UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE MESTRADO INTERDISCIPLINAR

JÚLIO CÉSAR COSTA MÁXIMO

OS TRAÇOS PLÁSTICOS NA LITERATURA DE ALUÍSIO DE AZEVEDO

São Luís – MA
2024.2

JÚLIO CÉSAR COSTA MÁXIMO

OS TRAÇOS PLÁSTICOS NA LITERATURA DE ALUÍSIO DE AZEVEDO

Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade – Mestrado Interdisciplinar da Universidade Federal do Maranhão, requisito para a obtenção do título de Mestre em Cultura e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Luciano da Silva Façanha.

São Luís – MA

2024.2

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Costa Máximo, Julio César.
OS TRAÇOS PLÁSTICOS NA LITERATURA DE ALUÍSIO AZEVEDO / Julio César Costa Máximo. - 2024.
107 f.

Orientador(a): Luciano da Silva Façanha.
Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2024.

1. Aluísio Azevedo. 2. Arte. 3. Literatura. 4. História. 5. Caricatura. I. Silva Façanha, Luciano da. II. Título.

JÚLIO CÉSAR COSTA MÁXIMO

OS TRAÇOS PLÁSTICOS NA LITERATURA DE ALUÍSIO DE AZEVEDO

Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade – Mestrado Interdisciplinar da Universidade Federal do Maranhão, requisito para a obtenção do título de Mestre em Cultura e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Luciano da Silva Façanha

Aprovado em: _____/_____ /_____

BANCA EXAMINADORA

_____

Prof. Dr. Luciano da Silva Façanha. (Orientador)
PPGCult - Universidade Federal do Maranhão - UFMA

_____

Profa. Dra, Cacilda Bonfim e Silva
Instituto Federal do Maranhão – IFMA

_____

Profa. Dra. Larissa Lacerda Menendez
PPGCult - Universidade Federal do Maranhão/UFMA

AGRADECIMENTOS

As minhas mães Rosailda e Maria das Graças (*in memoriam*), meu pai José Carlos que juntos foram meus maiores estimuladores na minha formação, contribuindo sem reservas para a realização deste sonho. A Mãe Dedé de Boço Có que me deu caminho quando tudo parecia sem saída, as minhas irmãs, Joseane e Leila Margareth (in memoriam), que depois das minhas mães, são as mulheres mais fortes que conheci.

Aos meus amigos Mikaely e Everest, que sempre me incentivaram de maneira sem igual ao longo desta pesquisa. Aos meus amigos do PGCULT, Abrahão, Rayanne e Sunshine, pessoas incríveis que conheci e, também, fizeram me reconhecer nesta caminhada de muita dor, mas também de muita partilha e amor.

Aos meus professores Claudia Moraes e Rosalva Reis, que contribuíram de muitas formas para que eu evoluísse, como profissional e como pessoa, me mostrando horizontes que jamais pensei que poderiam existir. Ao meu orientador Luciano Façanha, este ser humano incrível, paciente e que me orientou no mundo da filosofia de forma clara e muito objetiva. Obrigado por sua orientação segura e que me revelou grandes descobertas acadêmicas.

E principalmente, muito obrigado a Deus e aos meus orixás, Oxaguiã e Yemanjá, eles me carregaram pelo mar da esperança e certamente me defenderam de todas as demandas, me fizeram acreditar em um mar de possibilidades, nos momentos em que eu só observava uma imensidão de engano. Axé!





“Todo o homem, por pior que seja, tem no coração uma grande dose de altruísmo e belas aspirações..."

Aluísio de Azevedo

RESUMO

A presente dissertação tem por finalidade discutir e analisar a interdisciplinaridade entre Literatura, História e Arte, a partir das influências estéticas da segunda metade do século XIX na vida e obra de Aluísio de Azevedo, considerando as cidades pelas quais passou boa parte de sua vida, São Luís do Maranhão e o Rio de Janeiro. Ambas são apresentadas pela sua ótica temporal. O objetivo deste trabalho é verificar os respectivos comportamentos das sociedades em relação à sua obra, analisando a sua história, literatura e plástica. Quanto aos procedimentos metodológicos, esta pesquisa possui abordagem qualitativa e classifica-se enquanto exploratória e bibliográfica. Procedeu-se a análise teórica dos dados de forma crítica e objetiva. Para tanto, buscaram-se autores e autoras que conversam com a historicidade e criticidade de Aluísio de Azevedo, tais como: Jean-Yves Mérian, Luis Melo, Marlzonni Marrelli Matos Mauricio, Leudjane Michelle Viegas Diniz, Yi-Fu Tuan, Lélia Gonzales, Carlos Hasenbalg e Olavo Bilac, além de um mergulho em suas obras, *O mulato* e *O cortiço,* que fazem um mapeamento das sociedades citadas anteriormente. Averigua-se ainda o panorama econômico, social e cultural dessas sociedades no século XIX, mostrando o quanto as duas cidades desempenharam um papel fundamental na construção do caráter artístico e crítico do escritor. Constata-se o parecer de Aluísio de Azevedo diante da aristocracia rural e do poder público como patrocinadores das adversidades sociais vividas no Brasil do século XIX. Transportando para as caricaturas a sua criticidade, Aluísio de Azevedo mostrou o seu desenvolvimento na profissão e, também, o quanto a literatura é um reflexo da sua vivência como pintor e caricaturista.

Palavras-chave: Aluísio de Azevedo. Arte. Literatura. História. Pintura. Caricatura. Interdisciplinaridade.

ABSTRACT

This dissertation aims to discuss and analyze the interdisciplinarity between Literature, History and Art, based on the aesthetic influences of the second half of the 19th century on the life and work of Aluísio de Azevedo, in the cities where he spent much of his life, São Luís do Maranhão and Rio de Janeiro, presenting them from a temporal perspective. The objective of such writings is to verify the respective behaviors of societies in relation to his work, analyzing their history, aesthetics, literature and plastic arts, with methodological development of theoretical, qualitative, exploratory and bibliographic analysis, reflecting on data in a critical and objective way. To carry it out, we sought authors who conversed with the historicity and criticality of Aluísio de Azevedo, such as: Jean Yves Merian, Luis Melo, Marlzonni Marrelli Matos Mauricio, Leudjane Michelle Viegas Diniz, Yi-Fu Tuan, Lélia Gonzales, Carlos Hasenbalg e Olavo Bilac, in addition to a delve into his works, O mulato and O cortiço, which map the societies mentioned above. The research examines the economic, social and cultural panorama of these societies in the 19th century, showing how much the two cities played a fundamental role in the construction of their artistic and critical character. It also highlights Aluísio de Azevedo's opinion of the rural aristocracy and the government as sponsors of the social adversities experienced in 19th century Brazil. It also transfers his criticality to caricatures, showing his development in the profession and also how literature is a reflection of the painter and caricaturist.

Keywords: Aluísio de Azevedo. Art. Literature. History. Painting. Caricature. Interdisciplinarity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Emília Amália de Azevedo, à esquerda Aluísio de Azevedo e à direita Arthur Azevedo 19
Figura 2 - David Gonçalves de Azevedo (pai de Aluísio e Arthur Azevedo), José Correia Loureiro e Joaquim José Domingues Lima. Fundadores do Hospital Português de São Luís, Maranhão 20
Figura 3 - Domingos Tribuzi 24
Figura 4 - Usos e costumes de alguns habitantes da cidade do Maranhão 25
Figura 5 - Brasiliana / USP 25
Figura 6 - Brasiliana / USP 26
Figura 7 - Vista de São Luís do Maranhão (1863) Leon Righini. Dimensões: 49,5 x 99,5 cm 27
Figura 8 - Residência às margens do Rio Anil (1862) - Leon Righini. Dimensões: 49,5 x 99,5 27
Figura 9 - Aquarelas de Aluísio de Azevedo - Obra inédita intitulada "Minhas Memórias**"** 28
Figura 10 - A Justiça (1865) 29
Figura 11 - O Comércio (1866) 29
Figura 12 - Assalto da fortaleza, 1867 - L'illustration, Journal Universel, Volume 51, Paris, 1868 31
Figura 13 - Ataque e Tomada 31
Figura 14 - Marià Fortuny, Miss Del Castillo em seu leito de morte, Granada, 1871 33
Figura 15 - Salomé com a Cabeça de João Batista - Caravaggio 33
Figura 16 - Panorama da cidade do Rio de Janeiro I 41
Figura 17 - Place Du Palais 43
Figura 18 - Manoel Ricardo Couto, 1864 44
Figura 19 - Lisboa vista do Palácio do Marquês de Abrantes (1.ª metade do século XVIII) 44
Figura 20 - Academia Imperial, Centro do Rio. Projeto de Grandjean de Montigny 47
Figura 21 - A Liberdade Guiando o Povo (1830) - Eugène Delacroix 49
Figura 22 - A barricada (1871) Edouard Manet 50
Figura 23 - Primeira publicação do livro O Mulato 55
Figura 24 - Primeira publicação do livro O Cortiço 60

Figura 25 - O Canto Encomiástico, 1806 65
Figura 26 - Vista de N. S. da Glória et da Barra do Rio de Janeiro. Autor: Johan Jacob Steinmann - Gravador: Salathé. 1832 - 1840 68
Figura 27 - O Marimbondo 69
Figura 28 - A campainha e o cujo (1837) - Manuel de Araújo Porto Alegre 70
Figura 29 - A Lanterna Mágica 72
Figura 30 - Projeto de uma estátua equestre para o ilustre chefe do partido liberal. Esta estátua deve fazer pendant com a de Pedro I, e será colocada no dia 7 de setembro de 1881 (1880) Angelo Agostini 74
Figura 31 - Revista Semana Ilustrada. Ano 3, nº 131, de 14 de junho de 1863. Na contracapa centenário de José Bonifácio; litografia de Henrique Fleuss 74
Figura 32 - Álbum das Glórias (1880) - Rafael Bordalo 75
Figura 33 - Ano 1876/Edição 00020 O Fígaro - Aluísio de Azevedo 76
Figura 34 - Ano 1876/Edição 00020 O Fígaro - Aluísio de Azevedo 77
Figura 35 - 24.03.1877 - Edição 00096 - O Mequetrefe - Aluísio de Azevedo 78
Figura 36 - 28.09.1877 - Edição 00110 - O Mequetrefe - Aluísio de Azevedo 78
Figura 37 - 13.05.1876 - Edição 00020 - O Fígaro - Aluísio de Azevedo 79
Figura 38 - 19.03.1877 - Edição 00094 - O Mequetrefe - Aluísio de Azevedo 80
Figura 39 - 27.04.1878 - Edição 00031 - A Comédia Popular - Aluísio de Azevedo 81
Figura 40 - 24.03.1877 - Edição 00096 - O Mequetrefe - Aluísio de Azevedo 83
Figura 41 - 10.04.1877 - Edição 00097 - O Mequetrefe - Aluísio de Azevedo 84
Figura 42 - Ibid., Edição 00097 86
Figura 43 - Ibid., Edição 00097 86
Figura 44 - 03.03.1877 - Edição 00093 - O Mequetrefe - Aluísio de Azevedo 87
Figura 45 - 25.06.1877-Edição 00104 - O mequetrefe - Aluísio de Azevedo 88
Figura 46 - 28.09.1877 - Edição 00110 - O Mequetrefe - Aluísio de Azevedo 89
Figura 47 - 06.08.1877 - Edição 00108 - O Mequetrefe - Aluísio de Azevedo 90
Figura 48 - 19.03.1877 - Edição 00094 - O Mequetrefe - Aluísio de Azevedo 91
Figura 49 - 06.07.1877 - Edição 00105 - O Mequetrefe - Aluísio de Azevedo 92
Figura 50 - 06.04.1878 - Edição 00029 - A Comédia Popular - Aluísio de Azevedo 102
Figura 51 - 25.04.1877 - Edição 99 - O Mequetrefe - Aluísio de Azevedo 103
Figura 52 - 25.04.1877 - Edição 99 - O Mequetrefe - Aluísio de Azevedo 104
Figura 53 - 17.07.1877 - Edição 106 - O Mequetrefe - Aluísio de Azevedo 105
Figura 54 - Ibid., Edição 106 106

Figura 55 - 06.08.1877 - Edição 00108 - O Mequetrefe - Aluísio de Azevedo 107
Figura 56 - 03.03.1877 - Edição 00093 - O Mequetrefe - Aluísio de Azevedo 108
Figura 57 - Carta enviada ao Itamaraty assinada por vários membros e amigos da Academia de Letras do Rio de Janeiro, solicitando a repatriação dos restos mortais de Aluísio de Azevedo 109

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 11

2 A ATMOSFERA DOS LUGARES NA CARREIRA DE ALUÍSIO DE AZEVEDO 14

2.1 Aluísio de Azevedo e o seu início como pintor em São Luís 14

2.2 As cidades e suas cenas na obra plástica de Aluísio de Azevedo: entre São Luís e Rio de Janeiro 40

3 A ESCOLA IMPERIAL DE BELAS ARTES 46

4 O UNIVERSO DE O MULATO E O CORTIÇO, CENAS IMPORTANTES DA IDENTIDADE ARTÍSTICA DE ALUÍSIO DE AZEVEDO 53

4.1 O Mulato 53

4.2 O Cortiço 58

5 A CARICATURA DE ALUÍSIO AZEVEDO 64

5.1 A organização da imprensa e caricatura no Brasil 64

5.2 Os traços caricaturais de Aluísio de Azevedo 72

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS 94

REFERÊNCIAS 96

ANEXOS 100

ANEXO A - POSSÍVEIS INFLUÊNCIAS PARA A ESCOLHA DOS PSEUDÔNIMOS DE ALUÍSIO DE AZEVEDO 101

ANEXO B - CARICATURAS DE ALUÍSIO DE AZEVEDO 102

1 INTRODUÇÃO

O artista busca, através dos seus dons, exprimir o que sente e o que lhe provoca de diferentes formas, usando propostas artísticas que se adaptem melhor à sua maneira de expressar a arte. A partir dessa afirmação, falamos diretamente de Aluísio de Azevedo, que nasceu em São Luís em 14 de abril de 1857 e teve seu amadurecer acompanhado por dúvidas a respeito da profissão que devia se dedicar.

Para que este tema pudesse ser investigado, foi necessário vivenciá-lo academicamente em uma imersão em sala de aula, especificamente na disciplina de Teoria e Crítica de Arte, ministrada pelo professor Frederico Silva, do curso de Licenciatura em Artes Visuais, pertencente ao Departamento de Artes Visuais, Centro de Ciências Humanas, Campus Dom Delgado da Universidade Federal do Maranhão.

O professor explanava a necessidade de São Luís, capital do Maranhão, tão rica em história, personalidades marcantes, com toda essa opulência e acervo, ser pouco explorada em pesquisas acadêmicas relevantes para que a sociedade em geral pudesse conhecer verdadeiramente a construção histórica e social do lugar em que vive. Como exemplo, ele trouxe o célebre Aluísio de Azevedo, que também tinha sido pintor e caricaturista. A partir desse momento, o escritor passou a ser o meu objeto de estudo, considerando tais características.

Estes escritos têm por finalidade discutir e analisar a interdisciplinaridade entre Literatura, História e Arte, por meio das influências estéticas da segunda metade do século XIX, na vida e obra de Aluísio de Azevedo, vivenciadas nas cidades onde passou boa parte de sua vida, São Luís do Maranhão e Rio de Janeiro, apresentando-as pela sua ótica temporal.

Esse personagem da nossa cultura traz a memória popular, a figura do artista produtor de livros memoráveis, da literatura rebuscada que traz personagens bem marcantes. Além de escritor, Aluísio de Azevedo era diplomata, jornalista e dramaturgo, além de possuir duas características que quase eram desconhecidas do grande público, o de pintor e caricaturista.

A constituição familiar foi de suma importância para a sua formação, uma fonte inesgotável de conhecimento: a mãe Emília Amália Pinto de Magalhães e a atitude corajosa que teve ao se divorciar do seu primeiro casamento; e seu pai David Gonçalves de Azevedo, um português influente na sociedade local que enfrentou a todos por conta desse amor. Ambos foram importantes estimuladores de conhecimento para os filhos.

Diante disso, a leitura e o contato com a arte proporcionaram a abertura de caminhos bem frutíferos para ele e seus irmãos, destacando-se também Artur Nabantino Gonçalves de Azevedo (1855 - 1908), poeta, dramaturgo e jornalista, que foi um parceiro nas letras, teatro e cultura em geral.

A falta de aporte financeiro para subsidiar seus estudos em artes plásticas, por não ter uma família rica, o fez enfrentar diversas dificuldades. O sonho maior de ser um pintor o fez buscar mestres em São Luís que fizeram com que ele aprimorasse, cada vez mais, a sua técnica. Entre eles, o mais importante foi Domingos Tribuzi, pintor italiano que fixou residência na cidade e contribuiu de forma substancial para os seus aprendizados.

Aluísio recebeu a influência da atmosfera ludovicense com a circulação das companhias teatrais, cenógrafos e da cultura europeia dominante. Também, devido aos filhos e filhas da aristocracia rural que retornavam dos estudos no continente, trazendo costumes e eruditismo que mudaram o panorama intelectual da cidade, fez com que a cidade de São Luís se tornasse conhecida como Atenas Brasileira, instaurando um viés etnocêntrico e colocando a Europa como única via de conhecimento, desprezando outras fontes de saber.

O pintor e caricaturista, no afã de ir estudar pintura na Itália, sonho que esteve vivo por muitos anos, viajou para o Rio de Janeiro em busca de aprimoramentos na Academia Imperial de Belas Artes. Nessa cidade, construiu um universo jornalístico com caricaturas que desafiaram o poder do clero, a inércia do imperador, a aristocracia e o descaso dos políticos corruptos diante dos problemas sociais que assolavam a população brasileira.

Diante desse cenário, são relevantes dados que atestam seu talento nessas vertentes para organizar todo um estudo sobre seus caminhos na busca de especialização dos seus dons em artes plásticas. Foram anexados a este trabalho obras que se assemelham às suas características pictóricas e caricaturais para que o leitor pudesse observar de forma mais completa tal apreciação. É importante salientar que a qualidade de algumas imagens está em baixa resolução, tendo em vista que o material pesquisado e fotografado está em condições de preservação prejudicadas por conta da ação do tempo.

As bases teóricas deste trabalho são formadas por leituras e investigações dentro dos escritos de Jean-Yves Mérian, Luis Melo, Yi-Fu Tuan, Lélia Gonzales, Carlos Hasenbalg, Olavo Bilac e Rousseau. Ademais, para que se pudesse compreender o

imagético da situação da escravidão dentro da ficção de Aluísio e das relações de gênero, consideram-se os escritos de Marlzonni Marrelli Matos Mauricio e Leudjane Michelle Viegas Diniz, que formam um ponto fundamental neste trabalho. Complementa-se com um mergulho em suas obras, *O mulato* e *O cortiço*, a fim de demonstrar o imagético contido na escrita de seus personagens mais intensos e fazendo das cidades não só um pano de fundo, mas cenários que se encaixam na vida dos personagens.

O eixo destes apontamentos também está alicerçado em pesquisa documental, bibliográfica, plataformas de busca, como Scielo, Capes, Lume e repositório UFMA. A pesquisa de campo também levou em consideração jornais do período encontrados na hemeroteca digital e nos acervos físicos localizados na Biblioteca Benedito Leite e no Arquivo Público de São Luís. Todos os dados analisados resultaram na composição de três capítulos.

O primeiro capítulo intitulado *A atmosfera dos lugares na carreira de Aluísio de Azevedo*, em companhia dos subcapítulos*, Aluísio de Azevedo e o seu início como pintor em São Luís, As Cidades e suas Cenas na obra plástica de Aluísio de Azevedo: entre São Luís* e o *Rio De Janeiro e As ciências e as artes de Rousseau nas características das cidades do Rio de Janeiro e São Luís*, trazem um cenário geral sobre a sua vida e obra, usando autores e autoras que se moldam aos temas revelados em sua composição artística.

O capítulo dois, *A escola Imperial de Belas Artes*, traz escritos que revelam sua vivência na academia, tais como suas características plásticas em meio à ebulição da segunda metade do século XIX no Rio de Janeiro. O capítulo três*, O universo de O mulato e O cortiço, cenas importantes da identidade artística de Aluísio de Azevedo*, juntamente com os subcapítulos *O Mulato* e *O Cortiço*, explanam sobre o mapeamento social das sociedades ludovicense e carioca, descrevendo-as nestas duas obras como forma de denúncia, diante do abandono do poder público.

Por fim, o capítulo quatro*, A caricatura de Aluísio de Azevedo,* e os subcapítulos, *A organização da Imprensa e Caricatura no Brasil e Os traços caricaturais de Aluísio de Azevedo*, são dedicados à plasticidade caricatural, ligada às influências abolicionistas, anticlericais e antimonarquistas.

Diante disso, o escritor amplamente conhecido necessita ser estudado também pelas suas habilidades plásticas, que foram, durante sua vida, motivos de paixão maior, dada a sua importância artística na construção do conhecimento histórico. Então, o

pintor e o desenhista clamam por divulgação para enaltecer esse artista multifacetado em meio a efervescência da segunda metade do século XIX.

2 A ATMOSFERA DOS LUGARES NA CARREIRA DE ALUÍSIO DE AZEVEDO

Neste capítulo serão validadas as influências da cidade em que Aluízio Azevedo nasceu e foi criado, São Luís do Maranhão, assim como da grande metrópole, Rio de Janeiro, que foi indispensável para a sua formação acadêmica e profissional. O objetivo é exemplificar as referências culturais, as desordens sociais e morais dos lugares citados na construção do pintor e caricaturista. Portanto, este capítulo está dividido nos seguintes itens: 2. A atmosfera do lugar na carreira de Aluísio de Azevedo; 2.1 Aluísio de Azevedo e o seu início como pintor em São Luís; 2.2 Cidades e suas cenas na obra plástica de Aluísio de Azevedo: entre São Luís e Rio De Janeiro; 2.3 A Escola Imperial de Belas Artes.

2.1 Aluísio de Azevedo e o seu início como pintor em São Luís

Aluísio de Azevedo é um artista ludovicense que pode ter seus dons apreciados em diversos meios, desde a literatura até as artes plásticas[1]. Pode-se verificar a influência de dois lugares marcantes em sua vida. Esses espaços bem desenhados e demarcados são a cidade de São Luís e o Rio de Janeiro.

Em um primeiro momento, destaca-se a cidade natal São Luís, que teve a circulação de pintores trazidos pela corte portuguesa, cuja finalidade era mapear as terras do império e elaborar um acervo que exibia a diversidade social e da natureza do lugar.

Posteriormente à segunda metade do século XIX, a efervescência cultural fez com que ele tivesse contato com toda a diversidade artística patrocinada pela economia bastante diversificada da Ilha. A circulação de companhias líricas italianas, cujos artistas ficavam por algum tempo e dialogavam com os locais a respeito dos fazeres artísticos, disseminou discípulos por toda a cidade, os quais capturavam a natureza exuberante e as curvas da solar localidade.

[1] É fundamental salientar que os historiadores, escritos e manuscritos de Aluísio de Azevedo em relação à pintura e caricatura usam a nomenclatura "artes plásticas", mesmo que, na contemporaneidade, tal expressão esteja em desuso e estando em voga a expressão "artes visuais". Nesta dissertação, o uso da primeira nomenclatura citada terá prioridade, tendo em vista ser a expressão usada nos documentos mais antigos, sendo fiel à escrita que se refere a Aluísio de Azevedo.

A cidade de São Luís do Maranhão, sua sociedade e a atmosfera do começo da segunda metade do século XIX foram marcadas pela suntuosidade em todos os aspectos. Um estado geral de conforto era vivido pela minoria branca, a exuberância da natureza era notada por grande parte dos visitantes e habitantes. Em termos sociais e econômicos, a aristocracia rural branca explorava a mão de obra negra através da escravidão, fazendo do lugar um ambiente seguro para uns e do espaço uma utopia de liberdade para outros, como afirma Tuan (1983).

