentia, mas o que o tonto não podia conceber” (AZEVEDO, 2016, p. 92). De todo modo, entre os dois excertos há uma patente continuidade no que diz respeito à percepção da sensualidade atribuída à personagem. Vejamos o segundo trecho para melhor análise.

O chorado arrastava-os a todos, despoticamente, desesperando aos que não sabiam dançar. Mas, ninguém como a Rita; só ela, só aquele demônio, tinha o mágico segredo daqueles movimentos de cobra amaldiçoada; aqueles requebros que não podiam ser sem o cheiro que a mulata soltava de si e sem aquela voz doce, quebrada, harmoniosa, arrogante, meiga e suplicante.

E Jerônimo via e escutava, sentindo ir-se-lhe toda a alma pelos olhos enamorados.

Naquela mulata estava o grande mistério, a síntese das impressões que ele recebeu chegando aqui: ela era a luz ardente do meio-dia; ela era o calor vermelho das sestras da fazenda; era o aroma quente dos trevos e das baunilhas, que o atordoara nas matas brasileiras; era a palmeira virginal e esquiva que se não torce a nenhuma outra planta; era o veneno e era o açúcar gostoso; era o sapoti mais doce que o mel e era a castanha do caju, que abre feridas com o seu azeite de fogo; ela era a cobra verde e traçoeira, a lagarta viscosa, a muriçoca doída, que esvoaçava havia muito tempo em torno do corpo dele, assanhando-lhe os desejos, acordando-lhe as fibras embambecidas pela saudade da terra, picando-lhe as artérias, para lhe cuspir dentro do sangue uma centelha daquele amor setentrional, uma nota daquela música feita de gemidos de prazer, uma larva daquela nuvem de cantáridas que zumbiam em torno da Rita Baiana e espalhavam-se pelo ar numa fosforescência afrodisíaca. (Ibidem, p. 90)

Como dizíamos, seja através do crivo de Jerônimo e do narrador-observador, seja exclusivamente pelo deste, o discurso acerca da personagem destaca elementos que, juntos, avançam para a exacerbação de sua sensualidade, mas também para o destaque de outras características. Perceberemos que embora cada lexema contenha virtualmente possibilidades múltiplas de significação, quando realizados no discurso, formam uma rede de interdependências que atualiza um (ou mais) dos semas possíveis de acordo com o sema contextual (o classema). No caso dos excertos em análise, o sema mais fortemente destacado é o da sensualidade, como veremos, embora haja também uma linha isotópica paralela que reforça a volubilidade de Rita – linha isotópica que, se comparada à da sensualidade, tem ocorrências mais esparsas ao longo do romance – e linhas isotópicas de figuras animais e vegetais, que se filiam a uma isotopia mais geral da natureza. Trataremos de todas elas. Essas linhas de leitura funcionam também em conjunto: a filiação de Rita à natureza viabiliza a

interpretação de que sua exacerbada sensualidade e sua volubilidade sejam tidas como naturais, inerentes à sua essência.

Na figurativização de Rita, apela-se mais de uma vez para os cinco sentidos – olfato, visão, audição, tato e paladar – como podemos perceber nos dois excertos que antecedem, para a concretização da personagem que adquire contornos que não só ganham ares de realidade, mas que põem relevo às características de que falamos anteriormente. Distribuímos em um quadro esses elementos que convocam os cinco sentidos com relação a Rita Baiana:

Tato	Olfato	Visão	Audição	Paladar
(luz) ardente; calor (vermelho); crespo; rijo (quadril); viscosa; (aroma) quente.	odor sensual de trevos e plantas aromáticas; cheiro que a mulata soltava de si; aroma quente dos trevos e das baunilhas.	casquinho branco; enfeites de marroquim de diversas cores; reluzente; fio de dentes claros e brilhantes; (calor) vermelho; cobra verde; fosforescência (afrodisíaca).	voz (doce, quebrada, harmoniosa, arrogante, meiga e suplicante); uma nota daquela música feita de gemidos de prazer; zumbiam.	manjerição; (voz) doce; baunilha; açúcar gostoso; sapoti mais doce que o mel; castanha do caju; azeite.

Com a classificação desses elementos de acordo com os cinco sentidos, percebemos que predominam na descrição de Rita Baiana aspectos que fazem ecoar nos sentidos – seja menos ou mais explicitamente – um caráter sensual, sobretudo quando se combinam com outros elementos presentes nos mesmos trechos, pois o sema contextual da /sensualidade/ convoca certos sememas¹⁴ deixando em seu estado virtual outros significados possíveis. Começamos a examinar a sensorialidade observando questões relacionadas ao tato, sobre o qual mencionam-se o calor, a ardência e a quentura, sensações bastante sensuais – veja-se, por exemplo uma das acepções do verbete *quente* consultado no Dicionário Caldas Aulete *Online* que diz “4. Fig. Sensual, ardente”. Note-se que tanto a ardência como o calor e a quentura são mesclados em sinestesia com outras sensações, emprestando ou reforçando a sensualidade nelas, como veremos mais adiante. Ainda a respeito do tato, fala-se do crespo de seus cabelos, o que serve ao destaque de sua racialização, e da rigidez de seus quadris, que reforça a construção do corpo atlético da personagem.

No âmbito da sensação olfativa, fala-se em um odor sensual, no cheiro que a *mulata* soltava de si, e em um aroma quente de trevos e baunilhas. Tais aromas atrelados à personagem

¹⁴ *Semema*, nas palavras de Greimas e Courtés, “corresponde àquilo que a linguagem ordinária entende por ‘acepção’, ‘sentido particular’ de uma palavra” (GREIMAS & COURTÉS, 2016, p. 441), ou seja, é justamente o sentido atualizado pela realização em discurso de um lexema.

recebem investimentos de valores que têm poder para exercer atração sobre um sujeito, seja por meio de uma patente sensualidade, até mesmo lexicalizada, ou pela reminiscência do asseio, como é o caso tanto do aroma de trevos e baunilhas, como das plantas aromáticas. Destaca-se também o uso da sinestesia para mesclar olfato e tato (aroma quente) destacando, uma vez mais, através do lexema *quente*, o caráter sensual do aroma e aumentando sua potência não só por meio da sinestesia, mas também pelo destaque à tonicidade superlativa (o aroma é atordoante). Além disso, o caráter racial é outra vez lembrado ao se falar no cheiro que a *mulata* soltava de si.

A respeito da visão, destacamos a menção a uma *fosforescência afrodisíaca*: percebe-se, na expressão, o uso de um adjetivo que reforça o classema da /sensualidade/, emprestando à fosforescência o poder de causar o aumento do desejo sexual e atando a /sensualidade/ à luminosidade; o uso de sinestesia em *luz ardente* empresta à claridade a tutilidade da ardência, mas também contamina essa luz com o sema da /sensualidade/ – o verbete *ardente*, consultado no Dicionário Caldas Aulete *Online* tem, dentre suas acepções, a seguinte: “5. Fig. Que revela sensualidade ou desejo sexual”. Algo parecido acontece com *calor vermelho*, expressão em que se nota uma retroalimentação de sentido envolvendo os dois lexemas, uma vez que o vermelho carrega simbolicamente o sema da /paixão/, pelo menos na cultura brasileira, e o calor é responsável por proporcionar o sema da já mencionada /sensualidade/, e, juntos, o calor e o vermelho reforçam um no outro a filiação a uma isotopia da sensualidade. Também a cor verde é mencionada, tratada não como qualquer verde, mas daquele típico da cobra traíçoeira, ligando a cor ao animal e, por consequência, versando sobre o caráter de Rita – faz-se difícil não pensar na tradição bíblica da cobra-mulher, tantas vezes reproduzida, como na pintura de Michelangelo, *O pecado original e a expulsão do paraíso* (1509) – reforçando algo de ruim em sua índole. Os elementos visuais também ganham destaque por meio da menção aos *olhos* enamorados de Jerônimo, por onde escapava sua alma ao *ver* a dança de Rita, na medida em que são esses os órgãos responsáveis pela visão.

Na esfera da audição, além da música cuja sensualidade é muito realçada e de que trataremos mais adiante, fala-se da voz de Rita, descrita como doce, quebrada, harmoniosa, arrogante, meiga e suplicante. Assim, percebem-se em sua voz elementos que se filiam também à /sensualidade/, devido à força desse sema contextual que resgata e destaca tal característica em vários dos lexemas. Assim, o *quebrado* de sua voz deve ser entendido como tendo a acepção que coincide com a décima segunda encontrada para o verbete no Dicionário Caldas Aulete *Online*: “12. Fig. Sensual, lânguido (olhar quebrado)”. Da mesma forma, a doçura, o caráter harmonioso e a meiguice da voz são compreendidos como elementos que geram atração

(sexual, devido à contaminação semântica), enquanto as características suplicante e arrogante, opostas, expõem a complexidade da personagem com características que incluem certa passividade e certa atividade, uma dose de insolência e outra de humildade, com a arrogância de quem sabe de seu poder, mas ciente da utilidade e dos efeitos da súplica. Também chama a atenção a referência a uma “música” feita de gemidos – e não são quaisquer gemidos, mas aqueles de prazer, o que reitera a filiação à /sensualidade/ e sua exacerbação.

No horizonte do paladar, por fim, tem-se a /brasilidade/ presente em todos os alimentos mencionados e, mais especificamente, o frescor trazido pelo manjeriço, o que também destaca o asseio de Rita, o forte doce (e não uma doçura suave) que se apresenta com o açúcar e com o doce do sapoti mais doce que o mel – elementos gustativos que reforçam não só a ideia da atração exercida pelo doce, mas principalmente a ideia da força dessa atração – e a ferocidade da castanha de caju e de seu azeite, que abrem feridas e também realçam a arrasadora potência de Rita. Essa abertura de feridas, aliás, ao hiperbolizar a ferocidade da castanha de caju, promove ao universo tátil algo que é de ordem do paladar, acentuando na brasileira, conseqüentemente, a mesma potência “transcendente”.

Uma das conseqüências desse recobrimento sensorial da personagem diz respeito, portanto, ao destaque e à exacerbação por reiteração da sensualidade de Rita. A relação entre os lexemas realizados e o clasema da /sensualidade/ é de uma reciprocidade assimétrica: é essa /sensualidade/ que “costura” os lexemas, os quais, por sua vez, reforçam-na e exacerbam-na. Outra das conseqüências desse uso de elementos que despertam os cinco sentidos é a concretização, a corporalidade que eles emprestam ao romance como um todo, mas especialmente à personagem Rita Baiana, que fica, assim, cada vez mais próxima de uma iconicidade, que deve ser entendida como uma exacerbação figurativa. Expliquemos. A figuratividade pode se apresentar em um texto com diferentes níveis de concretude que resultarão em diferentes efeitos de sentido que vão desde a abstração até a iconicidade. “A diferença semântica precisa entre os polos icônico e abstrato é interpretada pela semântica estrutural em termos de densidade sêmica” (BERTRAND, 2003, p. 210), o que quer dizer que o aumento dessa densidade sêmica resultará em efeitos cada vez mais próximos da iconicidade. Um texto que se valha da acentuação da figuratividade, de densidade sêmica, ganha contornos de realidade, e é este o caso de *O Cortiço*. A maneira com que são construídos esses efeitos de realidade é também bastante significativa e, no caso de Rita, o cruzamento sinestésico, “luz ardente”, “calor vermelho”, “aroma quente”, vai não só aumentando essa densidade sêmica, como também brinda efeitos de tonicidade à figura da personagem, sobretudo por combinar-se

também com o uso de figuras de tonicidade superlativa, como em *luz ardente*, mas também em *aroma que atordoa*, *sapoti mais doce que o mel*, *castanha que abre feridas* etc.

Está longe de ser irrelevante mencionar, ademais, que é possível perceber no último excerto analisado a presença de uma forma de argumentação que não é dedutiva, mas sim analógica. A *argumentação figurativa* é, nas palavras de Denis Bertrand, “uma forma de argumentação que, ao contrário da racionalidade dedutiva e demonstrativa que articula causas e conseqüências, hierarquias, relações lógicas entre as partes e o todo, etc., **funciona por analogia direta ou, por assim dizer, lateralmente**” (Ibidem, p. 216, grifo nosso). As analogias de que fala Bertrand são predominantes no excerto em questão, no qual Rita Baiana é comparada a diversas figuras de grande apelo à sensorialidade. O semioticista francês continua sua explicação acerca da argumentação figurativa exemplificando-a por meio do discurso da parábola, dizendo que “a argumentação que nele se enuncia só pode ser dita em termos concretos e sensíveis, como que por uma catacrese generalizada: ela recorre assim à adesão dos ouvintes, sem transitar pelo raciocínio lógico, sem adotar seus códigos nem suas estratégias de persuasão” (Ibidem). Algo parecido pode ser percebido no mencionado excerto de *O Cortiço*, em que se nota essa argumentação em termos concretos e sensíveis, por um acúmulo de analogias, que recorre à adesão do enunciatário, o leitor, sem trilhar o caminho da implicação lógica e de suas estratégias de persuasão.

Essa figuratividade analógica, além de trabalhar para o convencimento do enunciatário e para a exemplificação e aumento da força de um tema como o da sensualidade, enriquece semanticamente a personagem ao dotá-la não apenas desse caráter sensual convocado graças ao sema contextual que reivindica certos sememas, mas também de outras significações das figuras usadas em sua caracterização e que pareceriam ainda virtuais, não realizadas, mas que, em verdade, fazem com que a personagem ganhe novas qualidades. Assim, com o uso de algumas figuras, Rita é associada não só à sensualidade, mas também à flora e à fauna que juntas a associam fortemente à natureza. No reino vegetal, destacamos o uso de figuras que parecem carregar um jogo entre valores eufóricos e disfóricos, caracterizando a inconstância, a volubilidade atribuída a Rita. Essas figuras exercem atração sobre o sujeito, mas não deixam de conter certa dose de violência, como os trevos e as baunilhas, cujo aroma *atordoa*, o sapoti de doçura extrema, superior à do mel, a castanha de caju, cujo azeite *abre feridas* – ainda neste sentido, também o açúcar gostoso e o veneno, juntos, dão mais relevo à descrição de Rita como tendo a perversa característica de atrair para levar à ruína (como veremos ainda) –; também a palmeira virginal e esquiva que se não torce a nenhuma outra planta põe em relevo, além da filiação à natureza, o caráter indomável e avassalador de Rita. No reino animal, a cobra é um

animal que recebe grande destaque: fala-se nos movimentos de Rita, comparando-os com os de uma *cobra amaldiçoada*, e a figura do animal volta a aparecer na comparação com uma *cobra verde e traiçoeira*, que serve não só para atribuir à mulher traços que a relegam à natureza, mas destaca também uma característica traiçoeira em sua personalidade. Outros animais também são usados na composição dessa imagem da mulher, como a larva de cantárida, inseto cujo produto era utilizado para fins afrodisíacos, e a muriçoca doida, destacando-se a picada dessa Rita-muriçoca nas artérias de Jerônimo, cuspidor-lhe no sangue uma espécie de doença, o amor setentrional. Tudo isso compõe, enriquece e dá corporalidade à personagem.

Esse uso de figuras da natureza para caracterizá-la, deixa-a em perfeita harmonia com o que é natural. Identificada com a natureza, enquanto animal, Rita acaba por ganhar o traço da /selvageria/, uma vez que a cultura ocidental reconhece no ser humano, para diferenciá-lo de um animal selvagem, justamente a sua capacidade de negar a natureza, educar-se, filiar-se à civilização, à cultura. Tal qual um animal selvagem, Rita é retratada no romance como indomável, impulsiva. Essa oposição entre natureza e cultura é muito elucidativa também do ponto de vista temático: identificada com a natureza, Rita Baiana não se sujeita às imposições culturais que pregam o pudor e o trabalho que devem ser priorizados em detrimento da diversão.

Vale ressaltar, de mais a mais, ainda sobre o excerto da página 90, que a força dessa sensualidade de Rita exerce fascínio impressionante sobre Jerônimo. Salta aos olhos que na tônica da relação do português com a brasileira, que pensada em nível narrativo poderia ser definida, de maneira geral, tendo-se Jerônimo no papel actancial de Sujeito e Rita no de Objeto, haja uma inversão, na medida em que a passividade está, no momento da dança, toda sobre Jerônimo, e a ação fica por conta de Rita. Com efeito, Edward Lopes e Ivã Lopes chamaram já a atenção para essa excepcional característica da fascinação: “ela é uma operação em quiasmo, que converte o sujeito em objeto do seu objeto de conhecimento, no mesmo gesto com que o objeto se converte em sujeito dele” (LOPES & LOPES, 1992, p. 37).

Podemos agora retornar à música destacada no início do excerto retirado da página 90, o chorado que arrasta despoticamente a todos para que dancem, sem que ninguém possa comparar-se a Rita, que parece ser a rainha desse tipo musical. O chorado, como veremos no trecho abaixo, também retirado do romance, é o chorado *baiano*, cuja sensualidade é muito destacada, assim como a sensualidade de sua dançarina incomparável, Rita *Baiana*.

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

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

E à viva crepitação da música baiana calaram-se as melancólicas toadas dos de além-mar. (AZEVEDO, 2016, p. 88)

O paralelismo entre a sensualidade do *chorado baiano* e a de *Rita Baiana* é impressionante e reforça essa característica em ambos. Algumas figuras são muito aproximadas ou até mesmo repetidas na descrição da música e da mulher, como é o caso das cobras, do aroma quente das plantas brasileiras, e dos moscardos sensuais. Nada mais coerente, para a continuidade dessa argumentação figurativa que se verá um par de páginas depois, no penúltimo excerto por nós destacado, do que ter a sensual Rita Baiana como elemento central e disparadamente mais em relevo da dança do chorado baiano, “música feita de beijos e soluços gostosos; carícia de fera, carícia de doer, fazendo estalar de gozo” (Ibidem).

Outro elemento de interesse para nosso trabalho é a recorrência do uso da palavra *mulata* para se referir a Rita. A recorrência já é bastante significativa por fazer com que o enunciatório tenha em mente, o tempo todo, a mulher racializada. Há mais que considerar, entretanto, e nos dedicaremos um pouco a isso. O uso de anáfora ou catáfora põe de manifesto o paradigma no sintagma; isto é, ao fazer referência a algo ou a alguém valendo-se de um parassinônimo em substituição a seu nome ou a um pronome, evidencia-se a possibilidade (paradigmática, portanto) de diferentes termos para designar ou fazer referência ao mesmo objeto ou pessoa. Assim, no caso de Rita Baiana, a insistência no uso de *mulata* quando se poderia usar diversos outros lexemas (Rita, mulher, brasileira, baiana, lavadeira, somente para mencionar algumas possibilidades) salta aos olhos e não é livre de geração de efeitos de sentido.

O lexema, nos contextos em que aparece, parece ser pouco a pouco enriquecido com o sema da /sensualidade/, seja por ser empregado como um substantivo acompanhado por um adjetivo que lhe atribui sensualidade, como se pode notar em “- Desta vez tomaste um fartão, hein, mulata assanhada?...” (Ibidem, p. 72), ou por meio da contaminação do termo devido ao sema contextual da /sensualidade/ aparecer fortemente nos contextos em que ele é reproduzido, como se vê em “Aquele não largava a cintura da mulata e só bebia no mesmo copo com ela”

(Ibidem, p. 79), “nada vira senão uma coisa, que lhe persistia no espírito: a mulata ofegante a resvalar voluptuosamente nos braços do Firmo.” (Ibidem, p. 92), “Também cantou. E cada verso que vinha da sua boca de mulata era um arrulhar choroso de pomba no cio.” (Ibidem, p. 142).

Para a constituição dessa acentuada sensualidade de Rita enquanto *mulata*, percebe-se tanto o destaque de partes de seu corpo (nos excertos acima, a *boca de mulata* que emite o choro de pomba no cio, bem como sua cintura, mencionada nesses e em tantos outros momentos, assim como o são seus quadris, suas coxas...), como o destaque que tem o tato em algumas descrições, como nos trechos que antecedem, em que ora se fala em sua cintura *tocada* por Firmo, ora se menciona o *resvalar* voluptuoso de Rita no braço do rapaz. Em outros trechos do romance, o destaque de partes do corpo de Rita e da sensorialidade a partir do tato também é ostensivo: “E viu a Rita levada para o quarto pelo seu homem, que a arrastava pela cintura” (Ibidem, p. 92), “Ela se chegou para recolher a xícara, e ele apalpou-lhe a cintura.” (Ibidem, p. 188). O lexema *mulata* é usado em meio ao acúmulo de sensualidade também em outros dois excertos de que trataremos mais adiante, o que também contribui para que o sema da /sensualidade/ seja absorvido pelo lexema. Nos dois excertos que merecerão nossa atenção, o uso do tato para acumular tonicidade à sensualidade é ainda mais patente. Vejamos o primeiro.

Ele voltou para a rapariga o seu olhar de animal prostrado e, por única resposta, passou-lhe o braço esquerdo na cintura e procurou com a mão direita segurar a dela. Queria com isto traduzir o seu reconhecimento, e a mulata assim o entendeu, tanto que consentiu: mal, porém, a sua carne lhe tocou na carne, um desejo ardente apossou-se dele; uma vontade desensofrida de senhorear-se no mesmo instante daquela mulher e possuí-la inteira, devorá-la num só hausto de luxúria, trincá-la como um caju. (Ibidem, p. 98)

Em consonância com o que diz Greimas em *Da Imperfeição* a respeito do tato¹⁵, o que percebemos no excerto é essa “vontade da conjunção total” que se manifesta a partir do *contato* entre os corpos de Rita e Jerônimo, que faz com que as intenções do português mudem instantaneamente: planejava simplesmente agradecer-lhe pela dica que o fizera recuperar-se de um mal-estar, mas ao tocarem-se carne com carne, toma posse de Jerônimo um desejo ardente de *possuir*, de *devorar*, de *senhorear-se* de Rita. Assim, o desejo que Jerônimo sentiu ao *vê-la* dançar – desejo sentido justamente na noite anterior a esse momento – foi elevado à máxima potência pelo *toque* de seu corpo.

¹⁵ “o tato se situa entre as ordens sensoriais mais profundas, ele exprime proxemicamente a intimidade optimal e manifesta, sobre o plano cognitivo, a vontade da conjunção total.” (GREIMAS, 2017, p. 44)

Rita é retratada no romance como possuidora de um poder-fazer muito pujante, e essa modalização da personagem recebe, no nível discursivo, investimentos semânticos de ordem temática: seu poder é o de persuasão por meios sensuais, e de ordem figurativa: é com seu corpo que ela exerce esse poder. No romance, Rita aparece como tendo em seu corpo a única forma de exercer algum poder sobre outros sujeitos, ele é a expressão máxima de sua sensualidade, a figurativização de seu poder sobre os homens (e sobre Jerônimo, sobretudo). O corpo retratado como única forma de expressão de poder por parte de Rita é consoante à anulação da subjetividade: de fato, não se poderia esperar que houvesse uma atribuição de valores positivos à sua racionalidade, pois o campo delimitado aos negros, no romance, não é o do emprego de faculdades mentais, mas sim corporais.

O segundo excerto que mencionamos, em que o tato recebe grande destaque, também vai ao encontro do que diz Greimas (2017, p. 44), ao destacar o toque como a “forma figurativa da conjunção”, tendo em vista que, o momento corresponde, de fato, em nível narrativo, à conjunção entre Jerônimo enquanto sujeito e Rita enquanto objeto semiótico, sendo, no nível discursivo, o momento da conjunção carnal:

Jerônimo, ao senti-la inteira nos seus braços; ao sentir na sua pele a carne quente daquela brasileira; ao sentir inundar-lhe o rosto e as espáduas, num eflúvio de baunilha e cumaru, a onda negra e fria da cabeleira da mulata; ao sentir esmagarem-se no seu largo e pelado colo de cavouqueiro os dois globos túmidos e macios, e nas suas coxas as coxas dela; sua alma derreteu-se, fervendo e borbulhando como um metal ao fogo, e saiu-lhe pela boca, pelos olhos, por todos os poros do corpo, escandescendo, em brasa, queimando-lhe as próprias carnes e arrancando-lhe gemidos surdos, soluços irreprimíveis, que lhe sacudiam os membros, fibra por fibra, numa agonia extrema, sobrenatural, uma agonia de anjos violentados por diabos, entre a vermelhidão cruenta das labaredas do inferno. (AZEVEDO, 2016, p. 205)

Os primeiros indícios da importância do tato para a consagração desse momento aparecem com a repetição do verbo *sentir*; a relevância do tato para a exaltação do domínio da sensualidade do corpo de Rita sobre Jerônimo é marcada, ademais, por um extenso rol de figuras: faz-se menção à ação de senti-la em seus braços, de sentir a carne de Rita em sua pele, os seios fartos e macios da mulher esmagados contra seu próprio peito e as coxas dela em suas coxas. Também o calor, outra figura sensorial tátil, é importante para a composição do momento, o que se evidencia pelo uso da figura da carne quente de Rita, pelo derretimento da alma de Jerônimo que ferve e borbulha como um metal ao fogo, incandescente, em brasa, queimando suas próprias carnes, tudo isso numa agonia de anjos violentados por diabos entre as labaredas do inferno. Até mesmo os gemidos surdos fazem remissão ao tato, pois, surdos que são, não se ouvem, se sentem – junto dos soluços que lhe sacudiam os ombros.

Principal portador de sua sensualidade, o corpo de Rita é apresentado como sendo tão importante que, além da sensorialidade pelo tato, sua exibição ostensiva se dá também por meio da visão da sedutora dança, mencionada mais de uma vez anteriormente, mas cujos exemplos ainda não se esgotaram: “[...] e durante o pagode ficava de queixo bambo, a ver dançar a mulata” (Ibidem, p. 112), “A Rita Baiana essa noite estava de veia para a coisa; estava inspirada! divina! Nunca dançara com tanta graça e tamanha lubricidade!” (Ibidem, p. 142) e “[...] ali defronte, no número 9, a mulata baiana, a dançadeira de chorado, a cobra assanhada, cantava alegremente [...]” (Ibidem, p. 212). O corpo e a dança de Rita ficam em evidência também no excerto abaixo:

E viu a Rita Baiana, que fora trocar o vestido por uma saia, surgir de ombros e braços nus, para dançar. A lua destoldara-se nesse momento, envolvendo-a na sua cama de prata, a cujo refulgir os meneios da mestiça melhor se acentuavam, cheios de uma graça irresistível, simples, primitiva, feita toda de pecado, toda de paraíso, com muito de serpente e muito de mulher. (Ibidem, p. 89)

De início, é interessante notar que as afirmações em contradição usadas na descrição de Rita destacam a pretensa volubilidade da mestiça: ela é ao mesmo tempo toda feita de pecado e toda feita de paraíso, tem muito de mulher (humana) e muito de serpente (animal). Além disso e da nova menção à dança e ao seu corpo, é também apontado um caráter primitivo, que resulta na volta à ideia de hierarquia entre raças. Ademais, percebem-se outras figuras que vêm compor o tema da sensualidade, andando sempre junto de Rita, como as menções que se faz à cama de prata da lua, ao pecado e ao paraíso, e à mistura entre serpente e mulher. Os inúmeros casos em que a sensualidade é destacada em Rita terminam por fazer com que a personagem, enquanto *mulata*, seja enxergada como a própria figurativização da sensualidade, o que se confirma em trecho onde se lê: “[...] **a mulata era o prazer, era a volúpia**, era o fruto dourado e acre destes sertões americanos, onde a alma de Jerônimo aprendeu **lascívia**s de macaco e onde seu corpo porejou o **cheiro sensual dos bodes**.” (Ibidem, p. 201, grifo nosso).

Assim como o sema da /sensualidade/ é atribuído à *mulata* por meio da contaminação semântica do termo devido ao sema contextual, uma disforização da *mulata* pode ser notada também dessa maneira, com o termo sendo ladeado por outros com conotação socialmente reconhecida como negativa. Assim, leem-se trechos do romance em que essa “contaminação negativa” ocorre tanto nas vozes de personagens, que falam em discurso direto, tal como em “E não é que o **demo da mulata** está cada vez mais sacudida?” (Ibidem, p. 70), como na voz do narrador-observador, que se aproxima dos pensamentos de alguma personagem, tal como se vê em “Ninguém como o **diabo da mulata** para armar uma função que ia pelas tantas da

madrugada, sem saber a gente como foi que a noite se passou tão depressa.” (Ibidem, p. 73), “[...] encontrou-o frio e sem uma palavra de ternura para ela, deixando até perceber a sua impaciência para ouvir falar da outra, daquela **maldita mulata dos diabos**, que, no fim de contas, era a única culpada de tudo aquilo e havia de ser a sua perdição e mais do seu homem!” (Ibidem, p. 165).

Essa disforização pode ser então vista como mais uma confirmação da hipótese de que aquilo que se poderia considerar como elogio à figura de Rita é negativamente moralizado – sobretudo quando aparecem semas notadamente disfóricos junto do sema da sensualidade, como veremos em exemplo mais adiante. Rita é vista, no nível narrativo, como um objeto que exerce uma perigosa atração sobre o sujeito. Assim, tanto sujeito como antissujeito (Jerônimo e Firmo) têm fins adversos, disfóricos, mostrados no romance como resultantes de seu envolvimento com a mulher: Firmo termina assassinado, enquanto Jerônimo, antes tão trabalhador, reto, homem de família preocupado com o futuro, passa a assassino e inconsequente, deixando de pagar as despesas escolares da filha, afeito à bebedeira e avesso ao trabalho. O motivo da mudança de Jerônimo é, inclusive, visto como inacreditável por Piedade:

Não! não era possível que o Jerônimo, seu marido de tanto tempo, o pai de sua filha, um homem a quem ela nunca dera razão de queixa e a quem sempre respeitara e quisera com o mesmo carinho e com a mesma dedicação, a abandonasse de um momento para outro; e por quem?! por uma não sei que diga! um **diabo de uma mulata assanhada, que tão depressa era de Pedro como de Paulo! uma sirigaita, que vivia mais para a folia do que para o trabalho! uma peste**, que... Não! Qual! Era lá possível?! (AZEVEDO, 2016, p. 214, grifo nosso)

Em tal trecho, a moralização do comportamento de Rita no que diz respeito à sua maneira de se relacionar é bastante evidente, posto que os adjetivos *assanhada* e *sirigaita*, diferentemente do que se poderia dizer de *sensual*, carregam já traços de uma sanção negativa. Além deles, há outros indícios, como o uso dos termos *peste* e *diabo*, que dispensam explicações, bem como a indignação de Piedade, quem não pode acreditar no que percebe. A escolha de Jerônimo, aquele que não dera até esse momento motivos para que sua então esposa se queixasse, se mostra ruim, e, como dissemos, o contrato que ele firma é percebido como nocivo. Nota-se certa demonização de Rita (lembramos que nos excertos acima vimos o termo *mulata* acompanhado de *demo* e *diabo*) que abre espaço, é inegável, para uma leitura que a compare com um demônio com quem se assina um contrato prejudicial, cujo preço por aquilo que se deseja é alto demais: a morte ou a perdição.