Ao término da Balaiada em 1841, com o domínio das tropas portuguesas lideradas pelo sangrento Duque de Caxias, o Maranhão teve uma ascensão na economia devido à proximidade com Portugal, sobretudo por conta do cultivo de arroz, cana-de-açúcar e algodão. No entanto, este último caiu em declínio devido ao fim da Guerra de Secessão em 1865 nos Estados Unidos, voltando posteriormente a dominar o mercado no mundo.

Os economicamente favorecidos ostentavam o seu poder de compra pelas ruas da pequena cidade. A mão de obra escrava era também a propulsora de tal riqueza:

> A sociedade estava estruturada em círculos concêntricos, o público de São Luís possuía em seu núcleo, a já citada "boa sociedade", composta pela aristocracia rural, capitalistas, barões, conselheiros, comendadores e seus familiares. Em seguida, o círculo de homens novos: Os grandes comerciantes, homens de letras, militares e profissionais liberais que, por enriquecimento ou recomendação, ascendiam à camada superior. O terceiro e último círculo era formado por pequenos comerciantes, funcionários públicos e empregados de toda espécie, compactado entre a riqueza que era ostentada pelo estilo de vida da "boa sociedade", e o nada representado pela escravidão (Araújo, 2014, p. 372).

A influência europeia trouxe para os seus habitantes de classe mais abastada uma sensação de estar vivendo os costumes parisienses. As mulheres e os rapazes eram educados à moda de Paris, muitos eram embarcados para estudar nos melhores colégios de Portugal, França ou Inglaterra, dependendo do poder aquisitivo dos pais, como afirma D'Orbigny *apud* Mérian (1988): "[…] em sua maioria criadas em Portugal. […] Quanto aos rapazes, quase todos eles vão estudar nos melhores colégios da França ou da Inglaterra".

Os filhos dos senhores de fazenda e comerciantes, quando retornavam do velho mundo, traziam consigo certo refinamento cultural e erudição, o que transformou, de algum modo, o cenário da capital. A transformação do espaço, que soa abstrato para um conjunto de complexo de ideias, fez com que pessoas de diferentes culturas divergissem

na forma de dividir seu mundo, de atribuir valores às suas partes e de medi-las (Tuan, 1983).

Em seus retornos, os filhos das elites, egressos da Europa, acreditavam viver nesse ambiente em plenos trópicos, com suas concepções de mundo por vezes divergentes dos locais. Autointitulavam-se atenienses, confeccionavam poesias, faziam literatura e reproduziam autores românticos, a exemplo de Sismondi, Ferdinand Denis, Almeida Garret, Staël, Byron e Chateaubriand (Borralho, 2011).

Nesse panorama, surge a criação do Gabinete Português de Leitura em 1852, por David Gonçalves, pai de Aluísio de Azevedo. Também surgiram livrarias e jornais que, devido à instalação de impressoras no ano de 1847 por J. G. de Magalhães e, nos anos seguintes, por Joaquim Correia Marques da Cunha em 1853 e José Maria Correia de Frias em 1857, foram modernizadas por todo o equipamento gráfico da cidade, de acordo com os apontamentos de Jean-Yves Mérian (1988). Somado a isso, pintores, companhias de teatro italianas, francesas e portuguesas se apresentavam no teatro São Luís, fazendo a cidade efervescer artisticamente.

> São Luís conhecia então uma renovação cultural importante: Manoel Odorico Mendes, Francisco Sotero dos Reis, João Francisco Lisboa, Trajanos Galvão e sobretudo Antônio Gonçalves Dias, o grande poeta romântico, deram à sua província, na metade do século XIX, um brilho que ele nunca conhecera. Aparecem numerosos jornais políticos e literários, coletâneas de poesias e de peças teatrais (Mérian, 1988, p. 14).

Nesse contexto, o pequeno Aluísio começou a ser moldado pela erudição do seu pai e de sua mãe, que transmitiram ensinamentos nos moldes europeus, seja nas artes, cultura e línguas. Isso fez com que Aluísio sempre estivesse ávido por conhecimento. Sobre isso, Tuan (1983) afirma que, apesar de estarem crianças, logo após o nascimento, sob influências culturais, os imperativos biológicos do crescimento impõem curvas crescentes de aprendizagem e compreensão, as quais são semelhantes e podem, portanto, transcender a ênfase específica da cultura.

Nessa conjuntura, a história de sua mãe foi um fator importante para a construção da identidade do pequeno Aluísio. A sua mãe, Emília Amália Pinto de Magalhães, possuía também uma história digna de ser uma das páginas dos romances de seu filho, pois foi uma mulher que desafiou toda a estrutura social da cidade, que vivia sob o regime da igreja e de seus costumes de caráter subordinativo, colocando-a em situações de risco por diversos motivos, inclusive pelo fato de ser mulher.

Amália e sua família chegaram de Portugal em São Luís por volta de 1833. Ela era uma adolescente no auge dos seus 15 anos. A família Dunshee de Abranches, na pessoa de "O Censor"[2], Garcia de Abranches, os acomodou em sua casa.

Dona de uma educação primorosa lapidada em Lisboa e finalizada em São Luís, no colégio N. Sr.ª da Glória, uma escola mantida majoritariamente pela família Abranches, Emília era uma leitora contumaz e considerada um dos melhores partidos da província, tanto pela sua beleza, com seus cabelos longos, olhos que ornavam o seu rosto igualmente belo, quanto pela sua cultura e inteligência. Emília desfilava nos bailes da cidade. Sua graça e elegância despertaram o interesse de muitos homens na então sociedade ludovicense.

Ela, com todos os seus atributos, poderia muito bem ter escolhido o seu cônjuge, porém, não escapou da realidade das moças daquele período ao ser utilizada como balança comercial, servindo de moeda de troca sem ao menos ter o seu consentimento para tal passo de suma importância em sua vida.

> Não escapei a esse verdadeiro tráfico de esposas brancas reduzidas a objeto de mercadoria entre sócios, interessados e caixeiros, para consolidarem casas mercantis, perpetuarem firmas comerciais, garantirem heranças e sucessões e não diminuírem capitais realizados. Um belo dia, ainda com dezessete anos incompletos, chamaram-me à presença de um senhor que mal conhecia e disseram-me que dali por diante, passaria a ser sua noiva. Não tive ânimo para reagir; curvei a cabeça, aturdida, sem saber o que replicasse (Abranches, 1941, p. 158).

O noivo em questão era Antônio Joaquim Branco, um rico comerciante português da cidade e que tinha seus empreendimentos localizados no bairro da Praia Grande. De hábitos rústicos, muitas vezes inapropriados, não possuía o refinamento que a maioria dos homens abastados da época tinha e não fazia a menor questão de tê-lo. Era um burguês sem letras. O noivado foi breve e logo a jovem mulher já estava casada e sendo hostilizada, agredida pelo seu marido, que não poupava humilhações, sendo muitas delas em público.

Ela procurou modificar os modos de vida de Antônio, incluindo o seu comportamento, e tentou compreendê-lo, mas de nada adiantou o seu empenho, já que "o marido imposto à força de ameaças e castigos, fez logo de mim, uma pobre escrava, brutalizando de momento a momento" (Abranches, 1941, p. 148). No período em que esteve com ele, como amante dos livros que era, buscou abrigo nas leituras de forma

[2] Era um dos espíritos mais avançados da província, um dos primeiros a declarar sua hostilidade à escravatura durante os 10 anos posteriores à independência do Brasil (Mérian, 1988, p. 29).

bem discreta e velada para não o irritar, pois ele afirmava que não queria que ela ficasse iludida com os romances descritos nas páginas.

O nascimento da filha do casal veio como uma esperança para que dias melhores no matrimônio pudessem ocorrer, mas, com o passar do tempo, Amália não observou nenhuma melhora no tratamento que seu marido lhe empregava. A doce criança não suscitou nenhum laço paterno por parte do comerciante, pelo contrário, ele se afastou ainda mais dela.

Antônio Joaquim Branco, nesse período, fez aparições públicas com a sua amante, uma mulher negra escravizada da qual ele era dono. Ao saber disso, Emília foi em busca de explicações. Na ocasião foi agredida fisicamente e moralmente, até que a então senhora Pinto de Magalhães fez algo impensável pela maioria das mulheres da época. Com um gesto à frente do seu tempo, deixou a sua casa, seu marido e desafiou toda uma ordem de submissão política, econômica e social imposta às mulheres.

Segundo Mérian (1988, p. 30), Amália constituía-se num mau exemplo para todas as mulheres que padeciam da mesma sorte. Seu gesto ameaçou a ordem estabelecida. Ela se colocou à margem da sociedade, desafiando a "moral" e os "bons costumes".

Ela abrigou-se na casa da família Dunshee de Abranches, na rua do Sol, figuras importantíssimas na cidade e, por isso, ficou protegida dos ataques mais inflamados da então sociedade conservadora. Contudo, mesmo assim, não ficou ilesa do julgamento público.

> Não me faltaram, então, injúrias, admoestações, ameaças e até tentativas contra minha existência. Quiseram arrancar-me a força do teto hospitaleiro onde me abrigara. Mandaram-me, por vezes doces envenenados em nome de minhas amigas, que se tornaram muito poucas após a minha desgraça. O meu gesto foi tido e havido como o maior escândalo até então rebentado na sociedade maranhense! (Abranches, 1941, p. 150).

Algumas pessoas notáveis da época interviram para que ela não sofresse tantas outras violências. Uma delas foi o cônsul português, que pediu calma aos mais próximos de Antônio Joaquim Branco. A maioria das pessoas esqueceu o evento por conta da guerra da Balaiada e, então, Emília passou a sustentar e cuidar da sua filha com costuras. A garota foi esquecida pelo pai que, anos mais tarde, vendeu seus bens na cidade e embarcou para o Rio de Janeiro.

Ela transformou a sua filha em uma grande dama, refinada e com uma cultura semelhante à sua. Ela observou o casamento de sua filha com o dramaturgo João

Clímaco Lobato, em 1853, e, após esse evento, protagonizou junto de David Gonçalves de Azevedo uma das maiores histórias de amor que São Luís já havia presenciado.

Ela, no auge dos seus 35 anos, voltou a ser considerada imoral por estar em uma relação fora do casamento, morando com David, então com 40 anos. Ele conseguiu blindar dona Emília por conta da sua forte influência na conjuntura social, econômica e política, apesar de ser alvo também. David era o favorito das mulheres que estavam em idade de se casar e agora era o símbolo do ódio dessas mulheres e de suas famílias.

Com a morte do seu primeiro marido, dona Emília teve a oportunidade de oficializar sua união com o seu segundo esposo, agora pai dos seus cinco filhos, o vice-cônsul David Gonçalves de Azevedo. Segundo Mérian (1988, p. 32), podemos pensar que esse episódio na vida de seus pais foi para Aluísio de Azevedo o ponto de partida de muitas para suas reflexões sobre casamento, amor, condições de vida das mulheres e moralidade de São Luís do Maranhão.

Figura 1 - Emília Amália de Azevedo, à esquerda Aluísio de Azevedo e à direita Arthur Azevedo



Fonte: Biblioteca Benedito Leite (1870).

Figura 2 - David Gonçalves de Azevedo (pai de Aluísio e Arthur Azevedo), José Correia Loureiro e Joaquim José Domingues Lima. Fundadores do Hospital Português de São Luís, Maranhão



Fonte: Casa Real Empório (1852).

Após a contextualização do início da família dos Azevedos, retorna-se à erudição deles. Os irmãos Azevedo tiveram contato com a língua francesa, que foi viabilizado pelo acesso a exemplares originais no idioma, disponíveis no acervo do gabinete. Os dois eram precoces e sempre foram atraídos pelas artes e tudo que a engloba. Podemos verificar nas palavras de Aluísio tal confirmação, neste caso específico com o teatro.

> Foi no teatrinho, nesse "centro de perdição", que o desgraçado aprendeu a formar uma opinião sua a respeito das coisas, e expor as suas ideias desassombradamente, sem medo de um fantasma, que se chama… o público. Foi nesse mesmo inferninho que Arthur Azevedo fez-se escritor, dramaturgo, comediógrafo, poeta, jornalista e operista. Que calamidade! (Azevedo, 1881, p. ??).

O teatrinho que faz menção é a varanda da sua casa, que, no decorrer da crônica, ele intitula como Garniers[3], cujo prazer era receber alguns amigos juntamente com o seu

[3] O Palácio Garnier foi o décimo terceiro teatro a abrigar o Ópera de Paris desde que foi fundado por Luís XIV em 1669. O projeto para uma casa de ópera foi posto em competição e foi ganho por Charles Garnier, um desconhecido arquiteto de 35 anos de idade. O trabalho de construção durou quinze anos, de 1860 até 1875. (Rendez-vous no Palácio Garnier Ópera Nacional de Paris. Disponível em: https://br.france.fr/pt/paris/artigo/no-palacio-garnier-opera-nacional-paris Acesso em: 14 maio 2024).

irmão. Este, depois de alguns anos, se tornaria um notável escritor para se dizer minimamente.

> Em 1869 foi adaptado um pequeno teatro, em uma das dependências do Gabinete Português de Leitura, denominado de Teatro Normal. Ali, Arthur Azevedo, ao lado do irmão Aluísio de Azevedo e de outros jovens, escreveu e organizou pequenas peças como "Fernando, o enjeitado" – adaptação de uma novela do escritor português Henrique Lopes de Mendonça –, e a comédia "Indústria e celibato" (Silva, 2016, p. 18).

Na parceria dos irmãos Azevedo, observa-se a construção da identidade ligada às artes, cultivada pelos pais e aprimorada através dos anos seguintes. Os primeiros anos de estudos em casa foram muito importantes para tal identidade intelectual dos dois. Ambos iriam compor um grupo que, anos mais tarde, alavancaria as manifestações artísticas das mais *diversas modalidades, modificando a cena ludovicense.*

Tuan (1983) também retrata em seus apontamentos sobre espaço e lugar o homem como um ser que possui fantasias e sonhos. Em meio a todas essas características, o seu intuito permeia a sua totalidade como ser. Ao passear pela trajetória artística e literária de Aluísio, observa-se uma viagem entre ambientes, espaços e lugares, a qual suscitou a imersão de diversos temas dentro das suas obras, trazendo à tona uma "complexa natureza da experiência humana, que varia do sentimento primário até a concepção explícita" (Tuan, 1983).

O "lugar é segurança e o espaço é liberdade: estamos ligados ao primeiro e desejamos o outro" (Tuan 1983). Ao ser confrontado pelo lugar em que permeia a São Luís, cenário que contextualizou a primeira etapa da sua vida, Aluísio a observa como segurança, desbravando as ruas de hoje do centro histórico, mapeando lugares de mergulho com amigos da sua segunda infância. Nas tardes de leitura no Gabinete Português, criado pelo seu pai, e as brincadeiras no teatro improvisado na sala do sobrado de sua família, localizado na rua do Sol, imaginado pelo seu irmão Arthur, os objetos no espaço são impressões. Portanto, tendem a existir para ele somente enquanto permanecem em seu campo visual (Tuan, 1983).

Continuando com suas memórias infantis, as crianças "são miniaturas no mundo dos adultos, mas gigantes em seu mundo de brinquedos" (Mérian, 1988, p. 31). Observa-se esse apontamento quando Mérian (1988, p. 47) se refere à criança que Aluísio representou.

> Criado a beira-mar na minha ilha, eu adorava a água; aos doze anos era já valente nadador, sabia governar um escaler ou uma canoa, amainar com destreza a vela num temporal, e meu remo não se deixava bater facilmente pelo remo de pá de qualquer jacumariba pescador de piabas. Neste conto

> autobiográfico narra as estripulias da época em que estudava no liceu, em companhia dos amigos de infância e do velho Cunha, que possuía um sítio à beira do Rio Anil (um dos rios que atravessa a ilha). Retratou essas aventuras em aquarelas[4] que foram, sem dúvida, suas primeiras obras de pintor.

Exercia a sua liberdade, neste caso, protegido e seguro, como demonstra Tuan (1983), visando a uma concepção de conforto, de caráter íntimo, ligada à proteção e incentivos familiares. O interesse da criança nasce nesse período, quando os lugares distantes se tornam mais interessantes, mais possíveis de fantasiar e de criar horizontes maiores, como afirma Tuan (1983). A criança tem um passado curto, mas seus olhos, mais que os dos adultos, estão no presente e no futuro imediato.

Em relação ao espaço, verifica-se nas fantasias de adolescente o sonho de estudar artes plásticas no Rio de Janeiro e, posteriormente, na Itália. Por essa razão, Aluísio de Azevedo, aos 17 anos, em 1875, projeta o romance um ano antes de sua partida para a capital, intitulado *Uma lágrima de mulher*. O romance foi publicado em 1879 e vendido no prédio do Diário do Maranhão. Toda a sua trama acontece em outro país, a Itália dos seus sonhos, e usa a imaginação das suas leituras sobre a Europa.

A recepção do público foi satisfatória, porém, pela crítica especializada, a obra passou despercebida. Ele ambientou a estória em uma vila de pescadores na região da Sicília, tamanho era o seu intuito de estudar nesse país.

> O cenário da ação do romance é idealizado e totalmente imaginado por Aluísio de Azevedo. Ainda que nunca tenha posto os pés na Itália, este país estava presente em suas preocupações. [...] Logo, não é surpreendente que tenha situado sua intriga na Itália, mas tratava-se de uma Itália de cartão-postal cuja coloração fulgurante tinha por finalidade satisfazer o gosto pelo exotismo de leitores em busca de sonhos (Mérian, 1988, p. 195).

A satisfação não foi somente dos leitores, foi também sua, pois o lugar da ambientação da história revelava muito sobre a sua personalidade e anseios, já que os seres humanos precisam de

> lugares íntimos, onde encontram carinho, criam uma feição pelo lugar a partir de experiências íntimas e aconchegantes, para uma criança o seu lugar são os pais, já para um adulto, como ser independente, ele encontra segurança em objetos, localidades ou na busca de ideias (Tuan, 1983).

Aluízio Azevedo, incansável, buscaria meios para que a viagem para a Itália acontecesse, mas sem sucesso. Nos capítulos seguintes, essas informações serão explanadas mais detalhadamente. Aluísio estava cravado no lugar e, ao mesmo tempo,

---

[4] As aquarelas podem ser vistas neste trabalho, enumeradas como figura 07 e 7.1.

ansiava pela liberdade que o espaço projetava, sempre podendo ser ampliado, ilimitado de possibilidades.

> [...] A mente, uma vez iniciado o caminho exploratório, cria grandes e complexos esquemas espaciais, que vão muito além do que o indivíduo pode abranger através da experiência direta. A habilidade espacial se transforma em conhecimento espacial quando podem ser introduzidos os movimentos e as mudanças de localização, andar é uma habilidade, mas, se eu puder conservar esta imagem em minha mente que me permita analisar como me movo e que caminho estou seguindo, então eu também tenho conhecimento (Tuan, 1983, p. 77).

Através desse conhecimento exploratório, Aluísio guardou em suas memórias essas aventuras que, mais tarde, eclodiram em um conto intitulado *No Maranhão* (188?), no qual ele retrata, em primeira pessoa, as aventuras de uma criança nada tímida ou assustada.

Posteriormente, o adolescente Aluísio de Azevedo iniciou seus estudos no Liceu Maranhense. Por ser bastante estimulado pelos seus pais, Aluísio se sentia entediado pela falta de conteúdos que lhe instigasse a ocupar o seu tempo com novos aprendizados e, por isso, era um garoto difícil. Ele começou a se interessar pela pintura e desenho, ocasião que o fez entrar em contato com pintor Domingos Tribuzi, que morava próximo à sua residência localizada na Rua do Sol.

O referido pintor era um italiano que chegou a São Luís por volta de 1842 e que fixou residência nessa capital, trazendo consigo uma larga experiência em pinturas e desenhos. Formou-se na Academia de São Lucas[5] em Roma e foi considerado o primeiro pintor residente na Ilha, tendo sido naturalizado no país em 1846. Desempenhou a função de litógrafo do jornal Museu Maranhense em 1845, e assumiu a função de professor da cadeira de desenho do Liceu, além de ter dado aulas particulares.

[5] A Accademia di San Luca (a "Academia de São Lucas") foi fundada em 1577 como uma associação de artistas em Roma (sob a direção de Federico Zuccari a partir de 1593, com o objetivo de elevar o trabalho de "artistas", incluindo pintores, escultores e arquitetos que estavam acima de meros artesãos). A Academia foi nomeada após São Lucas, o evangelista, ter feito um retrato da Virgem Maria, conforme a lenda, e assim se tornou o santo padroeiro de guildas de pintores. Disponível em: <https://obraseartesblog.wordpress.com/2016/07/15/accademia-di-san-luca/ >

Figura 3 - Domingos Tribuzi



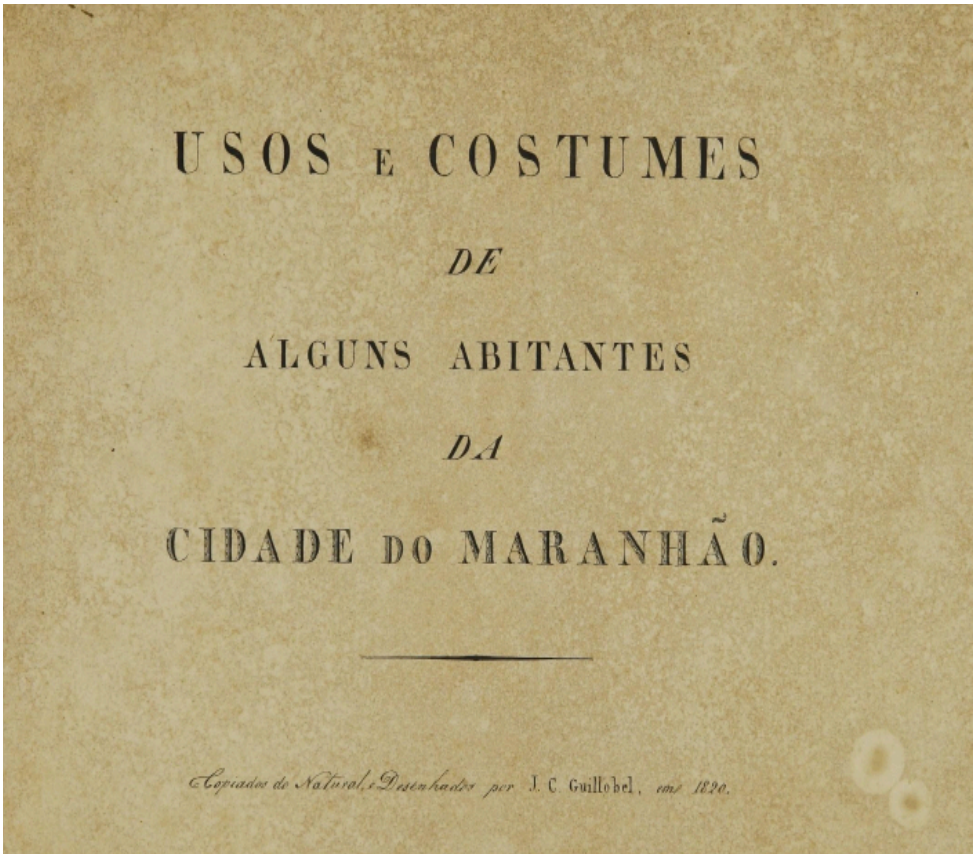
Fonte: Arte oitocentista maranhense (1842).

Para se compreender melhor o cenário de artistas pintores nesse período é importante verificar que, anteriormente à chegada de Domingos Tribuzi em São Luís, o pintor, arquiteto, desenhista, cartógrafo, engenheiro e militar português Joaquim Cândido Gillhobel, aproximadamente em 1819, foi transferido para a província do Maranhão com a incumbência de desenhar alguns mapas e a flora da região. Na mesma época, produziu dois cadernos de desenhos em aquarela de 1820 e 1822, intitulado *Usos e costumes de alguns habitantes da cidade do Maranhão.*

> Tal gênero tornou-se popular na Europa a partir do século XVI, o que se pode perceber pela multiplicação de títulos dedicados ao tema. Nestas publicações interessava, sobretudo, retratar os lugares sociais, étnicos e de gêneros, determinados especialmente pelos costumes e hábitos (termos polissêmicos que se referem tanto às vestimentas quanto aos comportamentos recorrentes) (Caires, 2014, p. 205-212).

Ele foi um dos primeiros artistas a vir para o estado realizar esse tipo de trabalho. Infelizmente, não se tem dados do quanto ele possa ter influenciado outros pintores na referida localidade, porém, é importante destacar a relevância dos seus estudos de hábitos e costumes para o conhecimento do perfil dos habitantes da região no início do século XIX.

Figura 4 - Usos e costumes de alguns habitantes da cidade do Maranhão



Fonte: Biblioteca Brasiliana / USP (1822).

Figura 5 - Brasiliana / USP



Fonte: Biblioteca Brasiliana / USP (1822).

Figura 6 - Brasiliana / USP



Fonte: Biblioteca Brasiliana / USP (1822).

A partir de 1850, principalmente pela forte influência das companhias líricas italianas, começaram a surgir turnês pelo norte e nordeste do Brasil, proporcionadas pelo progresso das províncias e pela falta de entretenimento das classes mais economicamente favorecidas. Considerando esse impulsionamento na circulação de cultura europeia, as viagens eram compostas pelos mais diversos artistas, cenógrafos, atores, cantores e cantoras líricas, pintores, entre outros.

Os profissionais eram aclamados quando se apresentavam e muitos deles deixaram as companhias e fixaram residência em São Luís devido à escassez de mão de obra nessas áreas na cidade. Eles buscavam trabalho nas escolas de arte, já que a demanda pelos seus ofícios era elevada por conta do prestígio que os senhores fazendeiros e comerciantes, detentores do poder financeiro, tinham por essas pessoas, objetos e produtos que vinham da Europa.

A concorrência para ser um dos seus alunos particulares também era grande. Os estrangeiros que se destacaram na cidade como mestres depois de Domingos Tribuzi, foram Luigi Moticelli, Giovani Venere e Giuseppe Leon Righini, todos italianos.

Eles se dedicavam à cenografia dos espetáculos do então Teatro São Luiz. Também produziam retratos e pinturas de paisagem da cidade, sendo nesta última destacada a atuação de Righini, que, de acordo com as pesquisas de Luiz de Melo, em seu livro *Pintores Maranhenses do Século XIX*, foi o único nesse referido século que

soube transportar para as telas, com maestria, deslumbrantes paisagens da velha São Luís.

Figura 7 - Vista de São Luís do Maranhão (1863) Leon Righini. Dimensões: 49,5 x 99,5 cm



Fonte: Brasiliana Iconográfica (1863).

Figura 8 - Residência às margens do Rio Anil (1862) - Leon Righini. Dimensões: 49,5 x 99,5



Fonte: Brasiliana Iconográfica (1862).

A construção da cena artística de pintores em São Luís a partir do contato com as obras deles possibilitou a Aluísio viver um período de certo amadurecimento e crescimento nessa área, tendo contribuído bastante para a sua formação. Com foco novamente nos ensinamentos do seu mestre, segundo Jean-Yves Mérian (1988), no

Liceu e em sua casa, ensinava o desenho linear, paisagem, figura e pintura a óleo sobre tela e marfim. Aluísio, encantado por essa arte, começou a ter as primeiras aulas na escola e, depois, mais perto, na casa de Domingos Tribuzi. Com isso, passou a observar toda a realidade que o rodeava de forma diferente. Inclusive, Aluísio retrata algumas paisagens da infância e todas as travessuras em aquarelas para ilustrar um conto biográfico intitulado *Minhas memórias*[6], que é considerado o primeiro trabalho que destaca as primeiras pinturas dele.

Figura 9 - Aquarelas de Aluísio de Azevedo - Obra inédita intitulada "Minhas Memórias**"**



Fonte: Arquivo de Familiares em Buenos Aires (18??)

Nesse mesmo período, Horácio Tribuzi, filho do seu professor, retornou da Europa por volta de 1869 e trouxe muitas técnicas. Envolvido com as novas estéticas que o velho mundo estava propagando, seu regresso também provocou bastante influência no jovem Aluísio de Azevedo. Abaixo alguns quadros do pintor.

[6] Segundo Jean-Yves Mérian (1988), obra inédita, original incompleto e em mau estado. Encontra-se nos arquivos de Pastor Azevedo em Buenos Aires.

Figura 10 - A Justiça (1865)



Fonte: Arte oitocentista maranhense (1865).

Figura 11 - O Comércio (1866)



Fonte: Arte oitocentista maranhense (1865).

O sonho de ter uma carreira promissora e com estudos fora do país, mais precisamente na Itália, começaram a povoar seus pensamentos, mas, pela falta de recursos financeiros, os seus pais não puderam bancar os seus estudos artísticos.

> Domingos Tribuzi, entusiasmado, quis que o rapazelho partisse para a Itália. Bastava para isso que o pai do pequeno lhe fornecesse uma pensão módica. Mas, ai de nós! Os nossos pais pertenceram a uma geração, em cujo espírito a ideia de Arte se confundia com a ideia de devassidão e vagabundagem (Bilac, 1895, p. 9-10).

Com o passar dos anos, Aluísio foi se tornando uma promessa. Aluno aplicado, com certo destaque na cena artística da cidade, participou de algumas exposições, como a 2ª Exposição Provincial Agrícola, Industrial e de Obras de Arte no ano de 1872, na Casa dos Educandos Artífices[7]. Nessa instituição, em 1848, pela Lei n° 243, teve institucionalizada a disciplina de desenho e escultura, que poderia ser frequentada por alunos externos. Tal atitude foi um marco no ensino das artes no Maranhão, pois era a primeira vez que uma escola de caráter tecnicista abria as suas portas para um ensino mais artístico.

O presidente da província Antônio Joaquim Álvares do Amaral destacou a sua importância:

> Conviria que, além das oficinas existentes, também se estabelecesse uma de escultura para os moços, que mostrassem mais algum talento, bem como que daquelas obras, que fossem melhor manufaturadas, e que alguma invenção se fizesse no fim de cada ano uma exposição pública, e se distribuíssem alguns prêmios para excitar a evolução dentre estes jovens artífices (Castro, 2006, p. 4).

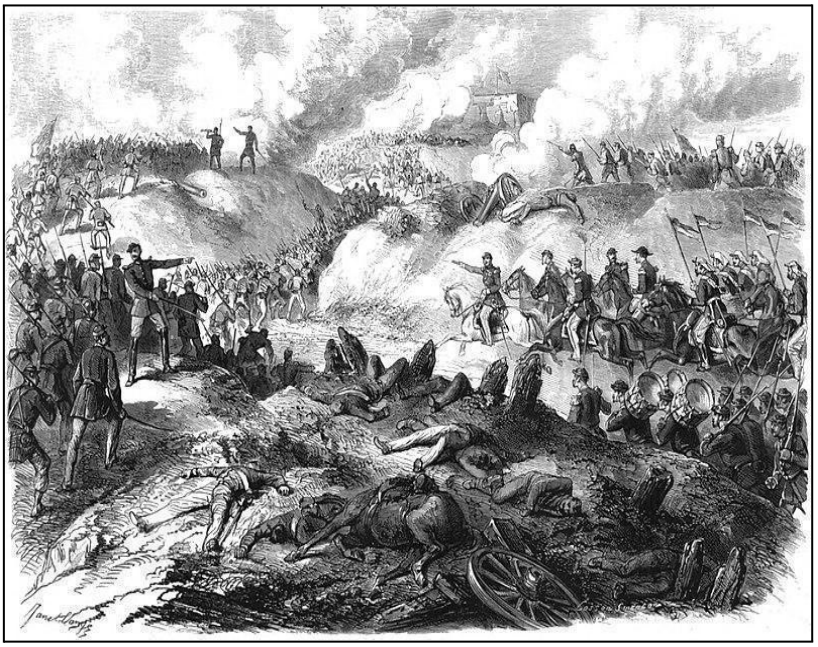
Retornando aos dados a respeito da atuação de Aluísio na referida exibição da Casa dos Educandos, que teve a distribuição de premiações em medalhas de prata, bronze e menções honrosas para os melhores trabalhos como o presidente oficializou, ele foi agraciado com a medalha de bronze pelo seu excelente acabamento em um quadro de desenho a fumo.

Em 7 de setembro de 1872, a exposição organizada pelo seu mestre Domingos Tribuzi contava com 126 quadros dos seus alunos, incluindo a sua pintura *O homem d'armas*. A obra se perdeu e somente é possível fazer analogias com as características que ela tinha, já que Aluísio, nesse período, estava empolgado com a temática de guerra, devido à vitória do Brasil no embate com o Paraguai, o que despertou um

[7] A Casa dos Educandos Artífices do Maranhão (CEA) foi criada através da Lei Provincial nº 105, de 23 de agosto de 1841, e inaugurada em novembro desse mesmo ano, sob a direção de José Antônio Falcão, para atender "moços desvalidos, de preferência os enjeitados, e dar-lhes instrução e primeiras letras e um ofício" (Viveiros, 1953, p. 15).

sentimento nacionalista na população que durou alguns anos. Muitos artistas elaboraram trabalhos sobre os louros da vitória.

Figura 12 - Assalto da fortaleza, 1867 - L'illustration, Journal Universel, Volume 51, Paris, 1868



Fonte: Biblioteca Nacional Digital (1868).

Figura 13 - Ataque e Tomada



Fonte: Biblioteca Nacional Digital (1868).

As irmãs Lopes Ferreira e o próprio Aluísio tiveram também destaque em seus trabalhos pela grandeza das formas que os tornaram mais difíceis de serem construídos (Mello, 2002, p. 191). Enquanto o jovem pintor estava motivado com o desenho e a pintura, ele se desmotivava com os empregos, não se identificava com os colegas que sempre o menosprezavam. Quando estava trabalhando de despachante, como vingança, Aluísio caricaturava os seus colegas e seus desenhos circulavam por toda a cidade.

> [...] em vez de aviar os despachos, caricaturava os empregados da alfândega em pedacinhos de papel que corriam a cidade. Com as caricaturas, apareciam sátiras em verso: é fácil calcular quantos ódios se acumularam desde logo sobre a cabeça do atrevido despachante. Um dia uma náusea mais forte lhe subiu da alma à garganta, e o futuro romancista atirou às urtigas o emprego e entregou-se à Arte de corpo e alma, com uma bravura de criança e uma confiança de predestinado (Bilac, 1895, p. 9-10).

A paixão pela arte do desenho e pintura estava cada vez mais intensa. Quando deixou o trabalho de despachante teve que lidar com ocupações menores, acostumando-se com a impossibilidade do seu pai sustentar seus estudos fora do país. Continuou seus estudos com Tribuzi e João Manoel da Cunha, sendo que este último forneceu material para ele finalizar um quadro emblemático.

Segundo seu amigo desde os tempos de infância, João Afonso do Nascimento relata as características da obra em uma coluna no jornal *A Pacotilha,* em 1919, com as tintas cedidas por João Manoel e sob a sua supervisão na pintura a óleo. Ele estava trabalhando em uma cena de barricada sangrenta com vários cadáveres acumulados, a qual representava a guerra do Paraguai. A obra seria apresentada em 1880, com o título de *A Barricada*, no Bazar Magalhães & Companhia, e, em 1884, em um dos salões da confeitaria Glance Elegante, na capital do país (Mérian, 1988, p. 86).

Como pintor em início de carreira, Aluísio de Azevedo elaborou outros quadros nesse período, porém se perderam devido ao seu espírito ousado e corajoso. Ele estava compensando a falta de estudos apropriados na área com a produção excessiva. Por causa disso, saiu do emprego na escola do Padre Teilon, onde exercia o cargo de professor. Passou, então, a ser verdadeiramente um pintor de profissão.

> Aluísio abalou-se a tomar quantas encomendas de retrato a óleo lhe apareceram. Começou a transportar para a tela todas as oleosas faces da burguesia maranhense: chegou a dedicar-se especialmente a retratar defuntos. Nesse tempo já o dominava a ardente preocupação da verdade na arte. [...] Nas telas de Aluísio, o pavor e a fealdade da morte se mostravam sem disfarce: um olho mal fechado, a cor terrosa da face decomposta, um dente cariado entre os lábios do morto tudo aparecia fielmente reproduzido no quadro (Bilac, 1895, p. 9-10).

Na pintura Post Mortem, diferente dos outros pintores que “maquiavam” o morto para reavivar características de uma pessoa saudável e ainda viva, Aluísio retratou os indivíduos tal como se apresentavam, sem maquiar imperfeições do corpo exposto, com aspecto realista e com pinceladas dramáticas.

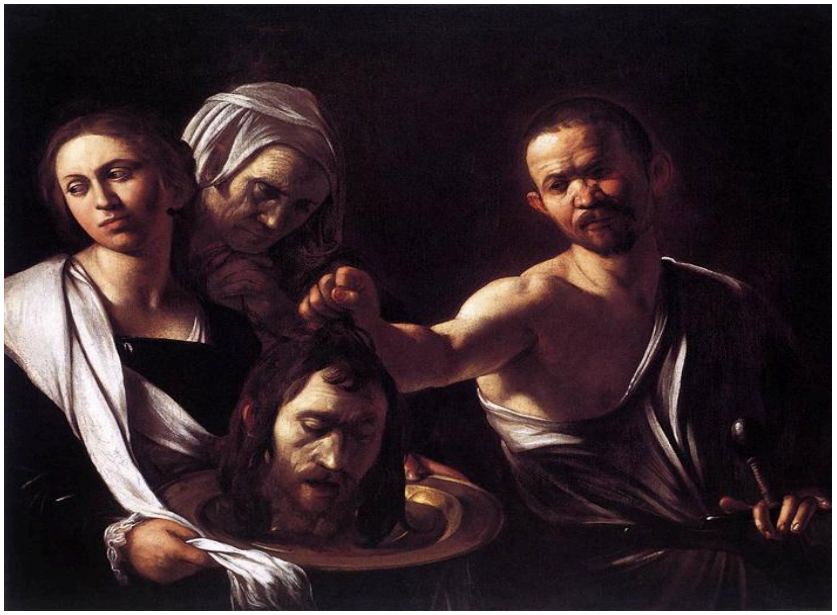
Como não existem, até o momento da construção destes apontamentos, vestígios dessas pinturas, buscam-se por pintores que Aluízio Azevedo possa ter entrado em contato através das leituras no Gabinete Português da sua família.

Figura 14 - Marià Fortuny, Miss Del Castillo em seu leito de morte, Granada, 1871



Fonte: Biblioteca Nacional Digital (1871).

Figura 15 - Salomé com a Cabeça de João Batista - Caravaggio



Fonte: National Gallery, London (1871).

Nessas duas obras apresentadas, *Miss Del Catillo* e *Salomé com a cabeça de João Batista*, têm-se um forte apelo à dramaticidade e fidelidade à realidade. Na Figura 14, o artista confronta o receptor com a imagem de uma mulher de mãos entrelaçadas e unidas, com aparente rigidez cadavérica, envolvendo um crucifixo. A cena impacta pelo rosto pálido exposto com uma coloração esverdeada, característico das horas avançadas de putrefação do cadáver.

Na Figura 15, Caravaggio expõe uma passagem bíblica com um tom fiel de representação, deixando o receptor chocado com a cabeça sem vida do personagem. O tom claro e escuro da cena compõe o clímax da obra. Aluísio de Azevedo seguiu os mesmos parâmetros de concepção artística nesse estilo. Segundo Jean-Yves Mérian, foi um dos principais especialistas em São Luís desse gênero de pintura.

2.2 As cidades e suas cenas na obra plástica de Aluísio de Azevedo: entre São Luís e Rio de Janeiro

Aluísio de Azevedo estava saindo da adolescência e, nesse momento, se sentia muito perdido quanto às aspirações futuras, porém, estava ciente de que precisava mudar e com certeza não se encaixava nos ambientes em que estava transitando na sua cidade.

O mercado de pintura estava bem saturado em São Luís. Já havia explorado muitas oportunidades e, infelizmente, as suas condições financeiras não estavam muito boas. A negação diante do futuro como comerciante, o fracasso em outros empregos, a sociedade altamente clerical e controlada pela moral deturpada da igreja, que tinha certo controle sob as atitudes da sociedade, o levaram a pensar e a decidir sobre a sua saída dessa capital para aprimorar seus estudos na Academia Imperial de Belas Artes.

O seu irmão Arthur Azevedo, que já havia partido para o Rio de Janeiro desde 1873, contribuiu para que essa decisão fosse tomada. Apesar do pouco tempo na capital do país, ele já estava tendo êxito em sua profissão, com várias contribuições em jornais da cidade. Os pais dos irmãos não mais resistiram à ideia do seu segundo filho partir para longe do seio familiar, somente com a coragem nas malas e com algumas cartas de apresentação. Ele embarcou a vapor em 1876, aos 19 anos, sem nenhum registro nos jornais e, também, escritos do próprio Aluísio.

O jovem aprendiz iniciado nas artes chegou à cidade do Rio de Janeiro em meio às grandes transformações na sociedade mundial. Aquele período estava sendo marcado por modificações que repercutiam em campos importantes. Deparou-se com uma cidade cosmopolita, socialmente difícil e culturalmente avassaladora que o envolveu. Ele a interpretou em forma de uma ácida crítica, tendo em vista os modos sociais e o poder monárquico vigente.

A economia possibilitou a acumulação de bens e influenciou o campo social e a administração da sociedade pelas pessoas detentoras das finanças. Isso já era o reflexo das grandes mudanças ocorridas no século anterior, que, com a Revolução Francesa, viabilizou a ascensão de uma nova camada social, a aristocracia, além das balanças comerciais passarem a ter outros pontos.

A mão de obra assalariada da segunda etapa da Revolução Industrial no século XIX, juntamente com a implementação da energia elétrica e com o combustível proveniente do petróleo sendo utilizado em grande escala na indústria, alavancou ainda mais a migração de um número elevado de pessoas para as grandes cidades, ocasionando um crescimento intenso dos centros urbanos. Esse proletariado adquiriu poder de compra, sem ter o rebuscamento cultural europeu das aristocracias. As monarquias, neste período, estavam passando por uma crise sem precedentes no mundo e findando, inclusive, no Brasil. No meio desse turbilhão de transformações simultâneas que estavam surgindo na Europa e se disseminando pelo mundo, Aluísio estava absorvendo essas influências na capital.

O seu irmão Artur Azevedo já era conhecido como poeta, autor de dramas e jornalista. Tal influência possibilitou a abertura de algumas portas para ele, que passou a morar em Santa Teresa com os amigos Artur Barreiros, um jornalista iniciante de cunho satírico, e Veridiano Henrique dos Santos Carvalho, escritor, jornalista e comerciante.

Eles foram os responsáveis por ajudar a inseri-lo em um círculo de amizade no qual existiam muitos pensadores do efervescente período. Alguns desses amigos participaram ativamente da construção do perfil intelectual dele. Segundo Jean-Yves Mérian (1988), Aluísio de Azevedo frequentou, durante esses dois anos, um círculo de jovens intelectuais, escritores, artistas e homens políticos que marcaram a vida cultural, social e política do último quarto do século XIX. Recebe destaque Teixeira Mendes, que se empenhava pelo estabelecimento da República no país, Lopes Trovão, que se tornaria deputado republicano, e José do Patrocínio, um jornalista que era um ativista em prol do fim da escravidão no Brasil.

A formação do cidadão empenhado pelas causas sociais, o abolicionismo, as ideias republicanas e progressistas começaram a ganhar ativismo no Rio de Janeiro. Em São Luís, já se tinha noção sobre esses assuntos que tomavam conta das cabeças dos jovens pensantes, mas que se tornou uma preocupação de Aluísio somente na capital do país. Aluísio de Azevedo estava no centro das discussões, pois pensava a respeito da engrenagem social como um crítico voraz.

> Aluísio de Azevedo, que havia tomado consciência muito cedo da iniquidade da escravidão e de seus efeitos negativos lutou constantemente em favor da abolição desta instituição que a seus olhos era a seus olhos a vergonha do Brasil. Indo mais longe que vários de seus correligionários, Aluísio de Azevedo ligava a abolição da escravatura ao estabelecimento da República no Brasil (Mérian, 1988, p. 154).

Envolvido e assistindo as condições desumanas dessa população, a questão da moralidade, a postura da igreja que influenciava e atrasava toda a sociedade ludovicense da sua infância e adolescência, o que possibilitou a segregação da sua mãe, e a aversão aos monarquistas fizeram com que ele se aprofundasse ainda mais sobre esses temas e entrasse em contato com outros, como a filosofia positivista de cunho progressista, a qual priorizava o bem comum.

> O caráter fundamental da filosofia positiva é tomar todos os fenômenos como sujeitos as leis naturais invariáveis, cuja descoberta precisa e cuja redução ao menor número possível constituem o objetivo de todos os nossos esforços, considerando como absolutamente inacessível e vazia de sentido para nós a investigação das chamadas causas, sejam primeiras, sejam finais [...] não temos de modo algum a pretensão de expor as causas geradoras dos fenômenos (Comte, 2016, p. 26).

A citação acima dialoga sobre o declínio da sociedade teológica, a valorização do poder científico em detrimento do espírito metafísico e o destaque da ciência. Todas as explicações a respeito dos fenômenos passariam pela compreensão científica e não mais pelas compreensões divinas ou do senso comum, além do total desprezo pela origem das coisas e pela valorização do resultado e do pensamento racional pela observação.

A ciência como religião implementada pela nova filosofia positivista traria para a sociedade intelectual um caráter crítico dos problemas causados ao longo da construção social. Eles exerceram um papel de porta voz no que tange às denúncias do exagerado poder que a igreja exercia sobre o Estado. A troca do poder espiritual pelo poder dos detentores dos saberes, que possuíam métodos, foi arcabouço para que as máquinas fossem vistas como plataformas para a evolução do ser humano.

Nesse período, o Rio de Janeiro contava com áreas burguesas que representavam somente uma pequena parcela da população que vivia os ares europeus. Os subúrbios onde estavam localizados os cortiços[8] eram lugares que não eram frequentados pelos senhores e senhoras notáveis da sociedade, que tinham verdadeira ojeriza, pois, para eles, era um reduto de doenças infectocontagiosas.

No lado rico estava o centro da cidade e as suas redondezas eram os locais onde existia a vida cultural. A Rua do Ouvidor abarcava o comércio de grande requinte, demonstrando os contrapontos de uma sociedade burguesa escravocrata. Do outro lado estavam negros e brancos pobres, que sustentavam toda a opulência vivida pelos notáveis do período, como afirma Gilberto Freyre em *Casa Grande e Senzala* (2006, p. 404)[9]:

> O negro no Brasil, nas suas relações com a cultura e com o tipo de sociedade que aqui se vem desenvolvendo, deve ser considerado principalmente sob o critério da história social e econômica. Da antropologia cultural. Daí ser impossível – insistamos neste ponto – separá-lo da condição degradante de escravos, dentro da qual abafaram-se nele muitas das suas melhores tendências criadoras e normais para acentuarem-se outras, artificiais e até mórbidas. Tornou-se, assim, o africano um decidido agente patogênico no seio da sociedade brasileira. Por "inferioridade de raça", gritam então os sociólogos arianistas. Mas contra seus gritos se levantam as evidências históricas – as circunstâncias de cultura e principalmente econômicas – dentro das quais se deu o contato do negro com o branco no Brasil. O negro foi patogênico, mas a serviço do branco; como parte irresponsável de um sistema articulado por outros.