A percepção de Jerônimo acerca da situação, entretanto, é diferente. Não percebendo o quão danosa é a conjunção com Rita Baiana, o português se mostra feliz:

Jamais a existência pareceu tão boa e corredia para o português; aqueles primeiros dias fugiram-lhe como estrofes seguidas de uma deliciosa canção de amor, apenas espacejada pelo estribilho dos beijos em dueto; foi um prazer prolongado e amplo, bebido sem respirar, sem abrir os olhos, naquele colo carnudo e dourado da mulata, a que o cavouqueiro se abandonara como um bêbado que adormece abraçado a um garrafão inesgotável de vinho gostoso.

[...]

O português abraçou-se para sempre; fez-se preguiçoso, amigo das extravagâncias e dos abusos, luxurioso e ciumento; fora-lhe de vez o espírito da economia e da ordem; perdeu a esperança de enriquecer, e deu-se todo, todo inteiro, à felicidade de possuir a mulata e ser possuído só por ela, só ela, e mais ninguém. (Ibidem, p. 234-235)

A comparação do colo carnudo e dourado de Rita com um garrafão de vinho não se dá livre de efeitos. Seu corpo, único elemento destacado “positivamente” em sua figura, funciona como que uma droga cujo vício faz afundar até o mais virtuoso dos homens. Assim, aplicando-se tanto à cachaça quanto à Rita, o português “torna-se um brasileiro” (perde as virtudes), mas totalmente entregue à felicidade de possuir e de ser possuído pela *mulata*. A conjunção entre sujeito e objeto é tamanha que passa a ser difícil identificar quem é o sujeito que apreende e quem é o objeto apreendido (um possui o outro).

Conforme se nota, para Rita Baiana parece haver uma espécie de *elogio disforizante* com o destaque de seus atributos físicos e sexuais, na medida em que se percebe certa tensão entre a atribuição de valores atrativos e a moralização negativa deles, além de essa característica “elogiada” ser o portal para um futuro pernicioso para aquele que se atrai, tal como o canto de uma sereia. Com Bertoleza algo similar acontece, na medida em que ela tem um atributo reconhecidamente valioso também relacionado a seu corpo, sua força de trabalho, e disforizante na mesma – ou em superior – medida, já que sua valorosa força de trabalho é também condenável a partir de certa altura do romance. Vejamos.

3.3. Bertoleza

Observado o percurso de Bertoleza ao longo do romance, nota-se que a personagem é envolta do começo ao fim pela sujeira, seja com relação a seu próprio corpo, seja no ambiente que habita, ou mesmo nas analogias que a envolvem. Pode-se dizer, portanto, que há uma isotopia figurativa da sujeira atrelada à personagem¹⁶; uma isotopia que, a exemplo da servidão,

¹⁶ Coincidentemente ou não, Neusa Santos Souza, ao tratar do Mito Negro, diz: “O sujo está associado ao negro: à cor, ao homem e à mulher negros.” (SOUZA, 1983, p. 29)

acompanha a personagem até o fim de sua vida, já que é em meio a escamas e tripas de peixes que ela se encontra ao resolver tirar a própria vida, morrendo em uma “**lameira** de sangue” (AZEVEDO, 2016, p. 279). Além dessa isotopia, outras figuras, essas mais esparsas, sem necessariamente formar grandes isotopias, são utilizadas na construção de Bertoleza. A verificação de excertos nos ajudará a compreender a construção dessa personagem.

Até certa altura do romance, a sujeira não é exclusivamente ligada à Bertoleza, quem a partilha com João Romão, embora essa sujeira não se atrele tanto à imagem do vendeiro como ocorre com Bertoleza. Vejamos um excerto:

À noite, quando se estirou na cama, ao lado da Bertoleza, para dormir, não pôde conciliar o sono. Por toda a miséria daquele quarto **sórdido**; pelas **paredes imundas**, pelo **chão enlameado de poeira e sebo**, nos tetos funebremente **velados pelas teias de aranha**, estrelavam pontos luminosos que se iam transformando em grã-cruzes, em hábitos e veneras de toda a ordem e espécie. (Ibidem, p. 132, grifo nosso)

João Romão sonha então com

um turbilhão de grandezas [...] em ondas de seda e rendas, veludo e pérolas, colos e braços de mulheres seminuas, num fremito de risos e espumar aljofrado de vinhos cor de ouro [...] Não obstante, ao lado dele a crioula **roncava**, de **papo** para o ar, **gorda**, **estrompada de serviço**, **tresandando a uma mistura de suor com cebola crua e gordura podre**. (Ibidem, p. 132-133, grifo nosso)

Levando-se em consideração os temas e as figuras, é de fácil identificação a disparidade entre o sonho e a realidade vivenciada por João Romão. Na realidade, o tema é o da miséria, da torpeza; no sonho, o do luxo, da nobreza. As figuras também divergem: para a realidade, a imundície das paredes, o chão enlameado de poeira e sebo, os tetos encobertos por teias de aranha, e junto dessa figurativização do *espaço*, a realidade conta com a figurativização de Bertoleza, roncando, de papo para o ar, cheirando a suor, cebola crua e gordura podre; para o sonho, ondas de seda e renda, veludo e pérolas, colos e braços de mulheres seminuas, o fremito de risos e o espumar de vinhos dourados. Em nível temático, tem-se uma oposição entre miséria e luxo, mas em nível figurativo é a disparidade fórica o que aumenta o abismo entre sonho e realidade.

Podemos destacar também, com relação ao mesmo excerto, a convocação da sensorialidade que reforça o fosso entre realidade e sonho. Para a realidade, (i) com relação ao olfato, temos o cheiro de Bertoleza que é formado por uma mistura de suor com cebola crua e gordura podre; (ii) a respeito da visão, a obstrução da luz pelas teias de aranha, deixando vazar apenas alguns pontos luminosos; (iii) quanto à audição, tem-se o ronco de Bertoleza; (iv) o tato é convocado na menção ao chão enlameado de poeira e sebo; e (v) o paladar é trazido pela

cebola crua e pela gordura podre. Para o sonho, que também conta com uma convocação da sensorialidade, (i) a respeito do olfato, pode-se mencionar o vinho; (ii) a visão é convocada pela cor de ouro; (iii) no que diz respeito à audição, o fremito de risos; (iv) quanto ao tato, tem-se a maciez do veludo e a sedosidade da seda; (v) e o paladar é requisitado pela menção ao vinho. Colocando lado a lado os traços sensoriais convocados no sonho e na realidade, percebemos sem dificuldade que a realidade é axiologizada negativamente, e o sonho, de maneira positiva. Ou seja, tanto Bertoleza, longe de ser o ideal euforizado de mulher, como o ambiente que a rodeia recebem revestimentos sensoriais negativos, repelentes.

Esse incômodo de João Romão com aquele ambiente vil, sujo, é relatado em seguida à sua descoberta sobre o baronato concedido a seu vizinho. É por isso que o vendeiro sonha com as grandezas enquanto vive na sujeira. Essa disparidade entre sonho e realidade, entre o imaginado e o tangível, entre o que se quer e aquilo de que se foge, faz com que os dois extremos ganhem em tonicidade, conforme já destacamos antes neste trabalho, e tanto a sujeira da realidade (figurativização da miséria, da torpeza), bem como os luxos do sonho (figurativizados pelas pérolas, pelo vinho cor de ouro e muitas outras figuras) parecem mais destacados – efeito de sentido, reiteramos, da mencionada disparidade.

Há uma disparidade que se nota até o fim do romance, mas de forma diferente, embora ainda tenha como efeito o realce das duas diferentes condições. Essas disparidades são importantes para a constituição da imagem de Bertoleza porque a comparação destaca ainda mais na personagem esses investimentos negativos. Não é mais entre realidade e sonho que se nota a desigualdade, mas, antes, entre a realidade de Bertoleza e a de João Romão. Enquanto o capitalista galga posições sociais, sua amiga continua relegada à mesma condição de antes:

Bertoleza é que continuava na cepa torta, sempre a mesma crioula suja, sempre atrapalhada de serviço, sem domingo nem dia santo; essa, em nada, em nada absolutamente, participava das novas regalias do amigo; pelo contrário, à medida que ele galgava posição social, a desgraçada fazia-se mais e mais escrava e rasteira. João Romão subia e ela ficava cá embaixo, abandonada como uma cavalgada de que já não precisamos para continuar a viagem. Começou a cair em tristeza. (AZEVEDO, 2016, p. 177)

Percebe-se, uma vez mais, o uso da sujeira para figurativizar a torpeza, e, junto dela, o destaque de uma característica racial: “crioula suja”. Aqui, como ocorre com Rita Baiana, nota-se o uso de um adjetivo marcadamente negativo em língua portuguesa acompanhando o termo que determina a raça. Nesta primeira ocorrência, o adjetivo destaca a sujeira, mas o enriquecimento negativo do lexema por meio de adjetivos disfóricos tem muitos outros exemplos: “Pena é estar metido com a peste daquela crioula” (Ibidem, p. 227), “Como poderia

agora mandá-la passear, assim, de um momento para outro, se o demônio da crioula o acompanhava já havia tanto tempo e toda a gente na estalagem sabia disso?” (Ibidem, p. 253) “E a peste da crioula está aí senhora do terreiro como dantes [...]” (Ibidem, p. 257) “E o demônio da crioula parecia mesmo não estar disposta a ir só com duas razões” (Ibidem, p. 259). Também o marcador racial “preta” aparece muitas vezes em menções que dizem respeito a Bertoleza, e em algumas delas, o lexema está acompanhado de adjetivos que lhe destacam a sujeira ou, de outra forma, um valor disfórico – teremos ainda contato com tais excertos.

Ainda no trecho citado da página 177, a desqualificação de Bertoleza encontra apoio também em outras figuras: Usa-se o adjetivo “escrava”, que dispensa explicações, e “rasteira”, cujas acepções quarta e quinta do Dicionário Caldas Aulete *Online* são **4**. Fig. Baixo, humilde, servil; e **5**. Falta de nobreza, de distinção, de elevação. O lexema rasteira traz, como se pode perceber nas acepções tiradas do dicionário, não somente um traço referente à espacialidade (baixo), mas também a sua homologação ao servilismo e à falta de nobreza e de distinção, estas últimas homologadas à elevação (ao alto). Em contraste com o caráter rasteiro de Bertoleza, destaca-se o fato de João Romão estar *galgando* (subindo, portanto) posições sociais, e o uso dessa oposição topológica alto vs. baixo¹⁷ aparece outra vez, no mesmo trecho, para o tratamento da ascensão social (subir ou ficar embaixo). De fato, a Bertoleza não é permitida qualquer mobilidade social e a escalada do amigo só faz salientar a sua estagnação nos mais baixos estratos sociais. Assim, sem chance de ascensão, Bertoleza é meramente usada por Romão, que já não tem qualquer interesse em manter a conjunção, e por isso a abandona. Na comparação de Bertoleza com uma cavalgada de que já não se precisa, percebe-se tanto a oposição topológica entre alto e baixo (aquele que cavalga vs. cavalgada), como também o propósito a que Bertoleza serve na história de Romão, pois, é preciso lembrar, é somente para chegar até seus objetivos que o português “monta” em Bertoleza. Além disso, a analogia brinda novas significações à personagem, as quais versam sobre a sua animalidade.

Este momento do relato tem algo de interessante também do ponto de vista da narratividade: até então, a relação entre João Romão e Bertoleza parecia ser harmônica, ambos confluindo para um mesmo objetivo; entretanto, a mudança que sofre o vendeiro a partir do recebimento do título de barão por parte de seu vizinho afeta sua relação com Bertoleza, quem poderia, até esse momento, ser considerada como um adjuvante do vendeiro, representando, com sua força de trabalho, um poder-fazer que possibilitava a João Romão alcançar seu

¹⁷ Em outros momentos da obra, é igualmente evidente o uso da oposição topológica para representar diferenças no status social: enquanto o cortiço é baixo, crescendo só na vertical, a casa de Miranda, ao lado é alta.

principal objetivo, que era enriquecer. No entanto, o recebimento do baronato de Miranda impacta diretamente o querer de Romão, alterando-o e fazendo com que sua relação com Bertoleza passasse a ser bastante diferente do que se notava até então, já que ela passa a atuar como uma espécie de oponente, no sentido de que a modalização que exerce sobre João Romão é a de *não poder-fazer*, atrapalhando o seu novo plano de ascender socialmente. Tanto o *poder-fazer* como o *não poder-fazer* representados por Bertoleza em cada momento encontram justificativas no universo axiológico, com a representação dos valores de uma classe dominante que enxergava nas pessoas negras tanto a força de trabalho que, bem explorada, levaria à ascensão financeira de seu “dono”, como a âncora social que fazia com que qualquer pessoa que fizesse vida junto de uma pessoa negra tivesse negado o acesso ao prestígio social¹⁸.

Na análise da junção entre sujeito e objeto, em tal caso, mais interessante que pensar a conjunção ou a disjunção enquanto estados, é pensar em sua processualidade, na concomitância e na tensão entre estados conjuntivos. Como dizem Coutinho e Mancini, ao se tomar a narrativa enquanto curso,

os estados de conjunção e disjunção são menos estados e mais orientações, movimentos de aproximação e afastamento entre sujeito e objeto. A conjunção e a disjunção não devem ser vistas como operações distintas e sucessivas, mas em concomitância, de modo que uma prevalece sobre a outra em dados momentos até que se chegue a um estado final da transformação, em que uma se aproxime de uma plenitude e a outra de uma nulidade. (COUTINHO & MANCINI, 2020, p. 15)

Ao longo do romance, notam-se movimentos de aproximação e de distanciamento nessa relação conjuntiva entre Romão (enquanto sujeito), e Bertoleza (enquanto objeto), a depender, como vimos, do objetivo principal de João Romão.

Bertoleza não sofre grandes mudanças ao longo da narrativa, no sentido de que, enquanto cumpridora do papel actancial de objeto, os valores nela investidos são sempre os mesmos, já que sua força de trabalho segue inalterada; mesmo no nível discursivo não há muitas transformações significativas, de vez que, do começo ao fim, no que diz respeito ao tema, encontra-se sempre no lugar da servidão, e, com relação à figuratividade, está sempre atrelada à sujeira. O caso de oscilação entre atração e repulsão (entre Sujeito e Objeto) encontra explicação, pois, na mudança do sujeito quanto à adesão a certos aspectos de um universo

¹⁸ A respeito disso, Neusa Santos Souza, em seu *Tornar-se Negro*, faz importantes anotações: “A sociedade escravista, ao transformar o africano em escravo, definiu o negro como raça, demarcou o seu lugar, a maneira de tratar e ser tratado, os padrões de interação com o branco e instituiu o paralelismo entre cor negra e posição social inferior” (SOUZA, 1983, p. 19) e “Na ordem social escravocrata, a representação do negro como socialmente inferior correspondia a uma situação de fato.” (Ibidem, p. 20)

axiológico. Em um primeiro momento, João Romão é totalmente guiado por sua avareza, uma paixão que o leva a enxergar em Bertoleza o potencial para o aumento de seus lucros, já que ele sente poder explorar sua força de trabalho e usar o dinheiro por ela guardado. Em conjunção com o objeto, Romão passa um tempo tirando todo o proveito possível dos valores euforizados de Bertoleza, relativos à sua força de trabalho, sem se importar com os valores negativos que também já estavam nela investidos e que dizem respeito à sua impossibilidade de ascensão social. Até esse momento, Romão havia aderido ao universo axiológico da “elite” brasileira de então somente no que dizia respeito ao campo financeiro, sem importar-se com seu status social. Após o acontecimento, adere gradualmente também aos valores do campo social, passando a almejar o status dos “capitalistas respeitáveis”, aqueles que não se sujeitam (nem se atrelam) a trabalhos indignos e frequentam a alta sociedade – e é por isso que opera mudanças inclusive no cortiço, que passa a se enobrecer: “Os preços dos cômodos subiam, e muitos dos antigos hóspedes [...] iam, por economia, desertando para o ‘Cabeça-de-Gato’ e sendo substituídos por gente mais limpa. [...] O cortiço aristocratizava-se” (AZEVEDO, 2016, p. 267).

Embora a coexistência desses valores conflitantes do ponto de vista fórico (força de trabalho e impossibilidade de ascensão social) já fosse uma realidade dentro de Bertoleza, é só depois dessa nova adesão de Romão ao campo ideológico *social* da “elite”, que ele percebe o valor disforizado como relevante. Em verdade, mesmo a força de trabalho, valor até então euforizado, sofre uma espécie de inversão fórica (ou, quando menos, uma perda de força eufórica), pois assim como acontece para os “capitalistas respeitáveis” que não se sujeitam à labuta (ou pelo menos às atividades sem prestígio), também a companheira de um tal capitalista deve manter-se longe do trabalho¹⁹. Ambos devem ter ares aristocráticos.

Romão passa, como dizíamos, a almejar não somente a conjunção com a riqueza, mas também com o prestígio social e vai buscar, como meio de alcançar o seu objetivo, o casamento com Zulmira, a filha do Miranda, que lhe permitiria não só a rápida escalada social, como também o ganho financeiro:

[...] só com lembrar-se da sua união com aquela brasileirinha fina e aristocrática, um largo quadro de vitórias rasgava-se defronte da desensofrida avidez da sua vaidade. Em primeiro lugar fazia-se membro de uma família tradicionalmente orgulhosa, como era, dito por todos, a de Dona Estela; em segundo lugar aumentava consideravelmente os seus bens com o dote da noiva, que era rica e, em terceiro, afinal, caber-lhe-ia mais tarde tudo o que o Miranda possuía, realizando-se deste

¹⁹ Essa força de trabalho, cabe destacar, não é de maneira geral disforicamente enxergada por esses capitalistas respeitáveis, posto que é desejável para um criado/funcionário; ela o é especificamente para o papel de cônjuge.

modo um velho sonho que o vendeiro afagava desde o nascimento da sua rivalidade com o vizinho. (Ibidem, p. 253)

Para a consecução de seu novo plano, precisa disjungir-se de Bertoleza. Sua valiosa força de trabalho, que poderia até antes do acontecimento que abala Romão ser considerada como positiva, mostra-se como uma característica que delimita os ambientes por onde pode circular e as coisas que pode almejar. Esse *não-poder* representado por Bertoleza, em nível temático corresponde à impossibilidade de ascensão social, e em nível figurativo corresponde à sua caracterização enquanto mulher negra e “ex”-escravizada. O oposto disso é justamente Zulmira, a filha de Miranda, a brasileira pálida, fina e aristocrática. Bertoleza é a materialização do passado torpe que João Romão deseja deixar para trás:

Mas a bolha do seu desvanecimento engelhou logo à vista de Bertoleza que, estendida na cama, roncava, de papo para o ar, com a boca aberta, a camisa soerguida sobre o ventre, deixando ver o negrume das pernas gordas e lustrosas.

E tinha de estirar-se ali, ao lado daquela preta fedorenta a cozinha e bodum de peixe! Pois, tão cheiroso e radiante como se sentia, havia de pôr a cabeça naquele mesmo travesseiro sujo em que se enterrava a hedionda carapinha da crioula?...

- Ai! ai! gemeu o vendeiro, resignando-se.

E despiu-se.

Uma vez deitado, sem ânimo de afastar-se da beira da cama, para não se encostar com a amiga, surgiu-lhe nítida ao espírito a compreensão do estorvo que o diabo daquela negra seria para o seu casamento. (Ibidem, p. 182)

Percebem-se, uma vez mais, tanto a figurativização da sujeira, desta vez por meio do travesseiro sujo e do mau cheiro decorrente de seu trabalho, como o destaque do corpo de Bertoleza no que diz respeito à característica racial – sempre atrelada a outras características disforizantes, notadamente em “preta fedorenta”, “hedionda carapinha da crioula” e “diabo daquela negra”. Essa ligação entre elementos disfóricos e o caráter racial vão ao encontro dos valores do já mencionado universo axiológico representado na obra. O destaque do caráter racial é significativo também por manter viva na mente do enunciatário a racialização da mulher. Além disso, uma vez mais, as figuras disforizadas contrastam com as euforizadas, ambas crescendo em tonicidade: em oposição ao mau cheiro de Bertoleza, o bom cheiro de Romão; em oposição a toda a cena disfórica com que o homem se deparava, o dia repleto de elementos eufóricos que acabara de viver.

Mais adiante no romance, pode-se destacar mais um trecho de grande importância para a construção da imagem de Bertoleza:

Na sua obscura condição de animal de trabalho, já não era amor o que a mísera desejava, era somente confiança no amparo da sua velhice quando de todo lhe

faltassem as forças para ganhar a vida. E contentava-se em suspirar no meio de grandes silêncios durante o serviço de todo o dia, covarde e resignada, como seus pais que a deixaram nascer e crescer no cativeiro. Escondia-se de todos, mesmo da gentalha do frege e da estalagem, envergonhada de si própria, amaldiçoando-se por ser quem era, triste de sentir-se a mancha negra, a indecorosa nódoa daquela prosperidade brilhante e clara.

E, no entanto, adorava o amigo; tinha por ele o fanatismo irracional das caboclas do Amazonas pelo branco a que se escravizam, dessas que morrem de ciúmes, mas que também são capazes de matar-se para poupar ao seu ídolo a vergonha do seu amor. O que custava aquele homem consentir que ela, uma vez por outra, se chegasse para junto dele? Todo o dono, nos momentos de bom humor, afaga o seu cão... Mas qual! o destino de Bertoleza fazia-se cada vez mais estrito e mais sombrio; pouco a pouco deixara totalmente de ser a amante do vendeiro, para ficar sendo só uma sua escrava. Como sempre, era a primeira a erguer-se e a última a deitar-se; de manhã escamando peixe, à noite vendendo-o à porta, para descansar da trabalheira grossa das horas de sol; sempre sem domingo nem dia santo, sem tempo para cuidar de si, feia, gasta, imunda, repugnante, com o coração eternamente emprenhado de desgostos que nunca vinham à luz. Afinal, convencendo-se de que ela, sem ter ainda morrido, já não vivia para ninguém, nem tampouco para si, desabou num fundo entorpecimento apático, estagnado como um charco podre que causa nojo. Fizera-se áspera, desconfiada, sobrolho carrancudo, uma linha dura de um canto ao outro da boca. E durante dias inteiros, sem interromper o serviço, que ela fazia agora automaticamente, por um hábito de muitos anos, gesticulava e mexia com os lábios, monologando sem pronunciar as palavras. Parecia indiferente a tudo, a tudo que a cercava.

Não obstante, certo dia em que João Romão conversou muito com Botelho, as lágrimas saltaram dos olhos da infeliz, e ela teve de abandonar a obrigação, porque o pranto e os soluços não lhe deixavam fazer nada.

Botelho havia dito ao vendeiro:

- Faça o pedido! É ocasião (AZEVEDO, 2016, p. 232-233)

Em tal excerto, além da figurativização que continuará a dar conta da isotopia da sujeira e de que logo trataremos, podemos destacar o uso da já mencionada argumentação figurativa, que se vale de analogias. Nessa linha, é relevante apontar a comparação com um cachorro cujo dono, em momentos de bom humor, o afaga, o que reforça não só a servidão e a subserviência de Bertoleza, mas também destaca uma espécie de baixo custo de manutenção emocional, como se um afago eventual – um eufemismo para o sexo, o que fica mais evidente quando se considera também a frase anterior, em que Bertoleza se pergunta o que custaria que João Romão deixasse que ela chegasse para junto dele – fosse suficiente para justificar e compensar tudo pelo que Bertoleza tem de passar. Ainda dentro da isotopia animalesca, podemos destacar figuras que se conjugam não só devido ao sema da /animalidade/, mas também por trazer o sema do /trabalho/, como o *animal de trabalho* com que Bertoleza é comparada, e também pela comparação, em momento anterior, a uma cavalgada de que se valeu João Romão e de que já não precisava. Em ambos os casos, é possível enxergar Bertoleza como um objeto descartável, útil somente para a competencialização do sujeito. Essa comparação com o animal de trabalho, além de reforçar a importância que se atribui à força de trabalho de Bertoleza, também funciona de maneira a desdobrar a implicação já antes percebida da inferiorização da

mulher, sendo mais uma vez considerada não-humana e passível de uso sem grandes impasses morais: é um simples bem semovente. A figura do animal de trabalho funciona, então, como um conector de isotopias, na medida em que se liga tanto à isotopia animalesca, como à do trabalho.

Esta última isotopia, vale dizer, encontra frequentes novas ocorrências com relação a Bertoleza: no trecho acima relata-se como ela era a primeira a se levantar e a última a se deitar, trabalhando dias inteiros sem interromper o serviço, sem domingo ou dia santo, sem descanso; fala-se, ademais, no seu suspirar em meio ao trabalho de todos os dias, em suas atividades descamando o peixe pela manhã e vendendo-o pela noite, na realização do serviço de maneira automática, por hábito, e até mesmo no amparo que desejava quando, na velhice, já não pudesse ganhar a vida por falta de forças. O trabalho, da maneira como é representado, está a meio caminho da escravidão, tema que é também abordado no trecho tanto ao opor sua antiga condição de amante à “nova” condição de escrava, como ao compará-la às caboclas escravizadas que, amando o senhor branco, mesmo com ciúme eram capazes de tirar a própria vida para não expor o senhor a qualquer vergonha decorrente do amor que tinham por ele. Essa passagem destaca a contradição “irracional”²⁰ de Bertoleza e também a da pessoa escravizada que adora o senhor por ter internalizado os valores da classe a que ele pertence. Esses valores dessa classe dominante, quando internalizados pelo dominado, têm como efeito de sentido, no excerto, certa atenuação na culpa do dominador, fazendo parecer que a responsabilidade é se não de exclusividade do dominado, pelo menos partilhada por ele. É esse o efeito que se percebe na responsabilização dos pais de Bertoleza, que a teriam “deixado” crescer em cativo, no fanatismo irracional das caboclas apaixonadas pelo senhor branco, na vergonha que Bertoleza tem de si própria, amaldiçoando-se *por ser quem era*, por ser um obstáculo, e também na apatia de Bertoleza.

Para melhor entender a natureza dessa apatia, podemos nos socorrer das paixões em semiótica²¹. Percebemos, principalmente no trecho citado, mas também em outros momentos e até certa altura do romance, que Bertoleza *quer* envelhecer com João Romão, mas *crê não poder* fazê-lo, ou, por haver internalizado os valores do universo axiológico do dominador, *crê*

²⁰ O sema da /irracionalidade/ está presente também no animal de trabalho, que pode então ser notado como um conector das isotopias animalesca, de trabalho e da irracionalidade.

²¹ Vale lembrar que as paixões, em Semiótica, tratam da modalização do ser. São “efeitos de sentido de qualificações modais que modificam o sujeito do estado.” (BARROS, 2002, p. 60). Para o seu exame, pode-se pensar tanto as relações modais sintagmáticas que caracterizam essas paixões (somente no nível narrativo, portanto), como a relação entre os níveis narrativo e discursivo do percurso gerativo de sentido.

que não tem o direito de fazê-lo, ou seja, *deve não o fazer*. Esses são os sintomas passionais que afetam Bertoleza, restando-lhe, a exemplo do que se passa com o Sujeito na canção Saudosa Maloca, “apenas a passividade que caracteriza o estado de paixão em que as possibilidades de transformação narrativa são desativadas em razão de conflitos modais que afetam o ser do sujeito” (TATIT, 2001, p. 34). Percebemos, pois, que essa incorporação dos valores do dominador por parte do dominado tem efeitos diretos na modalização de Bertoleza enquanto sujeito, fazendo com que seja um sujeito resignado. Essa resignação paralisante indutora de uma inércia, também figurativizada por algo torpe (a estagnação do charco podre que causa nojo, como se pode ler na citação das páginas 232-233 do romance), junto da mencionada internalização dos valores por parte da subjugada, tem como efeito de sentido o fortalecimento da também já mencionada atenuação da culpa e/ou responsabilidade que carregaria o dominador, o verdadeiro responsável pela subjugação, João Romão. Ademais, a resignação percebida em Bertoleza faz com que ela continue na condição de serva, sendo, portanto, mais um elemento que reforça a isotopia temática da servidão.

Cumprir dizer, também, que Bertoleza crê *não poder* e/ou *não dever* envelhecer ao lado de Romão e desfrutar o resultado de todo o trabalho que teve junto dele por conta da hierarquia racial, porque é negra. Nesse sentido, é curioso notar que mesmo quando, posteriormente, Bertoleza se livra da estagnada resignação para reivindicar seu direito de envelhecer ao lado de Romão, diferentemente do que ocorre na interação entre Rita Baiana, Firmo, Jerônimo e Piedade, a mulher não demonstra ciúme em sua relação com o português, mas uma indignação por ser abandonada depois de ter sido usada. Isso se dá porque Bertoleza, enquanto mulher negra, ex-escravizada, não disputa com Zulmira o mesmo lugar ao lado de João Romão, não havendo, em momento algum, reivindicado o casamento, por exemplo.