Esse trecho revela que o papel dos escravizados foi levado somente em consideração quanto à mão de obra escravizada, que serviu à aristocracia rural e à monarquia, sustentando-os, fazendo com que as suas riquezas e luxos, regados a viagens e estilos europeus, fossem difundidos por toda a América. Mesmo tratando os negros como patogenia, uma doença que se configurava como um mal difícil de lidar, eram um mal necessário para que os brancos pudessem manter-se dentro do espectro social

---

[8] Precisamente no ano de 1890, Aluísio de Azevedo escreveria uma obra baseada nas suas experiências observadas nos subúrbios, intitulada *O Cortiço*.

[9] O livro *Casa Grande e Senzala*, do sociólogo Gilberto Freyre, foi lançado em 1933.
Nesta obra, Freyre discute a formação da sociedade brasileira a partir de temas como a comida, arquitetura, hábitos, sexualidade, vestimentas, etc. O livro está estruturado em cinco capítulos onde são analisados três povos que constituíram o Brasil: o indígena, o português e o negro. Um dos objetivos do livro é responder às teses racistas que vigoravam nos anos 20 e 30 no mundo. Nesta época, muitos defendiam que existiam raças humanas superiores e inferiores; e o cruzamento entre elas resultaria num povo degenerado e incapaz. Portanto, a mestiçagem é negativa, segundo estas teorias. Gilberto Freyre defende que a mestiçagem não causa nenhuma "degeneração". Muito pelo contrário, o resultado da miscigenação é positivo, como prova o caso do povo brasileiro. Casa-Grande e Senzala. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/casa-grande-e-senzala/>.

tradicional vigente. O branco era a raça superior que comandava os "inferiores" pela força e violência.

Gilberto Freyre[10] (2006) indica que, para as correntes arianistas de supremacia branca, o resultado dessa "patogenia" seria a mestiçagem, pessoas que têm sua descendência como resultado de cruzamentos de várias etnias diferentes. Por isso, seria um mal a ser combatido pelos supremacistas, cuja ação não permitia dar importância que os povos indígenas e negros, ambos com suas variadas e complexas culturas, formavam um espaço social amplo, difuso culturalmente e economicamente.

Envolvido nessa temática central que permeia a sua obra literária e plástica, confirma-se, neste contexto, a cena dantesca de maus-tratos de uma pessoa escravizada sendo maltratada em São Luís, cena jamais esquecida por Aluísio. Também por isso, Aluísio começou a atuar fortemente na sociedade abolicionista carioca, pois, no Brasil, as transformações, até a assinatura da Lei Áurea de 1888, ainda estavam seguindo um ritmo lento. Ainda que o sistema estivesse enfraquecendo, Aluísio ilustra um encontro marcante com a escravidão negra no Brasil.

> Um dia, em que andava eu nas costumadas estripulias, meti-me pelo interior do Convento (de Nossa Senhora do Carmo) com a intenção de encontrar qualquer motivo para alguma nova brincadeira, quando ao passar por um quarto gradejado de ferro, ouvi gemidos dolorosos e oprimidos, como de alguém que tivesse receio de ser ouvido. Procurei descobrir o que aquilo era, depois de encarapitar-me na grade de uma das portas, percebi que naquele quarto sombrio e úmido estava alguém. E a proporção que meus olhos se habituavam à escuridão fui descobrindo num dos cantos da prisão um desgraçado mulato, preso pelas pernas num tronco. Eu não sabia ainda o que diabo era um tronco e só com dificuldade cheguei a conceber aquele instrumento abominável de suplício.
> O mulato, quando me viu, deixou de gemer e voltando com dificuldade a cabeça, riu-se do modo mais idiota e estúpido que é possível imaginar. Eu senti um arrepio percorrer-me o corpo e tive nojo do que via.
> O tronco estava colocado no chão e fechado numa das extremidades por um cadeado de ferro; podia constar de seis buracos para pernas e uns dois para pescoço.
> O mulato teve a fortuna de não ocupar nenhum dos buracos do pescoço; estava preso pelas canelas, numa posição incômoda; assentado no chão, as pernas um tanto encolhidas, corpo vergado para frente, e os braços virados para trás, amparando-o. Eu via-lhe o corpo nu, as largas espáduas, afeitas ao trabalho e ao chicote, o pescoço nervoso e distendido pela imobilidade do corpo, via-lhe os bíceps cheios de veias contraídas.
> [...] Já lá se vão doze anos e entretanto o escravo de Nossa Senhora do Carmo está vivo em minha memória como se eu o tivesse visto neste instante.
> Foi ele quem me despertou a primeira Idea da liberdade, devo talvez a esse desgraçado o grande ódio que voto hoje a tudo que é despótico e opressor (Azevedo, 1881, p. 4).

[10] Na perspectiva contemporânea, Gilberto Freyre está sendo alvide questionamentos a respeito da romantização das relações raciais no Brasil, perpetuando visões racistas do período escravocrata brasileiro.

Observa-se nestas palavras o teor de crueldade que pessoas negras escravizadas ainda eram tratadas na segunda metade do século XIX no Brasil. Aluísio, ao se deparar com essa realidade, se colocou frente a frente com a ideia de liberdade, a qual tomou conta de suas temáticas plásticas e literárias.

A mentalidade da sociedade brasileira e europeia escravocrata era que existiam seres de segunda classe que não poderiam ser igualados aos humanos brancos. Eram seres sem alma e, por isso, a aceitação da vigência das Leis do Ventre Livre de 1871 e dos Sexagenários de 1855, foi bastante negligenciada.

Grande exemplo da construção desse julgamento foi Madame Toussaint-Samson, uma francesa que, através de seus escritos, revelou impressões da sociedade brasileira. Ela, muitas vezes, se mostrava contra os maus tratos que a escravidão trazia e, em outras, pregava a superioridade branca ao afirmar que, através do comércio, os negros desencadearam o empobrecimento da raça branca no Brasil. Além disso, ela dizia que as negras, com seus ardores africanos, estragaram a juventude do Rio de Janeiro e de suas províncias: "Há no sangue delas um princípio que mata o branco" (Mérian, 1988, p. 195).

Esse pensamento preconceituoso escancarou um período que colocou a mulher e o homem negro como corpos públicos, a mercê dos seus senhores e senhoras, e que o *mal* estava na carne de coloração diferente. Com base em um cientificismo viciado nos males do racismo, forjado nas bases iluministas e liberais que projetavam avanço para poucos desfrutarem, outros tinham a sua dignidade e humanidade arrancadas.

> A razão impulsionou um colonialismo que entoava a necessidade de civilização, bem como a escravidão dos negros – considerados povos de selvagens sem história. Eis que surge a escravidão justificada pela ciência e pela razão, um racismo dito científico que buscava o progresso e a ordem, onde as raças não podem misturar-se, pois que os negros eram fatores de degeneração do "humano". A biologia africana corrompe a sociedade europeia, nesse ponto de vista (Santos; Barbosa; Silva, 2020 *apud* Tavares, 2022, p. 105).

Nessa conjuntura, é pertinente trazer apontamentos da autora contemporânea Lélia Gonzalez (1982), que descreve *a reinterpretação do lugar natural de Aristóteles*, idealizado pelos colonizadores e colocado em prática desde sempre, através da persuasão de forma criminosa que se concretizava em castigos, estupro e uso da força. Era uma mentalidade acerca da existência de *dominadores e dominados*, uma engrenagem que não devia ser mexida. A sua composição sustentava um sistema

extremamente antigo e com normas rígidas que causavam danos severos a quem resolvia trocar de lado.

Gonzalez (1982) revela uma mentalidade largamente difundida ao longo dos séculos de que o homem e a mulher negra têm seu lugar imposto pelos brancos e que nada e nem ninguém pode ousar mexer nessa estrutura sob pena de ser punido pelo pacto da branquitude. Esse pacto se configura uma fortaleza invisível, de divisões bem planejadas e executadas para a manutenção do Estado opressor.

3 A ESCOLA IMPERIAL DE BELAS ARTES

A corte portuguesa foi transferida para o Brasil em 1808, fugindo das tropas napoleônicas que estavam alargando seus domínios pela Europa. O país foi elevado à condição de Reino de Portugal e com a finalidade de deixar a nova capital e as demais regiões do império em condições *dignas* da realeza, foram elaboradas inúmeras implementações, entre elas a abertura dos portos, a fundação da Escola de Cirurgia da Bahia, inauguração do Banco do Brasil, entre outras.

A área cultural também foi contemplada com a criação da Escola Real, Artes e Ofícios, que teve sua origem pelos esforços de Dom João VI, em 1816. O intuito era institucionalizar o ensino das artes e, também, do desenho técnico para fins industriais. Para isso, buscou auxílio de professores europeus, mais precisamente de franceses, pelo empenho de Joachim Lebreton, que estava vinculado ao Institut de France e ao Conde da Barca.

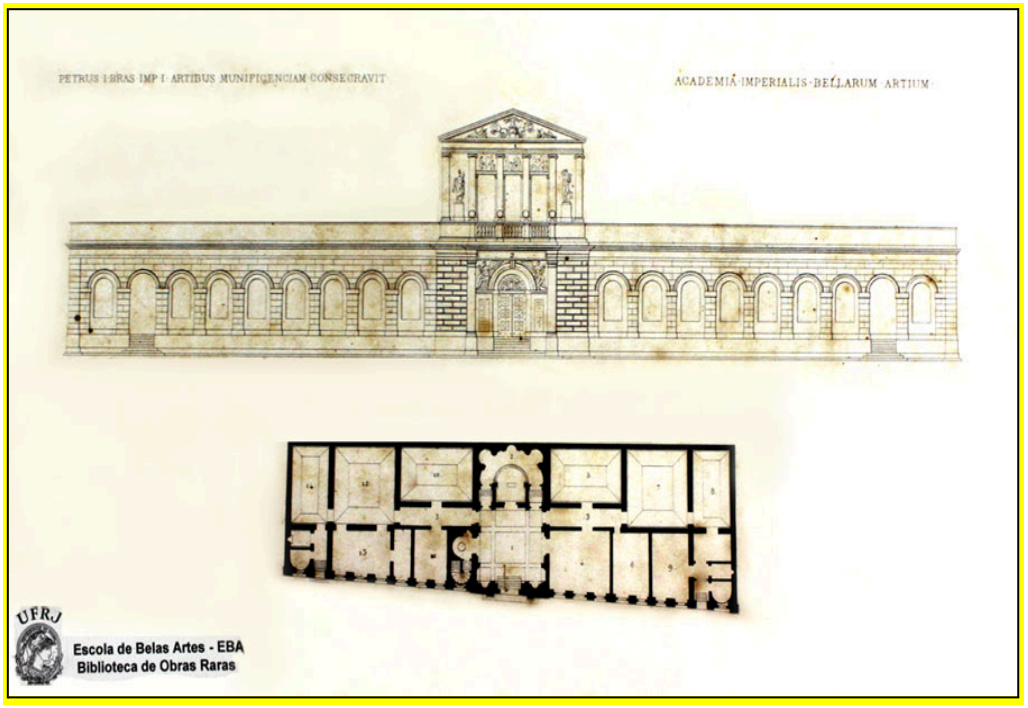
> Em 26 de março de 1816 aporta no Rio de Janeiro um grupo de artistas franceses, liderados por Joachim Lebreton (1760-1819), secretário recém-destituído do Institut de France. Acompanham-no o pintor histórico Debret (1768-1848), o paisagista Nicolas Antoine Taunay (1755-1830) e seu irmão, o escultor Auguste-Marie Taunay (1768-1824), o arquiteto Grandjean de Montigny (1776-1850) e o gravador de medalhas Charles-Simon Pradier (1783-1847). O objetivo é fundar a primeira Academia de Arte no Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves (Itaú Cultural, 2019).

A devida instalação da escola não ocorreu nesse período devido às restrições sociais e políticas, além da falta de interesse da sociedade em relação à arte. Esses artistas receberam bolsa do governo, ministraram aulas particulares e trabalharam para a família real, corte e comerciantes, pintaram retratos e foram também responsáveis pelas primeiras pinturas de paisagens do país, dos costumes e habitantes. Também projetaram prédios de instituições importantes, como a AIBA (Academia Imperial de Belas Artes).

Após dez anos de espera, em 1826, foi inaugurada a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), voltada ao ensino das Artes. Muito parecida com as escolas existentes na Europa, a AIBA se propunha a expandir uma educação artística humanista de caráter técnico. A escola coordenava concursos, premiações e exposições, sendo estas últimas conhecidas pela rigidez e qualidade dos objetos expostos. Os trabalhos artísticos da AIBA estavam baseados nos estilos neoclássicos e românticos, com grande predileção pelas pinturas que expressavam a natureza exuberante e tinham a função de construir uma memória brasileira através de personagens que enalteciam a sociedade.

Grandes artistas surgiram dessa escola e a missão artística francesa contribuiu bastante para isso. Podemos citar os pintores brasileiros Victor Meirelles, Pedro Américo e Almeida Júnior, que fizeram com que a Imperial de Belas Artes se tornasse uma referência em ensino. A partir de 1855, segundo o Arquivo Nacional MAPA, a academia passou a ter cinco especializações – arquitetura, escultura, pintura, ciências acessórias e música –, cada uma composta por disciplinas específicas, sendo estabelecido o que deveria ser ensinado em cada uma das aulas.

Figura 20 - Academia Imperial, Centro do Rio. Projeto de Grandjean de Montigny



Fonte: Universidade Federal do Rio de Janeiro (1864).

Ao expor alguns aspectos históricos a respeito da AIBA, contextualizamos a importância desta escola no imaginário do então aprendiz de pintor Aluísio de Azevedo,

o seu ingresso na instituição que significava uma ascensão nos seus planos de formação mais abrangente na área, que segundo relatos, crônicas, se debruçava nos conceitos do realismo, tanto na literatura como na pintura (Mérian, 1988).

Nesse contexto, ele se inscreve na academia Imperial de Belas Artes, porém o semestre já havia começado e então passa a frequentar às aulas como ouvinte, mais precisamente a disciplina de modelo vivo, se demonstrava bastante crítico aos trabalhos dos seus colegas e, também, pintores de outros períodos, que tinham conceitos artísticos que não servisse aos preceitos do contexto das modificações que a sua sociedade contemporânea estava passando.

> Seguindo os critérios positivistas, condenava os pintores que haviam colocado sua arte a serviço da Igreja e da Monarquia, que representavam os dois principais freios ao progresso da humanidade, Rembrandt era, o primeiro pintor aos olhos de Aluísio de Azevedo, o primeiro pintor a haver-se liberado da camisa de força da Igreja e da Monarquia (Mérian, 1988, p. 154).

O pintor Rembrandt imprimiu em suas telas um realismo e técnica suntuosa, com combinações de luz, cores que alternavam entre a vibração intensa em determinadas obras e em outras cores frias. Ele possuía outros pintores que considerava como referência, entre eles Delacroix, Coubert, Manet, com obras com características realistas, tomou conhecimento desses artistas com as leituras das revistas francesas que teve acesso no Gabinete Português de Leitura.

O realismo esteve presente nos seus estudos na academia e foi uma das características mais defendidas na pintura, defendia a ideia que o pintor deveria expressar em suas telas o que estava observando, exatamente a realidade como se apresentava diante dos seus olhos sem florear ou deturpar fazendo assim o discurso do fiel escudeiro do realismo brasileiro.

> O artista recebe a imagem no cérebro e transmite-a à tela; já não tem direito de emendar, modificar subtrair, apenas o que pode trazer na transmissão é deixar transparecer a sua individualidade, o seu modo de ver e estudar a natureza, mas para isso é preciso que ele se transforme numa espécie de câmara óptica, onde todos os objetos externos se acham reproduzidos com uma exatidão irrepreensível, porém com uma certa luz, um certo tom especial de reprodução. O realismo fechou na mão a imaginação do artista, o que parece um absurdo, tornou a arte mais difícil e mais bela [...] (Azevedo, 1880).

A paixão pela pintura realista o influenciou bastante no seu modo de escrever e pintar, alguns arquivos da época retratam a pintura *A Barricada* com impressionante fidelidade a uma cena de guerra, mesmo sem ele ter estado em uma com corpos ensanguentados e tombados no chão.

Os seus quadros se perderam com o tempo como já foi mencionado, o que nos possibilita trazer comparações baseadas nas características da obra retratada acima, que fala diretamente a um artista que figurou como um dos seus favoritos, a obra é *A Liberdade guiando o povo*, de Delacroix, que representa "o levante de julho de 1830, na França, que causou a substituição do rei Bourbon Carlos X por Luís Felipe, duque de Orléans" (Imbroisi; Martins, 2017, para. 3).

O quadro ilustrado na Figura 21 traz a alegoria da liberdade representada em uma mulher com os seios desnudos e com a bandeira da França empunhada na mão direita e uma arma na esquerda. A mulher está em cima de uma barricada que possui alguns corpos no chão. A cidade ao fundo em completa desordem, com diferentes pessoas e diferentes classes lutando juntas. A luz em meio à penumbra realça a cena da conquista. É impossível não relacionar o quadro às características da obra de Aluísio de Azevedo.

A outra possível inspiração para a elaboração do quadro de Aluísio foi *A Barricada,* de Édouard Manet[11]. Tal versão é a mais aceita pelos seus críticos. Essa litografia retrata o ambiente da Guerra Franco-Prussiana em que o pintor foi obrigado a servir como combatente de traços fortes. Com a penumbra evidente, de forte dramaticidade, retrata o fuzilamento nas barricadas.

Manet era bastante admirado por Émile Zola, o romancista naturalista que tanto inspirou a literatura de Azevedo e que este o enaltecia em seus artigos a partir de suas características inéditas ainda não apreciadas pelo público.

Figura 21 - A Liberdade Guiando o Povo (1830) - Eugène Delacroix

[11] O pelotão de fuzileiros descarrega suas armas diante da barricada popular que surgiu na rua, sentindo perfeitamente a violência do momento. O golpe rápido, com golpes longos, o efeito violento. Essas cenas sobre a guerra foram feitas por Manet graças às informações obtidas, tanto gráficas quanto literárias, sem esquecer sua participação nos eventos. Arte História. Disponível em: <https://www.artehistoria.com/es/obra/barricada>. Acesso em: 31 maio 2018.



Fonte: História das Artes (1830).

Figura 22 - A barricada (1871) Edouard Manet



Fonte: Google Arts & Culture (1871).

Voltando-se à primeira experiência na capital, ele ainda estava muito envolvido com o ambiente da corte e a possibilidade de estar vivendo o seu sonho. Observa-se que, na primeira viagem ao Rio de Janeiro, ele teve um amadurecimento de forma contundente do perfil relacionado às letras, porém continuava incansável pela procura do amadurecimento como pintor. Buscou formas para que isso acontecesse e pôde realizar sua tão sonhada viagem à Itália para finalizar os estudos. Contudo, desmotivou-se por conta da falta de resposta para uma solicitação de bolsa que custearia seus estudos na Europa.

> Depois de três anos de estudo e trabalho, aplaudido e encorajado por Vitor Meireles, Almeida Reis, Bordalo Pinheiro, Aluísio de Azevedo supôs (ilusões dos vinte anos!) que a sua pátria lhe devia alguma animação. E requereu do governo da Província do Maranhão o auxílio de uma mesada com que pudesse ir estudar pintura na Europa. A província do Maranhão fez ouvidos de mercador […] (Mérian, 1988, p. 168).

Ao longo da primeira estadia na capital do país, Aluísio estava frustrado com a falta de avanço de sua carreira como pintor. Nesse mesmo tempo, para se sustentar, ele desenvolveu trabalhos como caricaturistas, os quais serão detalhados no próximo

capítulo. Foi tomado por uma notícia trágica e teve de regressar à sua cidade natal por conta da morte de seu pai. O sonho de se tornar um pintor ficou cada vez mais no mundo das ideias.

Os irmãos souberam da notícia após quinze dias do ocorrido, através de uma publicação no jornal *O país,* que havia chegado à redação do jornal *Diário do Rio de Janeiro*. Arthur Azevedo leu a notícia de primeira página e o impacto da notícia trouxe grande emoção e tristeza. Ele exclamou: *Morreu meu pai! O golpe que eu mais temia nesta vida* (Marcelo, 1878).

Aluísio deixou seus trabalhos e as aulas na AIBA para ir ao encontro de sua mãe e irmãos. Contou com a ajuda de seus amigos e, também, dos amigos de Arthur para a passagem do vapor. A volta para a Ilha significava uma pausa na sua carreira.

Ao retornar para o Rio de Janeiro em 1881, trabalhou na construção de espetáculos teatrais com seu irmão Arthur Azevedo, que, entre a autoria, montagem e adaptações, driblou dificuldades e somou mais de 200 peças exibidas a um público diverso.

Os projetos e a ligação com o seu irmão nessa época eram intensos. Eles moravam na mesma casa e trabalhavam juntos na construção de personagens, não mais atuavam de brincadeira, como na infância.

Aluísio de Azevedo colocou em prática os ensinamentos aprendidos na AIBA e, também, com seus mestres em São Luís na elaboração de desenhos dos cenários de algumas montagens teatrais. Infelizmente, tais projetos e esboços se perderam com o tempo. Ademais, nesse período, a falta de valorização dos trabalhos desenvolvidos pelos irmãos Azevedo pela imprensa especializada contribuiu para o seu desaparecimento.

A partir de 1881, ele não mais exerceu a função de caricaturista, dedicando-se cada vez mais à literatura. Aluísio passou a escrever como um realista-naturalista, porém sem abandonar o olhar que caracterizou a sua pintura, como afirma Jean-Yves Mérian (1988): “o pintor surge dentro do romancista tanto na escolha das imagens pitorescas, tanto na escolha de alegorias que traduzem a sublime beleza de um pôr-do-sol”.

O detalhamento das cenas dos seus livros traz aquela preocupação realista das paisagens que ele defendia e que tanto criticava nos colegas e artistas antigos que não faziam. O pintor estava vivo nas páginas e, durante muito tempo, se fez presente nos apontamentos literários do *ex-pintor,* que estava para sempre a serviço da sua arte

primeira. Pode-se verificar essa afirmativa no trecho abaixo da sua célebre obra *O Mulato* (1881).

> Nos lugares perto do Equador, como no Maranhão, os dias e às noites são sempre do mesmo tamanho. Às vezes já brilha a lua com a altivez de um novo monarca que inspeciona seus domínios, e o céu ainda está ensanguentado da púrpura do último sol, que se esconde no horizonte como um rei caído e envergonhado. São belos os crepúsculos do norte do Brasil! São os mais belos do mundo (Azevedo, 1881, p. 71-72).

O artista se revelou e se conectou com as características que o seu olhar captou, transmitindo isso para o seu leitor como se estivesse pincelando uma tela, exibindo o que gravou em suas memórias.

Não seguiu carreira como pintor, porém, no processo de construção literária, sempre buscou nas artes plásticas um motivo para desenvolver seus personagens, cenas, como afirma Coelho Neto (*apud* Messer, 2005): “Fiz-me romancista, não por pendor, mas por me haver convencido da impossibilidade de seguir a minha vocação, que é a pintura. Quando escrevo, pinto mentalmente. Primeiro desenho os meus romances e depois redijo-os”.

4 O UNIVERSO DE O MULATO E O CORTIÇO, CENAS IMPORTANTES DA IDENTIDADE ARTÍSTICA DE ALUÍSIO DE AZEVEDO

Neste capítulo destaca-se a escolha de duas obras que mais retratam as paisagens urbanas e em partes rurais, nas obras de Aluísio. O Mulato e o Cortiço, juntos revelam uma identidade única que compõem o auge da pintura literária dele, traçando perfis étnicos, uma caricatura social que por vezes revela um narrador aferrado em deturpar a realidade, mostrando a sua figura, o perfil do preconceito racial, social e misógino do século XIX. Os subcapítulos dividem-se em: 4.1 O mulato e 4.2 O cortiço.