Essa fase de resignação de Bertoleza é marcada pelo silêncio, que se opõe ao barulho anteriormente predominante. Esse silêncio mencionado no excerto aparece como um recobrimento do estado passional de resignação. Assim, Bertoleza se contenta em *suspirar entre os grandes silêncios* durante o serviço, e passa a *monologar sem pronunciar as palavras*. Tal silêncio é momentaneamente quebrado pelo choro e pelos soluços de Bertoleza, que se seguem à intervenção que faz Botelho, dizendo que João Romão podia já pedir a mão de Zulmira em casamento. A quebra de silêncio momentânea, ou seja, a descontinuidade desse silêncio, coincide com uma reação de Bertoleza que também constitui uma descontinuidade em seu modo de agir, já que ela, que antes se mantinha trabalhando sem interrupção, agora abandona o trabalho por conta do pranto – note-se que outra descontinuidade está presente, na medida em que Bertoleza sai do estado de inércia em que se encontrava. A esse estado de

inércia, aliás, corresponde uma neutralização, estando Bertoleza presa entre a *não-vida* e a *não-morte*: “sem ter ainda morrido, [Bertoleza] já não vivia para ninguém, nem tampouco para si” (AZEVEDO, 2016, p. 233). O termo neutro que engloba tanto “nãovida” como “nãomorte” pode ser designado, na falta de termo melhor, como a “subsistência”: Bertoleza não vive e não morre, ela “subsiste”. Após essa quebra de silêncio, entretanto, Bertoleza vai gradualmente se aproximando da morte: depois de uma breve pausa na história de Bertoleza e João Romão, retoma-se o fio dessa narrativa e a ideia da morte da mulher fica cada vez mais evidente nos pensamentos de Romão: “E se ela morresse? [...] E se eu a matasse?” (Ibidem, p. 255)

Da mesma forma como é gradual o encaminhamento de Bertoleza para a morte, é também gradual a quebra do silêncio, que tem o seu ápice no momento em que Bertoleza reclama o seu lugar ao lado de João Romão, pondo um fim à sua subserviência e tratando em alto e bom som de um assunto que já pesava sobre ambos, mas de maneira tácita: o abandono de Bertoleza para que o homem pudesse desposar Zulmira, a filha de seu vizinho Miranda. Após a quebra do silêncio, Bertoleza continua no processo gradual de aproximação à morte; João Romão diz, em tom de ameaça à sua vida: “Arre! Não a posso aturar nem mais um instante! **Que vá para o diabo** que a carregue! [...] Se não quiser ir por bem, **irá por mal!** Sou eu quem o diz!” (Ibidem, p. 263-264, grifo nosso). Sua morte, como já sabemos, só acontece de fato ao final do romance, que já está então bastante próximo.

Voltando ao excerto das páginas 232-233, pode-se destacar a figurativização da torpeza, da sujeira: Bertoleza é retratada como feia, gasta, imunda e repugnante; o trabalho mencionado é aquele de escamar peixes e o de vendê-lo; imagina-se, por extensão, o típico cheiro repulsivo exalado pelo animal morto. Ao falar sobre a apatia de Bertoleza, compara-se sua estagnação com aquela de um charco podre que causa nojo. Uma vez mais, o acúmulo de figuras da sujeira, que retratam algo vil, torpe, atreladas sempre a Bertoleza, vai construindo a personagem e seu entorno. Há, também nesse excerto, uma oposição entre a /claridade/ e a /escuridão/. Essa oposição é axiologizada, contribuindo para dar mais corpo ao que é visto como positivo ou negativo no romance: percebe-se uma atribuição de valor disfórico ao que tem o traço da /escuridão/: a *obscura* condição de animal de Bertoleza, o sentimento que tinha ela de ser uma *mancha negra*, e o seu destino que se fazia cada vez mais *sombrio* são exemplares para demonstrá-lo; outro exemplo aparece com a negação da /claridade/, falando-se em *desgostos que nunca vinham à luz*. Em oposição a essa valoração negativa da /escuridão/, temos a atribuição de valor eufórico ao que é da ordem da /claridade/: fala-se então de uma prosperidade *brilhante e clara*. Os traços de /escuridão/, também com valor disfórico, podem ser notados ainda na menção às caboclas (pelo tom de pele) irracionais e vergonhosas que *se escravizavam*,

em oposição aos valores eufóricos da /claridade/ do homem branco, seu senhor, um ídolo que merecia ser poupado das vergonhas desse amor indigno.

Essa oposição axiologizada entre os traços da /claridade/ e da /escuridão/, eufórico e disfórico, respectivamente, pode ser notada em diversos outros momentos do romance, como ocorre mais adiante, quando Romão passa a pensar nos próximos passos com relação a seu casamento e a obtenção do título de Visconde e, depois, de Conde, vendo-se já “na **brilhante** posição que o esperava” (AZEVEDO, 2016, p. 253, grifo nosso). Atrapalhando o seu *brilhante* futuro, entretanto, havia Bertoleza, “aquele ponto **negro**”, uma “**nódoa de lama**”, um “demônio de **negra**” que o rondava “ameaçadora e **sombria**” (Ibidem, p. 254, grifos nossos). A relação que tem João Romão com Zulmira e Bertoleza é então mais uma amostra dessa axiologização, uma vez que Bertoleza, que contém os traços da ordem da /escuridão/, representa o que é vil, o que deve ser evitado; enquanto Zulmira – portadora de traços da ordem da /claridade/ representa o que é próspero, sendo o objeto desejável. Os traços de /escuridão/ são sempre muito lembrados em Bertoleza, tendo em vista o uso recorrente de adjetivos e substantivos como “negra”, “preta”, “cabocla” e “crioula” para referir-se a ela. Também Zulmira é lembrada por traços da /claridade/ com relação à cor de sua pele, como podemos notar no excerto abaixo, em que se fala em sua palidez:

E não poder arredar logo da vida aquele ponto negro; apagá-lo rapidamente, como quem tira da pele uma nódoa de lama! Que raiva ter de reunir aos voos mais fulguerosos da sua ambição a ideia mesquinha e ridícula daquela inconfessável concubinação! E não podia deixar de pensar no demônio da negra, porque a maldita ali estava perto, a rondá-lo ameaçadora e sombria; ali estava como o documento vivo das suas misérias, já passadas mas ainda palpantes. Bertoleza devia ser esmagada, devia ser suprimida, porque era tudo que havia de mau na vida dele! Seria um crime conservá-la a seu lado! Ela era o torpe balcão da primitiva bodega; era o aladroadado vintenzinho de manteiga em papel pardo; era o peixe trazido da praia e vendido à noite ao lado do fogareiro à porta da taberna; era o frege imundo e a lista cantada das comezainas à portuguesa; era o sono roncado num colchão fétido, cheio de bichos; ela era a sua cúmplice e era todo seu mal - devia, pois, extinguir-se! Devia ceder o lugar à pálida mocinha de mãos delicadas e cabelos perfumados, que era o bem, porque era o que ria e alegrava, porque era a vida nova, o romance solfejado ao piano, as flores nas jarras, as sedas e as rendas, o chá servido em porcelanas caras; era enfim a doce existência dos ricos, dos felizes e dos fortes, dos que herdaram sem trabalho ou dos que, a puro esforço, conseguiram acumular dinheiro, rompendo e subindo por entre o rebanho dos escrupulosos ou dos fracos. E o vendeiro tinha defronte dos olhos o namorado sorriso da filha do Miranda, sentia ainda a leve pressão do braço melindroso que se apoiara ao seu, algumas horas antes, em passeio pela praia de Botafogo; respirava ainda os perfumes da menina, suaves, escolhidos e penetrantes como palavras de amor; nos seus dedos grossos, curtos, ásperos e vermelhos, conservava a impressão da tépida carícia daquela mãozinha enluvada que, dentro em pouco, nos prazeres garantidos do matrimônio, afagar-lhe-ia as carnes e os cabelos (Ibidem, p. 254-255)

Ficam muito evidentes os valores negativos investidos em Bertoleza em contraste com os valores positivos investidos em Zulmira. Uma análise dos investimentos sensoriais atrelados a cada uma delas confirma a axiologização desses valores. Vejamos.

Bertoleza:

Olfato	Visão	Audição	Tato	Paladar
peixe; (frege) imundo; (colchão) fétido;	(ponto) negro; nódoa de lama; negra; sombria; (papel) pardo.	(lista) cantada; (sono) roncado.	esmagada; (misérias) palpitantes.	peixe.

Zulmira:

Olfato	Visão	Audição	Tato	Paladar
(cabelos) perfumados; flores; perfumes (da menina) suaves escolhidos e penetrantes (como as palavras de amor).	pálida (mocinha); namorado sorriso.	ria; romance solfejado ao piano.	Sedas; leve pressão (do braço); tépida carícia; afagar (dos cabelos).	doce (existência dos riscos).

Comparando os quadros acima que contêm os traços sensoriais atrelados a cada uma das personagens, fica ainda mais nítido o abismo que as separa, bem como o investimento axiológico que lhes é reservado. No que tange ao olfato, a Bertoleza estão reservados os odores desagradáveis, repulsivos, enquanto a Zulmira são atrelados odores agradáveis, atraentes; no campo da visão, o escuro da pele, da lama, da obscuridade e do papel pardo para Bertoleza, ficando a claridade da pele pálida reservada à Zulmira; quanto à audição, são ligados a Bertoleza sons manifestamente disfóricos como os roncamentos e a lista cantada (um “canto” longe de ser agradável, muito diferente de um “cantarolar”, relacionado ao trabalho desprestigiado), enquanto à Zulmira ficam vinculados os sons envolventes de risos e do romance solfejado a um piano; em relação ao tato, ao universo de Bertoleza ficam reservadas sensações violentas como o esmagamento (da própria mulher) e incômodas como o palpitar (das misérias), enquanto no horizonte de Zulmira estão presentes sensações que trazem à tona uma suavidade, com as sedas, a *leve* pressão do braço, o afagar dos cabelos e carícias *tépidas*; sobre o paladar, enfim, pode-se destacar para Bertoleza o forte sabor do peixe, enquanto para Zulmira o sabor destacado é o doce.

As analogias feitas entre cada uma das personagens e essas figuras também funcionam como a já mencionada argumentação figurativa, aquela que não se vale da lógica, de hierarquias, funcionando lateralmente. Bertoleza é comparada, assim, a tudo o que há de ruim na vida de João Romão (o torpe balcão da bodega, o vintém de manteiga roubado e enrolado em papel pardo, o peixe ali vendido, o fregue imundo, o sono que se passava num colchão fétido e cheio de bichos), enquanto Zulmira é comparada a tudo o que tem valor euforizado, às promessas de felicidade. Opõem-se, ademais, passado e futuro: Bertoleza é aquilo que já foi e que deve ser esquecido, Zulmira representa aquilo que será, o que é desejado. Esse passado, vale dizer, só pode ser deixado para trás por João Romão, que pode desvencilhar-se da mulher, e não por Bertoleza, já que ela carrega na cor de sua pele toda a sua história.

Algumas páginas mais tarde, tem lugar a reivindicação que faz Bertoleza, superando sua subserviência, de um lugar ao lado de Romão. Em seguida, relata-se a imutabilidade da condição de Bertoleza e do que ocorre à sua volta: “No entanto, em redor do seu desassossego e do seu mal-estar, tudo ali prosperava forte em grosso, aos contos de réis, com a mesma febre com que dantes, em torno da sua atividade de escrava trabalhadeira, os vinténs choviam dentro da gaveta da venda.” (AZEVEDO, 2016, p. 266). Desta vez, usa-se a figura da *escrava trabalhadeira* para descrever a condição em que a mulher se encontra, trabalhando duro, mas sem direito de gozar os resultados desse trabalho, enquanto a receita continuava a subir, em grosso, aos contos de réis, sempre de posse do avaro João Romão. E é assim, sem sofrer mudanças, que Bertoleza continua até o final do romance. João Romão arquiteta a entrega de Bertoleza ao filho de seu antigo dono, cumprindo seu plano de livrar-se do empecilho que ela representava em seus planos, dessa materialização de seu *não poder-ser*. Vejamos, por fim, o trecho que trata da chegada daquele que “herdara” Bertoleza, acompanhado de policiais, para capturá-la:

Atravessaram o armazém, depois um pequeno corredor que dava para um pátio calçado, chegaram finalmente à cozinha. Bertoleza, que havia já feito subir o jantar dos caixeiros, estava de cócoras no chão, escamando peixe, para a ceia do seu homem, quando viu parar defronte dela aquele grupo sinistro.

Reconheceu logo o filho mais velho do seu primitivo senhor, e um calafrio percorreu-lhe o corpo. Num relance de grande perigo compreendeu a situação; adivinhou tudo com a lucidez de quem se vê perdido para sempre: adivinhou que tinha sido enganada; que a sua carta de alforria era uma mentira, e que o seu amante, não tendo coragem para matá-la, restituía-a ao cativo.

Seu primeiro impulso foi de fugir. Mal, porém, circunvagou os olhos em torno de si, procurando escapula, o senhor adiantou-se dela e segurou-lhe o ombro.

- É esta! disse aos soldados que, com um gesto, intimaram a desgraçada a segui-los.
- Prendam-na! É escrava minha!

A negra, imóvel, cercada de escamas e tripas de peixe, com uma das mãos espalmada no chão e com a outra segurando a faca de cozinha, olhou aterrada para eles, sem pestanejar.

Os policiais, vendo que ela se não despachava, desembainharam os sabres. Bertoleza então, erguendo-se com ímpeto de anta bravaria, recuou de um salto e, antes que alguém conseguisse alcançá-la, já de um só golpe certo e fundo rasgara o ventre de lado a lado.

E depois emborcou para a frente, rugindo e esfocinhando moribunda numa lameira de sangue. (AZEVEDO, 2016, p. 277-279)

Bertoleza, já antes descrita como rasteira, é encontrada pelo sinistro grupo de cócoras no chão da cozinha – ou seja, uma vez mais está topologicamente embaixo, em nível inferior, no chão – desempenhando um trabalho (como sempre) sobre o qual se pode destacar tanto o mau cheiro característico do peixe morto, como o fato de o objetivo de tal trabalho ser o de *servir* a Romão, aquele que armara sua entrega à servidão em última instância, a escravidão. Ao reconhecer o filho de seu antigo dono, Bertoleza se dá conta da enganação de Romão e adivinha sua restituição ao cativo. Assim, sem encontrar escapatória possível em vida, decide por sua própria morte: pesando muito rapidamente as alternativas, se mostra ciente de seu *não-poder*, de sua impotência diante dos escravizadores, mas também de seu *poder*, a possibilidade de acelerar o irreversível – a morte – sua única saída para fugir à volta à escravização *stricto sensu*.

Em certa medida, o suicídio de Bertoleza parece representar uma libertação, posto que a mulher teria encontrado em morte a liberdade que jamais tivera em vida, *pondo um fim à sua condição de serva*; no entanto, parece ser um último golpe de sua servidão, pois não é menos verdade que Bertoleza cumpre um trabalho que Romão *desejava*, mas que *não podia fazer*. Esse *fazer* nunca realizado por João Romão, quem em dado momento fica paralisado com um ameaçador castiçal na mão, a observar Bertoleza dormindo e considerando seu assassinato, aquele que repete a si próprio, em meio a seus pensamentos, perguntas sobre o destino funesto que desejava para Bertoleza – “e se ela morresse?”, “e se eu a matasse?” – nunca chega a ser cumprido por ele próprio. Teria Bertoleza servido a João Romão até na hora de sua morte?

No breve relato de seu suicídio, estão presentes figuras que reforçam a isotopia da sujeira, que pode ser reconhecida nas escamas e tripas de peixe que rodeiam Bertoleza antes que rasgue o próprio ventre, e também na *lameira* de sangue em que morre; também a isotopia animalésca, que reforça a não-humanidade de Bertoleza, pode ser percebida pelo movimento que faz a mulher: descreve-se como Bertoleza, cercada pelos policiais, mantinha no chão, além dos pés, uma das mãos, como faria um animal não-bípede – a outra mão, que poderia servir como o quarto apoio, era usada para segurar a faca de cozinha, seu instrumento de trabalho; ao

perceber o movimento dos policiais que desembainharam seus sabres, a mulher se ergue “com ímpeto de *anta bravia*” e recua de um salto para proceder ao corte de seu ventre. Ao fazê-lo, cai para a frente *rugindo* e *esfocinando*, coisas que só um animal é capaz de fazer. Não se deve perder de vista, por fim, a nova ocorrência do marcador racial neste final do romance, já que, uma vez mais, usa-se o substantivo *negra* para fazer referência a Bertoleza.

Podemos passar à análise de uma terceira personagem cujo marcador racial é sempre muito patente, a exemplo do que acontece com Bertoleza e Rita Baiana. Falamos de Firmo, recorrentemente tratado por *mulato* no romance.

3.4. Firmo

‘Os negros’, diz um relato publicado em 1789, ‘eram injustos, cruéis, bárbaros, semi-humanos, traiçoeiros, perversos, ladrões, beberrões, arrogantes, preguiçosos, sujos, sem vergonhas, furiosamente ciumentos e covardes’. (JAMES, 2010, p. 31)

Para essa terceira personagem, também se percebe, como dissemos, o uso constante de adjetivo que faz referência à sua racialização, já que o termo *mulato* é exaustivamente empregado quando se fala no rapaz. Assim como acontece com Rita e Bertoleza, é possível ver, com relação ao Firmo, essa característica racial convocada em trechos com marcadores nitidamente disfóricos, como em “O Firmo, o **mulato** com quem ela agora vivia metida, o **demônio que a desencabeçara para aquela maluqueira**, de Jacarepaguá, ia lá jantar esse dia com um amigo.” (AZEVEDO, 2016, p. 74, grifo nosso). Também o termo *capoeira* é insistentemente utilizado como substantivo para tratar de Firmo, e, como já dissemos no subtópico que dá conta da temática da malandragem, a capoeira está intimamente associada ao universo da malandragem no romance, mas também fora dele na época de sua publicação, tendo chegado a ter sua prática proibida por Decreto (cf. subtópico e. Isotopia temática da malandragem). Não é demais lembrar que a capoeira acaba por ser um elemento que reforça não só o caráter disfórico da personagem ao associá-la à malandragem, mas também destaca a pertença de Firmo à raça negra, tendo em vista que a capoeira é uma prática com raízes, tronco, copa e folhas bem estabelecidos na cultura negra, e era, à época em que se passa o romance, um marcador racial ainda mais forte do que na atualidade. Os traços figurativos da capoeira e da racialização se misturam e acompanham a personagem do começo ao fim do romance.

Psicologicamente, Firmo é caracterizado com certa instabilidade (a exemplo do que já comentamos acerca de Rita, quem tem a volubilidade repetidamente destacada e “justificada”

por seu caráter racial, marcado pelo mestiçamento, como se vê mais adiante). Essa instabilidade ganha contornos figurativos mais fortes em seu romance com Rita, sendo a relação entre os dois marcada por brigas e reconciliações, como notamos em parágrafo do romance que narra a história de tal relacionamento:

Aquela amigação com a Rita Baiana era uma coisa muito complicada e vinha de longe; vinha do tempo em que ela ainda estava chegadoinha de fresco da Bahia, em companhia da mãe, uma cafuza dura, capaz de arrancar as tripas ao Manduca da Praia. A cafuza morreu e o Firmo tomou conta da mulata; mas pouco depois se separaram por ciúmes, o que aliás não impediu que se tornassem a unir mais tarde, e que de novo brigassem e de novo se procurassem. Ele tinha “paixa” pela Rita, e ela, apesar de volúvel como toda a mestiça, não podia esquecê-lo por uma vez; metia-se com outros, é certo, de quando em quando, e o Firmo então pintava o caneco, dava por paus e por pedras, enchia-a de bofetadas, mas, afinal, ia procurá-la, ou ela a ele, e ferravam-se de novo, cada vez mais ardentes, como se aquelas turras constantes reforçassem o combustível dos seus amores. (Ibidem, p. 77)

A instabilidade de Firmo se manifesta de maneira diferente do que se passa com Rita, já que para ela a manifestação é percebida na sua quebra contratual da monogamia, enquanto Firmo se mostra instável em suas decisões acerca da continuidade da relação; essa instabilidade não é expressa meramente por abandonos seguidos de retornos: Firmo chega ao extremo da agressão física e depois busca o retorno da relação com o amor renovado. A moderação, definitivamente, não é parte de seu caráter. Além da instabilidade, outra característica compartilhada por ambos é a sensualidade, a qual, ainda no trecho acima, pode ser percebida na menção aos encontros cada vez mais ardentes entre ambos e que, já suficientemente comentada com relação à Rita, será ainda reforçada outras vezes na figurativização de Firmo. Não obstante as semelhanças, é inegável que tanto a instabilidade quanto a sensualidade recebem mais relevo em Rita do que em Firmo, que é mais facilmente identificado pelo destaque que recebe quanto à violência, que, no mesmo excerto citado acima, é figurativamente representada pelas bofetadas que dava em Rita, pelos paus e pedras.

A violência é a forma como Firmo lida com todo e qualquer problema e, por isso, não é difícil encontrar exemplos de recobrimento figurativo para ela. Em sua relação com Rita Baiana, é percebida na escalada do ciúme, resultando nas bofetadas que dá na mulher; na briga com Jerônimo que resulta na navalhada; no momento em que, ao perceber o incômodo de Miranda, o vizinho rico do cortiço, com a festa que se iniciava em casa de Rita, dispara uma ameaça: “E que não entiquem muito, ameaçou o Firmo, que comigo é nove! E o trunfo é paus!” (p. 80) etc. Neste último excerto, aliás, percebemos o uso de outras figuras que compõem o universo da malandragem, já que é fazendo referência a um jogo de cartas que Firmo expressa a sua ameaça.

Sua índole violenta rende a Firmo uma fama que assegura a ele o comando do cortiço rival ao de Romão: “No ‘Cabeça-de-Gato’, o Firmo conquistara rápidas simpatias e constituíra-se chefe de malta. Era querido e venerado; os companheiros tinham entusiasmo pela sua destreza e pela sua coragem; sabiam-lhe de cor a legenda rica de façanhas e vitórias. (AZEVEDO, 2016, p. 175), e nesse momento, com a convocação da figura de um chefe de malta, percebendo-se, mais uma vez, o destaque de atributos que lhe relegam ao universo da malandragem, uma vez que malta, de acordo com o Dicionário Caldas Aulete *Online* é um substantivo feminino que significa: “**1.** Pej. Grupo de desordeiros ou vagabundos; CORJA; SÚCIA; **2.** Conjunto ou reunião de gente de condição inferior; PLEBE; RALÉ” – e Firmo é não só um integrante desse grupo de desordeiros ou vagabundos, mas o seu líder. Antes de passarmos a outras observações, não será demais lembrar que o rol de figuras que reforçam a violência de Firmo conta com a sua inseparável navalha e com a capoeira, usada pelo namorado de Rita sempre para fins violentos, e nunca como mera expressão cultural.

A vadiagem, que também integra o universo da malandragem, é igualmente vinculada ao rapaz, que, como veremos no excerto adiante, gastava em um dia o que ganhava em uma semana de trabalho, mas que com os jogos de azar, já antes mencionados, às vezes conseguia multiplicar seu dinheiro e, conseqüentemente, o tempo de vadiagem:

[Firmo] Era oficial de torneiro, oficial perito e vadio; ganhava uma semana para gastar num dia; às vezes, porém, os dados ou a roleta multiplicavam-lhe o dinheiro, e então ele fazia como naqueles últimos três meses: afogava-se numa boa pândega com a Rita Baiana. A Rita ou outra. ‘O que não faltava por aí eram saias para ajudar um homem a cuspir o cobre na boca do diabo!’ (AZEVEDO, 2016, p. 76)

As figuras de dados e roletas multiplicando seu dinheiro alimentam a isotopia da jogatina e, por consequência, a arqui-isotopia da malandragem, que também é nutrida pela escolha da pândega em detrimento do trabalho. Imoderado e inconsequente, Firmo não equilibra as finanças, gastando rápido o que demora para ganhar, e, quando ganha rápido por uma sorte no jogo, gastando desenfreadamente por mais tempo. Para descrever esse seu comportamento ao receber uma generosa quantia de dinheiro decorrente da jogatina, percebe-se a combinação de um lexema que já contém o sema da */abundância/*, com uma figura hiperbólica: Firmo *afogava-se em uma boa pândega*²².

Ademais, não deve passar despercebido, no excerto acima, que à menção que se faz ao ofício de Firmo segue a afirmação de sua vadiagem. É curioso notar que as características

²² O verbete pândega, no Dicionário Caldas Aulete Online, por exemplo, tem em uma de suas acepções a “**1.** Festa, com *muita* comida e bebida; PATUSCADA”.

destacadas na personagem em tal excerto (mas não só nele) convergem com o que se dizia no discurso científico racista a respeito dos negros. Vejamos uma citação que faz Nina Rodrigues em seu livro *Os africanos no Brasil* (1932), de um médico inglês seu contemporâneo, Henry Havelock Ellis:

a energia de todo o povo [negro] degenerou em indolência e gozos sensuais e para sair desta situação serão necessários séculos, porque a natureza exerce sobre o desenvolvimento do ser humano uma influência soberana que é tanto mais poderosa quanto mais próximo se acha o povo do estado primitivo, pois nas sociedades civilizadas vai-se aprendendo gradualmente a combatê-la. (Henry Havelock Ellis apud Raimundo Nina Rodrigues, 2010 p. 292)²³

Interessa-nos perceber as similaridades entre o que afirma Havelock Ellis a respeito da indolência e da sensualidade do negro e tais características na personagem em análise, pois essas parecem constituir, junto da violência, a marca registrada de Firmo. Também é interessante perceber que Havelock Ellis opõe sociedades pretensamente civilizadas a povos em estado pretensamente primitivo (cultura vs. natura), tratando-os hierarquicamente: aqueles mais evoluídos, estes mais atrasados. Em consonância com o discurso de Havelock Ellis (op. cit) a respeito do povo negro, Firmo, sendo um vadio, preferindo a diversão ao trabalho, é de certa forma um indolente. Outra característica destacada por Havelock Ellis, a sensualidade – de que já falamos brevemente a respeito da personagem – é destacada não só no relato de seu histórico amoroso com Rita, mas também por suas atitudes correntes e pelos ambientes que ele não apenas frequenta, mas cuja aclimatação é, em parte, responsabilidade dele, como se vê no trecho adiante.

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

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

²³ Na continuação da citação, lê-se “Contudo, **em tudo isto vemos efeitos de condições externas** e não há razão para supor que originalmente as raças brancas possuíam capacidade mental superior à das raças negras. Se conseguiram atingir aos mais altos sucessos no mesmo período de tempo, foi isso apenas porque elas **se acharam situadas com mais felicidade**” (grifo nosso), sendo relevante destacar a consonância entre tal discurso e o discurso encontrado em *O Cortiço*, que parece pregar a sobredeterminação do homem não só pela hereditariedade, mas também pela influência do meio.

E à viva crepitação da música baiana calaram-se as melancólicas toadas dos de além-mar. Assim à refulgente luz dos trópicos amortece a fresca e doce claridade dos céus da Europa, como se o próprio sol americano, vermelho e esbraseado, viesse, na sua luxúria de sultão, beber a lágrima medrosa da decaída rainha dos mares velhos. (AZEVEDO, 2016, p. 88)

O excerto acima tem muito a ser explorado. Em primeiro lugar, destacamos que o tato é o sentido mais acentuado, ainda que se esteja falando de música. Tal sentido é convocado já no momento em que os instrumentos de Porfiro e Firmo *rompem vibrantemente*, por meio do chorado baiano, a tristeza em que iam todos caindo. Fica também evidente, desde então, que o tato se apresenta de maneira nada tênue, sendo, pelo contrário, bastante intenso. Assim, essa música produzida por Firmo em parceria com Porfiro – personagem que, lembremos, também é descrita como um *mulato* – é retratada comparando-se, por exemplo, à “carícia de fera” e à “carícia de doer”, o que destaca, por meio do tato, não só a /sensualidade/, mas também a /ferocidade/ e a /violência/ produzidas pelos instrumentos dos dois rapazes. Essa música é responsável por despertar o sangue de todos, tal como se tivessem o corpo *fustigado* (termo que pode convocar um sentido de *instigação*, mas também o de *açoite*) por *fortes urtigas*; Essa cobertura figurativa que reforça o caráter feroz de tal música é reiterada alguns parágrafos adiante, quando se narra que “O chorado *arrastava-os* a todos, *despoticamente*, desesperando aos que não sabiam dançar [...]” (Ibidem, p. 90).

A ferocidade da música está estreitamente ligada à sensualidade, e funciona de maneira a destacar sua potência. Percebem-se descrições sinestésicas para a caracterização dessa sensualidade estonteante, como na atribuição da ardência delirante às notas, que mescla tato e audição, e na menção à música de fogo que mescla os mesmos sentidos, mas também na comparação a um aroma quente, que mistura olfato e tato. A sensualidade está presente, portanto, em mais de uma das evocações sensoriais: nota-se a sua presença, no que diz respeito ao olfato, pelo *aroma* quente das plantas brasileiras, bem como pelo perfume que mata de volúpia; a respeito da visão, além da possibilidade de mencionar todos os elementos que fazem referência a figuras do mundo natural cuja visualização é passível de se construir, mencionamos a *refulgente luz* dos trópicos, bem como o *vermelho e esbraseado* sol americano; no que tange à audição, podemos mencionar a música feita de beijos e soluços gostosos, o estalar de gozo, a música feita de fogo, a viva crepitação da música baiana, os gemidos lúbricos, e os suspiros soltos em torrente; e na seara do tato, o sentido mais explorado, tem-se a já mencionada *fustigação* do corpo com urtigas bravas, as ardentes notas, os convulsivos ais, os beijos, a carícia de fera e de doer, o quente aroma, o amortecimento proveniente da luz dos trópicos e o esbraseado do sol americano. Além dessas figuras resgatadas pela sensorialidade,

também podemos destacar o uso de lexemas que ajudam a estabelecer o sema da /sensualidade/ como dominante e que são de ordem mais temática, como a luxúria, a volúpia, o gozo e o frenesi de amor, bem como a combinação de figuras com termos de ordem mais temática, convocando o sema da /sensualidade/, como em *luxúria de sultão* e *moscardos sensuais*.

Percebe-se, ademais, uma estreita relação entre prazer e dor, amarrando a sensualidade ao perigo, o que fica evidente pela proximidade das figuras dos besouros venenosos mencionados em seguida aos moscardos sensuais, na mistura entre a carícia e a dor, e também na figura do fogo, que compreende dor e sensualidade. Essas figuras de certa forma apelam tanto para o *prazer do perigo* como para o *perigo do prazer*, algo que pode ser enxergado também na relação entre Jerônimo e Rita, que é caracterizada pelas turras constantes que reforçam o combustível de seus amores, pelas brigas que fazem com que eles se entreguem de maneira mais ardente um ao outro, constituindo essa estranha relação entre dor e desejo, perigo e prazer. Firmo parece ser a personagem que melhor resume essa coabitação de dor/perigo e desejo/prazer, pois ao longo do romance, não se pode deixar de notar, Firmo não só frequenta ambientes cujos principais elementos de destaque são a sensualidade e/ou o perigo, mas é um dos responsáveis pela criação desses ambientes: a respeito da sensualidade, além de ser um dos responsáveis por tocar a lúbrica música, é Firmo quem dança com a *sensual* Rita Baiana; a respeito da hostilidade, percebemos sua grande contribuição em diversos momentos, como no caso da briga com Jerônimo que termina parcialmente com uma navalhada, e em última instância com a sua morte, mas também no caso da animosidade entre os dois cortiços rivais que, apesar de fomentada por Romão em um primeiro momento, encontra em Firmo o fomento líder, sendo ele, para um dos cortiços, o exemplo de coragem a ser seguido. Até mesmo o momento do embate entre os cortiços, interrompido pelo incêndio causado por uma das moradoras, pode ser incluído como exemplo pois ele ocorre, não nos esqueçamos, como resultado do desejo de vingar a morte de Firmo. É inegável, pois, que esses ambientes contribuem para a constituição das características da personagem.

Em outros momentos do romance, não faltam substantivos e adjetivos para descrever Firmo como pedante e malandro, disposto a levar vantagem em cima de outras pessoas:

Firmo, o atual amante de Rita Baiana, era um mulato pachola, delgado de corpo e ágil como um cabrito; capadócio de marca, pernóstico, só de maças, e todo ele se quebrando nos seus movimentos de capoeira. Teria seus trinta e tantos anos, mas não parecia ter mais de vinte e poucos. Pernas e braços finos, pescoço estreito, porém forte; não tinha músculos, tinha nervos. A respeito de barba, nada mais que um bigodinho crespo, petulante, onde reluzia cheirosa a brilhantina do barbeiro; grande cabeleira encaracolada, negra, e bem negra, dividida ao meio da cabeça, escondendo

parte da testa e estufando em grande gaforina por debaixo da aba do chapéu de palha, que ele punha de banda, derreado sobre a orelha esquerda.

Vestia, como de costume, um paletó de lustrina preta já bastante usado, calças apertadas nos joelhos, mas tão largas na bainha que lhe engoliam os pezinhos secos e ligeiros. Não trazia gravata, nem colete, sim uma camisa de chita nova e ao pescoço, resguardando o colarinho, um lenço alvo e perfumado; à boca um enorme charuto de dois vinténs e na mão um grosso porrete de Petrópolis, que nunca sossegava, tantas voltas lhe dava ele a um tempo por entre os dedos magros e nervosos. (AZEVEDO, 2016, p. 76)

O pedantismo de Firmo é trazido ao discurso por meio do emprego de lexemas usados na descrição do rapaz, como *pachola*, que de acordo com algumas das acepções encontradas no Dicionário Caldas Aulete *Online* pode ser um adjetivo para: “**1.** Bras. Vaidoso, presunçoso; GABOLA; ORGULHOSO;” e um substantivo que descreve um “**3.** Indivíduo pretensioso, cheio de si.”; e *pernóstico*, que também segundo o Dicionário Caldas Aulete *Online* pode ser usado para descrever aquele “**1.** Que é afetado, pedante (indivíduo pernóstico; discurso pernóstico); PRESUMIDO; PRETENSIOSO”. Mas também a descrição de seu bigode colabora para essa caracterização; nela, nota-se o uso do adjetivo *petulante*, que “**3.** Diz-se do que ou de quem é arrogante e não demonstra respeito pelos outros; ATREVIDO; INSOLENTE; IRREVERENTE; SAIÃO”, ainda em definição encontrada no referido Dicionário.

A malandragem que acompanha o pedantismo pode ser notada pelo uso do substantivo *capadócio*, que, também de acordo com o mesmo Dicionário, pode significar “**5.** Aquele que tenta enganar outros com trapaças, espertezas, imposturas; espertalhão”; também o termo *maçada* faz referência à malandragem de Firmo, posto que pode significar, ainda conforme o Dicionário *Online* consultado, “**5.** Gír. Trapaça no jogo. **7.** Gír. Combinação secreta ou conluio entre duas pessoas para enganar ou fazer mal a outrem”. Essa dose de pedantismo por parte de Firmo também refletirá, em certa medida, nas ações que virá a tomar no romance, notadamente no combate com Jerônimo, que parece ser tanto decorrência de seu ciúme, como defesa de uma autoimagem que criou e que tornará necessária a defesa de sua honra²⁴ – assim, ao perceber um jogo de sedução entre Rita e Jerônimo, vê-se obrigado a (re)agir não só para a manutenção do objeto (Rita), mas também para a conservação de sua autoimagem.

Chama a atenção, ademais, no excerto da página 76 do romance, a descrição do corpo de Firmo: delgado de corpo, com pernas, braços e dedos finos, magros, pezinhos secos. Essa

²⁴ A respeito da honra e de sua defesa, comenta Greimas (2014, p. 247) que “Esse simulacro – pois a honra é claramente a representação, a ‘autoimagem’ que o homem constrói para si em função de sua participação na vida social – é um núcleo frágil; protegido e exposto ao mesmo tempo, pois esse ‘sentimento de merecer a consideração e de ter direito à própria estima [...] repousa sobre uma avaliação positiva de sua autoimagem, isto é, afinal, sobre uma ‘confiança em si’”.

caracterização física da personagem, com os traços de uma magreza que está longe de ser frágil, é consoante a uma certa dose de agilidade e furtividade bem ajustada à malandragem, sendo essas características reforçadas pela maneira como se porta, com a agilidade de um cabrito, de pés ligeiros, e com seus movimentos de capoeira. Também a sua vestimenta, descrita no excerto que antecede, é relevante para a solidificação figurativa dessa malandragem, mas trataremos dela mais adiante, ao examinarmos as compatibilidades de Firmo com um estereótipo reconhecido na cultura brasileira. Por ora, contentemo-nos com a exibição comentada de outro momento em que essa agilidade de Firmo é descrita, contrastada com as características encontradas em Jerônimo:

Jerônimo era alto, espadaúdo, construção de touro, pescoço de Hércules, punho de quebrar um coco com um murro: era a força tranquila, o pulso de chumbo. O outro, franzino, um palmo mais baixo que o português, pernas e braços secos, agilidade de maracajá: era a força nervosa; era o arrebatamento que tudo desbarata no sobressalto do primeiro instante. Um, sólido e resistente; o outro, ligeiro e destemido, mas ambos corajosos. (AZEVEDO, 2016, p. 143)

O outro de que fala o narrador é Firmo. Uma vez mais, ele é descrito como magro, franzino, mas não frágil. Em oposição à força tranquila de seu oponente, Firmo tem os braços secos e a agilidade de maracajá²⁵ (um gato-do-mato), uma força nervosa, um arrebatamento que desbarata de sobressalto. O próprio nome do rapaz, aliás, pode ser visto como um indicador de sua firmeza física (mas não de caráter), também lembrada pelo narrador quando este diz que o brasileiro “não tinha músculos, tinha nervos” (Ibidem, p. 76), na medida em que *Firmo* corresponde ao presente do indicativo do verbo firmar, na primeira pessoa do singular. Essas características estão também em harmonia com o caráter explosivo de Firmo, com sua inconstância. De fato, sua caracterização permite que se pense nele como uma pilha de nervos, um sobressalto, um arrebatamento, dono de uma força explosiva, não tranquila.

Esse caráter explosivo e violento de Firmo, além de lhe render a liderança do grupo do cortiço rival, como já dissemos, resulta também em medo por parte de Rita Baiana, como se pode notar em excerto que diz:

Rita, essa noite, recolhera-se aflita e assustada. Deixara de ir ter com o amante e mais tarde admirava-se como fizera semelhante imprudência; como tivera coragem de pôr em prática, justamente no momento mais perigoso, uma coisa que ela, até aí, não se sentira com ânimo de praticar. No íntimo respeitava o capoeira; tinha-lhe medo. Amara-o a princípio por afinidade de temperamento, pela irresistível conexão do instinto luxurioso e canalha que predominava em ambos, depois continuou a estar

²⁵ Não seria absurdo, ademais, com base na semelhança fonética das duas palavras opor a rapidez de *maracajá* vinculada a Firmo à tranquilidade de Jerônimo que, dir-se-ia, é de *maracujá*.

com ele por hábito, por uma espécie de vício que amaldiçoamos sem poder largá-lo; (Ibidem, p. 201)

O respeito e o medo que tem Rita de seu antigo amante realçam características de Firmo que estão longe de ser novidade a essa altura do romance. Chama a atenção, ainda que tampouco seja novidade, o fato de tais menções ao medo e ao respeito aparecerem fazendo referência a Firmo *enquanto capoeira*. Também encontramos no excerto a referência explícita à afinidade de temperamento e irresistível conexão do *instinto* luxurioso que predominava tanto em Rita como em Firmo, o que reforça a possível interpretação de uma proposição de essencialismo, de uma inerência dessa característica à sua racialização, à mistura das raças, para ser mais exato, já que ambos são descritos como *mulatos*. Com efeito, a caracterização de ambas as personagens leva o enunciatário a nelas pensar como sendo bastante similares tanto em temperamento (note-se que Rita Baiana, a exemplo de Firmo, que luta com seu rival pela companheira, também chega a brigar com Piedade, a portuguesa esposa de Jerônimo), como na luxúria, já que, como vimos, Firmo também tem frisada sua faceta sensual – embora não ignoremos que cada uma das personagens se destaca mais em um dos atributos. No excerto acima, narra-se, ainda, o motivo para que Rita tivesse continuado a relação com Firmo: seguiu com ele por hábito, e mais que isso, por uma espécie de vício que se amaldiçoa, mas que não se pode largar. Essa comparação de Firmo com um tal vício faz com que fique ainda mais evidente que ele sintetiza o prazer e o perigo, a dor e o desejo. Os valores disfóricos se destacam muito já no nível da aparência, ao contrário do que acontece com Rita, em quem também é possível perceber algo parecido (vide nossos comentários acerca de uma espécie de elogio disfórico, com efeito às avessas).

Esse medo de Rita era bastante justificável, posto que a violência de Firmo já se provara em outros momentos, e a lavadeira “Conhecia bem o amante e sabia de quanto era ele capaz sob a influência dos ciúmes” (Ibidem, p. 114). Exemplos de momentos em que a violência do companheiro de Rita aparece não faltam, como a contenda entre ele e Jerônimo, mas também antes disso, quando a briga entre os dois era ainda só uma possibilidade:

O capadócio ia dormir todas as noites com a Rita, mas não morava na estalagem; tinha o seu cômodo na oficina em que trabalhava. Só pelos domingos é que ficavam juntos durante o dia e então não relaxavam o seu jantar de pândega. Uma vez em que ele gazeara o serviço, o que não era raro, foi vê-la fora das horas do costume e encontrou-a a conversar junto à tina com o português. Passou sem dizer palavra e recolheu-se ao número 9, onde ela foi logo ter de carreira. Firmo não lhe disse nada a respeito das suas apreensões, mas também não escondeu o seu mau humor; esteve impertinente e rezingueiro toda a tarde. Jantou de cara amarrada e durante o parati, depois do café, só falou em rolos, em dar cabeçadas e navalhadas, pintando-se terrível, recordando façanhas de capoeiragem, nas quais sangrara tais e tais tipos de

fama; “não contando dois galegos que mandara pras minhocas, porque isso para ele não era gente - Com um par de cocadas boas ficavam de pés unidos para sempre!” Rita percebeu os ciúmes do amigo e fez que não dera por coisa alguma. No dia seguinte, às seis horas da manhã, quando ele saía da casa dela, encontrou-se com o português, que ia para o trabalho, e o olhar que os dois trocaram entre si era já um cartel de desafio. Entretanto, cada qual seguiu em silêncio para o seu lado. (AZEVEDO, 2016, p. 113-114)

Chamam a atenção as diversas figuras como a nada rara falta de Firmo no trabalho, os jantares de pândega e a bebida, que reforçam as isotopias da vadiagem e da jogatina, e que compõem o universo (a arqui-isotopia) da malandragem, procedendo com o enriquecimento da personagem com atributos de tal universo. Além de tais isotopias, também tem lugar de destaque a violência, que no excerto é alimentada pelo ciúme de Firmo. De acordo com Greimas e Fontanille (1993), o ciúme é uma paixão (falamos, é sempre bom lembrar, de paixões discursivas, de papel) que pode comportar, além de sujeito e objeto, um rival. Na história de Firmo, esse rival é Jerônimo, enquanto Rita é o objeto (sempre entendido como o objeto tal como concebe a Semiótica no tratamento dos actantes em nível narrativo). Expliquemos melhor: o ciúme que atormenta Firmo e intensifica a sua violência é resultado do sentimento de posse que tem sobre o objeto (Rita), mas também da ameaça a essa posse que ele enxerga em seu rival (Jerônimo).

Tomado pelo ciúme, Firmo faz uma ameaça indireta e nem-tão-velada ao rival, contando à companheira histórias de seu passado que destacam suas principais e mais temidas armas – capoeira e navalha – para a superação de seus inimigos. Tal superação resultara, além de cabeçadas, navalhadas e sangue derrubado, na morte de dois *galegos*, termo que faz referência a portugueses, tal como o era Jerônimo. A ameaça, em nível narrativo, pode ser vista como uma manipulação por parte de Firmo através da intimidação, ou seja, tratando de mostrar-se o detentor de um poder, o homem promete valores negativos caso Rita procedesse ao que ele tentava dissuadi-la de fazer (manter-se próxima ao português). Curioso notar que a manipulação falha, embora Rita acredite no poder-fazer de Firmo, motivo pelo qual a mulher se mostra aflita e assustada por ter faltado ao encontro justamente no momento mais *perigoso*. Pode-se atribuir a falha na manipulação empreendida por Firmo ao sucesso da manipulação posta em prática por Jerônimo. É preciso dizer, no entanto, que embora tenha faltado eficácia na manipulação por parte do brasileiro, a sanção é cumprida na noite em que quase leva a óbito o rival com a navalhada que o acerta.

Tal navalhada, que agora mesmo tratamos como uma sanção – com aspecto terminativo, portanto – pode ser também vista como uma manipulação – com aspecto incoativo, inaugurando outro programa narrativo – pois, se Rita sabia já antes do que era capaz o seu

companheiro, agora tem ainda mais motivos para acreditar em seu poder e manter-se longe de Jerônimo. Ainda assim, falha mais uma vez a manipulação por intimidação, e Rita sucumbe à manipulação do rival de Firmo. As tensões entre ambas as manipulações, entretanto, justificam a existência do medo por parte de Rita, ainda que não aceite integralmente a manipulação do brasileiro.

Abandonado por Rita, quem não fora ao seu encontro no horário marcado, Firmo demonstra uma vez mais o seu já conhecido temperamento violento:

Deu meio-dia e Firmo esperou ainda, passeando na estreiteza da miserável alcova, como uma onça enjaulada, rosnando pragas obscenas; o sobrolho intumescido, os dentes cerrados. “Se aquela safada lhe aparecesse naquele momento, ele seria capaz de torcê-la nas mãos!”

À vista do embrulho da comida estourou-lhe a raiva. Deu um pontapé numa bacia de louça que havia no chão, perto da cama, e soltou um murro na cabeça.

- Diabo!

Depois assentou-se no leito, esperou ainda algum tempo, fungando forte, sacudindo as pernas cruzadas, e afinal saiu, atirando para dentro do quarto uma palavra porca.

Pela rua, durante o caminho, jurava que “aquela caro pagaria a mulata!” (AZEVEDO, 2016, p. 184)

Em ambiente miserável, estreito, Firmo é comparado a uma fera enjaulada. Note-se que a comparação do homem com um animal – que é, a bem da verdade, muito comum com muitas das personagens do romance –, no caso de Firmo se vale de elementos que destacam, neste mas também em outros excertos, uma /ferocidade/; em tal excerto é comparado a uma onça, rosnando, de dentes cerrados, mas também na narração da briga entre ele e o português, a figura de um *bramido de fera enraivecida* traz o sema da /ferocidade/: “[...] ecoou na estalagem um bramido de fera enraivecida: Firmo acabava de receber, sem esperar, uma formidável cacetada na cabeça.” (Ibidem, p. 144). De volta à cena em que Rita o deixara esperando, o rapaz, já conhecido por sua irritabilidade e pavio curto, estoura de raiva, dando um pontapé na bacia de comida e um murro na própria cabeça. Também na dimensão cognitiva o rapaz demonstra a violência, por meio dos pensamentos revelados pelo narrador: são ameaças à companheira.

Depois de sair da alcova, ele rodeia o cortiço, mas, sem adentrá-lo, termina num ambiente bem alinhado com os traços da malandragem a esta altura já profundamente impressos na personagem: chega ao botequim do Garnisé, entregando-se à bebedeira. Firmo descobre que Jerônimo saíra do hospital, e a sua descrição após a descoberta resulta em um recrudescimento da imagem violenta do rapaz: “Com o chapéu à ré, a gaforina mais assanhada que de costume, os olhos vermelhos, a boca espumando pelos cantos, todo ele respirava uma febre de vingança e de ódio.” (Ibidem, p. 185). O retrato que se pinta é mais uma vez de um

animal violento, com o cabelo assanhado de Firmo fazendo as vezes de pelos ouriçados e as espumas nos cantos da boca pintando-o como um animal raivoso, com o relato de seus sentimentos intensificado pela tônica figura de uma febre de vingança e de ódio.

A vingança, entretanto, era também desejo de Jerônimo, que arma com mais dois homens para dar cabo da vida de Firmo nessa mesma noite. Um dos contratados de Jerônimo avista o alvo: “[...] Firmo surgia muito ébrio, a dar bordos, contando, sem conseguir, uma massagada de dinheiro, em notas pequenas, que ele afinal entrouxou num bolo e recolheu na algibeira das calças.” (Ibidem, p. 196). A imagem de Firmo bêbado, contando dinheiro que ganhara com jogo, em nada destoa da imagem geral que se pode reconstruir a seu respeito com o exame de sua participação na obra. Também as cenas que se seguem são coerentes com a imagem do colérico brasileiro, pois, muito ébrio, armado com sua navalha, mostra-se muito destemido e chega a prometer dar cabo de Jerônimo. Enganado por aquele que, sem que Firmo soubesse, viria a ser um de seus algozes, o homem sai cambaleando do bar à busca de Rita Baiana e, “sem se aguentar nas pernas” (Ibidem, p. 199), em uma praia deserta, cai na emboscada que termina com sua morte. É assim, bêbado, resistindo com sua capoeira, que a participação de Firmo se encerra no romance.

Como pudemos ver, as figuras que recobrem as isotopias da vadiagem, da violência, do ciúme, da jogatina, da bebedeira – a arqui-isotopia da malandragem, enfim – são constantemente convocadas para compor a imagem de Firmo e dos espaços por ele frequentados. Não se pode ter a inocência de pleitear que uma recorrência semântica, uma reiteração de semas, é pura e simplesmente uma recorrência sem efeitos para a significação. Isso ficou já evidente quando tratamos da insistente reiteração da sensualidade no que diz respeito à Rita Baiana, redundando em uma hiperssexualização de tal personagem, e isso deve também ficar evidente na composição da imagem de Firmo. A reiteração desses traços atrelados a Firmo acaba por constituí-lo como o malandro por excelência, mas isso será mais bem explorado no capítulo seguinte. Por ora, basta-nos um retorno sintético e conclusivo à figuratividade conforme analisada neste capítulo.

3.5. Acerca das três personagens: breves compreensões à guisa de uma conclusão

A partir do exame das personagens, percebem-se com certa facilidade algumas diferenças em suas caracterizações. Nota-se, por exemplo, que Firmo está atrelado de maneira muito evidente a um universo disfórico, sendo o tempo todo reconhecido por atributos

condenáveis, como a violência e a indolência, ao passo que as outras duas personagens analisadas recebem, cada uma em um grau diferente, valorações que podem parecer positivas. Para ambas, são atributos físicos que recebem algum enaltecimento: em Bertoleza, percebe-se certa exaltação de sua força de trabalho, valor que a transformava em um objeto atrativo para Romão em um primeiro momento; já em Rita, são seus atributos físicos relativos à sensualidade que lhe rendem uma espécie de elogio disforizante, como dissemos anteriormente. Esses valores com reconhecimento positivo são, em verdade, limitantes para ambas, já que Bertoleza vê sua participação circunscrita ao universo do trabalho, enquanto Rita Baiana fica restrita ao universo de valorização sexual. Como não se lembrar do ditado popular que diz “branca para casar, *mulata para fornicar, preta para trabalhar*?”²⁶ Ainda sobre essa suposta valoração positiva feita de Rita Baiana e de Bertoleza, podemos destacar o que diz Neusa Santos Souza:

Alguns estereótipos que constituem a mitologia negra adquirem, a nível do discurso, uma significação **aparentemente positiva**.

O “privilégio da sensibilidade” que se materializa na musicalidade e ritmicidade do negro, a singular resistência física e **extraordinária potência e desempenho sexuais**, são **atributos que revelam um falso reconhecimento de uma suposta superioridade negra**. Todos estes “dons” estão associados à “irracionalidade” e “primitivismo” do negro em oposição à “racionalidade” e “refinamento” do branco. (SOUZA, 1983, p. 30, grifo nosso)

A psicanalista atesta sua reflexão com uma citação de Florestan Fernandes: “os traços que poderiam caracterizar o negro como superior são aqueles que simbolizam uma verdadeira inferioridade e que definem ‘a besta’” (Florestan Fernandes apud Neusa Santos Souza, 1983, p. 32). Assim, não é de forma alguma um disparate afirmar que em nível imanente, as três personagens são “bestializadas”, para fazer referência às palavras de Florestan Fernandes, ficando mais explícito o caráter disfórico que em última instância lhes é atribuído, quando esses valores ou destrezas ligados ao corpo (nisto também o Firmo pode ser incluído, já que é com o corpo que exerce algum poder), enquanto representação de um primitivismo e de uma irracionalidade, são opostos ao refinamento e à racionalidade possível em personagens brancas.

Ademais, em vista da análise empreendida, ao perceber o que representam as três personagens, o que as rodeia e o modo como existem, vêm à mente as palavras de Grada Kilomba:

No mundo conceitual branco, o sujeito negro é identificado com o objeto “ruim”, incorporando os aspectos que a sociedade branca tem reprimido e transformado em tabu, isto é, agressividade e sexualidade. Por conseguinte, acabamos por coincidir

²⁶ Não se deve ignorar, diga-se de passagem, o fato de tal ditado apelar para uma determinação que não é só racial, mas também de gênero, uma vez que restringe e delimita espaços também à mulher branca.

com a ameaça, o perigo, o violento, o excitante e também o sujo, mas desejável (KILOMBA, 2019, p. 37, grifos da autora)

Reconhecem-se, nas personagens que analisamos, muito do que Grada Kilomba fala nesse pequeno excerto: a agressividade (de Firmo, sobretudo), a sexualidade (principalmente de Rita, mas também de Firmo), a ameaça e o perigo, (das três personagens – Firmo é uma ameaça para Jerônimo, bem como para todo o cortiço; Rita é uma ameaça para Piedade, de quem “rouba” o marido; Bertoleza é uma ameaça para João Romão e todo o seu projeto de ascensão social), o excitante (em Rita Baiana), e o sujo, mas desejável (em Bertoleza, sobretudo quanto à sujeira, mas, em certa medida, também quanto ao desejável, já que Romão valeu-se dela não só para o trabalho, mas também para a vida sexual).

Alguns desses elementos que comentamos à luz do trecho retirado do livro de Grada Kilomba são constantemente reafirmados nas personagens. Falamos da sexualidade de Rita, da sujeira vinculada à Bertoleza, e da violência de Firmo. As reiteraões, como dissemos há pouco, não se dão sem que produzam efeitos na significação, na constituição da imagem dessas personagens. São os destaques reiterados de uma ou outra característica nessas três personagens que proporcionam a elas uma tal densidade, a ponto de haver grandes compatibilidades entre essas três personagens e três diferentes estereótipos reconhecidos na sociedade brasileira.

A constante afirmação da sensualidade em Rita Baiana, por exemplo, possibilita que aproximemos a imagem da personagem depreendida a partir do romance com o estereótipo da mulata sensual. Já as reiteraões da sujeira e do servilismo com relação a Bertoleza, tornam possível um cotejo com incríveis similaridades entre sua imagem e o estereótipo da negra serviçal²⁷. Os efeitos de reiteraões semânticas podem ser notados também com relação a Firmo, cujos elementos que a todo momento destacam sua filiação ao universo da malandragem viabilizam a comparação, sem temor de insensatez, entre sua imagem e o estereótipo do malandro carioca.

Outro detalhe que não se pode perder de vista é que há outras características constantemente reiteradas nas três personagens, e que são responsáveis pela racialização e sua constante recordação. Assim, a insistência em destacar em Rita Baiana o caráter racial de tal mulher enquanto *mulata*, bem como a persistente reiteration de Bertoleza enquanto negra (com o uso

²⁷ Aliás, os “elogios disforizantes” a atributos de Rita e Bertoleza parecem ser, em grande medida, motivadores da identificação das duas personagens com os estereótipos de que falaremos mais adiante (a mulata sensual e a negra serviçal), possivelmente com o auxílio de uma contaminação semântica de que já tratamos para o termo *mulata*, e que também vai fazer com que a mulher negra/preta (neste caso vista em oposição à *mulata*) seja identificada como serviçal/empregada doméstica.

dos lexemas *preta*, *negra* e *cafuza*) e de *Firmo* enquanto *mulato*, também têm implicações para a significação. Nos estereótipos da *mulata sensual* e da *negra serviçal*, o caráter racial está bem explícito e a identificação com as personagens racializadas é facilitado. Já quanto ao estereótipo do *malandro carioca*, não está em primeiro plano o caráter racial, mas o uso constante do lexema *mulato* para referir-se a *Firmo* (que tem frequência maior que o uso do lexema *capoeira* para os mesmos fins), acaba por mostrar-se presente demais para que se possa ignorar. No romance, as paroxítonas *malandro* e *mulato* parecem confundir-se semanticamente. Chegaremos ainda a um confronto mais detalhado entre personagens e estereótipos.

4. Às vizinhanças do Cortiço

4.1. A mitificação do Negro

Quando a natureza toma o lugar da história, quando a contingência se transforma em eternidade e, por um ‘milagre econômico’, a ‘simplicidade das essências’ suprime a incômoda e necessária compreensão das relações sociais, o mito se instaura, inaugurando um tempo e um espaço feitos de tanta clareza quanto ilusão. Clareza, ilusão e verossimilhança que são frutos de um poder constitutivo do próprio mito: o de dissolver, simbolicamente, as contradições que existem em seu redor. (SOUZA, 1983, p. 25)

Com essas palavras, Neusa Santos Souza abre o capítulo terceiro de seu livro *Tornar-se Negro*. Na reflexão encontrada em tal citação, a psicanalista está interessada, como o explicita o título do capítulo – O Mito Negro –, no negro enquanto figura mítica. Compartilhamos do interesse pela questão, posto que ela de certa forma explica o motivo de encontrarmos tantos pontos de contato entre as personagens negras que examinamos, e outros discursos da sociedade: fazem, todos eles, parte de um mesmo universo mítico.

É preciso que entendamos que o Negro, tal como é reconhecido por grande parte da sociedade brasileira (ou, de maneira mais geral, a ocidental), ou seja, esse Negro mítico de que trataremos, é uma construção cujos primórdios remontam ao mundo branco europeu de outrora. Achille Mbembe trata um pouco de tal fenômeno ao dizer que

Na maneira de pensar, classificar e imaginar os mundos distantes, o discurso europeu, tanto o erudito como o popular, foi recorrendo a processos de efabulação. Ao apresentar como reais, certos ou exactos, factos muitas vezes inventados, foi-lhe escapando a coisa que tentava apreender, mantendo com esta uma relação fundamentalmente imaginária, mesmo quando a sua pretensão era desenvolver um conhecimento destinado a dá-la a conhecer objectivamente. (MBEMBE, 2014, p. 29)

Os processos de efabulação dos discursos eruditos e populares foram pouco a pouco construindo no imaginário social um tal Negro – lembremo-nos de que a raça é uma construção social. É a ele que nos referimos quando falamos de um Negro mítico. O fato de tal discurso ter origens europeias explicaria, ademais, o motivo de o Negro, nesse discurso mítico, ser visto e construído como o outro. O mito, importante registrar, não é uma forma de esconder uma realidade, mas uma forma de explicá-la, de organizá-la, assim como o é o discurso científico; longe de relegar tudo o que opera em uma lógica racista ao campo mítico, é preciso perceber que tanto o mito como o discurso científico podem resultar em práticas ou ideias racistas – o racismo científico atesta a afirmação. Os processos de efabulação do discurso erudito

mencionados por Mbembe (em que se pode localizar o romance *O Cortiço*) valeram-se, muitas vezes, de uma combinação de elementos míticos e de elementos científicos.