4.1 O Mulato

Ao objetivar estas duas obras, *O Mulato* e *O Cortiço,* de Aluísio de Azevedo, revela-se o motivo fundamental para tais escolhas, pois ambas descrevem as sociedades com fidelidade, porque o escritor circulou como testemunha dos fatos e descasos com a parcela da população negra, seus dilemas, relacionamentos e questionamentos sociais.

É pertinente saber que a literatura de Aluísio de Azevedo passou por dois momentos cruciais em seu modo de escrita: em um primeiro momento se dedicou a formular personagens e panoramas mais delicados, românticos e com forte teor melodramático; e em um segundo momento reafirmou a sua alma naturalista, com obras mais intensas, cheias de tramas elaboradas, inspiradas em autores como Hippolyte Taine, Émile Zola e Eça de Queiroz.

> São recorrentes em sua literatura as seguintes características: abordagem da realidade cotidiana; linguagem simples e predominantemente descritiva; personagens das amadas mais baixas da sociedade; animalização de personagens; situações e personagens moral e socialmente degradados; descrições que tendem ao grotesco; presença de temas como prostituição, vícios, promiscuidade, adultério e preconceito racial; crítica social e pessimismo (Brandino, 2024).

Nesta atmosfera, enfatiza-se o contexto de *O Mulato* e seu universo brasileiro, destacando o panorama no qual a sociedade estava imersa. Aluísio demonstrou seu ativismo político de forma bastante explícita nessa que é a obra inaugural do Naturalismo no Brasil.

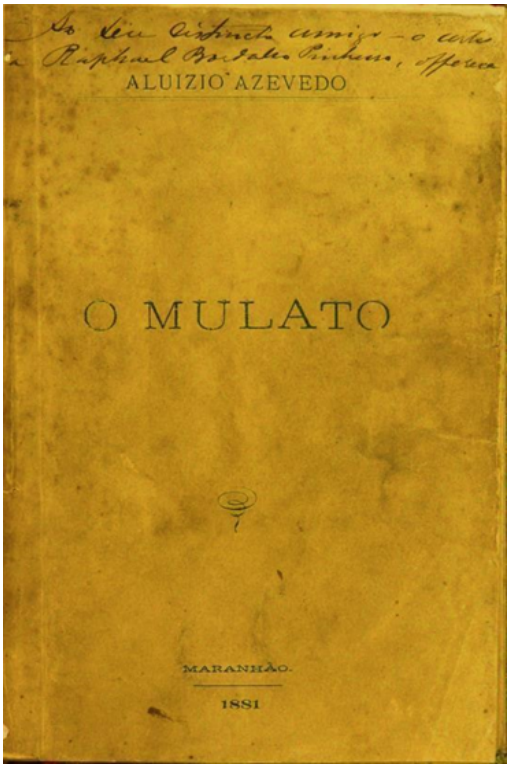
O Mulato de 1881 apresenta a São Luís da segunda metade do século XIX, a mesma que o próprio Aluízio de Azevedo conhecia muito bem e que transportou para as linhas do romance. A denúncia ao preconceito racial, o casamento como moeda de

troca, o relacionamento interracial, a igreja como patrocinadora do retrocesso e os perfis de pessoas existentes na sociedade ludovicense, carioca e brasileira em geral foram temas explorados por Aluísio de Azevedo em *O mulato*. O livro traz a história de Raimundo, negro de pele clara com características do seu pai branco, de olhos azuis. Aliás, ele traz esse traço genético de seu genitor, olhos da cor do céu, azuis.

> Raymundo era um bonito rapaz de vinte e seis annos, um typo verdadeiramente brasileiro si não fossem os grandes olhos azues, que puxara ao pae, tinha os cabellos muito pretos, lustrosos e crespos, a tez morena, um pouco amulatada, porém pallida e fina, os dentes claros, que mais sobresahiam na negrura indiana do bigode, tinha a estatura alta e elegante, o pescoço largo, o nariz direito e a fronte espaçosa. Porem o que mais impressionava de sua physionomia, o que mais se prendia e fixava na memoria de quem o observasse; eram seus grandes olhos azues e sombrios, com o pupilla muito negra e cercados em forma de amêndoa pelas pestanas crespas; as palpebras, estornadas de violeta, tinham uma expressão, sensual de tristeza e ternura; as sobrancelhas, muito desenhadas no rosto, como a nankim, faziam sobresahir a frescura da epiderme; a barba, toda raspada, com um colorido azulado, dava ao rosto os tons sympathicos de uma aguarella sobre papel de arroz (Azevedo, 1881, p. 50-51).

Nesse trecho do livro extraído de um exemplar original, as palavras estão com grafia diferente do português da contemporaneidade. Observa-se como Aluísio descreve seu personagem, suas características físicas, já que o intuito é levar o seu público a imaginá-lo como um desenho, uma pintura, a qual está levemente sendo elaborada nos mínimos detalhes e, ao mesmo tempo, revelando que precisa ser validado pelo olhar preconceituoso da época, por ter características brancas. Sobre isso, Leudjane Diniz (2008, p. 87) afirma: "é um dos mais bem elaborados pelo autor, não por ser descendente de negros, mas por ser um mulato que em quase nada lembrava sua origem [africana e] escrava, nem [nos] seus traços corpóreos, nem nos seus modos de comportamento".

Figura 23 - Primeira publicação do livro *O Mulato*



Fonte: Biblioteca Nacional Digital (1881).

O personagem central é letrado, regressa para a sua cidade depois de anos estudando direito em Lisboa. O motivo de seu regresso é para resolver questões familiares e, então, ao se deparar com sua prima Ana Rosa, apaixona-se. Esse amor era impossível para o período, pois o pai dela não aceitava as origens de Raimundo, filho de uma pessoa escravizada, como se pode verificar neste trecho*:* "Recusei-lhe a mão de minha filha, porque o senhor é... é filho de uma escrava [...] O senhor é um homem de cor! [...] Já vê o amigo que não é por mim que recusei Ana Rosa, mas é por tudo!" (Azevedo, 1881, p. 79).

Tais questões sobre a racialidade brasileira estavam envolvidas na teoria do Darwinismo Social, que, em 1870, ganhou força no mundo para adaptar teorias da evolução às sociedades humanas. O Darwinismo Social buscava "enaltecer a existência de 'tipos puros' [...] e compreender a mestiçagem como sinônimo de degeneração não só racial como social" (Schwarcz, 1993, p. 58).

Na ocasião, o romance não foi bem recebido pela sua cidade natal, porque a descrição dos personagens colocava em destaque negativo os diversos tipos sociais que conviviam na sociedade daquela época, incluindo todas as suas deficiências morais.

Portanto, não eram personagens tão fictícios, mas sim seres humanos arraigados à maldade e corrupção.

> Ao contrário de todas as folhas do sul, todas as folhas diárias do Maranhão conservaram a respeito do livro o mais inquebrável silêncio, porque o livro atacava de frente a escravidão e a tal Atenas é indecentemente a mais escravocrata de todas as províncias do Brasil. [...] Esgotaram, é verdade, a edição da obra, mas isso mesmo porque supunham que O mulato era alguma descompostura contra os pobres diabos de uns padres, que nesse tempo escreviam um jornal católico (Azevedo, Folha Nova, 1883 apud Mérian, 2013, p. 244).

A publicidade negativa foi uma forma de promover o livro e, consequentemente, disseminar a sua ideia por diversas partes do Brasil, revelando a sociedade ludovicense como a mais escravocrata, como afirma Leudjane Diniz (2008, p. 97):

> A não aceitação do mulato está associada, no romance, à ideia de sociedade atrasada, ao mesmo tempo em que Aluísio de Azevedo tece uma crítica ao preconceito racial, aponta também como esse preconceito está associado a antigas e tradicionais instituições como a Igreja, a escravidão e o governo imperial.

Essa estratégia pareceu ter êxito, pois a vendagem do livro esgotou de forma meteórica. É importante explanar também que Aluísio de Azevedo pode ter sido contaminado por algum preconceito racial da época, já que alguns de seus escritos na obra se revelam com teor bastante carregado acerca desses trejeitos. Essa característica está evidente na fala do narrador de *O Mulato*, quando explica sobre os perigos da região de Rosário.

> Em todo os sertões do Maranhão há quilombos ou mocambeiros, é o lugar onde vivem os escravos fugidos com suas mulheres e filhos, formando uma grande familia de malfeitores. Essa gente quando não póde viver da rapina, vive da caça, que é por lá muito abundante e que facilmente se vende na villa; de sorte que a escravatura, além de tantos mais inconvenientes, trouxe-nos o de povoar nossos campos de salteadores, em cujas mãos tem cahido, centenares de victimas (Azevedo, 1881, p. 69).

De acordo com Mauricio (2020), Aluísio de Azevedo foi contaminado de forma superficial pelo Darwinismo Social. Segundo a autora, é permitido, todavia, encontrar algumas das questões fundamentais à raça na narrativa de *O mulato* (mesmo que em discordância delas). Para a ciência racial, especialmente para o Darwinismo Social, alicerçado na ideia de impureza, o indivíduo mulato não deixava de ser negro. A partir desse pensamento, a autora descreve os apontamentos do crítico literário Alfredo Bosi (2006, p. 190), que defendia que, diferentemente dos romances *Casa de pensão* (1884), *O homem* (1887) e *O cortiço* (1890), Aluísio de Azevedo não se encontrava preso às

formas “canhestras” e deterministas que essa teoria racial implicava quando produziu *O mulato*.

É importante também voltar-se à cenografia em que a obra está inserida. A urbanização revela atmosferas construídas pela mão de obra escravizada da cidade que se encontrava miscigenada. O afeto que possuía pelas ruas e pelo cotidiano se apresenta na circulação de pessoas, seja em seus afazeres diários ou nos momentos de lazer, com os sons, os cheiros, denotando a vida pulsando no seio do lugar. Esses fatos são perceptíveis pela intimidade com que Aluísio retrata tais momentos.

> A Praça da Alegria apresentava um ar fúnebre [...]. As crianças nuas, com as perninhas tortas pelo costume de cavalgar as ilhargas maternas, as cabeças avermelhadas pelo sol, a pele crestada, os ventrezinhos amarelentos e crescidos, corriam e guinchavam, empinando papagaios de papel. Um ou outro branco, levado pela necessidade de sair, atravessava a rua, suado vermelho afogueado, à sombra de um enorme chapéu-de-sol. [...] Ao longe, para as bandas de São Pantaleão, ouvia-se apregoar: “Arroz de Veneza! Mangas! Macajubas!”. Às esquinas, nas quitandas vazias, fermentava um cheiro acre de sabão da terra e aguardente. Da Praia de Santo Antônio enchiam toda a cidade os sons invariáveis e monótonos de uma buzina, anunciando que os pescadores chegavam do mar; para lá convergiam, apressadas e cheias de interesse, as peixeiras, quase todas negras, muito gordas, o tabuleiro na cabeça, rebolando os grossos quadris trêmulos e as tetas opulentas (Azevedo, 1881, p. 19-20).

Também podemos notar que a natureza se torna um item da cenografia da história, que é revelada exuberante, configurada como algo transcendental, selvagem, desnuda e com uma pureza que jamais poderá ser igualada a nenhum ser. No trecho da obra, a seguir, pode-se confirmar a sua predileção por esse estado de transcendência e, também, pela temporalidade representada nas modificações urbanas ali encontradas.

> [...] Pungia-lhe agora deixar tudo isso; abandonar o encanto selvagem das florestas brasileiras... familiar as vozes misteriosas daqueles caités sempre verdejantes, habituado à companhia austera daquelas árvores seculares, às sestas preguiçosas da fazenda, ao viver amplo da roça, descalço, o peito nu, a rede embalada pela viração cheirosa das matas [...] (Azevedo, 1881, p. 58-60).

Com essas expressões poéticas, São Luís foi exportada para outras partes do Brasil e do mundo, mas o Maranhão era considerado ainda uma sociedade bastante enclausurada pelos seus valores morais e clericais, constituída de comerciantes portugueses que viriam ser alvo de críticas por parte do caricaturista Aluísio de Azevedo, o qual se proclamava exclusivamente brasileiro.

A sociedade carioca era um pouco mais avançada em algumas questões que foram apresentadas no livro em relação à ludovicense, mas ambas as cidades ainda estavam em evolução acerca do pensamento social. A partir desse ponto, surge a

necessidade desta obra, que veio escancarar as mazelas com nuances de tragédia, demonstrando a falta de humanidade com o diferente.

> Seu romance "O Mulato" fez muito mais que qualquer um de seus artigos e crônicas. Provocou, um escândalo que desencadeou uma polêmica que ultrapassava a questão da abolição em si. Colocava problemas que se evitavam abordar e que, entretanto, eram fundamentais: o racismo, os preconceitos contra os negros e os mulatos, a hipocrisia da sociedade dominada pelos comerciantes de origem portuguesa e a oligarquia fundiária (Mérian, 1988, p. 154).

Esses assuntos que povoavam desde muito cedo o cotidiano de Aluísio e o incômodo diante das questões humanas resultaram em obras que figuram como perfeitos retratos de um corpo social constituído de grandes chagas: o Brasil em processo de reconhecimento de sua identidade étnica plural e o estranhamento dilacerante no primeiro impacto diante da miscigenação.

4.2 O Cortiço

Neste romance, pode-se verificar o enredo envolvendo dois paralelos da sociedade brasileira no final do século XIX, o imigrante português João Romão, dono do Cortiço, com sua sanha de enriquecer a qualquer custo, explorando, enganando, principalmente sua amante Bertoleza, para que seu objetivo seja alcançado.

> 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; e tanto economizou do pouco que ganhara nessa dúzia de anos, que, ao retirar-se o patrão para a terra, lhe deixou, em pagamento de ordenados vencidos, nem só a venda com o que estava dentro, como ainda um conto e quinhentos em dinheiro (Azevedo, 1890, p. 02).

O Jerônimo, que é um empregado explorado por João, é o gerente da pedreira de propriedade do português. A trama se desenvolve nas relações estabelecidas dentro do Cortiço[12] e partem para as demais esferas do romance, nas quais se desenrolam baseadas em racismo, aporofobia e etnocentrismo. Nesse romance, Aluísio se entrega à fórmula do realismo e, em vez de destacar poucos personagens, entrega o panorama e explora-o, fazendo surgir histórias com descrição minuciosa de suas cenas e lugares. O autor causa uma imersão sem fronteiras em seu Rio de Janeiro com graves problemas sociais.

> Só em O Cortiço Aluísio atinou de fato com a fórmula que se ajustava ao seu talento: desistindo de montar um enredo em função de pessoas, ateve-se à sequenciação de descrições muito precisas onde cenas coletivas de tipos

[12] casa que serve de habitação coletiva para a população pobre; casa de cômodos, cabeça de porco. (Definições de Oxford Languages).

> psicologicamente primários fazem no conjunto do cortiço a personagem mais convincente do nosso romance naturalista (Bosi, 1994, p. 190).

Em meio a destas características, é legítimo verificar que o perfil habitacional do cortiço trouxe bastante inspiração para Aluísio de Azevedo, ajudando-o a estruturar uma de suas obras literárias mais célebres, *O Cortiço*. A obra foi lançada em 1890 e ficou conhecida pelo teor crítico da sua escrita. Trouxe para o foco da questão as denúncias das más condições de moradias da segunda metade do século XIX, contrapondo-se às moradias deslumbrantes do Rio de Janeiro, habitadas pelos brancos.

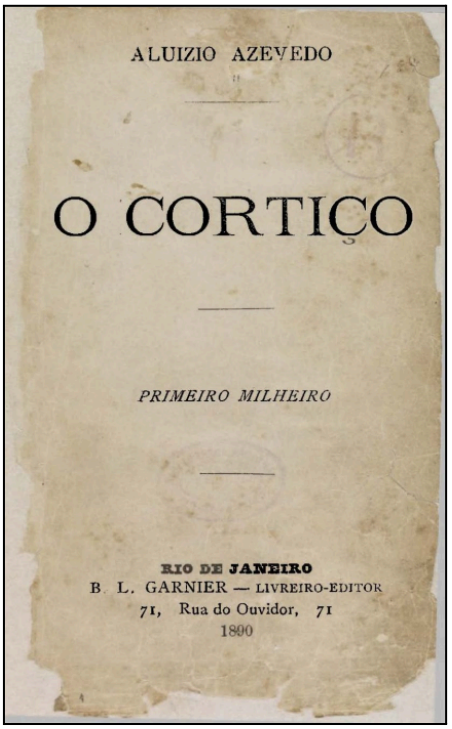
Aluísio também denunciou a falta de programação do poder público diante da população que estava crescendo desordenadamente desde a chegada da família real ao Brasil, e da missão artística francesa no início do século XIX. Essa missão trouxe somente maquiagem para cidade e contribuiu para construir e arquitetar áreas mais próximas da nobreza, deixando de lado o todo em volta do mínimo, o centro, que estava sendo planejado.

> Grandjean não concebeu um plano de conjunto para a remodelação da cidade. Sua perspectiva consistiu, fundamentalmente, em implantar, no coração da fervilhante e barroca cidade dos trópicos, amplos espaços e imponentes estruturas em estilo neoclássico, onde o trono europeu e, depois, o poder imperial brasileiro pudessem se exibir, com toda magnificência. Tratava-se de inserir na trama da cidade as inscrições do poder que, antes, estavam na metrópole (Benchimol, 1990, p. 36).

É importante salientar que, nesse período, existiam duas cidades dentro de um só Rio de Janeiro, a opulenta e a miserável, herança que caiu no colo dos descendentes desses personagens.

Tal temática dentro da trama traz uma diferenciação abissal entre ricos e pobres, e indica grandes tramas que envolvem temáticas sociais que se acumulam e eclodem em uma relação indesejada, como afirma Rufino Santos (2000). A literatura pode ter sido um dos veículos mais eficientes na representação social do pobre, pois revela seu modo de vida, seus costumes e dá importância aos seus dilemas.

Figura 24 - Primeira publicação do livro *O Cortiço*



Fonte: Biblioteca Nacional Digital (1880).

Revelando isso, a marginalização dessa população surgiu com o apontamento de que negros, mulatos e pobres não eram dignos da convivência em sociedade, pois traziam doenças como a varíola, febre amarela e todo tipo de lástimas sociais. Era preciso ter mãos de ferro com os chamados vadios, era preciso fazer uma guerra, uma guerra santa contra os vadios (Chalhoub, 1996, p. 21).

Era como se a pobreza fosse culpa dos cidadãos. Esse pensamento foi importado da Inglaterra e cunhado como classes perigosas, expressão que nasceu na obra de Mary Carpenter, a inglesa que escreveu o livro *As classes perigosas da população nas grandes cidades.*

> O receio que os moradores tinham das autoridades policiais era justificado pela experiência sempre traumática em sua relação com os profissionais da área de segurança, uma vez que não havia respeito entre as partes. A polícia não adentrava nesses territórios para proteger a população pobre, mas para puni-la, mantendo-a sob constante suspeita. Trata-se de um exemplo clássico de criminalização da pobreza. O pobre aparece não como aquele que deve ser protegido, mas como aquele de quem se deve ser protegido (Bahia, 2012, p. 263).

O tratamento violento por parte do poder público, representado pela polícia, foi pautado no pensamento de que, dentro desses cortiços, estava repleto de pessoas sem ocupação e que não teriam relevância para a sociedade. O racismo estrutural estava se

organizando e “assim é que a noção de que a pobreza do indivíduo era fato suficiente para torná-lo um malfeitor em potencial teve enormes consequências para a história desse país” (Chalhoub, 1996, p. 23).

Nesse sentido, o romance traz um tom de dualidade que é enfatizada pelo autor, confrontando o leitor com relações que se cruzam, mas que são distintas, sem proximidades, cada uma com sua característica e objetivo, revelando a identidade de cada personagem sem máscaras, como a relação de Bertoleza e João Romão. O patrão desejava enriquecer com base na exploração e a mulher preta, escravizada, buscava a sua independência financeira.

> O casal João Romão e Bertoleza é, aliás, representativo da divisão trabalhista no início da história. Combina-se o emprego fixo do português – que projeta dias melhores na nova terra, como funcionário na estalagem de um compatriota – ao cotidiano da escrava de aluguel, a qual percorre as ruas da cidade junto de outro lusitano, que morre de um ataque cardíaco de tanto trabalhar. Enquanto os portugueses vislumbram enriquecer no novo mundo, Bertoleza pretende obter a sua liberdade jurídico-material e andar com os próprios pés. De um lado, o autor vende a convicção dos estrangeiros que transpiram a ética capitalista – pois creem na redenção material conquistada pelo esforço, pela disciplina e pela seriedade. Do outro, Azevedo representa a trajetória do escravizado que junta os centavos-não-consumidos-pelas dívidas para adquirir a emancipação num futuro incerto (Schiffner, 2018, p. 97).

Sobre os marginalizados da sociedade que circundam a obra, vê-se uma naturalidade do narrador em mostrar que surgiram de um processo natural e que os abusos podiam ser sempre relativizados, como afirma Schiffner (2018), reduzindo-os a peças usadas para fins de lucro excessivo nas mãos de comerciantes brancos e estrangeiros. Esses comportamentos apontavam para uma contemporaneidade pautada nos excessos do lado dos empresários e na luta pela sobrevivência na selva capitalista, por parte dos empregados. Estes, muitas vezes, eram animalizados, reduzidos a simples miseráveis, “que começaram a minhocar, a esfervilhar, a crescer um mundo, uma coisa viva, uma geração, que parecia brotar espontânea, ali mesmo, daquele lameiro, e multiplicar-se como larvas no esterco”[13] (Azevedo, 2011, p. 26), encontrando-se nesta condição porque não trabalharam o suficiente.

[13] É significativo pontuar o quanto a passagem acima se assemelha à concepção cristã da origem do mundo e da humanidade, presente no Genesis. A semelhança também passa pela linguagem, constituída de períodos coordenados, frases curtas e estilo sintético23. Da mesma maneira que no texto religioso, aqui o homem também nasce da terra. No caso brasileiro, a ideia principal parece ser: uma terra sem qualidades gera um homem sem qualidades, numa visão direta e preconceituosa. A proximidade com a passagem bíblica reforça a falta de planejamento do local e a inexistência de função para aquelas pessoas. No texto religioso, há uma criação pensada e projetada por um sujeito, Deus e sua sabedoria. (Schiffner, 2018, p. 97).

> Animaliza os pobres ao reduzi-los a resíduos dos dejetos de um terreno baldio, como se do nada surgisse uma geração de homens empobrecidos e moradores de casebres miseráveis. Desponta uma horda de indivíduos com poucos vinténs, mas, na medida do possível, donos da própria vida. A independência dos pobres negros é antinatural para os beneficiados do antigo regime [...] A liberdade dos trabalhadores reduz os privilégios em vigor, já que, ao menos, não se pode comprar a existência do empregado e consumi-la por inteiro. Por isso, essa autonomia é ideologicamente rebaixada pela reconfiguração do mundo proletarizado, onde se sublinha a suposta falta de civilidade e de comprometimento dos de baixo. (Schiffner, 2018, p. 97).

Ao observar tal contexto, vê que diante dessa situação surge a condição periférica do país, sem nenhuma espécie de organização no Brasil pós-escravidão. As pessoas negras escravizadas foram jogadas para as periferias das cidades, trazendo para o seu lugar mão de obra branca, imigrante e europeia. A eles foram dados toda espécie de privilégios para as suas ascensões no novo mundo. Enquanto isso, os filhos da terra foram jogados à própria sorte.

É necessário trazer para este cenário a situação da mulher solteira e periférica nesta obra, ora está trabalhando para garantir o seu sustento, sendo explorada por menos do que realmente seu trabalho vale.