É inegável a compatibilidade entre o que se percebe com relação ao Negro mítico e os mitos tais como os concebe Lévi-Strauss:

Um mito diz respeito, sempre, a acontecimentos passados: “antes da criação do mundo”, ou “durante os primeiros tempos”, em todo caso, “faz muito tempo”. Mas o valor intrínseco atribuído ao mito provém de que estes acontecimentos, que decorrem supostamente de um momento do tempo, formam também uma estrutura permanente. Esta se relaciona simultaneamente ao passado, ao presente e ao futuro.[...] Nada se assemelha mais ao pensamento mítico que a ideologia política. (LÉVI-STRAUSS, 1985, p. 241)

Ora, também o discurso sobre o Negro remonta a um passado longínquo, em que ele evoluíra do macaco, sendo o elo entre este e o homem (branco); esse suposto fato do passado tem como resultado uma estrutura permanente que relegaria o Negro ao campo da selvageria, mais próximo da natureza do que da cultura, ainda um elo pré-humano, um elemento intermediário nos estágios da evolução. Ao comentar o ambiente em que ocorreu a primeira grande classificação das raças, realizada por Georges-Louis Buffon em livro chamado *Variétés dans l'espèce humaine*, Achille Mbembe diz tratar-se de um momento em que “o Negro é representado como protótipo de uma figura pré-humana incapaz de superar a sua animalidade” e com “dificuldade em quebrar a cadeia da necessidade biológica, razão pela qual não chega a moldar o seu mundo e a conceder a si mesmo uma forma verdadeiramente humana” (MBEMBE, 2014, p. 39). Essa noção do Negro como não-humano ou pré-humano (de todo modo, menos humano que o branco, que constituiria a referência de humanidade) para aqueles que aderem ao mito, persiste até os dias atuais, pois trata-se de uma estrutura “permanente”. A força das semelhanças acende uma faísca em forma de ponto de interrogação: não seria a ideologia racial tão ou mais próxima ao pensamento mítico quanto a ideologia política, ambas ancorando-se em uma base supostamente lógico-racional (biológica no primeiro caso, histórica no segundo) contrariando o que afirmava Lévi-Strauss sobre nada se assemelhar mais ao pensamento mítico que a ideologia política? Trate-se do problema enquanto uma *ideologia racial* ou enquanto um *mito Negro*, a abordagem para dar conta dele pode seguir os mesmos passos sem que sua legitimidade se veja afetada, pois, lembrando as palavras de Greimas (1975, p. 110), “a pesquisa mitológica poderia servir de modelo ao estudo das superestruturas e à descrição das ideologias sociais”.

Uma formulação bastante simplificada do caráter mítico do Negro em consonância com os pressupostos da análise estrutural do mito seria a seguinte, com base na amostragem de *O Cortiço*:

/traços fenotípicos “definidores” do Negro/ (Negro)	/Selvageria/
/ausência dos traços fenotípicos “definidores” do Negro/ (Branco)	/Civilidade/

Em uma análise estrutural de um mito, destaca-se pelo menos um par oposicional de unidades, como Negro *vs.* Branco, ou racializado *vs.* não-racializado (oposição que no quadro acima corresponde à presença *vs.* ausência de traços fenotípicos definidores do Negro *no Brasil* – fosse a questão levantada com relação a outros territórios, como os Estados Unidos da América, a presença ou a ausência dos traços fenotípicos não seria a de maior relevância, tendo em vista que, em tal país, raciocina-se em termos genotípicos, bastando ter uma gota de sangue negro entre antepassados para ser classificado como negro); em seguida, depreendem-se correlações globais, dentro de tal universo mítico, que fazem referência a tais unidades: /selvageria/ correlacionada com a *presença* de traços fenotípicos definidores do Negro, e /civilidade/ correlacionada com a *ausência* de traços fenotípicos definidores do Negro. Assim, nessa simples organização que propomos, o traço da /selvageria/ englobaria temas e figuras como (i) a sensualidade, (ii) a submissão, (iii) a sujeira; enquanto o traço da /civilidade/ daria conta do (i) não-sensual (o racional? o comportado? de todo modo, o civilizado), (ii) o insubmisso (ou agente da submissão?), e (iii) o limpo. Essa visão, aliás, é corroborada pelo que afirma Neusa Santos Souza (1983, p. 27): “o irracional, o feio, o ruim, o sujo, o sensitivo, o [sexualmente] superpotente e o exótico são as principais figuras representativas do mito negro”.

O selvagem é aquele preso à natureza, em contraste com o civilizado, próprio dos domínios da cultura. Assim, quando se fala em Negro e em Branco, em racializado e em não-racializado, nesse universo mítico, tem-se uma oposição entre natureza e cultura. Também a respeito disso é possível encontrar uma asserção consonante de Neusa Santos Souza:

A representação do negro como elo entre o macaco e o homem branco é uma das falas míticas mais significativas de uma visão que o reduz e cristaliza à instância biológica. Esta representação exclui a entrada do negro na cadeia dos significantes, único lugar de onde é possível compartilhar do mundo simbólico e passar da biologia à história. (Ibidem, p. 28)

Biologia e história, no discurso de Souza, homologam-se, respectivamente, à natureza e à cultura. Negar que o negro faça parte da cultura, relegando-o à natura, é negar-lhe a

humanidade, pois no imaginário ocidental o ser humano é, para usar as palavras de Octavio Paz (2015, p. 189), “o ser, justamente, que se inventou quando disse ‘não’ à natureza”.

Uma leitura do mito, tal como coloca Lévi-Strauss, não se propõe somente sintagmática, mas também paradigmática; ela “consiste numa apreensão, inconsciente com frequência para o usuário, de relações entre unidades do significado mítico distribuídas ao longo [de uma] narrativa” (GREIMAS, 1975, p. 110). Assim, pensando na narrativa, em nosso caso, como sendo formada pelo conjunto de discursos que compõem o universo mítico do Negro ao longo da história, o exame que permitiria a apreensão de correlações entre unidades do significado mítico de tal universo seria um trabalho de proporções que em muito extrapolariam as pretensões e o escopo de nosso trabalho. A solução para poder acessar o terreno é, pois, enveredar por caminhos já trilhados; assim, o cotejo com estereótipos mais ou menos estabilizados²⁸ na cultura brasileira parece-nos dar conta de nossas atuais pretensões, na medida em que tais estereótipos seriam como que o resultante de um cotejo entre unidades de um “significado mítico”.

À guisa de transição entre um assunto e outro, façamos uma última observação sobre o Negro mitificado, agora à luz do que diz Lippmann acerca dos estereótipos:

Se a experiência contradiz o estereótipo, uma das duas coisas acontece. Se o homem não é mais maleável, ou se algum interesse poderoso torna altamente inconveniente reorganizar seus estereótipos, ele despreza a contradição como uma exceção que prova a regra, desacredita a testemunha, encontra uma falha em algum lugar, e trata de esquecê-lo. Mas se for curioso e aberto, a novidade é trazida para dentro do quadro, permitindo-se que o altere. (LIPPMANN, 2008, p. 99)

Pensando no mito do Negro, é possível formular outro motivo para a primeira das possibilidades de reação comentadas por Lippmann diante da experiência que contradiz o estereótipo: seria o caso de um adepto de um certo universo mítico, alguém que, diante de uma “contraprova”, rejeita-a imediatamente, incapaz de conceber como plausível a existência de relações que não compõem o rol de possibilidades previstas em tal universo mítico. No segundo caso, naquele em que o sujeito está mais aberto à mudança, uma tal mitificação do Negro

²⁸ Muito embora, como afirmou Lévi-Strauss na abertura de suas *Mitológicas*, a análise mítica não tenha um final propriamente dito e esses estereótipos razoavelmente estabilizados, ainda que depreendidos a partir de análises, sejam projetivos. Nas palavras do antropólogo: “Não existe um verdadeiro término na análise mítica, nenhuma unidade secreta que se possa atingir ao final do trabalho de decomposição. Os temas se desdobram ao infinito. Quando acreditamos tê-los desembaraçado e isolado uns dos outros, verificamos que, na verdade, eles se reagrupam, atraídos por afinidades imprevistas. Consequentemente, a unidade do mito é apenas tendencial e projetiva, ela nunca reflete um estado ou um momento do mito” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 24).

princiariaria em sua ruína. O reconhecimento do estereótipo enquanto *mero estereótipo* e não como um *fato* ou um *reflexo da realidade*, se mostraria, assim, útil a um projeto de fazer ruir esse universo mítico, um primeiro passo para a superação dessa danosa mitificação. Tratemos, pois, da estereotipia.

4.2. A estereotipia

Em suas *Opiniões públicas* (2008) Lippmann destaca como um dos motivos do uso que se faz dos estereótipos a economia de esforço, na medida em que “[i]nevitavelmente nossas opiniões cobrem um largo espectro, um longo período de tempo, um número maior de coisas que podemos diretamente observar. Elas têm, portanto, que ser formadas de pedaços juntados do que outros nos relataram e do que podemos imaginar.” (LIPPMANN, 2008, p. 83). Esse motivo, que por si só já explicita um *risco de incorrer em injustiça* ao empregar estereótipos, não é o único, de acordo com o autor: “Os sistemas de estereótipos podem ser os cernes de nossa tradição pessoal, **as defesas de nossa posição na sociedade**” (Ibidem, p. 96, grifo nosso). Na esteira desses apontamentos, podemos salientar que os estereótipos de que trataremos nesta seção, parece-nos, não só refletem uma dada visão de mundo, mas podem ser também uma ação no mundo com vistas à *defesa de uma dada posição na sociedade*, na medida em que delimitam o espaço a que tem direito uma parcela de pessoas.

Examinada a figuratividade com relação a Rita Baiana, Bertoleza e Firmo, percebe-se uma extraordinária compatibilidade entre cada uma dessas personagens e um respectivo estereótipo dentre três reconhecidos na cultura brasileira: (i) a mulata sensual, (ii) a negra serviçal, e (iii) o malandro carioca.

Para pensar os dois primeiros estereótipos, servimo-nos do texto de Lélia Gonzalez, *Racismo e sexismo na cultura brasileira*, publicado em 1984 na Revista *Ciências Sociais Hoje*. Tratando da mulher negra de seu tempo, Lélia Gonzalez explica que uma de suas facetas é a da mulata como a rainha do samba, endeusada por seus atributos sexuais. Ela relata, também, “o outro lado do endeusamento carnavalesco [que] ocorre no cotidiano dessa mulher, no momento em que ela se transfigura na empregada doméstica” (GONZALES, 1984, p. 228). A antropóloga propõe, assim, que se fale da dupla imagem da mulher negra de seu tempo: a mulata e a doméstica. Com vistas a impedir mal-entendidos, propomos adaptar a denominação dos estereótipos tratados pela intelectual brasileira: enquanto, em seu texto, Lélia Gonzalez fala na mulata e na doméstica, aqui falaremos na *mulata sensual* e na *negra serviçal*.

A justificativa para o uso de *mulata sensual* repousa sobre a intenção de evitar confusões acerca da existência e do destaque que recebe o sema da /mestiçagem/ no romance *O Cortiço* e na formulação da antropóloga: primeiro, faz-se necessário dizer que, quando Lélia fala da mulata em seu texto, trata dela “não mais como uma noção de caráter étnico, mas como uma profissão” (Ibidem, p. 224), entendendo-se, por profissão, um “ofício”, uma espécie de simulacro que garante sua subsistência e que é pautado na sensualidade. Isso não quer dizer que o caráter étnico seja totalmente ignorado: a mulher de que fala a antropóloga *tem* ascendência africana e fenótipos racializados. Entretanto, não é necessariamente a mistura entre *raças*, a mestiçagem, que define os papéis de *mulata* ou de doméstica. O que percebemos é que o termo “*mulata*”, da maneira como o emprega a antropóloga, já não carrega necessariamente o sema da /mestiçagem/, mas continua com o da /negritude/. Para Gonzales, “[...] os termos mulata e doméstica são atribuições de um mesmo sujeito. A nomeação vai depender da situação em que [são] vistas” (Ibidem, p. 228)²⁹. Assim, a figura da mulher negra, na cultura brasileira, tem uma ambiguidade de conotações que “se resolve” com o reconhecimento do contexto em que aparece: às vezes se liga à sensual “rainha do samba”, em outras, ao papel temático de empregada doméstica; em tal papel, é igualmente marcada, muitas vezes, no imaginário da vida social do país, como objeto ligado à satisfação dos patrões, conotada, então, como objeto de desejo erótico.

Além disso, não desprezamos o fato de Lélia Gonzáles ter falado em tais estereótipos tantos anos (quase um século) após a primeira publicação do romance. Com relação ao estereótipo da *mulata sensual*, por exemplo, a diferença de tempo chama ainda mais atenção para as compatibilidades entre a personagem e o estereótipo. Atentamo-nos às palavras da própria antropóloga, em texto publicado em um capítulo do livro *O Lugar da Mulher*, cuja primeira publicação data de fevereiro de 1982, mas que é por ela assinado em 1979 em Los Angeles, em que destaca o quão nova era a construção da profissão de ‘mulata’, que, de acordo com a autora, era “uma das mais recentes criações do sistema hegemônico” (GONZALES, 1982, p. 98). É inegável, além de curioso, que a sensualidade atribuída à *mulata* esteja presente tanto na problematização do estereótipo que faz Lélia Gonzalez nos primeiros anos da década de 1980, como na representação da *mulata* nas linhas de Aluísio Azevedo em *O Cortiço* em 1890. Ademais, não é de maneira alguma irrelevante notar como, muito antes da publicação de *O Cortiço*, o imaginário social com relação à sensualidade da *mulata* já ganhava os primeiros

²⁹ No romance dito naturalista, entretanto, é exclusivamente com base na etnicidade da personagem que se atribui a ela a qualidade de mulata ou cafuza/negra, conforme o caso.

registros na literatura brasileira no século XVII com a obra de Gregório de Matos, em sua poesia satírica, conforme nos conta Teófilo de Queiroz Júnior em livro chamado *Preconceito de Cor e a Mulata na Literatura Brasileira* (1975), havendo muitos outros casos de representação dessa suposta sensualidade da mulata, ainda de acordo com Queiroz Junior, que percorre obras anteriores e posteriores à primeira publicação de *O Cortiço* (1890), como *Memórias de um Sargento de Milícias* (1852), *A Escrava Isaura* (1875), *A Estória de Lélío e Lina* (1956)³⁰, *Gabriela Cravo e Canela* (1958) etc. e demonstra a existência da *mulata* nesses romances “sempre dentro de um mesmo quadro de referências” (Queiroz Júnior, 1975, p. 77). Essa recorrência da sensualidade atrelada às chamadas *mulatas*, aliás, pode ser um dos motivos para que o termo passasse a incorporar o sema da /sensualidade/ no imaginário social, o que acabaria por tornar desnecessário, nos tempos de Lélia Gonzalez, o uso do adjetivo “sensual” junto de “mulata” para falar sobre o estereótipo.

Possivelmente o estereótipo de mais fácil reconhecimento dentre os três de que tratamos, a mulata sensual habita também o imaginário de pessoas negras que aderem às prescrições sociais, como notamos em trecho do relato de uma entrevistada no livro *Tornar-se Negro*. O trecho, além de endossar a tese de que o estereótipo está bastante difundido, também parece afiançar a tese de que aquilo que pareceria uma valoração positiva constitui, em verdade, um desabono:

[...] Eu me achava potencialmente mais mulher que ela. **Porque era negra**. Era uma coisa fantasiosa, me achava melhor trepando. Eu era negra, era diferente, era alguma coisa melhor. Acho que tinha uma propaganda subliminar. Os homens, o David, o Mario, o Roberto, cada um à sua maneira... eu achava que **por trás dos elogios tinha um elogio por eu ser negra**.” (SOUZA, 1983, p. 52, grifo nosso)

E a psicanalista, analisando o relato de sua entrevistada, conclui que Luísa

cumpram os ditames sociais que normatizam seu comportamento e circunscrevem ‘seu lugar’ – lugar de mulata, de mulher negra. Ser mulata é ser a mulher veneno, a melhor de cama, a mais sensual. Luísa acredita no que diz este mito e a ele se submete [...] **Luísa se debate num circuito de desvalorização e pseudo valorização: ‘...ser negra tinha pontos contra, mas tinha um veneno, uma coisa que segurava o homem...’**” (Ibidem, p. 56, grifo nosso)

O fácil reconhecimento do estereótipo se justifica, aliás, pela grande quantidade de ocorrências, ao longo de muitos anos, não só na literatura e em relatos como o que vimos acima, mas também em outras searas, como as letras de canções de carnaval, vide os destaques que

³⁰ O ano de 1956 diz respeito à primeira publicação do livro *No Urubuquaquá, no Pinhém*, de autoria de Guimarães Rosa, em que o conto em questão foi publicado pela primeira vez.

faz Queiroz Júnior: em uma dessas letras, datada de 1903 e de autoria de Ernesto de Souza, fala-se sobre a invenção da mulata: “se a mulata não houvesse/ Era preciso inventar.../ Quem inventou bem merece/ Um trono, um cetro, um altar...” (QUEIROZ JÚNIOR, 1975, p. 68), em outra, de autoria de Luiz Nunes Sampaio, do ano de 1924, percebe-se o destaque, com uma moralização negativa, de características da *mulata* que ressaltam sua pretensa boemia e sexualidade: “Ó mulata tão faceira/ Não faz nada o dia inteiro/ Passeia todos os dias/ Com casado ou solteiro” (Ibidem). Tratando de questões que dizem respeito ao mundo carnavalesco, também mencionamos a dissertação de mestrado de Andréa Luisa Martins dos Santos (2018), cujo título é *Mulher negra: das formações discursivas à consolidação e quebra do estereótipo da mulata que dança*, trabalho que revela bem as características do estereótipo da mulata sensual encarnados na primeira *mulata* Globeleza, por meio da análise de uma biografia. Mesmo dentro d’*O Cortiço* é possível achar outro exemplo de *mulata* que se identifica com o estereótipo: descrita como uma menina de quinze anos, “a pedir homem”, mas sustentando sua virgindade, Florinda, a filha de Marciana, tem a sensualidade bastante realçada:

A filha tinha quinze anos, a pele de um moreno quente, beijos sensuais, bonitos dentes, olhos luxuriosos de macaca. Toda 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, que a desejava apanhar a troco de pequenas concessões na medida e no peso das compras que Florinda fazia diariamente à venda. (AZEVEDO, 2016, p. 44)

Em todos os exemplos, vê-se tanto semelhanças com Rita Baiana, como com o estereótipo apontado por Lélia Gonzalez. A antropóloga, ao falar da profissão de mulata, diz que ocupam tal posição “jovens negras que, num processo extremo de alienação, submetem-se à exposição de seus corpos (com o mínimo de roupas possíveis), através do ‘rebolado’, para o deleite do voyeurismo dos turistas e dos representantes da burguesia nacional” (GONZALES, 1982, p. 98-99). Relevando-se as práticas de turismo, recorrentes quando da publicação do texto da antropóloga, mas que não eram próprias do momento da primeira publicação do romance de Aluísio Azevedo, podem-se perceber compatibilidades bastante óbvias entre a descrição das jovens enquanto *mulatas* e Rita Baiana: a exposição de seu corpo (pouco coberto) através do “rebolado” que deleita não o turista, mas o imigrante português com seu voyeurismo (mas também para além desse voyeurismo). Com tudo isso em mente, não é de maneira alguma difícil imaginar como pode Rita Baiana ser comparada ao estereótipo da *mulata sensual*.

O outro lado do endeusamento de que fala a antropóloga, a empregada doméstica, é por nós tratado, fazendo certa abstração, como o estereótipo da negra serviçal – e aqui, a exemplo do assentamento que teve o estereótipo da mulata sensual à figura de Rita Baiana, é fácil

imaginar Bertoleza vestindo a carapuça: ocupa ela o lugar da serviçal durante todo o tempo em que pensa não estar na condição de escravizada³¹. É digno de nota, a despeito da mencionada facilidade em enxergar em Bertoleza semelhanças com o estereótipo da negra serviçal, o fato de que ela cumpre no romance um papel que pode ser, em diversos momentos, um pouco difícil de precisar, uma vez que representa “ao lado de João Romão o papel tríplice de caixeiro, de criada e de amante” (AZEVEDO, 2016, p. 15). Ao pensarmos as modalidades veridictórias, tal como já o fizemos (cf. capítulo primeiro desta dissertação), entretanto, percebemos que a sua condição de companheira/amante é da ordem da mentira, sendo ela, em segredo, uma serva não remunerada que acumulava, a exemplo do que acontecia na relação entre senhor e escravizada na época da escravatura, a função de serva sexual; pois, como diz Florestan Fernandes (2008, p. 99) “seria uma ‘função’ regular da escrava proporcionar aos senhores a satisfação de suas necessidades sexuais”, o que torna ainda mais evidentes as semelhanças entre sua condição e a de escravizada. Essa “função regular” de que fala Florestan Fernandes, embora possa borrar um pouco os limites entre os dois lados da mulher negra de que fala Lélia Gonzales, sobretudo se levarmos em conta a já mencionada ambiguidade de papéis que a empregada doméstica possui no imaginário social do país, não é suficiente para que os papéis se confundam – embora um mesmo ator possa cumprir esses diferentes papéis em diferentes momentos – uma vez que a empregada doméstica, tal como a mulher escravizada, não seria necessariamente vista pelo patrão ou pelo senhor como sensual, mas como um objeto de que ele poderia se servir para a satisfação de seus desejos sexuais.

A imagem estereotipada do negro como serviçal tem já ocorrências que datam de antes de 1890, ano da primeira publicação de *O Cortiço*, pois, na literatura, “[d]urante todo o período colonial a imagem do negro estará indissolúvelmente associada à do trabalho servil” (BASTIDE, 1973, p. 117), fenômeno que pode encontrar explicação no momento de escravização. Uma ocorrência mais especificamente homologável à da mulher negra servil e serviçal, depois do período colonial mas ainda durante os tempos de escravização legalizada, é

³¹ Muito embora haja uma tendência à mistura semântica, em nossa cultura, entre as condições de escravizado (como até finais do séc. XIX, oficialmente) e de serviçal (que até o presente continuam a compor o rol de benesses com que se refestela a “elite” econômica local e de que não faltam testemunhos, como a persistência, nos condomínios verticais e horizontais, de “entrada social” e “entrada de serviço”), destacamos aqui que tratam-se de coisas diferentes, ainda que haja inúmeras semelhanças, como denuncia enfaticamente o livro de Preta-Rara já em seu título: *Eu, empregada doméstica: a senzala moderna é o quartinho da empregada*. Entre escravizado e senhor, a relação é necessariamente a de posse, sendo tanto escravizado como aquilo que ele produz propriedades do senhor, enquanto o servo não é necessariamente alguém em condição escrava, embora seja sempre *explorado* e tenha posições hierárquica e de prestígio muito inferiores às do senhor, em uma relação de subjugação.

encontrada em peça de autoria de José de Alencar cujo título é *Mãe*. Com sua primeira publicação em 1859, a peça conta a história de Jorge, que mora com sua escravizada, Joana, sem que saiba que ela é, em verdade, sua mãe. Joana é uma personagem que sacrifica sua liberdade para ser a escrava do filho desde que era ele pequeno, ficando próxima a ele sem que lhe causasse problemas sociais; servil, Joana esforça-se para ajudar também no serviço de casa de sua vizinha; chega ao ponto de sacrificar-se por seu filho e pelo pai da vizinha, ela mesma sugerindo a seu filho-senhor que *a penhore* para pagar a dívida do pai da vizinha e salvá-lo da cadeia – o que de fato acontece. O servilismo e a subserviência de Joana são facilmente homologáveis aos de Bertoleza.

Ainda na literatura, mas muitas décadas mais tarde, depois da publicação de *O Cortiço*, da abolição da escravatura e da virada do século, pode-se destacar a personagem Tia Nastácia na obra de Monteiro Lobato. A cozinheira, também em posição de serviçal e sempre com sua racialização muito destacada, tem grande identificação com o estereótipo da negra serviçal e, portanto, com Bertoleza. Tia Nastácia não está sozinha na literatura infanto-juvenil; Da Silva e Rosemberg (2018, p. 102) destacam que “um estereótipo que foi lugar-comum nos estudos (Rosemberg, 1985; Bazilli, 1999; Lima, 1999: 109-12; Souza, 2005: 187-8)³² foi a mulher negra sendo retratada, quase com exclusividade, como empregada doméstica”.

Também em outros campos de produção cultural esse estereótipo é encontrado com facilidade. Joel Zito Araújo, grande pesquisador interessado na representação do negro na dramaturgia brasileira, constata que até os anos 1960, nas novelas, “a mulher negra era representada regularmente como escrava e empregada doméstica, encaixando-se na reedição de estereótipos comuns ao cinema e à televisão norte-americanos, como as *mammies*³³” (ARAÚJO, 2008, p. 980). Também o estereótipo da mulata sensual é muito presente nas telenovelas, sobretudo a partir dessa década, mas mesmo durante esse período a ocorrência de personagens que se identificavam com a negra serviçal não se extinguiu, existindo em concomitância com o outro estereótipo, como destaca o pesquisador: “cresceu nessa mesma época um estereótipo diferenciado de Hollywood, **da mulata sedutora, destruidora de lares. Mas as empregadas domésticas predominaram.**” (Ibidem, grifo nosso). Essa persistência na

³² Os nomes dos estudos mencionadas pelos autores são os seguintes, respectivamente: *Literatura infantil e ideologia*; *Discriminação contra personagens negros na literatura infantojuvenil brasileira contemporânea*; *Personagens negros: um breve perfil na literatura infantojuvenil*; *A representação da personagem negra feminina na literatura infantojuvenil brasileira*.

³³ Santos (2018, p. 14) explica que as *mammies* constituem um estereótipo que se forma com “a imagem da negra doméstica leal e subserviente”, as mesmas características que destacamos em Bertoleza e muitas vezes enxergadas no estereótipo da negra serviçal.

representação do negro como serviçal faz com que Araújo afirme que a teledramaturgia “[p]actua com um imaginário de servidão e de inferioridade do negro na sociedade brasileira.” (Ibidem, p. 982). Assim, para além da literatura e da teledramaturgia, o estereótipo da negra serviçal habita o imaginário social, motivo pelo qual o reconhecimento de tal estereótipo mesmo em personagens já bastante antigas, como é o caso da Bertoleza, faz-se muito fácil.

“Estereótipos”, como bem aponta Adilson Moreira (2019, p. 60) “precisam ser constantemente repetidos para que se tornem uma forma de conhecimento compartilhado, o que pode ocorrer por diversas formas de produções culturais”. É significativo, pois, que haja tantas recorrências de personagens que se identificam com o estereótipo da negra serviçal; recuperar as ocorrências da estereotipia pode servir, ademais, para reconstituir uma ligação entre presente e passado, possibilitando que se perceba uma continuidade entre discursos de diferentes épocas que, cada um à sua maneira e com motivos que variam, mas com similaridades inegáveis, formam conjuntamente uma espécie de isotopia por vezes um tanto difusa. É essa ligação isotópica, essa reiteração, o agente causador dos estereótipos e o que possibilita o seu reconhecimento; é o que torna possível enxergar um pouco de Bertoleza em personagens anteriores e posteriores, seja na literatura infantojuvenil, na literatura adulta, na teledramaturgia, no imaginário social, ou em outras manifestações ideológicas da sociedade. Algo similar acontece com o estereótipo da mulata sensual, de que já falamos, e com o estereótipo do malandro de que passaremos a tratar.

Em muitos casos o malandro tem o seu caráter racial destacado, embora isso não seja sempre a regra. Entretanto, a racialização do homem negro passa tantas vezes pelo atrelamento de sua imagem à malandragem que, em muitos casos, uma coisa se confunde com a outra, como ocorre com Firmo enquanto *mulato*. O estereótipo do malandro está, de certa forma, também sugerido no texto de Lélia Gonzalez (1984), que, ao destacar o pensamento estereotipado, o senso comum a respeito do negro, diz que “é natural que seja perseguido pela polícia, pois não gosta de trabalho, sabe? Se não trabalha, é malandro e se é malandro é ladrão. Logo, tem que ser preso, naturalmente.” (Gonzalez, 1984, p. 225-226). O estereótipo encontrará ocorrência, por exemplo, no famoso papagaio Zé Carioca, perspectiva de Walt Disney acerca do malandro carioca:

Zé Carioca é um papagaio antropomorfizado, retratado como preguiçoso, malandro, que gosta de enganar as pessoas, sempre se esconde de seus credores e gosta de flertar com muitas mulheres. Em suma, seria a representação falsa de um malandro. Digo falsa porque é uma representação unidimensional, que faz desses traços um atalho para essencializar uma identidade que é muito mais complexa. Fica evidente que o personagem Zé Carioca foi construído a partir de um estereótipo, aquele malandro carioca das primeiras décadas do século XX, uma figura

marginal, normalmente um negro ou mestiço, avesso ao trabalho, que vivia de expedientes, cultuava a vadiagem, a capoeira e o samba. (MASSAGLI, 2018, p. 242, grifo nosso)

É bastante sintomático que o estereótipo tenha ultrapassado os limites territoriais brasileiros, mas também a partir de exemplos encontrados na cultura brasileira é possível compreender um pouco mais sobre esse estereótipo. Vejamos, então, a letra do samba de Wilson Batista datado de 1931, chamado *Lenço no Pescoço*, e que, tratando abertamente dela, foi considerado uma ode à malandragem: “Meu chapéu do lado/ Tamanco arrastando / Lenço no pescoço / Navalha no bolso / Eu passo gingando / Provoco e desafio / Eu tenho orgulho / Em ser tão vadio”³⁴. Valendo-nos dos versos para iluminar a descrição de Firmo, não restam dúvidas quanto às “coincidências”:

Firmo, o atual amante de Rita Baiana, era um mulato pachola [...] todo ele se quebrando nos seus movimentos de capoeira. [Com] grande cabeleira encaracolada, negra, e bem negra, dividida ao meio da cabeça, escondendo parte da testa e estufando em grande gaforina por debaixo da aba do chapéu de palha, que ele punha de banda, derreado sobre a orelha esquerda.

Vestia, como de costume, um paletó de lustrina preta já bastante usado, calças apertadas nos joelhos, mas tão largas na bainha que lhe engoliam os pezinhos secos e ligeiros. Não trazia gravata, nem colete, sim uma camisa de chita nova e ao pescoço, resguardando o colarinho, um lenço alvo e perfumado; à boca um enorme charuto de dois vinténs e na mão um grosso porrete de Petrópolis, que nunca sossegava, tantas voltas lhe dava ele a um tempo por entre os dedos magros e nervosos. [...]. Era oficial de torneiro, oficial perito e vadio. (AZEVEDO, 2016, p. 76)

Com a leitura do trecho acima à luz da letra de Wilson Batista, destacamos inicialmente a similaridade no uso do chapéu de lado e do lenço no pescoço – a vestimenta de Firmo também lembra muito aquela usada por Zé Carioca, personagem que costuma aparecer com chapéu de lado, terno e, muitas vezes, com um charuto. Também chama a atenção a aparição da navalha na letra de samba, arma que Firmo sempre carrega e de que se vale para atacar Jerônimo; o malandro no samba de Wilson Batista passa gingando, e Firmo é descrito como se quebrando todo em seus movimentos de capoeira; o malandro do samba é vadio (com orgulho), o que também é possível enxergar em Firmo; na canção, o malandro provoca e desafia, e Firmo não poderia de maneira alguma fugir à acusação de valentão e provocador. Dentro do romance, outra personagem engrossa o coro dos malandros *mulatos*: Porfiro, amigo de Firmo, tem características muito parecidas com as do amigo, ainda que não receba tanta atenção no romance.

³⁴ De autoria de Wilson Batista, o samba foi gravado pela primeira vez em 1933 por Sílvio Caldas.

Também fora da literatura o estereótipo é facilmente encontrado. Ao falar da representação do negro no cinema, Da Silva e Rosemberg (2018, p. 86) explicam que “O estereótipo do ‘malandro’ agrega algumas [...] características: ambivalente, instável, esperto, erótico, por vezes violento”. Todas essas características podem ser verificadas em Firmo, algumas em maior, outras em menor medida: a ambivalência e a instabilidade percebidas em Firmo, encontram também ecos no discurso científico de outrora, vide o que diziam Silvio Romero e Nina Rodrigues, apud Arthur Ramos (1947) sobre o mestiçamento causar equilíbrio mental instável, instabilidade moral (cf. nota de rodapé n. 5 deste trabalho); a esperteza de que falam Da Silva e Rosemberg (2018) pode ser também reconhecida em Firmo que é retratado no romance como alguém “que pratica atos desonestos ou imorais para iludir ou lograr os outros”, tal como a acepção terceira do verbete *esperto* do Dicionário Caldas Aulete *Online*³⁵; com relação às características erótica e violenta do malandro, não é demais lembrar que em *O Cortiço* ambas recebem grande relevância, sendo quiçá os elementos de maior destaque em Firmo.

Da Silva e Rosemberg, ao fazerem uma síntese dos resultados das pesquisas acerca dos discursos sobre negros e brancos em veículos midiáticos, comentam, dentre outras coisas, que a “estereotipia foi particularmente notada na associação do negro com a criminalidade em jornais, literatura e cinema [...] na exploração de estereótipos de ‘mulata’, ‘sambista’, ‘malandro’ e ‘jogador de futebol’ [...]” (DA SILVA e ROSEMBERG, 2018, p. 82). A associação da criminalidade ao negro pode ser vista como um dos desdobramentos possíveis da malandragem, muitas vezes explorada com relação à violência. Essa faceta da malandragem, facilmente enxergada em Firmo, pode ser percebida também no imaginário social e registrada em relato de Luísa, entrevistada de Neusa Santos Souza: “Se você vir confusão, saiba que é o negro que está fazendo; se vir um negro correr, é ladrão.” (SOUZA, 1983, p. 62).

Vale dizer, ademais, que a reiteração do uso dos adjetivos “mulata”, “mulato”, “preta” e “negra” para se referir às personagens parece funcionar como uma espécie de *representação metonímica*, que visa fazer com que, pelo menos em essência, todas as mulatas sejam representadas por Rita, todas as negras sejam resumidas em Bertoleza, e todos os *mulatos* sejam concentrados em Firmo. É bem verdade que há outras personagens negras/*mulatas* no romance, mas além de não receberem muito destaque, tampouco contrariam a lógica aplicada a cada um dos tipos raciais (e genderizados), vide a filha de Marciana, uma “mulatinha” que engravida de

³⁵ Também neste sentido, lembramos o que diz Roger Bastide (1973, p. 121) sobre o *mulato* na obra de Bernardo Guimarães: “o mulato é traidor, infiel, vaidoso”.

um dos caixeiros de João Romão, bem como Isaura, criada *mulata* de Miranda que, embora apareça pouquíssimo na história, em certo momento em que “fora num pulo tomar o seu primeiro capilé, via-se tonta com os apalpões que lhe davam” (AZEVEDO, 2016, p. 69), ou Porfiro, o *mulato* amigo de Firmo, quem é também um capoeira malandro.

4.3. Notas Finais

Não objetivamos, com esse exame, submeter anacronicamente a obra ao crivo de um juízo instaurado muito depois do nascimento do romance em análise. Não nos interessa, por exemplo, simplesmente impor a cada uma das personagens características que as submeteriam aos três estereótipos comentados. Antes disso, o esforço que aqui fazemos é o de reconhecer similaridades entre as personagens e os estereótipos, ainda que haja uma diferença temporal entre a publicação da obra e o apontamento de tais estereótipos. As compatibilidades são muitas e os motivos para isso são evidentes – o universo mítico acerca do Negro pode ser reconhecido tanto na obra em análise como nas demais ocorrências dos estereótipos de base racial aqui verificados, sendo uma herança do racismo científico, da escravização, e de discursos eruditos ou populares que versavam sobre pessoas negras. É de importância inestimável perceber as continuidades entre os discursos de então e os atuais para trabalhar crítica e ativamente visando mudanças, pois

Quando um enunciador reproduz em seu discurso elementos da formação discursiva³⁶ dominante, de certa forma, contribui para reforçar estruturas de dominação. Se se vale de outras formações discursivas, ajuda a colocar em xeque as estruturas sociais. [...] Sem pretender que o discurso possa transformar o mundo, pode-se dizer que a linguagem pode ser instrumento de libertação ou de opressão, de mudança ou de conservação. (FIORIN, 2010, p. 74).

A estereotipia analisada no *corpus* analisado salta aos olhos, ademais, pois sabe-se que o movimento naturalista se valia muito de caricaturas para representar os tipos sociais reconhecidos por dado autor no mundo. Como bem aponta Cláudio Fatigatti em seu artigo denominado *O ponto de vista do narrador a serviço de uma tese*, as personagens no romance

³⁶ Fiorin, em capítulo da mesma obra dedicado a explicar o vocabulário crítico define a formação discursiva como “o conjunto de temas e figuras que materializam uma dada formação ideológica presente numa determinada formação social” (FIORIN, 2010, p. 81), sendo a formação ideológica “uma visão de mundo, um conjunto de representações que explicam as condições de existência. Como as visões de mundo estão vinculadas às classes sociais, há, em princípio, numa formação social, tantas visões de mundo quantas forem as classes aí existentes. No entanto, a visão de mundo dominante é a da classe dominante.” (Ibidem)

O Cortiço “são definidas por traços essenciais distintivos [...] cada qual [carregando] sua própria característica – mas uma característica genérica, pois serve para que o leitor identifique no agrupamento humano do cortiço os vários tipos sociais: as lavadeiras, o capoeira malandro, o trabalhador da pedreira, os imigrantes operários de diferentes nacionalidades etc.” (FATIGATTI, 1992, p. 212-213). É essa reunião, em uma personagem, de características genéricas dos tipos sociais que resulta em personagens estereotipadas, sendo estas as que melhor se prestam à demonstração de uma tese previamente decidida.

Essa tese incluiria a ideia da existência natural de uma hierarquia entre as raças, pregando o primitivismo orgânico de uma e o avanço da outra. Os três estereótipos por nós analisados, relativos ao Negro, destacam características que se ligam à natureza, ao que é selvagem, e que se oporia ao que é da ordem da cultura, o que é civilizado, elementos que nesse universo mítico seriam associados ao Branco. A mulata sensual, a negra serviçal e o malandro se destacariam, assim, por atributos físicos e pela falta de racionalidade; as personagens do romance, fortemente identificáveis com esses estereótipos, corroborariam essa teoria da hierarquia natural entre raças em *O Cortiço*.

Ademais, o fato de encontrarmos tantas compatibilidades entre as personagens analisadas do romance e estereótipos reconhecidos na sociedade brasileira sugere a manutenção da vigência de um universo axiológico – ou quando menos de sua coluna vertebral – desde a publicação do romance, há cento e trinta anos, até muitos anos mais tarde. O discurso, conforme afirma Fiorin (2010, p. 56) “é, ao mesmo tempo, prática social cristalizada e modelador de uma visão de mundo”, o que alerta para a necessidade de atentar-se às estruturas cristalizadas do discurso, à longeva coluna vertebral do universo axiológico racista (ou o universo mítico do Negro) para ter melhores condições de operar mudanças. A comparação de Rita Baiana, Bertoleza e Firmo com os estereótipos da mulata sensual, da negra serviçal e do malandro carioca forma parte de uma tomada de consciência das práticas sociais modeladoras de uma dada visão de mundo.

Com esses cotejos, esperamos ter dado conta não só do que acontece n’*O Cortiço*, mas também de coisas importantes que estão nos arredores, à vizinhança do romance. Podemos, pois, passar a cuidar do que se vê um pouco acima dele. Falamos da enunciação.

5. Acima d'O Cortiço: a enunciação

5.1. Considerações iniciais

Em momentos anteriores, tratamos sobretudo de elementos – tais como os temas e as figuras – que dizem respeito à semântica discursiva, “o campo da determinação ideológica propriamente dita” (FIORIN, 2010, p. 19). No presente capítulo, nos interessam não só elementos da semântica discursiva, mas também aqueles que correspondem à sintaxe discursiva, no que diz respeito às projeções da enunciação com relação a pessoa, espaço e tempo, mas também no que tange às relações entre enunciador e enunciatário. Fiorin (2010) explica, também, que a sintaxe discursiva é o campo da manipulação consciente (ou inconsciente), e que há um complexo jogo de imagens em razão do qual usam-se certos procedimentos argumentativos e não outros. Esse complexo jogo envolve a imagem que aquele que tem a palavra faz do destinatário de seu discurso, a imagem que ele pensa que o destinatário do discurso tem dele, a que ele deseja transmitir ao destinatário etc.

Esse jogo de imagens é a base para as escolhas de procedimentos de colocação em discurso de qualquer enunciado. É desses procedimentos que vamos nos ocupar no presente capítulo, tendo sempre em mente que eles são feitos, seja propositadamente ou não, com vistas a manipular, a convencer o destinatário do discurso. Esses procedimentos adotados na colocação em discurso podem ter diferentes resultados, como a criação de efeitos de subjetividade ou de objetividade, dotado de maior ou de menor efeito de realidade, com a demonstração ou a dissimulação da existência de ideologias conflitantes, e com maior ou menor variação tensiva, para dar alguns exemplos. Tanto o jogo de imagens como os procedimentos de colocação em discurso de que falamos são de ordem da enunciação. Entendamos melhor de que ela se trata.

5.2. Algumas considerações acerca da enunciação

Já dissemos que estivemos tratando, até o capítulo anterior, de questões relativas à semântica discursiva e que passaremos, neste capítulo, a tratar também de questões que se concentram mais na sintaxe discursiva, mas é preciso destacar, também, que até então, tratamos somente de questões que diziam respeito ao *enunciado enunciado*, passando, agora, a tratar também da enunciação – não da enunciação ela mesma, mas da *enunciação enunciada*.

Explicuemos. A enunciação, conforme demonstram Greimas e Courtés no *Dicionário de Semiótica*, é “uma instância linguística, logicamente pressuposta pela própria existência do enunciado (que dela contém traços e marcas)” (GREIMAS & COURTÉS, 2016, p. 166). A enunciação é logicamente pressuposta pois, simples constatação, se existe um enunciado, é porque alguém o enunciou. Da enunciação propriamente dita podem se ocupar outras teorias; para a semiótica, a maneira de estudá-la é por meio da análise dos traços e das marcas da enunciação encontrados no enunciado, *a enunciação enunciada*, ou mesmo pelo exame das estratégias que resultam no apagamento de tais traços e marcas. Greimas e Courtés continuam a explicar que “a enunciação é concebida como uma instância que possibilita a passagem entre a competência e a *performance* (linguísticas); entre as estruturas semióticas virtuais, de cuja atualização ela deve encarregar-se, e as estruturas realizadas sob a forma de discurso.” (Ibidem) Assim, a enunciação é concebida como essa instância de mediação entre o virtual e o realizado, sendo a via de produção do discurso.

Se é verdade que o enunciado só existe porque alguém (o enunciador) o enunciou a outrem (o enunciatário), não é menos verdade que enunciador e enunciatário só podem ser apreendidos, para a Semiótica, por meio do exame do enunciado. A enunciação é, portanto, também o lugar onde se instaura o sujeito da enunciação, que, embora seja “empregado frequentemente como sinônimo de enunciador, **cobre de fato as duas posições actanciais de enunciador e de enunciatário.**” (Ibidem, p. 171, grifo nosso). É muito significativo que o sujeito da enunciação seja constituído não só por um enunciador, mas também pelo enunciatário, que fica sendo, portanto, não um simples receptor de um enunciado, não um mero destinatário de uma comunicação, “mas também **sujeito produtor do discurso**, por ser a ‘leitura’ um ato de linguagem (um ato de significar) da mesma maneira que a produção do discurso propriamente dito.” (Ibidem, grifo nosso). Ademais, a inclusão do enunciatário no sujeito da enunciação se justifica pelo jogo de imagens de que falamos há pouco, e no qual o enunciador leva em conta, o tempo todo, o enunciatário, que intervém diretamente na construção do enunciado, portanto.

Para além disso, a relevância que tem o enunciatário é, acreditamos, um grande indicador da importância de se repensar a forma como se percebe um enunciado: se não podemos reformar o enunciador de um discurso já realizado – como é o caso de *O Cortiço* – e tampouco o enunciatário *previsto pelo enunciado*, é real a possibilidade de propor novos fazeres interpretativos, alertar leitores para que sejam competentes para uma leitura mais crítica de dado enunciado, e não presas facilmente capturadas e persuadidas pelas *astúcias da*

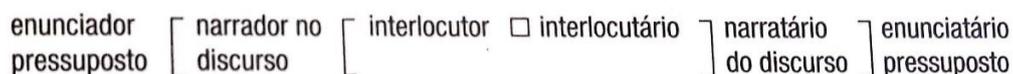
enunciação, tal como as chama Fiorin em livro homônimo. Uma das maneiras de fazê-lo é alertando sobre as estratégias de manipulação no nível da enunciação.

Para entendermos como se dá a manipulação no nível da enunciação, interessa-nos o contrato de veridicção proposto pelo enunciador, bem como as estratégias enunciativas adotadas quanto a *debreagens* e *embreagens*³⁷ de pessoa, tempo e espaço, além de algumas questões referentes à tensividade, de que já tratamos no primeiro capítulo desta dissertação. Antes de passar a essas questões, no entanto, refletiremos um pouco mais sobre o papel do enunciador e do enunciatário.

5.3. Algumas considerações acerca do enunciador e do enunciatário

Ao falarmos em enunciador e enunciatário, não estamos de maneira alguma fazendo referência a seres do mundo ontológico. Não nos interessamos pelo autor da obra ele mesmo, da mesma forma como não está em jogo uma análise de um leitor de carne e osso. Não se pode confundir, ainda, enunciador com narrador e enunciatário com narratário, pois trata-se de níveis diferentes. Há, ainda, um terceiro nível, em que o narrador pode delegar vozes às personagens. Reproduzimos, adiante, um quadro que explicita bem a hierarquia dessa delegação de vozes:

Figura 2: Hierarquia de vozes no discurso



Fonte: Diana Luz Pessoa de Barros (2011, p. 57)

Enunciador e enunciatário são, portanto, aqueles depreendidos por meio da análise do enunciado, estando sempre pressupostos. Como já dissemos, de maneira alguma pretendemos

³⁷ “A *debreagem* consiste [...] em disjuntir do sujeito, do espaço e do tempo da enunciação e em projetar no enunciado um *não eu*, um *não aqui* e um *não agora*. Como nenhum *eu*, *aqui* ou *agora* inscritos no enunciado são realmente a pessoa, o espaço e o tempo da enunciação, uma vez que estes são sempre pressupostos, a projeção da pessoa, do espaço e do tempo da enunciação no enunciado é também uma *debreagem*” (FIORIN, 2016, p. 37). Também são *debreagens* as delegações de voz dentro do enunciado, que se notam, por exemplo, quando um narrador delega vozes a personagens que então falam em discurso direto; são chamadas de *debreagens* internas ou de segundo grau. A *embreagem*, por sua vez, consiste na neutralização que pode ocorrer nas categorias de pessoa, espaço e tempo; ou seja, a neutralização categórica entre eu/ele, aqui/lá ou agora/então. Fiorin (2016) exemplifica a *embreagem* na categoria de pessoa com o exemplo de um Presidente que diz sobre si mesmo: “O Presidente da República julga que o Congresso Nacional deve estar afinado com o plano de estabilização econômica”; neste caso, nota-se a troca do *Eu* por um *Ele* – ou mais precisamente um *O Presidente da República* –, ainda que formalmente esse *Ele* signifique *Eu*. É este um caso de neutralização na categoria de pessoa, uma *embreagem* actancial.

alcançar um enunciador ou um enunciatório de carne e osso; o que buscamos, em verdade, é explicitar qual é o contrato que tal enunciador busca estabelecer com seu enunciatório. Tratamos, portanto, da manipulação no nível da enunciação. Essa manipulação, vale ressaltar, não é uma imposição enunciativa e que seria, portanto, necessariamente aceita. É preciso entender o que está em jogo na manipulação no nível da enunciação:

[...] a manipulação enunciativa tem por objetivo-primeiro fazer o enunciatório aderir à maneira de ver, ao ponto de vista do enunciador: em todos os casos, seja, por exemplo, por meio de imagens (uma sequência fílmica) ou por meio de palavras (com um livro, por exemplo), é do /fazer crer/ que se está tratando. (Courtés, 2010, p. 14, tradução nossa)³⁸

Da maneira que coloca Courtés, esse /fazer crer/ que parte do *enunciador* encontraria no *enunciatório* um fazer interpretativo. Assim, o sujeito da enunciação (que sincretiza enunciador e enunciatório) conteria já um fazer manipulador e um fazer interpretativo. Podemos passar a pensar que para além desse contrato firmado entre enunciador e enunciatório pressupostos haveria, em outra instância, uma possibilidade mais aberta de concordâncias e discordâncias. Para tratar dessa instância, adotamos a metodologia de Barros (2002), quem propõe uma homologação da enunciação com o nível narrativo do percurso gerativo de sentido. Nessa homologação, teríamos as seguintes correspondências:

Estruturas Narrativas	Destinador-manipulador	Destinatário-sujeito	Destinador-julgador
Estruturas Discursivas	Produtor	Sujeito da enunciação	Receptor-interpretante

Fonte: Diana Luz Pessoa de Barros, 2002, p. 140

Para maior entendimento do conteúdo do quadro, as palavras da autora são de grande ajuda:

A intenção dessa proposta é criar possibilidades de descrever, com princípios e métodos da Semiótica, as chamadas condições de produção e de recepção do texto, ou boa parte delas.

O *produtor* é o destinador-manipulador responsável pela competência do sujeito da enunciação e origem de seus valores. Deve ser entendido como destinador sócio-

³⁸ No original: “*la manipulation énonciative a pour but premier de faire adhérer l'énonciataire à la manière de voir, au point de vue de l'énonciateur : dans tous les cas, qu'il s'agisse par exemple d'images (une séquence filmée) ou de mots (avec un livre, par exemple) c'est du /faire croire/ dont il est question*”.

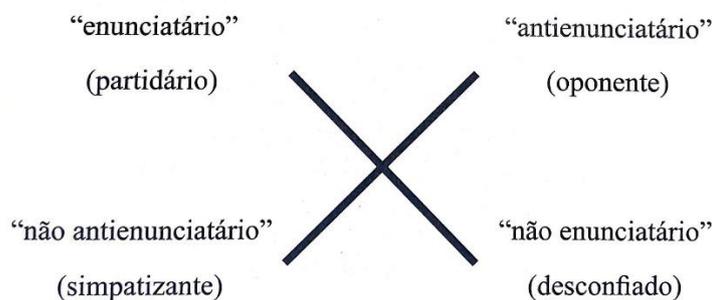
histórico (ou psico-sócio-histórico). O sujeito da enunciação constrói o discurso enquanto delegado do destinador-produtor, o que lhe dá autonomia apenas da ordem do fazer, sendo os valores determinados de antemão pelo destinador sócio-histórico.

O *receptor-interpretante*, papel temático do destinador-julgador, julga e sanciona o fazer do sujeito da enunciação, com base no contrato passado entre destinador-produtor e sujeito. (BARROS, 2002, p. 140-141)

Assim, em suma, o destinador-produtor ajudaria a entender mais sobre o *contexto de produção* de um texto, enquanto o receptor interpretante daria conta de compreender mais sobre as possibilidades de interpretação desse texto. É esse receptor interpretante que nos interessa no momento.

Não é de maneira alguma absurdo pensar na possibilidade de diferentes relações que se podem estabelecer com um enunciado, ou seja, diferentes fazeres-interpretativos daquele que *recebe um texto*, a depender da aceitação ou não do contrato proposto – prevendo-se graus entre esses dois polos. Em vista disso, pode-se pensar em uma tipologia de receptores-interpretantes que, tomando emprestado o quadrado proposto por Courtés (2010), assim definimos:

Figura 3: Quadrado - Tipos de receptor-interpretante



Fonte: Adaptado de Courtés, 2010, p. 15

Na posição S_1 do quadrado, teríamos, assim, o enunciatário (partidário), aquele que aceitaria totalmente o contrato, concordando com todas as suas cláusulas; Em posição diametralmente oposta, no S_2 , estaria o antienunciatário (oponente), aquele que refutaria o contrato integralmente. Haveria, ainda, duas posições intermediárias: o não enunciatário (desconfiado) na posição Não- S_1 , que seria aquele que, estando entre enunciatário e antienunciatário, penderia para o segundo, aceitando parcialmente o contrato, dele desconfiando; e, por fim, na posição Não- S_2 estaria localizado o não antienunciatário (simpatizante), aquele que, aceitando também parcialmente o contrato, estaria mais próximo da aceitação global, simpatizando com ele. Assim, teríamos uma dêixis positiva, formada pelo

partidário e pelo simpatizante, e uma dêixis negativa, a do oponente e do desconfiado. Uma análise do contrato de veridicção pode auxiliar a melhor compreender o que está em jogo não só na interpretação que ocorre no sujeito da enunciação, mas também na que realiza o receptor-interpretante. Procederemos a tal análise mais adiante.

Courtés (2010, p. 16) explica, ainda, que há todo um vai-e-vem entre os dois extremos de acordo com o momento de uma obra; assim, aquele que lê um romance poderia ser menos ou mais “partidário” ou “opponente”, “simpatizante” ou “desconfiado” a depender do trecho do discurso com que tem contato em cada momento, não sendo preciso, por conseguinte, pleitear uma imutabilidade ou perenidade no fazer interpretativo do leitor. Essa adesão a um ponto de vista no discurso, esse crer, seria mais facilmente percebido em um texto em que se notam de maneira nítida mais de um ponto de vista sobre certo assunto, havendo um explícito conflito entre valores. Entretanto, não se pode perder de vista que, em certa medida, existem outros pontos de vista, ainda que somente virtuais, não realizados no discurso, e que se contrapõem a um discurso explicitado, o que justifica a possibilidade sempre existente de oposição a certas maneiras de explicar um evento, de enxergar o mundo.

Essas posições do quadrado proposto por Courtés corresponderiam, como já dissemos, a *possibilidades de interação* do receptor interpretante de um texto, sendo, assim, virtuais, paradigmáticas, da ordem do sistema. Enquanto a apreensão do enunciatário atualizado em discurso a partir dessas virtualidades – isto é, o enunciatário previsto – é possível a partir da análise das marcas enunciativas deixadas no enunciado (pode-se perceber, por exemplo, quando um texto é destinado a um leitor que partilha de uma visão de mundo e quando ele é destinado a convencer um leitor que discorda de uma tal visão), tratar de questões que dizem respeito ao receptor interpretante – isto é, às possibilidades de enunciatário – tem caráter projetivo ou está, quando menos, em outro nível de pertinência.

Lembramos que o enunciatário deve ser considerado, junto do enunciador, como “produtor do discurso, na medida em que determina escolhas linguísticas do enunciador.” (FIORIN, 2004, p. 71-72). Assim, em todo discurso é possível apreender, em algum grau, a imagem desse enunciatário previsto. A respeito do romance que analisamos, para que tenhamos uma imagem mais ou menos ampla do enunciatário previsto em tal enunciado, e visando também facilitar a compreensão do processo de apreensão dessa imagem, podemos partir de pontos mais gerais, como: (i) se o discurso é proferido em português, o enunciatário previsto tem a competência para entender tal idioma; em seguida, podemos pensar, mais especificamente, que (ii) se se trata, dentre outras coisas, de questões raciais no Brasil da época da abolição sem que se explique as complexas relações raciais de tal momento, pressupõe-se

que o enunciatário seja capaz de entender a conjuntura; em seguida, podem-se pensar questões mais propriamente enunciativas: (iii) ao se perceber que não há tentativas explícitas de convencimento desse enunciatário quanto a certa ideologia, como haveria em caso do que acostumou-se a chamar de um *texto argumentativo*, pressupõe-se que o enunciatário previsto esteja na dêixis positiva do quadrado proposto por Courtés, ou seja, estaria entre um simpaticante e um partidário da ideologia percebida no enunciado.

Nunca é demais lembrar que não se está, aqui, versando sobre o fazer interpretativo *real* de um enunciatário *de carne e osso*, mas sim daquele pressuposto no enunciado. Interessa-nos, no entanto, a libertadora possibilidade de conceber um receptor-interpretante (um leitor) que não necessariamente aceite um contrato tal como o enunciatário previsto por um certo texto; mais ainda, defendemos a possibilidade de que esse leitor é capaz de alterar o seu fazer interpretativo valendo-se de uma *leitura semiotizada* de tal texto. Quanto a pessoas de carne e osso que possam vir a ter contato com um discurso como o de *O Cortiço*, é certa a possibilidade de trabalhar para que tenham ferramentas para melhor interpretá-lo, uma contribuição que, de alguma forma, também esperamos propiciar com este trabalho. A análise semiótica da relação de tais pessoas com o texto, entretanto, não entra no escopo de nossa empreitada.

5.4. O contrato de veridicção

Conforme já anunciamos, o exame do contrato de veridicção pode ser de grande ajuda tanto para perceber como se dá a manipulação e a interpretação no que tange ao sujeito da enunciação como para explicitar tais relações para o receptor interpretante, ou seja, um possível destinador-julgador de um dado discurso. Ao tratar do contrato de veridicção, tocamos diretamente em questões que dizem respeito à manipulação. O proponente do contrato é o enunciador, responsável pelo fazer persuasivo, pelos valores colocados em jogo no discurso; ao enunciatário, corresponde o fazer interpretativo.

Diana Luz Pessoa de Barros explica que a determinação do estatuto veridictório do discurso se dá pelo contrato de veridicção, dependendo, a verdade ou a falsidade do discurso, “**do tipo de discurso, da cultura e da sociedade**, pois o que vale para uma entrevista política não se aplica, por exemplo, ao texto literário, e o que se coloca para um discurso religioso na China não tem o mesmo valor no Brasil.” (BARROS, 2002, p. 93, grifo nosso). Tratemos, então, dessas diferenças entre tipos de discurso e entre culturas e sociedades.

A respeito do primeiro ponto, os tipos de discurso, saliente-se que mesmo dentro dos domínios da literatura seria possível destacar diferenças entre o que vale no jogo da veridicção para um ou outro tipo, uma vez que as regras não são as mesmas para os contos da carochinha e para romances naturalistas, por exemplo³⁹. Essa segmentação se mostra possível, ademais, porque ao falarmos de um enunciador, é preciso ter em mente que ele “pode ser individual (Guimarães Rosa, o jornal O Estado de S. Paulo, a revista Veja etc.) ou coletivo (o poeta neoclássico, a imprensa sensacionalista, os hebdomadários brasileiros etc.).” (FIORIN, 2007, p. 30). Para ilustrar seu ponto, Fiorin faz algumas observações sobre o enunciador coletivo que corresponde ao romancista naturalista:

O romancista naturalista, por exemplo, tem um espírito “científico”, que se caracteriza pela objetividade; pela curiosidade, que leva à busca de leis que expliquem a realidade; pelo realismo, que recusa todas as concepções idealizadas da realidade. O corpo é vigoroso, de alguém que luta para melhorar o mundo. O tom é professoral, é aquele com que se faz uma exposição científica. Essa imagem do enunciador depreende-se, em primeiro lugar, da constituição das personagens, cujas ações são determinadas pelo meio, pela hereditariedade e pelo momento; da construção do enredo, que segue modelos das leis das ciências físicas e biológicas; da explicação dos fatos sociais por leis similares às que regem os fenômenos naturais e que a ciência da época acreditava ter codificado (os comportamentos sociais e individuais são considerados como efeitos de causas naturais (raça, clima, temperamento) ou culturais (meio, educação); do fato de o campo discursivo literário, em razão dessa concepção determinista do agir humano, manter relações muito próximas com o campo discursivo científico; da aspiração à ‘objetividade’ do discurso científico, cujos efeitos se constroem com o apagamento das marcas da enunciação no enunciado (por exemplo, a narração em terceira pessoa, como se os fatos se relatassem a si mesmos). (Ibidem)

O que se espera de um contrato de veridicção num romance naturalista é certamente diferente daquilo que se espera ver proposto em um romance de realismo fantástico, por exemplo; assim, o sujeito da enunciação depreendido de tais romances difere muito daquele que se pode depreender a partir de romances naturalistas. Nesse sentido, as características apontadas por Fiorin para o enunciador coletivo do romance naturalista são muito assertivas.