> A mulata Rita Baiana, envolvente e sensual, vivia amasiada com Firmo. Gostava de ter sua própria autonomia. Diz a personagem: “Casar? Protestou a Rita. Nessa não cai a filha de meu pai! Casar! Livra! Para quê? Para arranjar cativeiro? Um marido é pior que o diabo; pensa logo que é a gente é escrava! Nada! Qual! Deus te livre!” (AZEVEDO, 1979, p. 85). A grande maioria das mulheres populares tinha a própria maneira de pensar e viver. Tinha um linguajar mais solto e menos inibido que o das outras de classe social, e vivia em regime de concubinato, já que os altos custos das despesas matrimonias as levavam a este regime. Tal atitude representava preconceitos da época, já que a mulher era símbolo de modelo do lar e do marido, enquanto as solteironas eram mulheres perdidas, indignas e perigosas por servirem de descaminho para as “filhas de família” (Lima; Nepomuceno, 2008, p. 129).

Em outro momento é tratada como objeto sexual, devendo estar pronta para que o homem possa utilizá-la, mesmo sem ter qualquer vontade, como objeto de sua lascívia, na verdade, opção. Essa alternativa para a mulher é excludente e seu desejo é negado, dando a elas somente a condição de serem objetos, ou seja, de fazer o seu papel.

> Obrigada a viver na habitação coletiva, a mulher estaria condenada a desejar e a se deixar desejar, a atentar contra as normas sexuais cristãs, a romper o isolamento do lar e sofrer o contágio de um meio propício ao pecado. O homem, por sua vez, seria afetado por riscos tão ou até mais graves para a ordem social: a criminalidade e a vagabundagem (Bonduki, 1998, p. 86, grifo nosso).

Segundo Bonduki (1998), a mulher estaria sujeita à promiscuidade nestas habitações, pois estes eram inimigos do recato e do pudor. Elas estariam diante da vista de todos os homens, em uma prateleira que despertava a degradação e que simbolizava

a perdição dos homens. Observa-se, neste contexto, a estruturação brasileira do machismo, trazendo a mulher como causadora de toda a corrupção moral da sociedade, tornando-as, principalmente a mulher negra, símbolo de tal mal.

Na situação adversa à citada anteriormente estão as mulheres que sustentavam suas casas, com seu trabalho e que eram casadas ou viúvas, mulheres de fibra e coragem que enfrentavam o cotidiano com a sua dedicação.

> No Cortiço existiam aquelas mulheres que trabalhavam nas tarefas tradicionalmente femininas, eram as lavadeiras. Na obra, podemos destacar: Leandra "a machona", portuguesa feroz. Tinha duas filhas, uma que era casada e a outra separada do marido. Ana das Dores, "a das Dores", morava em uma casinha à parte, mas toda a família habitava o cortiço. Neném era espigada, franzina e forte. Já Augusta Carne-Mole era brasileira, branca e casada com Alexandre, um mulato de quarenta anos, soldado da polícia. O trabalho destas mulheres pobres era um trabalho honesto, fica evidente que muitas delas eram responsáveis pelo sustento principal da casa. E mais, muitas ficam divididas entre o trabalho fora de casa e ser dona de casa (Lima; Nepomuceno, 2008, p. 129).

Tem-se, nesta condição, uma forte ligação de Aluísio com a sua historicidade particular envolvendo sua mãe, considerando que ela passou anos trabalhando para sustentar sua filha proveniente do primeiro casamento, que acabou em um divórcio. Nessas linhas que endereça a essas personagens, faz um afago à figura materna, desenhando a aura de sua personalidade com o intuito de mostrar um pouco de sua mãe.

5 A CARICATURA DE ALUÍSIO AZEVEDO

Encontram-se em suas obras literárias pinturas e, principalmente, caricaturas, uma maneira de se desnudar, de desafogar o que carrega e como denúncia social, lutando por uma imprensa que garanta a liberdade de expressão que a monarquia e a igreja, durante muitos anos, censuraram. Tais apontamentos estão divididos nos dois seguintes subtópicos: 5.1 A organização da imprensa e caricatura no Brasil; e 5.2 Os traços caricaturais de Aluísio de Azevedo.

5.1 A organização da imprensa e caricatura no Brasil

Faz-se necessário, antes de imergir profundamente nas caricaturas de Aluízio Azevedo, ambientar de forma sucinta a organização da imprensa no Brasil, sua estruturação física e conceitual, formação da censura e liberdade de expressão.

A imprensa tem um caráter fundamental em uma sociedade. Por intermédio dos meios de comunicação, ela fornece informações dos mais diversos tipos. No Brasil, a coroa portuguesa fez um bloqueio em relação ao seu uso, trazendo repressões no que diz respeito à propagação de ideias e ao seu papel indagador na sociedade.

O estado de liberação foi lento e, até o século XIX, ainda era possível verificar a adoção desse posicionamento por parte do governo português, como afirma Wilson Martins[14] em sua obra *A palavra escrita* (1996).

O que se sabe a respeito da introdução da imprensa no Brasil é muito pouco - e muito confuso. Os dados mostram que houve várias tentativas[15] para a sua consolidação, porém, sem muita expressão, sem a força de uma real intenção de propagação em massa. Mesmo com o intuito de instalar bases sólidas no país, todas as tentativas foram reprimidas pela monarquia portuguesa (Lopes, 2008). A tentativa que mais teve relevância e que todos os estudiosos do assunto concordam foi feita pelo Antônio Isidoro da Fonseca.

---

[14] Andrade, Joaquim Marçal Ferreira. A Fotografia na Imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900. 3° edição. 2004. 20)

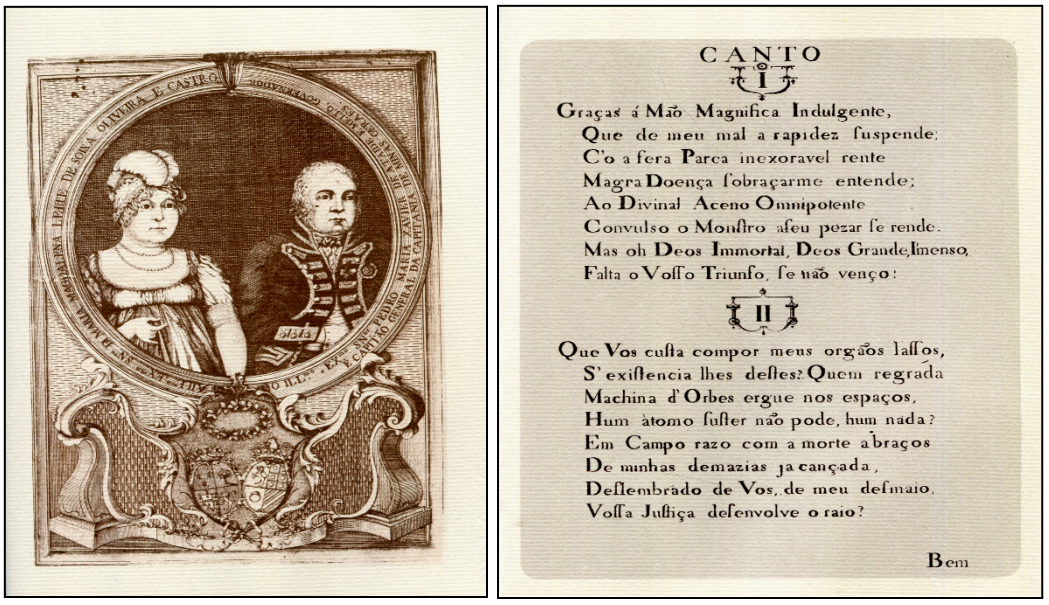
[15] A Imprensa no Brasil surgiu em 1706, em Pernambuco. Depois, em 1747, no Rio de Janeiro. Mais tarde, em 1807, em Vila Rica, Minas Gerais. Essas três tentativas foram suprimidas por ordem do governo português. O objetivo da Coroa era manter a Colônia atada a seu domínio, nas trevas e na ignorância. Manter as colônias fechadas à cultura era característica própria da dominação. A ideologia dominante deve manter o povo ignorante (Lopes, 2008).

> Natural de Lisboa, que montou uma tipografia no Rio de Janeiro em 1746, chegando a produzir alguns impressos - o mais célebre deles, a obra intitulada Relação da entrada que fez o excelentíssimo, reverendíssimo Senhor D. Fr. Antonio do Desterro Malheiro, Bispo do Rio de Janeiro…, datada de 1747 - antes de ter os seus bens sequestrados e ter idade de ser deportado para Lisboa, por ordem régia (Andrade, 2004, p. 27).

Outra publicação que merece destaque aconteceu mais de meio século depois, no ano de 1806, com o Canto Encomiástico, um poema de dezoito páginas do poeta Diogo Pereira Ribeiro de Vasconcellos que continha a primeira gravação de arte em metal do Brasil. A obra foi impressa pelo Padre José Joaquim Viegas de Menezes, na cidade de Vila Rica, em Minas Gerais, no ano de 1806 (Figura 25).

O panorama iria se modificar devido ao embarque da família real para o continente americano, tendo em vista a invasão francesa. Dentre todos os pertences da corte, estava uma oficina gráfica com toda a aparelhagem necessária para a impressão em larga escala. Ao aportar em terras americanas, Dom João VI declarou a instalação da imprensa régia, que teve o primeiro periódico com impressão semanal no país intitulado *A Gazeta*, do Rio de Janeiro. A partir desse marco, começou a se desenvolver a imprensa brasileira, que estava atrasada em relação à Europa e a outras partes do mundo que já tinham consolidado a imprensa desde Gutemberg.

Figura 25 - O Canto Encomiástico, 1806



CANTO

I

Graças á Mão Magnifica Indulgente,
Que de meu mal a rapidez ſuspende:
C'o a fera Parca inexoravel rente
Magra Doença ſobraçarme entende;
Ao Divinal Aceno Omnipotente
Convulso o Monſtro aſeu pezar ſe rende.
Mas oh Deos Immortal, Deos Grande, Imenso,
Falta o Voſſo Triunfo, ſe não venço:

II

Que Vos cuſta compor meus orgãos laſſos,
S' exiſtencia lhes deſtes? Quem regrada
Machina d' Orbes ergue nos espaços,
Hum àtomo ſuſter não pode, hum nada?
Em Campo razo com a morte abraços
De minhas demazias ja cançada,
Deſlembrado de Vos, de meu deſmaio,
Voſſa Juſtiça deſenvolve o raio?

Bem

Fonte: Biblioteca Nacional Digital (1806).

Ao observar essa citação, temos a compreensão do ambiente em que estava assentado o uso da imprensa no país. Mesmo com a liberdade de expressão assegurada

pela recente constituição de 1821, as privações e a vigilância da coroa portuguesa ainda eram constantes pelo fato de conter insubordinações que pudessem surgir mediante a propagação de ideias contidas nos impressos desse período.

Somente com o aviso de 1821, assinado pelo então príncipe regente D. Pedro I, que declarava o fim da censura, e com a Lei Brasileira da Imprensa, promulgada em 1823 após a independência, os impressos passaram a ter um pouco mais de liberdade. Apesar dessa lei ter sido celebrada pelos jornalistas, a realidade era bem diferente, pois a Corte ainda interferia nas publicações, como afirma o médico, político, abolicionista e defensor da independência Cipriano Barata, em *Sentinela da Liberdade*[16] (1823).

A sociedade ou povo que tivesse imprensa cortada pela censura prévia, presa e sem liberdade, seja debaixo de que pretexto fosse, era povo escravo que, pouco a pouco, havia de ser desgraçado até se reduzir ao mais brutal cativeiro. A independência foi um fator crucial para que se começasse a propagação de um Brasil independente em diversos jornais.

> A imprensa, na segunda metade do século XIX, teve uma característica bastante sutil, no que se refere ao seu caráter jornalístico, pois, segundo Nelson Werneck Sodré, esse período assistiu à vitória da feição conservadora dessa imprensa, que se diferenciou muito da fase anterior, liberal, momento em que houve uma grande propagação de jornais políticos nas mais diferentes províncias do Império (Araújo, 2014, p. 361).

No Maranhão, a partir da segunda metade do século XIX, houve o surgimento de uma imprensa com periódicos de caráter literário e político. Esses assuntos não eram observados até então, porque a linguagem tinha um caráter bem informal e, muitas vezes, era expressa de forma medíocre, com palavras de baixo calão, agressões de todo o tipo. Os jornais maranhenses que tiveram destaque nesse período, de forma profissional, com comentários sobre diversos assuntos, como questões econômicas, foram: Publicador Maranhense (1842), A Coalição (1862), O Paiz (1863) e o Diário do Maranhão (1873).

Por volta de 1878 até 1881, coincidindo com o retorno de Aluísio de Azevedo para São Luís, surgiram jornais de grande expressão. Com a ligação de Aluísio aos movimentos positivistas, abolicionistas e anticlericais existentes na cidade, ele lançou e colaborou com alguns jornais, travando uma série de rusgas com a sociedade da época e com pessoas influentes. Literalmente, a capital maranhense já era pequena demais para ele.

---

[16] Em 1823, Barata estreou, em 9 de abril desse ano, com o jornal Sentinela da Liberdade na Guarita de Pernambuco. Defendia a Independência com mudanças radicais e era contra a escravatura (Lopes, 2008).

> No Maranhão, a partir da segunda metade do século houve o surgimento de uma imprensa com periódicos de caráter literário e político, assuntos que não eram observados até então porque a linguagem tinha um caráter bem informal e muitas vezes expressada de forma medíocre, de baixo calão, com agressões de todo o tipo. Os jornais maranhenses que tiveram destaque neste período de forma profissional, comentando diversos assuntos como questões econômicas foram: Publicador Maranhense (1842), A Coalição (1862), O Paiz (1863) e o Diário do maranhão (1873). Por volta de 1878 até 1881, coincidindo com o retorno de Aluísio de Azevedo para São Luís, surgem jornais de grande expressão e com a ligação dele aos movimentos positivistas, abolicionistas e anticlericais existentes na cidade, ele lança e colabora com alguns jornais, travando uma série de rusgas com a sociedade da época e com pessoas influentes, literalmente a capital maranhense era pequena demais para ele (Andrade, 2004, p. 36).

A respeito da impressão das imagens nos jornais do Brasil, elas começaram a surgir timidamente para ilustrar as páginas com desenhos simples, sendo inseridos com o auxílio de matrizes em pedra e madeira (litografia e xilografia). Mais tarde, com a reprodução fotomecânica, o avanço ocorreu devido à presença de estrangeiros no país.

> A partir de 1830 - graças aos aperfeiçoamentos da litografia e à sua adoção por importantes pintores, especialmente em Paris - surge um novo gênero de imprensa ilustrada, satírica, repleta de charges e caricaturas, que se inicia com a publicação, por Philipon, de Caricature (Paris, 1830), seguido de Le Charivari (Paris, 1832) e Punch (Londres, 1841). No Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro, às condições para o surgimento da caricatura são criadas a partir da fundação da primeira oficina litográfica em 1827, dirigida por Steimann[17]. Pouco tempo depois, inaugura-se a oficina de litografia do Arquivo Militar, no Campo de Santana onde surge o artista brasileiro Álvaro Moreira da Silva Rodrigues. A disseminação do processo, ao longo das décadas seguintes, pode ser atestada pelo surgimento das oficinas de Rensburg, Briggs, Sisson, Martinet etc. Estavam criadas as condições mínimas para o florescimento de uma imprensa satírica local (Andrade, 2004, p. 36).

[17] A vinda de Johan Jacob Steinmann, introdutor da litografia no Brasil, para o país resultou do contato de um representante do governo brasileiro em Paris em agosto de 1825, quando tinha 24 anos. Ele foi contratado como litógrafo do Imperador ou Litógrafo Oficial, subordinado ao Arquivo e Academia Militar. Embora D. Pedro I lhe tenha dado autorização para utilizar os equipamentos para serviços particulares e comerciais, foi vetado pelo Comandante Chefe da Academia Militar, Joaquim Norberto Xavier de Brito e pelo ministro seu superior. Durante cinco anos Steinmann litografou mapas e outros impressos para o Arquivo Militar na Impressora Cartográfica Oficial do Primeiro Império sendo que, em 1830, ao final do seu contrato com o governo de D. Pedro I, montou sua própria oficina, onde litografou folhas avulsas retratando costumes, tipos populares do Rio de Janeiro e alguns mapas. (Flora Brasiliensis. Johan Jacob Steinmann. Disponível em: http://florabrasiliensis.cria.org.br/info?biographies. Acesso em: 11 maio 2024).

Figura 26 - Vista de N. S. da Glória et da Barra do Rio de Janeiro. Autor: Johan Jacob Steinmann - Gravador: Salathé. 1832 - 1840

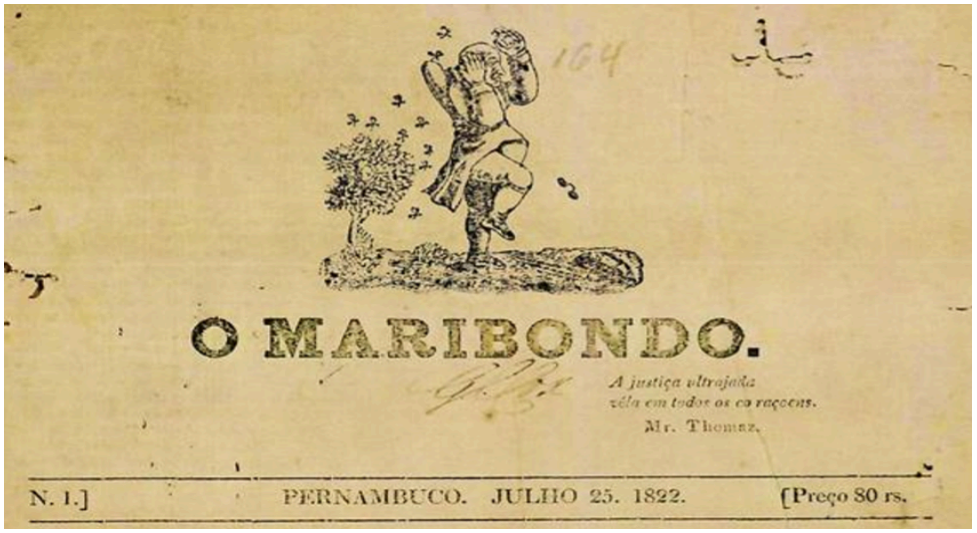


Fonte: Brasiliana Iconográfica (1806)

A caricatura[18] começa a surgir no Brasil graças à implementação e à abertura das oficinas litográficas. O seu surgimento possibilitou mais uma alternativa de explicar e trazer uma crítica social e política, de forma lúdica e com certa acidez. Dados recentes localizados no livro *História da Caricatura Brasileira*, de Luciano Magno (2012), mostram que a primeira caricatura publicada no Brasil foi em 1822, em um jornal de Pernambuco chamado *O marimbondo*.

[18] O termo caricatura apareceu pela primeira vez numa série de desenhos dos irmãos Caracci, de Bolonha, Itália, nos fins do século XVI (Rabaça; Barbosa, 1978, p. 69). A palavra caricatura tem origem do latim caricare, significando ação de carregar, ou seja, impor uma carga sobre algo, dando entendimento de exagerar. O exagero visa revelar determinada característica da fisionomia humana, ato ou situação, salientando traços com o objetivo de identificá-los através do humor (Arbach, 2007, p. 209).

Figura 27 - O Marimbondo



Fonte: Petiscos (1806).

O desenho retrata a relação dos portugueses com os brasileiros na atmosfera da independência, incluindo todo o atrito que despertou uma série de questionamentos. A caricatura traz no canto inferior direito a inscrição *A justiça ultrajada vela em todos os corações*. Mr. *Thomaz*, também um homem no centro, representa os portugueses sendo perseguidos pelos insetos, que são os marimbondos e que saem de uma árvore do lado esquerdo da imagem. Essa perseguição dos insetos faz referência direta aos brasileiros presentes naquele evento social, tão importante para a história. Essa temática da relação entre brasileiros e portugueses é bem explorada por Aluísio de Azevedo em sua obra.

A outra caricatura feita em 14 de dezembro de 1837 no Jornal do Comércio, situado no Rio de Janeiro, traz como título *A campainha,* que possuía o seguinte texto como apresentação: “A bela invenção de caricaturas, tão apreciadas na Europa, aparece hoje pela primeira vez no nosso país e sem dúvida receberá do público aqueles sinais de estima que ele tributa a coisas úteis, necessárias e agradáveis” (Andrade, 2004, p. 36).

Figura 28 - A campainha e o cujo (1837) - Manuel de Araújo Porto Alegre



Fonte: Jorge Mtanios Iskandar Arbach (1806).

Ela não estava assinada, denunciava o possível aliciamento do jornalista Justiniano José da Rocha pelo governo. Foi durante muito tempo considerada o marco inaugural desse segmento no país, sendo atribuída a Manuel de Araújo Porto Alegre[19], que é considerado o primeiro caricaturista oficial do Brasil.

A imagem traz no centro o império chamando a atenção das pessoas por meio de uma sineta e, na outra mão, um saco de moedas sendo entregue para o jornalista Justiniano. No fundo, à esquerda, um aglomerado de pessoas na porta de um casarão com a inscrição *cemitério dos desmazelos,* e, ao lado, as inscrições *campainha, venha a nós, venha a nós.*

Do lado oposto, há outros inscritos, *Com honra e probidade 3: 600.800, viva a sinecura!!! Crônica das parvoíces.* Por último, na parte inferior aos personagens principais, o seguinte texto: *A Campainha - quem quer, quem redigir o correio oficial! Paga-se bem. Todos fogem?! Nunca se viu coisa igual o cujo. Com três contos e seis*

[19] Manuel de Araújo Porto Alegre (Rio Pardo, Rio Grande do Sul, 1806 - Lisboa, Portugal 1879). Pintor, caricaturista, arquiteto, crítico e historiador de arte, professor, escritor. Frequentador da Academia Imperial de Belas Artes - Aiba, e tem aulas com Debret (1768 - 1848) e Grandjean de Montigny (1823 - 1887) (Manuel de Araújo Porto-Alegre. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18773/manuel-de-ara%C3%BAjo-porto-alegre. Acesso em: 08 maio.2024. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7>).

contos, eu aqui sou meu senhor; Honra tenho e probidade, que mais quer de um redator?

A caricatura de Porto Alegre é considerada plena, segundo Luciano Magno[20], pois os anteriores eram anônimos e não estavam retratando fisionomicamente uma determinada personalidade. Ele foi o primeiro, porque era completo. Fazia tanto a charge, ou seja, a caricatura política, quanto a caricatura pessoal, o retrato fisionômico. Os escritos completam o sentido dela. O autor usa palavras que trazem mais dramaticidade a ocasião, menosprezando a ação do jornalista em questão, tratando-o como imbecil, que se curva ao poder opressor por dinheiro e ironiza a honestidade. Foi uma estreia digna do real significado de uma caricatura, em que o exagero e o humor são usados para denunciar uma ação.

A iniciativa de Manuel de Araújo Porto Alegre serviu de incentivo para que ele mesmo implementasse a primeira publicação consolidada no ramo de ilustrações direcionadas ao gênero, o jornal *Lanterna Mágica* (1844-1845). De acordo com os apontamentos de Jorge Arbach (2007, p. 205), Porto Alegre trouxe a caricatura impressa para ser incorporada aos periódicos, iniciando um ciclo de publicações ilustradas. Ao se autodenominar Periódico Plástico-Filosófico, assumia publicamente seu compromisso editorial.

A consolidação desse meio crítico trouxe grandes avanços no que se trata da liberdade de imprensa, que, no reinado de D. Pedro II (1840-1889), conseguiu expressão significativa sem ser tolhido por meio de medidas opressoras do governo. Devido a isso, várias revistas ilustradas surgiram, com destaque para importantes periódicos, como Semana Ilustrada (1860-1876), de Henrique Fleiuss; Revista Ilustrada (1876-1898), de Angelo Agostini; O Mosquito (1869-1877); Ba-TaClan (1867-1871); O Fígaro (1876-1878); O Mequetrefe (1875-1893), entre muitos outros (Queluz, 2016).