Entretanto, incorreríamos em um erro grave se tomássemos conhecimentos apriorísticos, tais como essas informações sobre a escola literária em questão, como o ponto de partida para a análise de um romance em específico, como *O Cortiço*, visto que poderiam como que cegar-nos para particularidades da obra. A respeito disso, vale notar o que diz Landowski (2001, p. 23):

³⁹ A própria divisão de escolas literárias parece ter como uma de suas bases essas diferenças de aceitabilidade quanto à veridicção.

Para captar desta forma, isto é, estruturalmente (ou, semioticamente), o que alguma coisa significa — por exemplo, para dar conta dos possíveis significados de um gesto ou de uma expressão, de um texto escrito ou de uma imagem, de uma cerimônia ritual ou de um movimento de massa — não basta reconhecer nisto os traços genéricos de um tipo já conhecido. [...] Pelo contrário, para compreender, caso por caso, aquilo que nos interessa ou, no caso de práticas, para captar “o que se passa”, o único meio é simplesmente descrever e analisar o material de que dispomos, isto é, tentar resgatar, na sua singularidade e sua especificidade, os efeitos de sentido resultantes da própria organização estrutural do objeto ou da prática em questão.

Com isso em mente, podemos exemplificar a importância de tomar o objeto como ponto de partida para enxergar suas particularidades com relação ao uso da *debreagem enunciativa*⁴⁰, apontada como um fator objetivante nas obras naturalistas. Embora essa *debreagem enunciativa* com a narração em terceira pessoa de fato fabrique certo efeito de objetividade quando olhamos o romance de maneira geral, se observamos mais detidamente alguns trechos, percebemos que há momentos de atenuação dessa objetividade, na medida em que se nota um observador que por vezes se aproxima de diferentes personagens. A fabricação de objetividade e de distanciamento, portanto, não é impecável, deixando-se entrever, por conta do observador, uma certa medida de aproximação e subjetividade no romance, ainda que não se façam *debreagens enunciativas*⁴¹. São exemplos dessa aproximação, dessa identificação, os momentos em que os limites entre narrador e personagem estão um pouco borrados, quando o narrador parece mergulhar nos pensamentos de certa personagem, reproduzindo suas impressões.

No que tange ao segundo ponto, trazido por Barros (2002, p. 93) correspondente à cultura e à sociedade, é preciso ter em mente, além das diferenças entre sociedades distintas, como a brasileira e a chinesa no exemplo de Barros, as mudanças notadas diacronicamente em uma “mesma sociedade”. O Brasil de 1890, ano de publicação inaugural de *O Cortiço*, era certamente formado por uma sociedade com costumes e ideais diferentes daqueles da sociedade que constitui o mesmo país cento e trinta anos mais tarde. Com isso, não se pode negar que, em vista das diferenças resultantes da diacronia, embora o local seja geograficamente o mesmo, a sociedade e a cultura não o são. Pode-se pensar, também, então, que um leitor da atual sociedade brasileira, em comparação com um leitor do século retrasado, estando eles inseridos em diferentes sociedades – quiçá inseridos em diferentes sistemas de valores – tem chances bastante grandes de perceber esse contrato de veridicção de maneira diferente. Em outras palavras, o leitor de então e o leitor de agora poderiam ser identificados em diferentes posições do quadrado proposto por Courtés (2010, p. 15) e reproduzido mais acima. Em consonância

⁴⁰ A *debreagem* que instala um não-eu, um não-aqui e um não-agora.

⁴¹ A *debreagem* que instala um eu, um aqui e um agora.

com essa alegação a respeito das condições para a aceitação do contrato de veridicção, Barros afirma que

o enunciador propõe um contrato, que estipula como o enunciatário deve interpretar a verdade do discurso; [...] **o reconhecimento do dizer-verdadeiro liga-se a uma série de contratos de veridicção anteriores, próprios de uma cultura, de uma formação ideológica e da concepção, por exemplo, dentro de um sistema de valores, de discurso e de seus tipos.** O contrato de veridicção determina as condições para o discurso ser considerado verdadeiro, falso, mentiroso ou secreto, ou seja, estabelece os parâmetros, a partir dos quais o enunciatário pode reconhecer as marcas da veridicção que, como um dispositivo veridictório, permeiam o discurso. **A interpretação depende, assim, da aceitação do contrato fiduciário e, sem dúvida, da persuasão do enunciador,** para que o enunciatário encontre as marcas de veridicção do discurso e as compare com seus conhecimentos e convicções, decorrentes de outros contratos de veridicção, e creia, isto é, assuma as posições cognitivas formuladas pelo enunciador. (BARROS, 2002, p. 93-94, grifo nosso)

Poderíamos dizer, assim, que o enunciatário previsto para esse enunciado, o ideal, é, por exemplo, aquele que entende como verdadeira a relação hierárquica entre raças, ou aquele que entende como verdadeira razão para a busca de Bertoleza por um homem de uma raça que ela acredita ser superior à sua a sua *tendência natural*, o *seu instinto*. Considerando novamente o quadrado de Courtés (2010, p. 15), pode-se pensar que, polemizando com essa visão de mundo, um leitor inserido em um sistema de valores diferente e que acredita que a busca de Bertoleza pelo português se justifica não por algo inato, mas por uma questão cultural, por uma internalização dos valores do dominador por parte do dominado, como já apontado (cf. capítulo segundo desta dissertação) seria mais adequadamente identificado com a posição de não enunciatário ou até mesmo antienunciatário (de qualquer forma, alguma das posições da dêixis negativa). Essa recusa do contrato, entretanto, se daria menos por uma falha interna do discurso e mais por seu cotejo com outros discursos. A respeito disso, vejamos o que explica Barros:

Só quando um discurso é inserido no contexto de outros textos, podem-se perceber os procedimentos graças aos quais o enunciador o fez parecer verdadeiro e, no confronto com discursos contrários ou contraditórios, ou melhor, localizados em formações ideológicas contrárias ou contraditórias, chega-se a aceitá-lo ou a recusá-lo. (BARROS, 2002, p. 94-94)

O que tentamos explicitar é que há duas formas de verificação da verdade discursiva: (i) com a análise concentrada em um só texto, que pode levar a descobertas de contradições discursivas internas que prejudiquem a adesão ao contrato, ou (ii) através da remissão a contratos anteriormente estabelecidos em dada cultura – e, neste caso, a manipulação do enunciador pode ser prejudicada porque o enunciatário pode não partilhar das mesmas crenças que ele. A exemplo do que dissemos mais acima sobre a possibilidade de avaliar como

verdadeira ou não a razão, descrita n’*O Cortiço*, para a busca de uma pessoa negra por uma pessoa branca como parceira amorosa, também outras verdades discursivas podem ser questionadas por meio do cotejo do discurso constante no romance com discursos que versem sobre o mesmo problema em outros textos. Alguns dos textos para cotejo discordarão do discurso depreendido no romance de Aluísio Azevedo, enquanto outros, concordando com ele, podem também contribuir para o desvelamento de uma verdade discursiva que, estando subjacente às figuras, pode ser menos evidente quando não se conta com um repertório de discursos sobre dados assuntos. Embora um texto, como o romance *O Cortiço*, possa ser considerado como um todo de sentido e, portanto, suficiente para uma compreensão, valer-se de outros textos que formam o contexto de um discurso é uma forma de aumentar o escopo da análise, tendo sempre em mente que esse contexto “não se confunde com o ‘mundo das coisas’”. É antes considerado como um texto maior, uma totalidade de significação, no interior da qual cada texto cobra sentido” (BARROS, 2002, p. 142).

Barros nos lembra, ainda, que a língua é complexa, com “poder de instalar uma dialética interna, em que se atraem e, ao mesmo tempo, se rejeitam elementos julgados inconciliáveis” (Ibidem, p. 151), e continua explicando que “As ideologias, sobretudo a dominante, tentam colocar o signo acima da luta de classes e esconder suas contradições internas, tornando-o monovalente e ‘neutro’” (Ibidem). Assim, deve-se entender que o discurso, sendo da ordem do *processo*, pode atualizar certos valores e apagar os conflitos e as contradições existentes no *sistema*. Valer-se de discursos dissonantes presentes em outros textos é uma forma muito eficiente de revelar esses conflitos e contradições apagados. Expõe Barros:

Da língua, complexa e viva, surgem os discursos, ideológicos, que escolhem um dos pólos, um dos valores. Abafam-se os percursos em conflito, perde-se a ambigüidade da múltipla posição, toma-se uma única direção. Para reconstruir a dialética desaparecida, fazem-se necessários os outros textos, do contexto, do intertexto, que recuperam a polêmica escondida, os choques sociais, o confronto, a luta. (Ibidem)

De fato, em cotejo com seu contexto – isto é, com outro(s) texto(s) –, enxergam-se num dado texto cores antes ignoradas, mas que se revelam a partir do contraste então existente. Valer-se de outros discursos (outros textos) como um contexto é uma forma eficiente de, para usar as palavras de Barros (2002, p. 151) “reconstruir a dialética desaparecida” em um discurso, que abafa, mitiga ou apaga – embora não em todos os casos, mas em muitos deles – as contradições e os conflitos da língua.

Em capítulos anteriores de nosso trabalho, valemo-nos já de outros discursos (outros textos) para reconstruir essa dialética desaparecida no romance em análise, tratando de questões

que interessam para a enunciação no que diz respeito ao confronto do discurso do texto-base (*O Cortiço*) com outros textos cujos discursos são filiados a formações ideológicas contrárias, contraditórias ou até mesmo consonantes às do texto-base. Assim, com o uso daquilo que dizem Mbembe (2014) e Ianni (2004) sobre a *condição social* da raça, em contraste com a afirmação da raça enquanto algo *biológico* encontrada em *O Cortiço*, valemo-nos de discursos nitidamente dissonantes. Outros discursos lembrados ao longo dos capítulos concordam para discordar: sobre a sensualidade da *mulata*, ou a malandragem do negro, por exemplo, lançamos mão dos discursos relatados pelos entrevistados de Neusa Santos Souza (1983), os quais veiculam discursos na mesma direção daqueles encontrados no romance naturalista, mas que, usados pela psicanalista como material de estudo, ganham, na relação com a instância que os debreou (a voz de Neusa Santos Souza enquanto narrador), contornos de discordância. Também textos que possuem discursos consonantes foram utilizados para deixar mais evidente o que se dizia na relação entre temas e figuras – não é à toa que os textos para cotejo são, em sua maioria, temáticos: neles, a ideologia está mais distintamente manifestada (cf. nota 11). Assim, quando falamos das afirmações de Nina Rodrigues e Silvio Romero (apud Arthur Ramos, 1947) acerca da volubilidade dos mestiços, temos como objetivo indicar as compatibilidades entre as ideias contidas em um e outro discurso, tirando o véu figurativo de sobre o tema.

De qualquer maneira, não se pode perder de vista que o que faz o enunciador não é produzir discursos verdadeiros ou falsos, mas construir “discursos que criam efeitos de sentido de verdade ou de falsidade, que parecem verdadeiros. O parecer verdadeiro é interpretado como ser verdadeiro, a partir do contrato de veridicção assumido” (BARROS, 2002, p. 94). Neste sentido, a figuratividade tem papel central, sobretudo quando é carregada ao ponto de alcançar uma iconicidade: as personagens têm nome, sobrenome, apelido, certo cheiro, certa forma, tal psicologia, tal história etc. Assim, as detalhadas descrições de Rita Baiana fazem-na uma personagem mais verossímil e, por extensão, tornam mais verossímeis as suas atitudes, comportamento e os eventos por que passa; também contribui para os efeitos de realidade a descrição do cortiço, da venda de João Romão e da casa do vizinho Miranda, por exemplo, tudo localizado no bairro do Botafogo, com fortes recobrimentos figurativos, bem como a ambientação do romance em uma época que, embora não esteja datada, pode ser facilmente localizada entre os últimos anos da vigência da escravidão no Brasil. Os efeitos de realidade resultantes da exacerbação figurativa, a iconicidade, emprestam verossimilhança também à ideologia a que se prestam essas figuras. É exemplar, nesse sentido, o uso da figuratividade (da argumentação figurativa, cf. capítulo terceiro desta dissertação que versa sobre figuratividade)

para o convencimento acerca de uma tese como a da exacerbada sensualidade de Rita Baiana, da malandragem de Firmo, ou da vocação de Bertoleza para o servilismo.

De posse do saber representado pela ciência a respeito da ideologia veiculada em dado discurso – e munido de ceticismo – um leitor terá boas competências para decidir sobre a adesão ou não a um contrato de veridicção, para a sua decisão sobre qual das posições no quadrado de tipos de receptor-interpretante ele ocupará ao consumir um texto. Outros procedimentos enunciativos que se prestam à manipulação dizem respeito às projeções da enunciação no enunciado com relação à pessoa, ao tempo e ao espaço, e para uma adesão (ou não) menos inocente ao contrato de veridicção e à ideologia de certo texto, atentar-se a tais procedimentos é de suma importância.

5.5. Estratégias enunciativas: pessoa, espaço e tempo

[...] o enunciado é tido como resultado das estratégias de um sujeito, o enunciador, que quer, deve, sabe e pode fazer o enunciatário crer em algo, para além de fazê-lo saber de algo (DISCINI, 2005, p. 262).

Ao falar em estratégias por parte do enunciador para fazer-crer a um enunciatário, Norma Discini trata abertamente da manipulação que ocorre no nível da enunciação. Enunciar algo é colocar em discurso certos temas e certas figuras, deixando outros de lado, assim como é fazê-lo de uma certa maneira e não de outra; é neste sentido que enunciar não é simplesmente fazer-saber, mas também fazer-crer. É preciso ter em mente que as escolhas enunciativas intervêm na manipulação que acontece no nível da enunciação ao gerar efeitos de sentido que variam de acordo com a atualização em discurso de uma (ou mais) das virtualidades não somente no que concerne a temas e figuras, mas também com relação à tríade pessoa-espaço-tempo. É dessa tríade que nos ocuparemos nesta seção.

Iniciaremos o exame concernente à enunciação pela categoria de pessoa. Ao tratarmos dela, nos preocuparemos, em um primeiro momento, não com as personagens, mas com questões que dizem respeito à maneira como a enunciação é projetada no enunciado gerando um narrador. São duas as possibilidades de colocação em discurso no que tange à pessoa: uma *debreagem enunciva*, aquela que gera uma “narração em terceira pessoa”, ou uma *debreagem enunciativa*, que resulta em uma “narração em primeira pessoa”. Um narrador que não se mostra na enunciação, como o é o narrador em *O Cortiço*, com o que a crítica literária chama de uma narração em terceira pessoa, gera efeitos de objetividade mesmo quando faz uma aproximação subjetiva acerca de um assunto ou de uma personagem, pois simula-se um não-

envolvimento, um distanciamento com ares de mais analítico e mais frio do que representaria uma abordagem de um narrador que diz “eu” – compare-se, para melhor compreensão, o narrador de *O Cortiço* com o narrador de *Grande sertão: veredas*; com o cotejo, a objetividade daquele e a subjetividade deste se destacam. Objetividade e subjetividade não são absolutas nem em um nem em outro texto, e é sempre relevante lembrar a possibilidade de se apontar, como o fizemos no capítulo primeiro deste trabalho, passagens com efeitos mitigados de objetividade.

É nosso desejo frisar a importância da debreagem enunciativa para tal efeito de objetividade: eventos contados por um narrador que diz “eu” *parecem* mais opinativos que aqueles eventos que parecem narrar-se a si mesmos; não é demais salientar, igualmente, que se trata de um efeito de sentido, e não de uma verdade ontológica, pois, sendo a enunciação propriamente dita uma instância *sempre pressuposta* pelo enunciado, há, em cem por cento dos casos, em todo e qualquer enunciado, esteja o narrador explícito ou não, um “eu” implícito. Assim, usando como exemplo – para retomar uma isotopia por nós comentada – um enunciado em que se leia “as raças são organizáveis hierarquicamente”, existe um “eu” implícito que diz [eu digo que], e que, levado em consideração, deixaria da seguinte forma o enunciado: “[eu digo que] as raças são organizáveis hierarquicamente”. Da mesma forma, um enunciado em que o narrador diga “eu” tem também uma enunciação pressuposta, e ao lermos “eu digo que as raças são organizáveis hierarquicamente”, deve-se perceber o seguinte: “[eu digo que] eu digo que as raças são organizáveis hierarquicamente”. Como se pode perceber pela exibição do “eu” implícito, a objetividade do enunciado é uma construção discursiva, e um texto, por menos opinativo que pareça, revela pelo menos uma visão de mundo, não podendo ser, desse modo, neutro.

O uso da debreagem enunciativa – o narrador que não diz eu, lembramos – simula, pois, uma neutralidade enunciativa acerca de um assunto, o que, para efeitos de convencimento, pode ser positivo a um enunciatário que preze pela imparcialidade, pela frieza argumentativa, pela ausência de paixão enunciativa. Não à toa *O Cortiço*, considerado um romance de tese⁴², lança mão de tal estratégia, aproximando-se, neste sentido, das práticas correntes para produção de textos científicos. Esse efeito de objetividade, conjugado com outros elementos, como a continuidade ideológica entre os discursos de personagens e narrador no que tange aos temas da hierarquia entre raças, da exacerbada sensualidade de Rita (enquanto mulata) e da

⁴² “romance em que, na discussão de questões sociais, políticas ou religiosas, se defende uma tese oriunda das Ciências, da Filosofia ou da Teologia.” (Massaud Moisés, 1974, p. 405).

malandragem de Firmo (enquanto mulato), gera um efeito de verdade incontestável. Essa continuidade entre as vozes merece algumas considerações, mas, antes, cabe um adendo explicativo: após a primeira debreagem, geradora do narrador, este, por sua vez, tem o poder de contar o que diz alguém valendo-se do discurso indireto, ou fazendo nova debreagem, chamada debreagem interna, delegando vozes às personagens que falam, então, em discurso direto. É disso que nos ocuparemos a seguir.

Ao falarmos da isotopia temática da sensualidade, no capítulo segundo deste trabalho, mas também ao examinarmos os percursos tensivos das personagens no primeiro capítulo, tratamos de como Rita é apresentada em sua primeira aparição no romance. Nessa altura da história, narra-se como um rapazito entra no cortiço perguntando por Rita Baiana, pergunta a que uma das moradoras responde dizendo não saber onde ela está e afirmando fazer já oito dias que ela não aparece. A pergunta introduz o assunto e a opinião das personagens acerca de Rita aparece tanto em discurso indireto, “A Leocádia explicou logo que a mulata estava com certeza de pândega com o Firmo.” (AZEVEDO, 2016, p. 48), como em discurso direto “- É doida mesmo... – censurava Augusta. – Meter-se na pândega sem dar conta da roupa que lhe entregaram... Assim há de ficar sem um freguês... / - Aquela não endireita mais!... Cada vez fica até mais assanhada!... Parece que tem fogo no rabo!” (Ibidem, p. 49). Note-se que essa maneira de introduzir a personagem é uma escolha enunciativa que trabalha muito bem para a manipulação do enunciador, quem trata de convencer o enunciatário acerca do caráter problematicamente sensual de Rita por meio das vozes de seus iguais, outras personagens moradoras do cortiço, no plano do narrado; o julgamento de Rita por seus pares constitui um recurso que lhe confere a confiabilidade do “diz o povo que...”, e traz o efeito de que está ali uma verdade sabida por todos – não se trataria de *um ponto de vista* particular, de *uma verdade* dentre outras, mas *da verdade* aceita e partilhada por todos; em outros momentos, também o narrador destaca essa sensualidade em sua narração, em consonância com o que pensam as personagens e reforçando a ideia de que é unânime não só a existência de tal característica, mas também sua condenação. Assim, a posição dos interlocutores, jamais contrariada, é chancelada pela do narrador (ou vice-versa).

Também a vinculação do *mestiçamento* de Rita a traços de caráter é encontrada em falas de personagens: “Não! não era possível que o Jerônimo [...] a abandonasse de um momento para outro; e por quem?! por uma não sei que diga! um diabo de uma mulata assanhada, que tão depressa era de Pedro como de Paulo!” (Ibidem, 214), e nas palavras do narrador: “o sangue da mestiça reclamou os seus direitos de apuração, e Rita preferiu no europeu o macho de raça superior” (Ibidem, p. 201). A consonância ideológica entre as vozes do narrador e das

personagens consolida, no texto, *uma* visão de mundo como *a legítima*, abafando as visões conflitantes, ou mesmo consolidando essa visão de mundo como *a única* existente, já que, para além dessa consonância entre as vozes do narrador e das personagens, tem-se a inexistência de vozes dissonantes sobre questões raciais, fazendo parecer que essas questões são ponto pacífico. Deste modo, parece inquestionável a existência da ligação natural e hereditária entre certos comportamentos ou traços de caráter e uma dada raça, assim como parece inquestionável a hierarquização dessas raças.

No entanto, ao final do romance, nota-se a ironia na concessão do título de sócio benemérito de uma comissão abolicionista a João Romão justo no momento em que ocorre o suicídio de Bertoleza, resultante das ações de Romão. Neste sentido, ao expor o absurdo da situação com a disparidade do suicídio-assassinato resultante de toda a exploração que João Romão exerceu sobre Bertoleza, o romance parece advogar pela abolição da escravatura e atribuir valor disfórico, negativo, à expropriação sob coerção física de outros seres humanos com base em sua raça. Depreende-se, pois, que esse caráter abolicionista do discurso de *O Cortiço* coexiste no romance com o discurso que prega a existência da hierarquia entre raças; isto é, o discurso do romance é favorável à abolição da escravatura, ainda que acredite na hierarquia entre raças. Neste sentido, o romance manifesta uma dissonância com as práticas de escravização, propondo uma diferente *maneira de lidar* com as diferenças biológicas pretensamente inerentes à raça.

Além da debreagem actancial que funda o narrador – que no caso do romance que nos serve de *corpus* não se mostra no enunciado – e que delega voz às personagens, também a debreagem espacial e a temporal reforçam o efeito de objetividade de *O Cortiço*. Tratemos de ambas. A debreagem espacial pode se dar, como a actancial, de duas formas: um “aqui” que faz referência à cena enunciativa, sendo o lugar daquele narrador que diz “eu”, e um alhures, um lá, um lugar que não faça referência ao aqui da cena enunciativa. Em *O Cortiço*, o espaço do enunciado é o lá: é o bairro do Botafogo, sem que o enunciador deixe marcas enunciativas que deem a entender que ele fala do bairro como um “aqui” para ele. A respeito da debreagem temporal, tem-se também duas possibilidades: é possível que se trate de um *agora* ou de um *então* – seja esse então o passado ou o futuro, ainda que este último caso encontre menos ocorrências. No romance de Azevedo, o tempo é o de então: nota-se, desde a frase de abertura até a frase de encerramento do romance, o uso do tempo pretérito para a narração: “João Romão **foi**, dos treze aos vinte e cinco anos, empregado de um vendeiro que enriqueceu entre as quatro paredes de uma suja e obscura taverna nos refolhos do bairro do Botafogo” (AZEVEDO, 2016, p. 11, grifo nosso), e “Ele **mandou** que os conduzissem para a sala de visitas” (Ibidem, p. 279,

grifo nosso). Nas debreagens de pessoa, espaço e tempo, tem-se, n' *O Cortiço*, um ele-lá-então, e o efeito de sentido de neutralidade e objetividade se vê reforçado, assim como a aparente ausência de passionalidade na enunciação, o que, como já dissemos, aproxima o texto literário de um trabalho científico.

Isso só muda quando há debreagens internas, e as personagens fazem referência a um eu-aqui-agora. As debreagens internas de pessoa, de espaço e de tempo contribuem para aumentar o efeito de realidade do enunciado juntamente com sua credibilidade, uma vez que simulam a manifestação das falas de pessoas sem qualquer intervenção daquele que conta a história, parecendo, tais falas, reproduções *palavra por palavra*, diferentemente do que acontece no discurso indireto, em que o narrador tem liberdade para parafrasear. Dito de outra forma, com essas debreagens internas, tem-se um efeito de maior transparência na repetição do que uma pessoa disse, em comparação com um efeito de maior opacidade de um discurso reproduzido por uma espécie de mediador que interpreta o que foi dito por alguém e trata de repetir as ideias sem fidelidade às palavras. O efeito de realidade dessas debreagens internas está em consonância com o alto teor figurativo do romance, a iconização, e, juntas, ambas as estratégias fortalecem o efeito de sentido de realidade, que pode abrir caminho para a homologação, por parte de um receptor-interpretante, da verdade discursiva com uma verdade ontológica.

Além disso, a ausência de marcas de enunciação da debreagem enuncia-se junta ao uso do plano da expressão usado praticamente como um veículo do conteúdo, sem chamar a atenção para si. Não só o texto parece narrar-se a si próprio, como parece existir somente enquanto conteúdo. O uso de uma linguagem menos poética e mais utilitária – pensando na poeticidade na relação entre expressão e conteúdo, e não naquela poeticidade que está totalmente contida no plano do conteúdo – deve ser também considerado como uma estratégia discursiva, uma vez que a poeticidade dessa relação entre expressão e conteúdo levaria ao

[...] retorno continuado à instância fonética ou gráfica e [ao] adiamento constante de uma definição clara dos elementos do plano do conteúdo, ainda que permita a convivência dos ouvintes ou leitores com alguns lampejos interpretativos que vão se modificando ao longo do tempo. **Enfim, o que permanece na linguagem poética é o regresso ao plano da expressão. Nem sempre há compromisso com a clareza do conteúdo.**" (TATIT, 2019, p. 128, grifo nosso)

O texto de Aluísio Azevedo funciona de maneira muito diferente, já que tem um plano de expressão bastante límpido, quase transparente, tendo um compromisso com a inteligibilidade do conteúdo. Unem-se, pois, a já mencionada limpidez do plano de expressão, contribuindo para a compreensão do conteúdo, com uma enunciação limpa de marcas, a qual

contribui, por sua vez, para o efeito de neutralidade do discurso constante em tal conteúdo, que ganha credibilidade por seu efeito de neutralidade e de objetividade. Tudo funciona em ótima sintonia para uma manipulação bem-sucedida.

Destacaremos, por fim, outra forma de trabalhar a manipulação no nível da enunciação. Trata-se da gestão da tensividade, de que já falamos no primeiro capítulo, e que recuperaremos para algumas considerações.

5.6. A tensividade

Interessa-nos, por fim, refletir acerca de algumas questões já analisadas no primeiro capítulo deste trabalho para entender como a gestão dos acentos e inacentos impacta a manipulação na enunciação com relação à construção e consolidação da imagem das personagens negras para o enunciatário. Retomaremos, pois, pontos já tratados por nós, fazendo constatações e depreendendo efeitos ainda não mencionados.

De início, faz-se preciso que nos lembremos de que se a seleção daquilo que se põe em discurso é já uma escolha enunciativa (pois dizer algo é também deixar de dizer algo), a decisão de privilegiar, dentre os temas e as figuras constantes em um enunciado, alguns deles em detrimento dos outros é também uma manipulação enunciativa, pois ao dar-se ênfase a partes específicas do enunciado, fazendo com que certos eventos pareçam mais relevantes, enquanto outros parecem lograr menos interesse, o enunciador trata de manipular o enunciatário, fornecendo indícios daquilo que deve ser entendido como merecedor de mais atenção.

Assim, para falar de temas ligados a Bertoleza, cumpre notar que ainda que a hierarquia entre raças permeie todo o romance (para além mesmo das aparições de Bertoleza), em momento algum ela é alçada a um ponto de destaque por meio da mobilização passional, tendo maior probabilidade de que passe despercebida ou de que não receba muita atenção, enquanto os temas da escravatura/abolição estão presentes em momentos de grande intensidade passional, como se percebe na situação em que Bertoleza recebe a falsa carta de alforria, ou quando se suicida para não voltar ao trabalho estritamente escravo. O discurso abolicionista é tensivamente acentuado, enquanto a hierarquização das raças é inacentuada. A ideologia que defende a existência de raças superiores e inferiores não deixa de existir e, no meio de tantos temas e figuras de destaque, acaba relegada à sutilidade, correndo o risco de ser aceita sem que se proceda a um juízo acerca dela, “escondida” que está também entre camadas de efeitos de realidade que contaminam com uma passável verossimilhança tudo o que está ao redor.

Bertoleza participa de momentos de tonicidade aguda no romance, de maneira mais passiva, quando João Romão se vê no impasse que a envolve: o português deseja mudar seu modo de viver, passando a frequentar a alta sociedade, mas a realidade de estar amigado com Bertoleza constitui um impedimento que ele precisa contornar para tornar seus anseios em sua nova realidade. Em tais instantes, tônicos sobretudo pela existência e destaque do caráter polêmico da narrativa, o que está em evidência na caracterização de Bertoleza é a sua servidão e a sujeira a que é atada. Devido ao lugar de privilégio na gestão da tonicidade, o tema da servidão e a figurativização da sujeira são apontados como elementos que constituem e consolidam a imagem de Bertoleza e o seu lugar no romance.

No que diz respeito a Rita Baiana, a maneira como a tonicidade é gerida se dá diferentemente, com dois grandes picos de tonicidade passional: um no momento da dança que transborda sensualidade, outro quando ela briga com Piedade por conta de Jerônimo. No primeiro pico de tonicidade passional, a dança de Rita, em uma torrente de sensualidade, é responsável por transformar Jerônimo, até então descrito como uma espécie de personificação de integridade de caráter, mas quem começa, a partir de então, a viver o avesso de sua virtuosidade. No segundo pico, é possível dizer que o ápice da tonicidade vai sendo alcançado gradualmente, sendo a briga entre Rita e Piedade, a unhas e mordidas, aos poucos anunciada com o acúmulo de tensão que se dá com a revelação do caráter polêmico que havia já acontecido parcialmente, quando Jerônimo passa a mostrar interesse por Rita, e cada vez de maneira mais explícita, à medida que a brasileira passa a se mostrar também interessada no português. A briga entre as duas, que inicia uma confusão muito maior e que envolverá todo o cortiço, se mostra como o resultado direto da personalidade de Rita, sobretudo no que diz respeito à sua sensualidade. Sendo o motivo dos dois picos de tonicidade, a sensualidade de Rita é propagada em primeiro plano, como elemento primordial para o enunciatário no que diz respeito à compreensão da imagem dessa personagem.

Além disso, a sensualidade atribuída à brasileira é responsável por não deixar que o nível de tensão atrelado à personagem seja baixo em momento algum do romance, pois mesmo antes de sua aparição, em uma conversa a seu respeito que desenvolvem outros moradores do cortiço, há uma moralização operada por seus vizinhos (e mais tarde continuada por eles e pelo narrador), os quais reprovam a maneira de viver da brasileira. Para mais, Rita tem participação não só na briga contra Piedade, mas é apresentada como o pivô na outra importante contenda que ocorre no cortiço, pois é pela mulher que brigam Jerônimo e Firmo. Indiretamente, Rita Baiana é mostrada não só como o motivo para a navalhada sofrida por Jerônimo, mas também para o assassinato de Firmo, para a transformação negativa de Jerônimo, e para a ruína de

Piedade e de sua filha, já que após ser abandonada pelo marido, a mulher passa a estar sempre bêbada e a filha começa a dar mostras de que, contaminada pelo ambiente em que é obrigada a viver por não mais ter condições de frequentar o colégio que seu pai já não paga (ao começar a viver com Rita, Jerônimo não consegue ter a mesma responsabilidade e tranquilidade financeiras), seguirá um caminho muito parecido com o de pombinha, personagem que já a esta altura do romance estava “corrompida” pelo meio, prostituindo-se. Os finais desditosos daqueles que interagem com a personagem, há que se dizer, reforçam essa moralização negativa de sua característica mais destacada, a sensualidade.

Nota-se, assim, ao contrário do que acontece com Bertoleza, que não há muito na história de Rita Baiana que possa passar sem chamar a atenção do enunciatário, dado que ela é o epicentro dos mais marcantes conflitos ocorridos no cortiço (e quiçá n’*O Cortiço!*), sendo a sua exacerbada sensualidade a origem de tudo isso. O tema da sensualidade é escancaradamente abordado repetidas vezes, mantido em evidência para o enunciatário sempre que Rita está presente no enunciado. Pode-se dizer que o enunciatário é manipulado a pensar em Rita como a encarnação da sensualidade e, ao mesmo tempo, por conta da insistente lembrança da mulher enquanto *mulata*, e do uso de tal termo ladeado ao destaque da sensualidade (exemplo), trata-se, na enunciação, de fazer crer que Rita Baiana é sensual enquanto *mulata*.

Quanto ao Firmo, terceira personagem à que nos dedicamos na análise empreendida no presente trabalho, podem-se apontar dois grandes momentos de aumento da tonicidade: a briga com Jerônimo que termina em uma navalhada, e a sua morte, que se dá com a vingança de Jerônimo acompanhado de dois capangas, os quais batem no brasileiro até matá-lo. Não é custoso notar que os dois momentos em que a tonicidade está em seus níveis mais altos no percurso de Firmo são momentos de expressões de grande violência. A importância que se atribui a esses dois pontos é significativa para efeitos de vinculação da personagem à violência, além de destacar as figuras da capoeira e da navalha, usadas nas brigas, e que, da maneira como se apresentam, conectam-se isotopicamente e filiam-se ao universo da malandragem, de que também faz parte a já mencionada violência.

Outros momentos em que há alto grau de tonicidade incluem os instantes que antecedem a sua morte, quando o enunciatário já está a par dos planos de Jerônimo e cria expectativas quanto ao desfecho do caso. Na ocasião, Firmo está bebendo e apostando: tais figuras auxiliam na constituição da imagem de Firmo como malandro. Na altura do romance em que Rita Baiana dança encantando a Jerônimo, situação em que a tonicidade é exacerbada, como dissemos há pouco, Firmo tem participação tangencial, já que é ele, em parceria com Porfiro,

quem produz o sensual chorado baiano que arrasta a todos despoticamente para dançar, além de ser o par de Rita em alguns momentos da dança. A sensualidade, como se percebe, é um elemento que compõe o universo do malandro, assim como a boemia. Percebe-se, nas escolhas enunciativas de gestão de tonicidade relativas a Firmo, que nos momentos de maior intensidade, estão presentes elementos que são abarcados pela temática da malandragem: a violência, a sensualidade e a boemia (esta muito ancorada nas figuras de bebidas e apostas).

Como pudemos perceber, a forma de organização enunciativa dos acentos e inacentos de tonicidade é também um modo de manipulação enunciativa que pode ser muito eficaz para uma condução a respeito da relevância que se deve atribuir a determinados eventos. Com relação às três personagens sobre as quais deixamos os holofotes, percebemos que a gestão tensiva na enunciação acaba por privilegiar características como a sujeira atrelada à Bertoleza, a sensualidade atribuída à Rita, e a malandragem a que se filia Firmo. Fica provada, pois, a importância da organização tensiva na enunciação, em colaboração com as demais estratégias. Para finalizar, uma síntese do capítulo pode nos ajudar a perceber como trabalham juntas todas as estratégias na enunciação.

5.7. Para encerrar: uma síntese

Tivemos como objetivo, neste capítulo, mostrar e destacar a importância de uma leitura crítica, como deve ser aquela feita com o auxílio do ferramental teórico da semiótica, para uma tomada de posição mais lúcida acerca de um texto, de um discurso. Para tanto, tratamos de como é possível encontrar incoerências ou contradições internas ao discurso, mas também sobre como o cotejo com outros textos que formam um contexto pode ser proveitoso, no sentido de ter o poder de destacar elementos antes ignorados ou fornecer visões de mundo contrárias e que realcem ou iluminem o que se está dizendo em certo texto. Com isso em mente, relembramos discursos que expunham a verdade discursiva construída em *O Cortiço*, com ela concordando, bem como discursos que dela discordam, em uma tentativa de iluminar as questões do texto-base a partir de outros ângulos, com vistas ao alcance de uma possibilidade de preparação mais perspicaz do receptor-interpretante para uma ocupação de um dos espaços no quadrado proposto por Courtés (2010).

A respeito das estratégias enunciativas de ordem da sintaxe discursiva, tratamos dos efeitos de neutralidade e objetividade resultantes de um enunciado livre de marcas que remetam à instância da enunciação, com um narrador que se esconde no enunciado, um espaço que é o

do *lá* e um tempo que é o de *então*. Esse efeito de sentido de não-envolvimento passional do narrador com o assunto se conjuga muito bem com um plano de expressão límpido, que serve como veículo para o conteúdo sem dificultar de maneira alguma a sua compreensão, sendo escolhas muito bem sintonizadas com um projeto científico. Neste sentido, a peça de literatura se aproxima bastante de um texto acadêmico.

Tratamos de mostrar, por fim, que é relevante levar em consideração como se dá a gestão tensiva do enunciado, posto que essa também é uma maneira de fazer-crer, uma vez que indica certos pontos como mais relevantes para o enunciatário. Recuperamos dados da análise empreendida no primeiro capítulo de nossa dissertação para mostrar como esses momentos pretensamente mais relevantes, no que diz respeito a Bertoleza, Rita Baiana e Firmo, destacam características específicas em cada um deles, como a sujeira, a sensualidade e a malandragem, respectivamente, características essas que foram abordados não só neste capítulo, mas ao longo de toda a dissertação. O caminho está aberto para uma conclusão.

Conclusão

O tratamento que demos à obra no último capítulo, além de apresentar novos desenvolvimentos a nosso trabalho procedeu a, de certa forma, tirar já algumas conclusões daquilo que analisamos em outros momentos da dissertação, ou, quando menos, dar um bom encaminhamento para as considerações finais, tendo em vista que revisitamos diversos pontos tratados nos capítulos anteriores. O esforço que fazemos nesta seção é o de levar adiante esse propósito e apresentar conclusões depreendidas de nossos estudos.

Percebemos, por meio do trabalho desenvolvido, que as estratégias para a construção e consolidação das imagens das personagens negras por nós analisadas, Bertoleza, Rita Baiana e Firmo, são várias e incluem o uso de temas e de figuras, continuidades entre as vozes do narrador e das personagens, o contrato de veridicção, a gestão dos acentos de sentido, a forma de colocação em discurso e a inexistência, no texto analisado, de ideologias diferentes no que tange às pessoas negras. Dedicaremos um espaço a comentar cada um desses pontos.

A figuratividade é de suma importância para o acesso à questão do Negro em *O Cortiço*. Em primeiro lugar, porque muitas das personagens são descritas como negras e têm a sua negritude insistentemente lembrada para o enunciatário por meio da repetição de lexemas cujos principais semas são aqueles responsáveis por destacar o caráter racial, como *mulata*, *mulato*, preta, negra e crioula. Esse é um traço importante na caracterização das personagens, mas não é o único, e a ele vêm se somar diversos outros traços que enriquecem as imagens dessas personagens por meio tanto da figuratividade como de alguns temas atrelados a Rita, Firmo e Bertoleza. A caracterização não só dessas personagens analisadas, mas também daquilo que as rodeia, se dá de maneira a construir imagens do que se imagina possível para pessoas negras dentro de um universo ideológico racista, em que a essência do negro delimita suas possibilidades. Rita Baiana, Bertoleza e Firmo são representações de tipos sociais concebidos como possíveis para pessoas negras e que muito se aproximam de estereótipos facilmente reconhecíveis na cultura brasileira: a mulata sensual, a negra serviçal e o (mulato) malandro, respectivamente.

Para a construção de Rita Baiana, lança-se mão de figuras que brindam à personagem uma sensualidade que é constantemente reafirmada e exacerbada, culminando em uma hipersexualização da personagem, reconhecida quase que exclusivamente por seu poder de sedução através do corpo. Esse poder de sedução, que poderia ser interpretado como algo positivo se visto de maneira inocente, vai ganhando cada vez mais contornos negativos, disfóricos, à medida que a hipersexualização vai sendo notada e junto dela uma percepção da

limitação que se impõe a Rita, somente passível de reconhecimento “positivo” quanto a seu corpo, mas também porque essa hipersexualização põe de manifesto uma moralização dessa característica da personagem. A moralização é também impulsionada por outra característica muito destacada na personagem, a volubilidade; por conta dela, pretensamente inerente a Rita enquanto *mulata*, a mulher não respeita as leis sociais que versam sobre a maneira de se relacionar ou mesmo sobre a priorização do trabalho em detrimento da diversão. A moralização negativa do atributo mais destacado de Rita é reforçada, ademais, pela devastação que a personagem causa à vida daqueles que com ela se envolvem ou que cruzam o seu caminho. Sua caracterização eleva a sensualidade a uma posição de destaque tal que a personagem é facilmente identificada com o estereótipo da mulata sensual.

No que tange a Bertoleza, a recorrência de figuras a ela ligadas e que formam a isotopia da sujeira é responsável por vinculá-la a valores negativos como a torpeza e a miséria durante toda a obra. Entretanto, a sua força de trabalho é, até certa altura, vista como um valor atrativo para João Romão, quem busca estar junto de Bertoleza para melhor aproveitar-se dessa sua força física para o trabalho. Assim, o único reconhecimento que merece Bertoleza n’*O Cortiço* se dá, a exemplo do que dissemos sobre Rita, devido ao seu corpo, ainda que de maneira bastante diferente, já que são outros os atributos físicos estimados em Bertoleza. A personagem é retratada como adepta da teoria que a coloca em um lugar subalterno devido à sua raça, ainda que ela consiga libertar-se em certa medida, deixando de ser subserviente e de aguentar tudo calada, mas ainda acreditando em sua inferioridade enquanto negra; esse reconhecimento negativo sobre si própria aparece como um elemento que reforça a hierarquia entre raças como uma ideologia difundida e bem aceita, além de abrir caminho para uma naturalização de sua subjugação. A notável rigidez de sua condição de trabalhadora desprestigiada (sobretudo em contraste com a ascensão social de seu “companheiro” e com o que ele deseja para seu futuro) aproxima Bertoleza do estereótipo da negra serviçal, invisível em qualquer espaço que não seja o do trabalho braçal ligado à limpeza e à cozinha, recebendo um reconhecimento pretensamente positivo tão e somente em tais casos.

A última personagem negra analisada por nós, Firmo, tem como principal característica psicológica a violência; sempre pronto a partir para a violência física, o rapaz é o responsável pela primeira grande contenda no cortiço, debatendo-se contra Jerônimo, seu rival na luta pela conquista de Rita Baiana. Em evidência em tal luta, mas também em diversos outros momentos de Firmo no romance, as figuras da navalha e da capoeira aparecem como manifestações figurativas que concentram esse sema da /violência/, mas também acenam à filiação de Firmo ao universo da malandragem, posto que eram, à época – e talvez ainda o sejam hoje em dia –,

elementos marginalizados e relegados a esse universo. O homem é também caracterizado por certa sensualidade por conta de sua música e da formação de par amoroso e de dança com Rita; também é descrito como alguém sempre muito disposto a deixar o trabalho de lado para priorizar a diversão, constantemente bebendo e apostando. Suas atitudes, os sentimentos descritos (como o ciúme), as figuras que compõem a própria personagem, mas também os ambientes que ela frequenta, tudo funciona de maneira a vinculá-lo ao universo da malandragem, tornando-o um exemplar inquestionável do estereótipo do malandro carioca.

Por meio de nossas análises, pudemos perceber que cada uma das personagens examinadas tem temas e figuras particulares que as caracterizam, mas é importante perceber que todas elas são perpassadas por um tema mais geral, o da hierarquização das raças. Sendo a raça tratada como algo de ordem natural, biológica, as diferenças entre uma e outra raça são naturalizadas, tidas como justificativas biológicas para certos comportamentos. Neste sentido, percebe-se sem grande dificuldade que as personagens negras são mais guiadas por seus instintos naturais, os quais se sobrepõem a outras imposições que parecem agir mais sobre outras personagens; assim, enquanto Rita é descrita como volúvel *como toda mulata* e Bertoleza como buscando *instintivamente* um homem numa *raça superior à sua*, Jerônimo, um exemplo de personagem de outra raça, cede a *imposições mesológicas* em sua busca por Rita (busca pela *mulata*, como se lê no romance). Há uma identificação bastante forte entre as personagens negras e a (sua) natureza, posto que elas são apresentadas ou como a expressão da natureza, como é o caso de Rita, insistentemente comparada a elementos da flora e da fauna, ou como agindo guiadas pelas pulsões naturais, pela emoção (em oposição a uma razão que não comporia o universo do Negro), como é o caso de Bertoleza ao tirar a própria vida ou de Firmo ao se deixar dominar constantemente pelo ciúme e explodir em violência.

Para efeitos de percepção da imagem dessas personagens, nota-se que essa forte identificação com os instintos, com o que é da ordem da natureza, as relega a um estado primitivo, sendo esse primitivismo oposto à civilidade, que está fora de alcance das personagens negras no romance. Um dos perigos da aceitação de uma tal teoria – de certa forma por si só hierarquizante, já que a civilidade é o polo positivamente valorizado não só no romance, mas na sociedade brasileira de maneira geral – é a assunção de que essas diferenças pretensamente biológicas sejam a base para reivindicar uma hierarquização social “de direito”. O romance, cumpre dizer, não reivindica como de direito a hierarquização social radical que à época era constituída pela escravização de uma raça pela outra, mas partilha dessa assunção das diferenças raciais como inerentes à natureza de cada uma delas.

A imagem das personagens negras, construída por meio de temas e figuras, se consolida por meio de várias estratégias de que se lança mão no enunciado. Uma dessas estratégias é a continuidade ideológica entre o que dizem as personagens e o narrador, que causa ao enunciatário a sensação de que se está diante de uma verdade largamente aceita, compartilhada por todos. Essa consonância ideológica sobre a condenável sensualidade de Rita, por exemplo, reforça a característica na personagem, assim como reforça a moralização negativa dessa característica, que deverá ser percebida pelo enunciatário como unânime. O mesmo pode ser dito sobre a consonância a respeito do modo de viver de Firmo, ou sobre a hierarquia entre as raças. Também a veridicção auxilia na consolidação das imagens das personagens, pois a riqueza de detalhes, a exacerbação figurativa que resulta em uma iconicidade, constrói uma verdade discursiva que se mostra coerente, verossímil, emprestando efeitos de realidade às personagens e suas características, bem como para a ideologia que justifica o modo de ser dessas personagens.

O exame que realizamos mostrou, ademais, que as imagens das personagens negras do romance são ainda mais consolidadas pelo uso de estratégias enunciativas que dizem respeito à gestão das cifras tensivas. Com isso queremos dizer que alguns momentos de grande intensidade no percurso das personagens e no romance de maneira geral fazem com que certos eventos ganhem relevo na obra. Envolvendo as personagens analisadas, esses eventos tônicos, de grande relevância, destacam certas características em evidência nesses momentos; assim, percebemos que a sensualidade de Rita é vista como a fonte de grandes conflitos que constituem momentos de intensidade passional, além de ser também um elemento de grande destaque em um pico de intensidade que corresponde à dança que encanta Jerônimo; o mesmo acontece com elementos que vinculam Firmo ao universo malandro, em destaque em momentos de picos de intensidade na história de Firmo e no romance; com Bertoleza, a gestão de tonicidade se dá de maneira a criar tensões devido à impossibilidade que ela representa na tentativa de ascensão social de João Romão, e nesses momentos está sempre em evidência a torpeza e a miséria da personagem, características que tendem a ficar associadas à personagem ao longo da leitura interpretante.

Seguindo com a consolidação das imagens apreendidas das três personagens, as escolhas enunciativas relativas à forma de colocar em discurso pessoa, espaço e tempo representam contribuições na medida em que causam um efeito de objetividade e distanciamento que se assemelham a textos científicos, com efeitos de isenção e neutralidade que emprestam credibilidade ao discurso (e, portanto, às personagens conforme apresentadas). Essa simulação de objetividade fica em xeque quando se percebe a aproximação do narrador-

observador a uma personagem, por exemplo, e a aparente não-tomada de posição também deve ser posta em xeque porque – para continuar tratando daquilo sobre o que nos debruçamos ao longo do trabalho, mas sem esquecer que isso pode ser estendido a outros assuntos – a simples inexistência de discursos que contrariem a lógica que hierarquiza as raças e coloca o negro como aquele mais próximo da natureza (e disforiza isso) é já uma tomada de posição. Esses discursos dissonantes, inexistentes dentro do texto constituído pelo romance analisado, aparecem em cotejo com textos outros que tratam do mesmo tema, seja mais ou menos abertamente, e que iluminam tomadas de posição que antes pareciam como verdades universais.

O trabalho nos permitiu, ademais, por meio de uma breve expansão de nosso olhar para o universo mítico do Negro na cultura brasileira, encontrar compatibilidades que sugerem a existência de uma certa cristalização das bases dos discursos sobre o Negro. Vendo-se *O Cortiço* dentro desse contexto, e sendo ele um romance de importância incontestável na literatura brasileira, lido e relido até os dias atuais e considerado merecedor de muito prestígio, salta aos olhos a importância de propor caminhos para uma leitura crítica das questões nele encontradas. Acreditamos ter contribuído para uma melhor compreensão de *O Cortiço* no que tange a questões raciais, e desejamos reforçar a importância que atribuímos à discussão de tais temas que se apresentam muitas vezes ainda como tabus na sociedade brasileira atual. A efetividade do uso da Semiótica discursiva para fazê-lo parece-nos também comprovada, de vez que com o seu uso conseguimos uma base metodológica consistente e coerente que nos ofereceu diversos caminhos para empreender a análise e para lidar com as descobertas feitas.

Referências

- ALENCAR, José de. **Mãe**. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bi000161.pdf>. Acesso em: dezembro de 2020.
- ARAÚJO, Joel Zito. O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira. In: **Estudos Feministas**, v. 16, n. 3, Florianópolis. 2008, p. 979-985.
- AZEVEDO, Aluísio Tancredo Gonçalves de. **O Cortiço**. Rio de Janeiro: Editora BestBolso, 2016.
- BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Publicidade e Figurativização**. In ALFA: Revista de Lingüística, Vol. 47 (2), p. 11-31. São Paulo: UNESP, 2004.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2002.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Editora Ática, 2011.
- BARROS, Mariana Luz Pessoa de. **Para lembrar o acontecimento**. In: Arnaldo Cortina; Rubens Baquião; Renata Markezan. (Org.). A abordagem dos afetos na semiótica. 1ed. São Carlos: Pedro e João Editores, 2011, p. 171-184.
- BASTIDE, Roger. Estereótipos de negros através da literatura brasileira. In: **Estudos afro-brasileiros**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BATISTA, Wilson. **Lenço no Pescoço**. Intérprete: Sílvio Caldas. Victor, 1933.
- BERTRAND, Denis. **Caminhos da Semiótica Literária**. Trad. Grupo CASA. Bauru, SP: Edusc, 2003.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 51ª ed. São Paulo: Cultrix, 2017.
- BRASIL. **Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890**. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-847-11-outubro-1890-503086-publicacaooriginal-1-pe.html>>. (Acesso em 29/03/2020).
- CÂNDIDO, Antônio. Dialética da Malandragem. **Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros**, (8), 1970, p. 67-89. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/69638>>. Acesso em 20/04/2020.

CÂNDIDO, Antônio. De cortiço a cortiço. In.: **Novos Estudos CEBRAP**, nº 30, p.111-129, julho de 1991.

CÂNDIDO, Antonio & CASTELLO, J. Aderaldo. **Presença da literatura brasileira: do romantismo ao simbolismo**. 6ª ed. São Paulo: DIFEL, 1976.

COUTINHO, Mariana de Souza; MANCINI, Renata. Graus de concessão: as dinâmicas do inesperado. In: **Estudos Semióticos** [online], volume 16, número 2. São Paulo, outubro de 2020. p. 13-34. Disponível em: <www.revistas.usp.br/esse>. Acesso em: 12/10/2020.

COUTINHO, Mariana de Souza e MANCINI, Renata Ciampone. Django livre: do cinema para os quadrinhos, uma tradução intersemiótica. In: **Revista do GEL**, v. 16, n. 1, p.143-163, 2019. Disponível em: <<https://revistadogel.gel.org.br/>>

COURTÉS, Joseph. Sémantique du conte merveilleux. In: **Cruzeiro Semiótico**. Porto, n. 7, julho de 1987. p. 54 – 66.

COURTÉS, Joseph. **L'Énonciation comme acte sémiotique (III). L'objet sémiotique comme un enjeu de manipulation et de sanction: stratégies et contre stratégies**. Editura Universităţii din Suceava. 2010, p. 13-48. Disponível em: <<https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=http://www.diacronia.ro/indexing/details/A17791/pdf&ved=2ahUKEwjUktG2os3sAhUfFLkGHeEhBDwQFjACegQIDBAB&usq=AOvVaw1dSiiPTUvQYkOuTAhhhYL5>>. Acesso em: 24/10/2020.

CUNHA, Celso; CINTRA Lindley. **Nova Gramática do Português Contemporâneo**. 2ª ed. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1985.

DA SILVA, Paulo V. B.; ROSEMBERG, Fúlvia. Brasil: lugares de negros e brancos na mídia. In: Dijk, Teun A. V. (Org.). **Racismo e discurso na América Latina**. São Paulo: Contexto, 2018. p. 73-117.

DISCINI, Norma. HQ e poema: diálogo entre textos. In: Lopes, I. C.; Hernandez, N. (orgs.). **Semiótica: objetos e práticas**. São Paulo: Contexto, 2005, p. 261-283.

Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa Caldas Aulete. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/>

FANON, Frantz. Racismo e cultura. In: **Em defesa da revolução africana**. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1969. p. 35-48.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FATIGATTI, Cláudio. O ponto de vista do narrador a serviço de uma tese. In: **O espetáculo**

das massas na literatura brasileira. São Paulo: Selinunte, 1992, v. 6, p. 207-218.

FAUSTINO, Deivision. A emoção é negra, a razão é helênica? Considerações fanonianas sobre a (des)universalização do “ser” negro. In: **Revista tecnologia e sociedade.** V.9, n. 18. 2013. Disponível em: <<https://periodicos.utfpr.edu.br/rts/article/view/2629>>

FERNANDES, Florestan. Cor e Estrutura Social em Mudança. In: **Branco e Negro em São Paulo.** São Paulo: Global Editora, 2008. p. 91-153.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação:** as categorias de pessoa, espaço e tempo. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2016.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso.** 15 ed. São Paulo: Contexto, 2018.

FIORIN, José Luiz. **Linguagem e Ideologia.** 8. ed. São Paulo: Editora Ática, 2010.

FIORIN, José Luiz. O pathos do enunciatário. In: **Alfa. Revista de Linguística.** v. 48, n. 2. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 2004, p. 69-78.

FIORIN, José Luiz. O sujeito na semiótica narrativa e discursiva. In: **Todas as Letras.** v. 9, n. 1. São Paulo, 2007, p. 24-31

FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. **Tensão e significação.** Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Humanitas, 2001.

GONZALES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: **Revista Ciências Sociais Hoje,** Anpocs, 1984, p. 223-244.

GONZALES, Lélia. A Mulher negra na sociedade brasileira (Uma abordagem político-econômica). In: Madel T. Luz. (Org.). **O lugar da mulher:** estudos sobre a condição feminina na sociedade atual. 1ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982, pp. 89-106.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Da Imperfeição.** Tradução de Ana Claudia de Oliveira. 2ª ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica.** Tradução de Alceu Dias Lima, Diana Luz Pessoa de Barros, Eduardo Peñuela Cañizal, Edward Lopes, Ignacio Assis da Silva, Maria José Castagnetti Sombra, Tiekō Yamaguchi Miyazaki. São Paulo: Contexto, 2016.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semiótica figurativa e semiótica plástica.** Trad. Ignácio Assis Silva. In: Significação – Revista brasileira de semiótica, 4, Araraquara, junho de 1984, pp. 18-46.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o Sentido: Ensaio semióticos.** Trad. Ana Cristina Cruz Cesar, Ana Maria Sampaio Fernandes, Katia Hakim Chalita, Clara de Andrade Alvim, Maria

Zélia Barbosa Pinto. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1975.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o Sentido II**: Ensaio semióticos. Trad. Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Cultrix, 2014.

GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. **Semiótica das Paixões**: dos estados de coisa aos estados de alma. São Paulo: Ática, 1993.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem**. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2013.

IANNI, Octavio. A metamorfose da etnia em raça. In: **Pro-Posições**, [S.l.], v.15, n. 1, p. 219-226, mar. 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643854>. Acesso em: 30 de abril de 2020.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Roda de capoeira**. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/66>>

JAMES, Cyril Lionel Robert. **Os jacobinos negros**: Toussaint L'Ouverture e a revolução de São Domingos. São Paulo: Boitempo, 2010.

KILOMBA, Grada, A Máscara. In: **Memórias da plantação – Episódios de racismo cotidiano**. 1. Ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019, p. 33-46.

LANDOWSKI, Eric. O olhar comprometido. In: **Revista Galáxia**. São Paulo, n.2, p. 19-56, 2001.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A estrutura dos mitos. In: **Antropologia estrutural**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1985, p. 237-265.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mitológicas I: o cru e o cozido**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

LIPPMANN, Walter. **Opinião pública**. Rio de Janeiro: Editora vozes, 2008.

LOPES, Edward & LOPES, Ivã Carlos. A Performance como comportamento e a classificação ideológica do discurso. In: **Cruzeiro Semiótico**. Porto, n.16, p. 35-49 jan/1992.

MANCINI, Renata. A tradução enquanto processo. In: **Cadernos de Tradução**. Florianópolis, v. 40, nº 3, p. 14-33, 2020.

MASSAGLI, Sérgio Roberto. A falsa representação da identidade brasileira na construção do personagem Zé Carioca da Disney. In: **Literartes**, v. 1, p. 238-258, 2018.

MBEMBE, Achile. **A Crítica da Razão Negra**. Trad. Marta Langa. Lisboa: Antígona, 2014.

- MOISÉS, Massaud. **A Literatura Brasileira Através dos Textos**. São Paulo: Cultrix, 1987.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 1974.
- MOREIRA, Adilson. **Racismo recreativo**. São Paulo: Sueli Carneiro/Pólen, 2019.
- NINA RODRIGUES, Raimundo. **Os africanos no Brasil**. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010.
- ORLANDI, Eni de Lourdes Puccinelli. A questão do assujeitamento: um caso de determinação histórica. In: **Comciência**. Campinas: LABJOR-UNICAMP, n. 89, jul. 2007. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=26&id=296>>. Acesso em 25 fev. 2021.
- PAZ, Octavio. **O labirinto da solidão**. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- QUEIROZ JÚNIOR, Teófilo de. **Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira**. São Paulo: Ática, 1975.
- RAMOS, Arthur. **Introdução à antropologia brasileira: as culturas européias e os contactos raciais e culturais**. Rio de Janeiro : Edições CEB, 1947.
- RASTIER, François. Sistemática das isotopias. In: GREIMAS, A. J. (org.). **Ensaio de semiótica poética**. São Paulo: Cultrix: EDUSP, 1975.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Análise estrutural de romances brasileiros**. 1. ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2012.
- SANTOS, Andréa Luisa Martins dos. **Mulher negra: das formações discursivas à consolidação e quebra do estereótipo da mulata que dança**. 2018. 91 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**, São Paulo: Cultrix, 2012.
- SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- TATIT, Luiz. Saudosa maloca. In: **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- TATIT, Luiz. **Passos da Semiótica Tensiva**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2019.
- ZILBERBERG, Claude. **Elementos de Semiótica Tensiva**. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.