[20] VENTURA, Mauro. In: Extra. Páginas da história da caricatura no Brasil. Disponível em: http://livre.site/estadao.php?url=cultura.estadao.com.br/noticias/geral,colecao-resgata-a-historia-dacaricatura-no-brasil,974715 Acesso em: 08 maio 2024.

Figura 29 - A Lanterna Mágica



A

LANTERNA MAGICA.

PERIODICO PLASTICO—PHILOSOPHICO.

— 1. —

Caríssimos Leitores.

Não é com o intuito de especular sobre a vossa amavel bolça, nem tão pouco por amor d'esse vil metal, que os seculos apelidárão ouro, que vai comparecer no tribunal de vossas vistas mais esta publicação.

Um gigantesco patriotismo, umas d'essas erupções de amor pelo bem dopaiz, uma attracção irresistivel para a salvação da humanidade, uma coisa que se não pode explicar senão com os tempos, nos obriga a empreender esta obra classica, e este bosquejo do seculo, que dará mais que fazer aos vindouros philosophos e estadistas do que o morro do Castello, esse ladrão que nos furta todos os dias a viração da barra, e que passa de anno a anno impunemente, sem achar uma alma caridosa que o ponha de crista baixa.

RIO DE JANEIRO, 1844.—TYPOGRAPHIA FRANCEZA, RUA DE S. JOSÉ, N. 61.

LANTERNA MAGICA

THEATRO DE S PEDRO

NORMA

Fonte: Biblioteca Nacional Digital, (1806)

5.2 Os traços caricaturais de Aluísio de Azevedo

O período estava envolto por uma série de eventos sociais que contribuíram para propagar o novo estilo da imprensa. Dentre esses eventos, estavam a extinção do tráfico negreiro em 1850, a consolidação do império e a guerra do Paraguai (1860). No que tange às técnicas de impressão, estas eram bem complexas no século XIX e exigiam alta habilidade por parte do desenhista.

As duas técnicas de impressão mais usadas eram a litogravura[21], que consistia no desenho invertido feito diretamente na pedra, e a outra chamava-se zincogravura[22], que, com o auxílio da máquina de prensa, fazia o desenho ser marcado no zinco.

[21] Desenhavam diretamente sobre pesadas pedras, às avessas, para que, na impressão, o resultado parecesse natural. Tal destreza, tal perícia, adquiriam no manejo do lápis que, em poucas horas, davam conta de quatro grandes páginas e alentado formato, cuidadosamente estilizadas (Lima, 1963, p. 78).

[22] Com a tinta autográfica e a pena de irídio, o artista desenhava o seu trabalho sobre papel especial, obedecendo ao tamanho exato que deveria ter o clichê, fosse ele de uma polegada. Uma prensa fazia o desenho aderir ao zinco, por um modo semelhante ao das decalcomanias, fixava-se o desenho ao calor do fogo com betume, e, em seguida, a chapa de metal entrava em banhos graduados de água-forte que, roendo o metal, deixavam em relevo os traços do desenho protegidos pela tinta betuminada (p. 78).

Diante de tais acontecimentos e meios para que se pudesse amadurecer a produção dos desenhos na imprensa, pode-se notar a inserção de mão de obra especializada, sendo que diversos pintores que frequentavam a Academia Imperial de Belas Artes faziam excelentes trabalhos nas redações jornalísticas. Um deles foi Aluísio de Azevedo, que, em sua primeira viagem à capital do país, descobriu-se no centro das discussões e transformações da sociedade brasileira.

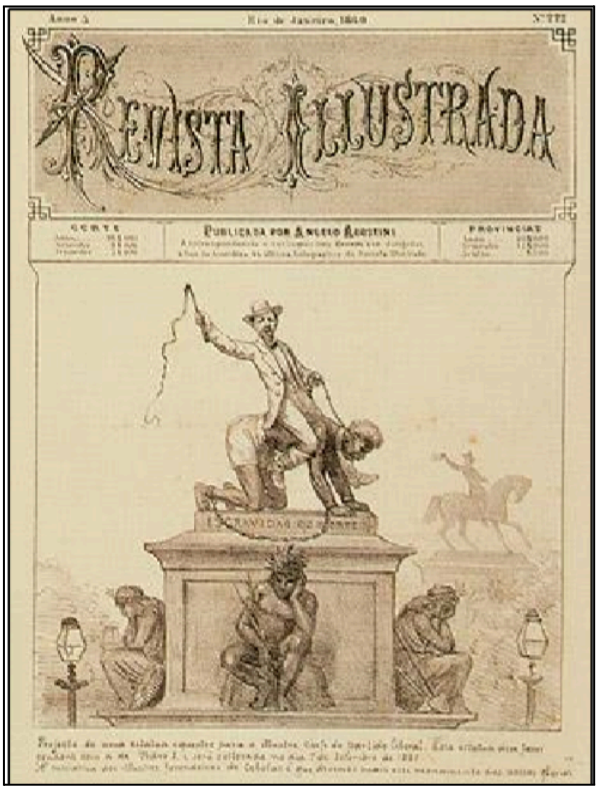
Os jornais satíricos que circulavam nesse período, como afirma Mérian (1988, p. 104), tinham uma tiragem global de 10 mil exemplares por semana. Os mais famosos eram: *Semana Ilustrada, O Mosquito, O Mequetrefe, O Fígaro* e a *Revista Ilustrada.* Existiam caricaturistas que tinham um público bem cativo, pois seus desenhos possuíam uma assinatura que estava além do nome impresso. A maioria deles não era brasileiro, sendo alguns Angelo Agostini[23], Luigi Borgomainerio, Henrique Fleiuss[24] e Rafael Bordalo Pinheiro.

Agostini, quando voltou em 1859 dos estudos de pintura em Paris, passou uma temporada no Rio de Janeiro e, depois, fixou-se em São Paulo. Ele foi o responsável por conduzir a evolução da caricatura no Brasil. Para Monteiro Lobato (*apud* Arbach, 2007, p. 205), ele havia chegado com muito ânimo e com uma pedra litográfica debaixo do braço. Os italianos trabalharam nos jornais Revista Ilustrada e O Fígaro. Rafael, que era português, trabalhava em O Mosquito.

[23] O trio base da introdução da caricatura no Brasil era composto por dois italianos e um alemão (Arbach, 2007).

[24] Ao fundar seu estabelecimento tipolitográfico 1863, de início a primeira escola de xilogravura que existiu no país. De sua oficina, intitulada Instituto Artístico e, depois batizada de Instituto Imperial, saiu em dezembro de 1860 a Semana Ilustrada. Excelente desenhista e litógrafo, Fleiuss teve mais importância artística do que jornalística (p. 183).

Figura 30 - Projeto de uma estátua equestre para o ilustre chefe do partido liberal. Esta estátua deve fazer pendant com a de Pedro I, e será colocada no dia 7 de setembro de 1881 (1880) Angelo Agostini



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural (1806)

Figura 31 - Revista Semana Ilustrada. Ano 3, nº 131, de 14 de junho de 1863. Na contracapa centenário de José Bonifácio; litografia de Henrique Fleuss



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural, (1806)

Figura 32 - Álbum das Glórias (1880) - Rafael Bordalo



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural (1806).

Esses desenhistas influenciaram bastante o traço de Aluísio de Azevedo quando ele começou a expor seus trabalhos nos jornais. Eles se comunicavam com o cidadão cotidianamente exercendo sobre eles grande influência nos mais diversos temas sociais. A escravidão, a vida política, a questão religiosa, o movimento das ideias e a vida literária e artística alimentavam a inspiração dos desenhistas e dos escritores satíricos (Mérian, 1998). Os referidos escritores tiveram papel importante na defesa de assuntos pertinentes e necessários ao país, porém, como já foi mencionado neste capítulo, o teor de algumas delas era pesadíssimo.

> Os homens políticos eram frequentemente retratados em charges violentíssimas. Justamente, em 30 de janeiro de 1876, poucas semanas antes da chegada de Aluísio de Azevedo ao Rio de Janeiro, uma importante polêmica opunha Ferreira de Menezes, jornalista do "Jornal do Comércio", aos três grandes caricaturistas estrangeiros já citados, a respeito de algumas charges julgadas irreverentes contra o Duque de Caxias, então primeiro ministro, e contra os deputados (Mérian, 1988, p. 106).

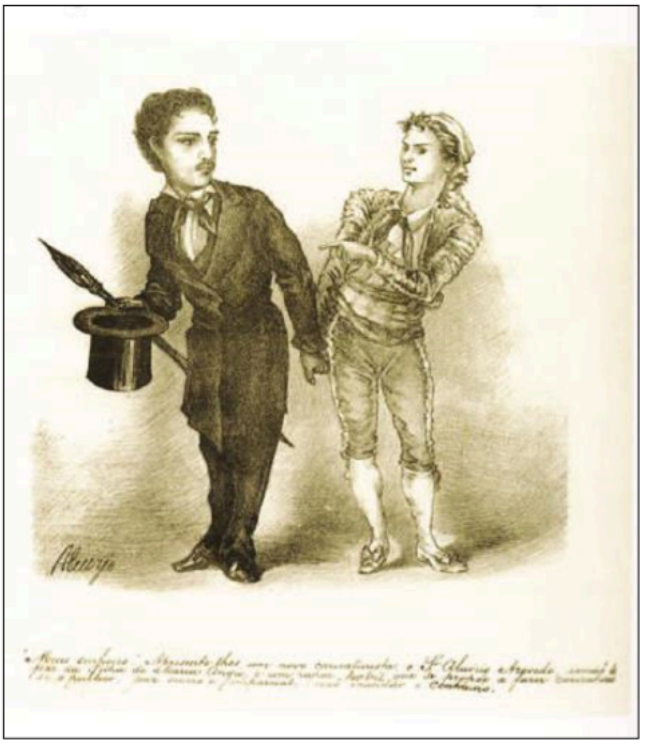
Nesse contexto, o jovem caricaturista recém-chegado ao Rio de Janeiro, "empunhou na juventude o lápis de desenhista e se consagrou como um dos mais promissores da nossa caricatura oitocentista Queluz" (*apud* Magno, 2012, p. 326). A oportunidade para trabalhar em um jornal como desenhista profissional surgiu com o

falecimento repentino de Luigi Borgomainerio, acometido pela febre amarela. A vaga em *O Fígaro* estava disponível.

O seu irmão Arthur Azevedo já estava conhecido na cidade e nutrindo fama. Ele contribuía para diversos jornais, o que fez com que o seu ingresso no referido periódico acontecesse. A sua apresentação nas páginas do jornal aconteceu em 13 de maio de 1876, com um desenho que representava a si próprio com a seguinte frase: "Meus senhores, apresento-lhes o novo caricaturista, o Senhor Aluísio, irmão do pai da filha de Maria Angu; é um rapaz hábil que se propõe a fazer caricaturas se o público, juiz severo e imparcial, não mandar o contrário" (Azevedo, 1876, p. 160).

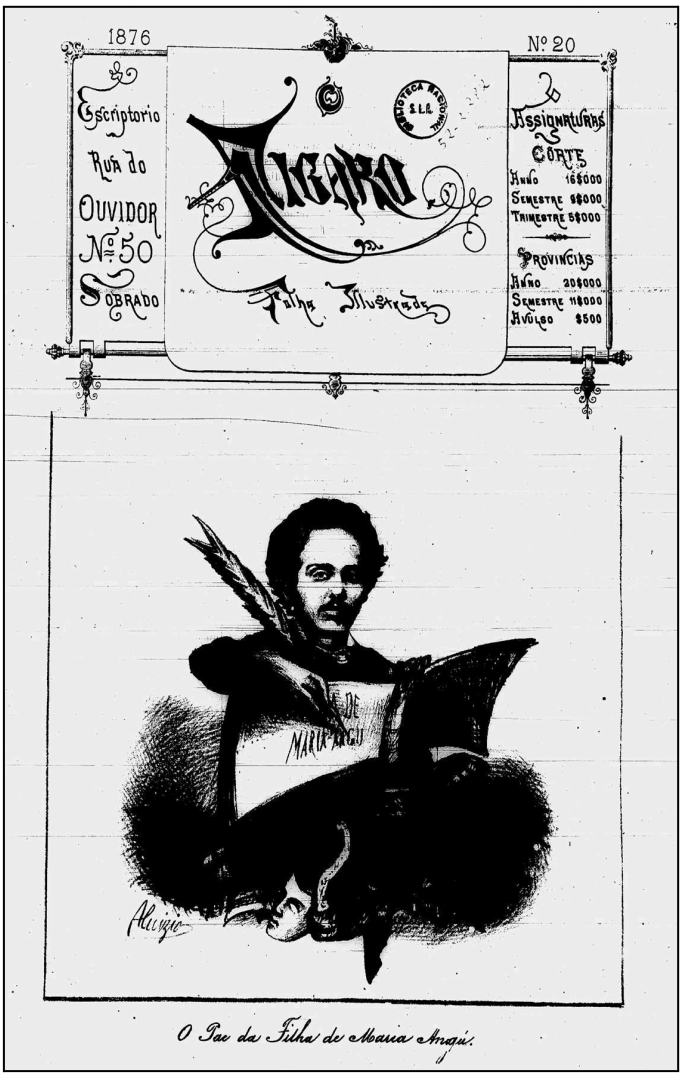
A apresentação fazia referência direta ao grande êxito da adaptação de *La Fille de Madame Angot* por Arthur, mostrando ao grande público o total apoio entre irmãos e, também, a pena em um tamanho maior que o normal, denotando o seu talento e a sua vontade de se destacar, apesar da inexperiência.

Figura 33 - Ano 1876/Edição 00020 O Fígaro - Aluísio de Azevedo



Fonte: Biblioteca Nacional Digital (1806).

Figura 34 - Ano 1876/Edição 00020 O Fígaro - Aluísio de Azevedo

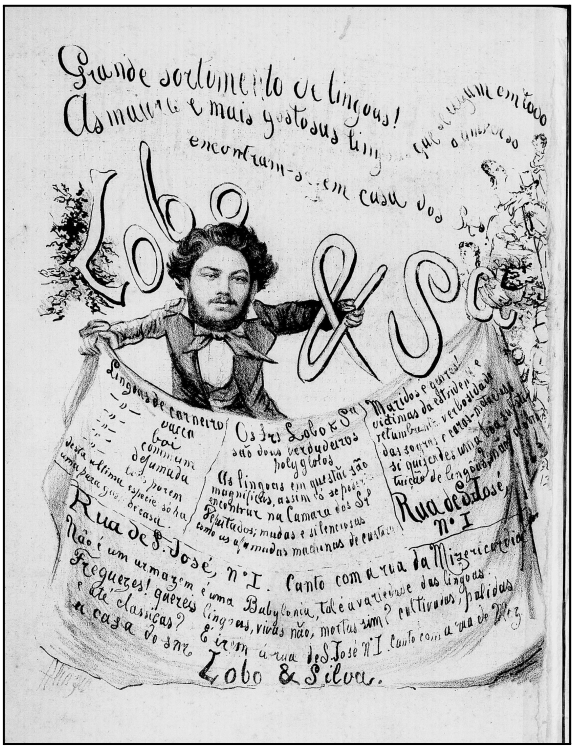


Fonte: Biblioteca Nacional Digital (1806).

Ele passou pouco tempo como ilustrador do jornal. Foram exatamente quatro edições[25] trabalhadas por ele e, posteriormente, apareceu nas páginas de *O Mequetrefe,* onde esteve por seis meses, quando conseguiu participar de maneira mais intensa. Fez colaborações em a *Semana Ilustrada* e *Zigue-Zague*. Nesse período, ele também desenhou para a publicidade teatral e para estabelecimentos comerciais. A seguir, alguns anúncios comerciais, sendo o primeiro de um armazém que comercializava carnes de diversos tipos e o segundo de uma loja de variedades.

[25] Foram às edições de número 20, 23, 25, 32, de onde saiu em 5 de agosto de 1876. Não se sabe se a saída foi a marca de um fracasso (Ibid, p.106)

Figura 35 - 24.03.1877 - Edição 00096 - O Mequetrefe - Aluísio de Azevedo



Fonte: Biblioteca Nacional Digital (1806).

Figura 36 - 28.09.1877 - Edição 00110 - O Mequetrefe - Aluísio de Azevedo



Fonte: Biblioteca Nacional Digital (1806).

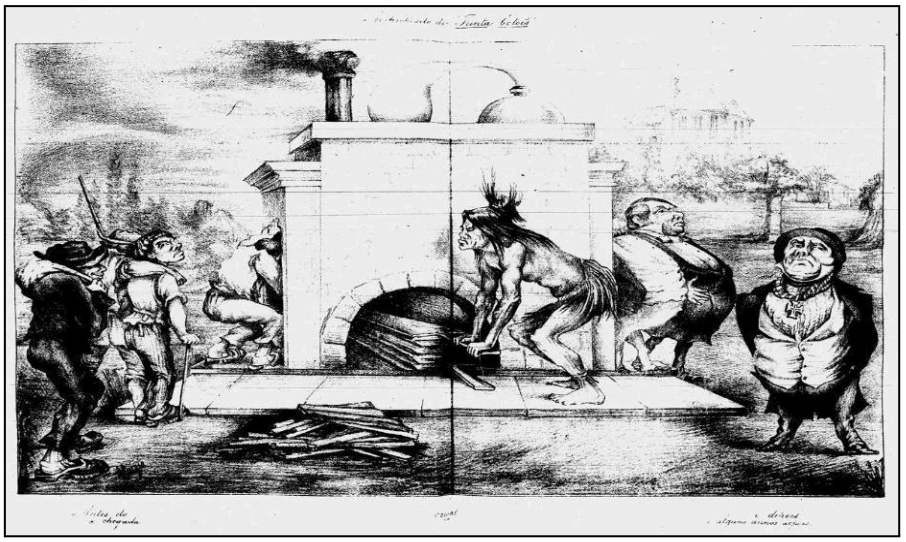
A sua assinatura muitas vezes não era explícita. Ele usava pseudônimos como: Lhino, Acropólio, Lambertine, Semicúpio dos Lampiões, Vitor Leal, Milord, Pitrybi, Giroflê e Semicúpio dos Lampiões[26]. As razões para ele utilizar os variados nomes se

[26] Coelho Netto, um dos mais assíduos cronistas da virada do século, dá um precioso testemunho sobre o sentido desse hábito, em entrevista ao jornal Gazeta de Notícias em junho de 1912. Afirmava, de início, que o pseudônimo "não é bem um disfarce, uma máscara", constituindo antes uma cuidadosa opção narrativa adotada pelo autor em cada uma de suas séries [...] construídos no intuito de abordar questões específicas em diferentes momentos: "o pseudônimo adequa-se ao assunto e à preocupação da época",

justificavam por diversos significados, como afirma Gonçalves (2013, p. 34), que estão localizados nos anexos desta referida pesquisa.

Ele fazia críticas bem ácidas aos conterrâneos dos seus pais portugueses. Cabe destacar uma caricatura do primeiro número de *O Fígaro,* assinada por ele. Nessa caricatura, Aluísio fez um antes e depois da figura dos portugueses a respeito do neocolonialismo e do país a ser uma engrenagem que cada vez mais enriquecia estrangeiros. Também promoveu a peça *O Manuel Trinta Botões*, que fazia a exposição de forma humorada do modo de vida desses estrangeiros. Nesse caso, chamou a atenção para o vestuário, no mínimo excêntrico, dos ricos portugueses que viviam no Rio de Janeiro.

Figura 37 - 13.05.1876 - Edição 00020 - O Fígaro - Aluísio de Azevedo



Fonte: Biblioteca Nacional Digital (1806).

Na próxima publicação exposta, pode-se verificar a mesma temática cujas críticas foram endereçadas aos portugueses que introduziram "a civilização". Segundo eles, ignoravam no Brasil toda uma sociedade indígena complexa com seus costumes, línguas, artes, cultura em geral.

> A Idade de Ouro está representada sob os traços de um índio antes da chegada dos portugueses. A independência apresentada como uma mentira, assume o aspecto de um imperador cujo cavalo pisoteia o povo encadeado. É a idade do bronze. A época contemporânea é denominada Idade da Folha de Flandres. Segundo Aluísio a civilização no Brasil é um vício. O Brasil aparece como um bêbado corrompido por uma prostituta - a Política - e um padre depravado que simboliza a Igreja (Mérian, 1988, p. 110).

marcando "épocas diferentes, verdadeiros períodos" da vida literária de um autor, "fases diferentes" do seu "espírito" (Gazeta de Notícias, 12.06.1912 *apud* Chalhoub, 2005, p. 15).

O indígena aparece no auge de suas características físicas, totalmente inserido dentro do seu ambiente e realidade, cuja frase aos seus pés - *a liberdade e a vida vem completar o significado* - reforça esse entendimento.

Na Idade de Bronze, a farsa da independência é revelada, a sua realização é reforçada pelos conselhos de Dom João, que orientou seu filho: *ponha a coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça*[27]. No caso, o aventureiro era o povo brasileiro que, na imagem, é posto em destaque em um monumento e pisoteado em praça pública aos olhos de todos. O país estava mais preso do que nunca.

Ao final da Idade de Flandres, observa-se um Brasil aculturado em vestes europeias, sendo embriagado pela igreja e pela política, demonstrando que a "civilização" implantada pelos portugueses foi, na verdade, uma desordem que tirou a nação da posição opulenta, já que estava inserida em uma natureza exuberante para uma realidade deplorável e humilhante.

Figura 38 - 19.03.1877 - Edição 00094 - O Mequetrefe - Aluísio de Azevedo



Fonte: Biblioteca Nacional Digital (1806).

Aluísio revelava os problemas do Brasil em seus traços. A aversão ao sistema político e ao imperador, que vivia às custas da pobreza extrema do povo, está representada na figura decorativa, sem nenhuma expressão, diante das situações que necessitavam maior envolvimento de uma figura importante no meio político, como era D. Pedro II. Afirmava em suas publicações que o Brasil precisava de novas formas de

[27] VIEIRA, Leandro. Mangueira 2019. História pra ninar gente grande. Disponível em: http://www.mangueira.com.br/carnaval-2019/enredo. Acesso em: 13 jun. 2024.

pensar a política, precisava ser feita de modo progressista, com uma república positivista em que a monarquia não estivesse mais envolvida com os rumos da nação, pois a julgava inoperante e a serviço apenas dos grandes centros, no caso, a Inglaterra.

A igreja, na visão de Aluísio, não deveria ter o papel de figura central diante do governo. Dito isso, Luciano (2024), tendo como referência Rousseau, explana a respeito das religiões. É notável observar que, mesmo no século XVIII, já se fazia importante discutir a liberdade de culto.

> Ele questiona: "quem me assegurará de que esses livros são traduzidos fielmente, e até mesmo de que isso seja possível? E, quando Deus chega a falar com os homens, por que deve ter necessidade de intérprete? (Rousseau, 2022, p. 379). Ao questionar esta necessidade de intermediários para que estejamos diante da revelação, o autor dá abertura para uma filosofia da religiosidade, que nos encaminhará para as noções rousseaunianas acerca da religião natural (Façanha; Zen, 2024, p. 04).

Ele questiona: "quem me assegurará de que esses livros são traduzidos fielmente, e até mesmo de que isso seja possível? E, quando Deus chega a falar com os homens, por que deve ter necessidade de intérprete? (Rousseau, 2022, p. 379). Ao questionar essa necessidade de intermediários para estar diante da revelação, o autor dá abertura para uma filosofia da religiosidade, próxima das noções rousseaunianas acerca da religião natural.

Figura 39 - 27.04.1878 - Edição 00031 - A Comédia Popular - Aluísio de Azevedo



Fonte: Biblioteca Nacional Digital (1806).

Considerando um clero que esbanjava riqueza em contraponto às mortes que estavam ocorrendo no nordeste brasileiro por conta da fome e da sede, Aluísio usava as páginas dos jornais para desferir contra a igreja o seu desprezo, reprovando as atitudes dos homens da fé que eram descritos e desenhados como figuras sem higiene apropriada, que sucumbiam ao pecado da gula e detentores da verdade suprema. Pode-se verificar nessa "perseguição" um reflexo dos fantasmas de São Luís que o acompanharam durante muito tempo.

A luta como abolicionista esteve presente nos seus desenhos, que informavam os seus leitores a respeito da vergonha nacional que era ainda estar vivendo em uma sociedade escravocrata, que subjugava pessoas por causa da cor da pele. Também denunciou as implicações que tais ideologias traziam para o convívio social, a rigidez da polícia e o tratamento dado aos menos favorecidos. Todas essas reinvindicações figuravam entre os seus apontamentos.

> Aluísio de Azevedo chamou repetidas vezes a atenção de seus leitores sobre os males que afligiam a cidade e a nação: a escravidão, os cortiços, a febre amarela, a saúde pública. Revoltava-se particularmente contra os abusos da polícia e a impunidade que a função de cabos eleitorais garantia aos "capoeiras". "o cidadão está entre a bigorna e o martelo ou por outra entre a navalha do capoeira e a durindana do urbano" (Mérian, 1988, p 106).

A caricatura a seguir traz um forte teor político, pois destaca as predileções do referido autor nesta área: um ativista do progresso fazendo alusão ao *Juízo Final,* retratado no livro bíblico Apocalipse. Nesse caso, Aluísio se refere ao fim da monarquia, tendo em vista os problemas sociais que assolavam o Brasil.

A imagem traz o sol com o título *Século XX* representando a grande luz da ciência, apoiada por Augusto Comte do lado esquerdo, que segura um livro na mão direita. Do livro, salta a frase *Moral de Augusto Comte*, e, na sua mão esquerda, um jornal que divulga a nova ciência com a inscrição *Ciências positivas*.

Do lado oposto a Comte, surge a imagem alegórica da liberdade com feições aparentemente femininas e masculinas, andrógina, que traz uma tocha simbolizando a chama da liberdade. Embaixo dessa alegoria está um globo que traz dentro dele algumas figuras religiosas, homens crucificados, imprensa amarrada, nação sendo representada de forma fantasmagórica e rodeada de cachorros de rua, padres e bispos como figuras dominadoras afugentando a razão. Por último, a família real servindo a igreja e D. Pedro II impondo sua presença em cima de um galho quase quebrando, que traz a inscrição *Povo*.

Fora do globo, no canto inferior de onde está Auguste Comte, surge mulheres que representam a ciência sendo revelada ao povo. Este é representado de forma espantada diante das verdades existentes no país. Do lado esquerdo, ao lado da liberdade, está o que aparenta ser uma serpente envolvendo o imperador e figuras da realeza, representadas em colunas decorativas. Um padre em fuga surge na parte debaixo; a figura de um bispo sentado no trono em desespero profundo no topo; e; por último, em quase marca d'água, homens segurando uma cruz.

Figura 40 - 24.03.1877 - Edição 00096 - O Mequetrefe - Aluísio de Azevedo



Fonte: Biblioteca Nacional Digital (1806).

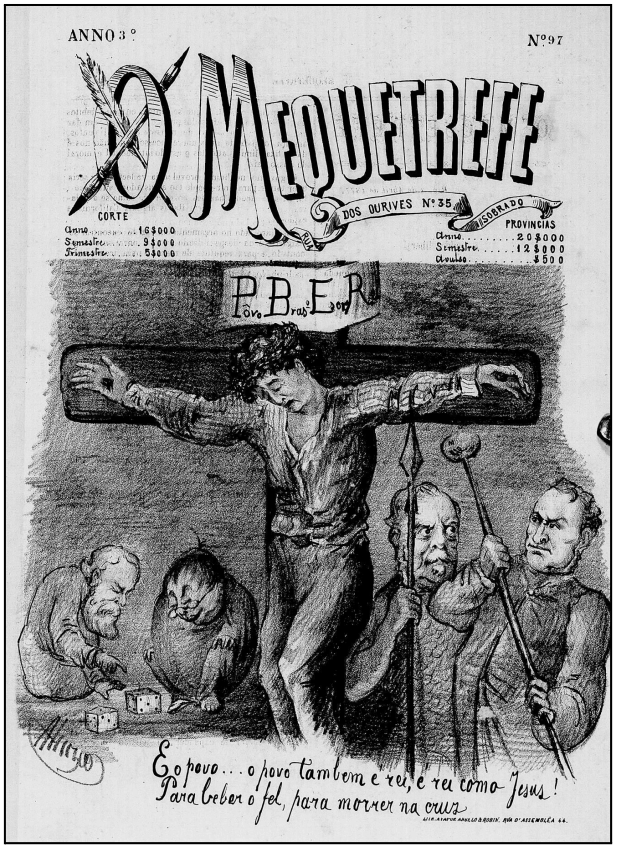
A edição número 97 do jornal *O Mequetrefe* traz em sua publicação severos desenhos a respeito da quaresma e das restrições que a igreja colocava aos fiéis a respeito da moral. Essas restrições eram impostas ao povo de maneira extrema e mexiam com o cotidiano das pessoas. Com quase toda a gama de entretenimento existente na capital, os padres nesse período vigiavam os cidadãos no intuito de controlar seus fiéis para que a força do pecado não tomasse conta das sociedades. Com base nisso, Rousseau (2022) revela defender que todo homem sensato deve, em caso semelhante, falar assim e mandar para bem longe o missionário que, antes da verificação das provas, quer apressá-lo para instruí-lo e batizá-lo.

Diante dessas informações, é verídico trazer para Aluísio, no século XIX, a necessidade de uma sociedade se colocar liberta, sem que a religião e religiosos interfiram na rotina e campos intersociais. Retomando as características da publicação, ela traz três caricaturas de Aluísio, uma na capa e duas outras no corpo do periódico.

A capa traz um homem no centro do desenho sendo crucificado, representando os mais pobres da sociedade que sofrem com a inércia do Estado diante da igreja e dos militares. Acima de sua cabeça, em vez da inscrição *INRI* Jesus Nazareno, o Rei dos Judeus, esta é substituída por PBER, que significa povo brasileiro.

No quadrante esquerdo está o imperador D. Pedro II infantilizado, ao lado de um sacerdote da igreja católica, também retratado de forma lúdica. Ambos brincam com dados enquanto o povo brasileiro é massacrado pela lança, empunhada pelo General Caxias, que está representado com vestes romanas. Os escritos da caricatura trazem a expressão: *E o povo... O povo também é rei, rei como Jesus! Para beber o fel, para morrer na cruz.*

Figura 41 - 10.04.1877 - Edição 00097 - O Mequetrefe - Aluísio de Azevedo



Fonte: Biblioteca Nacional Digital (1806).

O jovem Aluísio começou a observar essa sociedade que subjugava as pessoas com as bênçãos do senhor, ou seja, a igreja observava toda a questão da pobreza extrema dos brancos pobres que se assemelhavam à condição dos escravos. A única diferença residia no fato de receberem um salário, que era insuficiente.

> [...] a identidade é formada na "interação" entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o "eu real", mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais "exteriores" e as identidades que esses mundos oferecem (Hall, 2006, p. 11).

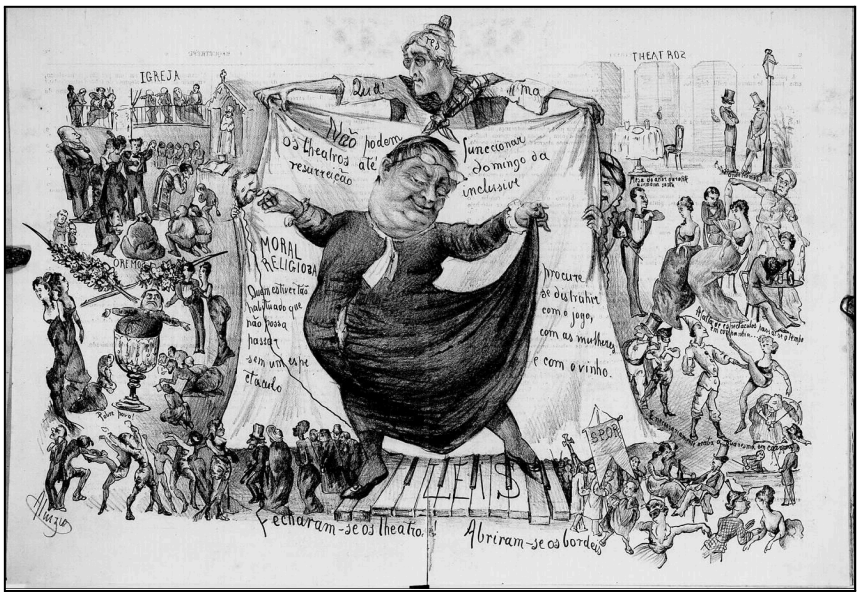
Os intelectuais jornalistas, inclusive Aluísio de Azevedo, passaram a expor as atitudes do clero, que começou a produzir poemas e caricaturas de forte teor crítico e satírico. Dessa forma, pelo viés do humor, formando uma identidade, capacidade de interagir e chegar nas camadas mais populares e conscientizar a situação do país e de seus habitantes, mostrava-se o real motivo da situação.

A insatisfação com os rumos das políticas públicas endereçadas ao brasileiro mais humildes e a revolta com a preocupação da igreja por coisas consideradas irrelevantes são visualizadas na segunda impressão, que traz uma senhora de idade avançada, representando uma carola que é uma pessoa excessivamente ligada às práticas religiosas, esticando uma cortina. Em seus braços e cabelos está repartida as sílabas da palavra *Quaresma*. Saltando da cortina esticada, surge um padre calçado com salto alto dançando em um tablado que está riscado com a palavra *Leis*.

Na cortina aberta estão várias recomendações para o período, como: “não podem funcionar os teatros até domingo da ressurreição inclusive; moral religiosa; quem estiver tão habituado que não possa passar sem um espetáculo procure se distrair com jogo, com às mulheres e com o vinho” .

Na parte esquerda do desenho estão atores e atrizes do teatro impossibilitados de trabalhar por conta do período religioso. É possível notar uma capela, um padre dentro de um cálice de braços abertos, frases e palavras como: *pobre povo, oremos, igreja*. No lado oposto está a representação do *Teatro 02*, composto por homens com mulheres no que parece ser um bordel com músicos, dançarinas, jogos, nobres da corte, mascarados e bêbados. Existem muitas frases misturadas nessa composição, dentre elas estão*: a falta de espetáculos passa-se o tempo em companhia... Mesa do ator durante a semana Santa*, por último na parte inferior no centro da composição a inscrição: *Fecharam-se os teatros! Abriram-se os bordéis.*

Figura 42 - Ibid., Edição 00097



Fonte: Biblioteca Nacional Digital (1806).

A terceira caricatura vem completar o sentido da publicação com algumas cenas opostas, como a atriz sozinha no camarim e, do outro lado, um homem com um saco de dinheiro para gastar com as mulheres nas casas noturnas; no centro, o povo alimentando os cofres das ofertas nas igrejas, representado com orelhas grandes se assemelhando às orelhas do burro. Na última cena, há uma igreja com uma grande placa na sua frente que diz: *Grande espetáculo a entrada será paga dentro do teatro*. A placa faz alusão direta à encenação da moralidade no fim da quaresma e ao pagamento das ofertas.

Figura 43 - Ibid., Edição 00097

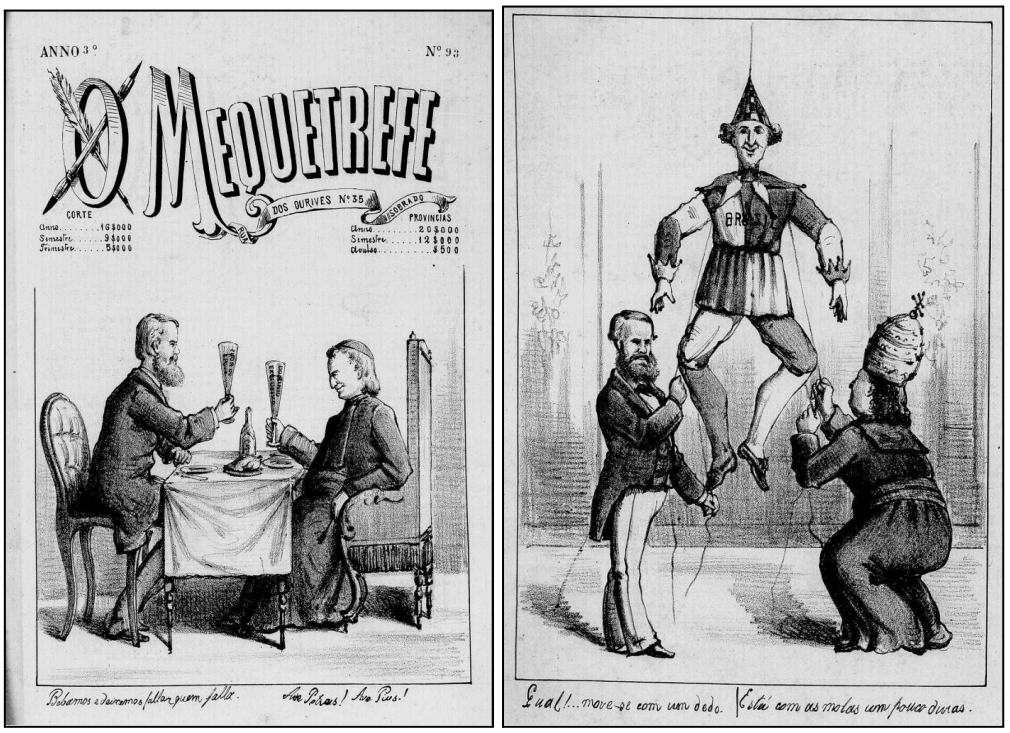


Fonte: Biblioteca Nacional Digital (1806).

O tom irônico diante das objeções tidas como absurdas por parte de Aluísio de Azevedo traz para o leitor um ponto de apoio e de estranhamento diante da explícita crítica à moralidade posta à prova diante da libertinagem dos homens nobres. Estes podiam frequentar as casas noturnas de prostituição e jogos com a anuência da igreja, sendo um contrassenso ao fechamento dos teatros, que não eram considerados entretenimento "familiar" e tratados como "incoerentes" com a semana santa.

Ele representou o país servindo como joguete nas mãos da igreja e do imperador diversas vezes, mas, na Figura 44, é possível observar de forma literal tal afirmação. O Brasil estava exposto como bobo da corte e à disposição das "diversões" com uma frase bem emblemática: *Qual! ... Move-se com um dedo. Está com as molas um pouco duras.* A frase se referia às engrenagens do país que não estavam mais tão maleáveis às ordens da corte e do clero.

Figura 44 - 03.03.1877 - Edição 00093 - O Mequetrefe - Aluísio de Azevedo



Fonte: Biblioteca Nacional Digital (1806).

A próxima caricatura traz a representação de um grande navio repleto de europeus e de seus descendentes dos mais diversos tipos. Na parte de cima, do lado esquerdo do quadrante, pode-se verificar a figura escondida de um homem velho com a face bem gorda, que simboliza a Europa. Há ainda uma bailarina com um pandeiro no

centro, um padre dançando aparentemente bêbado, vários músicos e um homem de idade que se assemelha ao imperador D. Pedro II dormindo espalhado em meio a garrafas, em cima de cordas, debaixo do mastro do navio.

No meio da página, dividindo as duas partes do desenho, pode-se notar o título da caricatura *Uma orgia de piratas* e, embaixo do título, uma série de cenas que demonstram os tipos existentes na nossa sociedade. O padre é posto como um macaco e se dirige aos "romeiros", os quais estão representados por suas características animalescas: o peru gordo simboliza o clero, os bêbados, os nobres, os políticos e a água que a igreja crisma os seus políticos (águas liberais).

A palavra *piratas* explícita na publicação já traz o tom da caricatura, destacando os saqueadores do país que, em prol do enriquecimento ilícito, marcado por manobras obscuras, empobreciam ainda mais a população. Os animais que ele colocou, ratos, gatos, urubus, entre outros, descreviam as personalidades desleais.

Figura 45 - 25.06.1877-Edição 00104 - O mequetrefe - Aluísio de Azevedo



Fonte: Biblioteca Nacional Digital, (1806)

Na publicação seguinte, pode-se observar, mais uma vez, os políticos sendo caricaturados por suas ações e, principalmente, pela falta delas.

Figura 46 - 28.09.1877 - Edição 00110 - O Mequetrefe - Aluísio de Azevedo

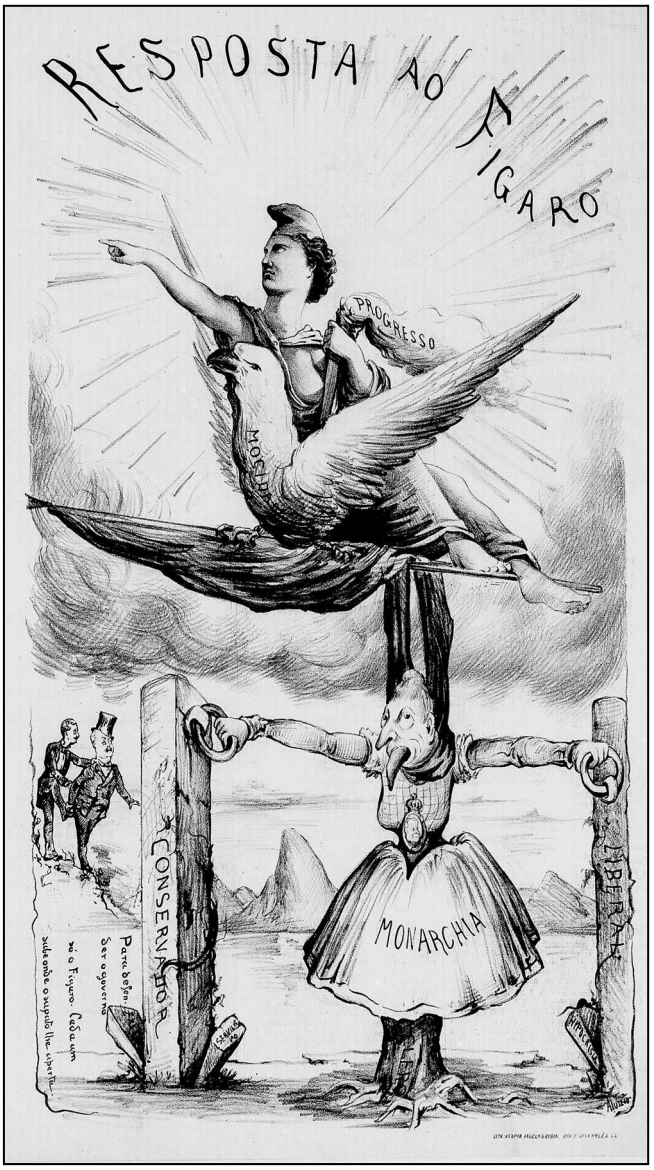


Fonte: Biblioteca Nacional Digital (1806).

Nessa imagem, pode-se observar um cavalo desgovernado, enfurecido, que, em sua cela, tem o nome do Brasil assinado, o que leva o leitor a identificar o cavalo como o próprio país. O imperador é novamente exposto como alguém alheio ao que está acontecendo, deitado confortavelmente em sua espreguiçadeira, lendo seu livro. A câmara está personificada em uma senhora de idade, com saias longas; o chapéu militar indica o caminho por onde o homem deve ir levando o animal a força.

A caricatura traz a forte semelhança com o panorama político liderado pelo Partido Liberal e Conservador, os quais, literalmente, estavam no controle da nação, já que o imperador estava apenas preocupado com as suas leituras, viagens e outras futilidades. Os dois partidos alicerces do governo imperial também estão na próxima caricatura, de forma mais evidente (Figura 47).

Figura 47 - 06.08.1877 - Edição 00108 - O Mequetrefe - Aluísio de Azevedo



Fonte: Biblioteca Nacional Digital (1806).

O desenho traz a alegoria da liberdade com os seios à mostra. Os traços são semelhantes ao representado no quadro de Eugène Delacroix, *A liberdade guiando o povo* e, também, ao monumento *Liberdade Iluminando o Mundo*, projetado pelos franceses Frédéric Auguste Bartholdi (1834-1904) e Gustave Eiffel (1832-1923), um presente da França aos Estados Unidos pelo centenário da independência.

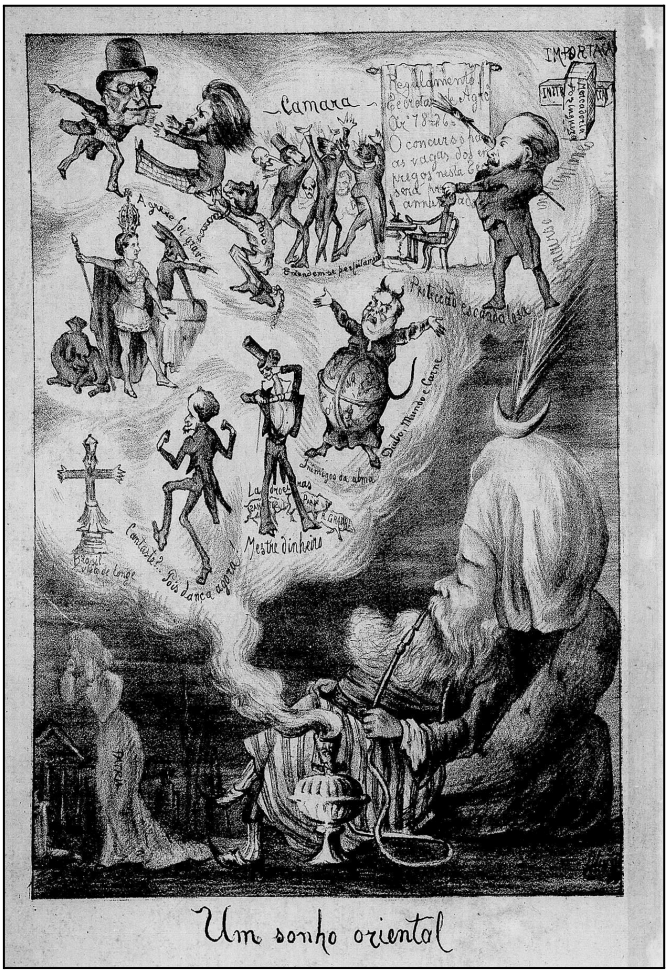
A liberdade traz o *progresso* grafado na tocha que está na mão esquerda da figura feminina. A palavra em destaque demonstra as escolhas políticas do autor, enquanto a mão direita sinaliza o futuro. Ela está montada em um pássaro que tem a inscrição *mocidade* em seu peito. O pássaro tem as suas patas fincadas em uma bandeira

que enforca a *monarquia*, a qual está representada por uma senhora de idade avançada, sustentada pelos alicerces dos partidos *conservador* e *liberal*. Existem estacas nas bases grafadas com as palavras *servilismo* e *hipocrisia*.

A monarquia também está enraizada, estagnada pelo clero, enquanto dois homens, um velho e outro jovem, aparecem no canto superior esquerdo: mais jovem está nitidamente empurrando com um dos pés o mais idoso, fazendo alusão aos novos ares acerca de tomar posse da política brasileira, ainda que a força. A caricatura é, também, como afirma o título *Resposta ao Fígaro*, um combate à defesa de alguns jornais ao regime monárquico e aos políticos que o representam.

Os dois desenhos seguintes abaixo retratam essa temática. A mesma tranquilidade de D. Pedro II e os escândalos econômicos, políticos, o poder da igreja e o Brasil, desta vez, são apresentados como uma mulher jovem que se encontrava aos prantos diante de tantas mazelas.

Figura 48 - 19.03.1877 - Edição 00094 - O Mequetrefe - Aluísio de Azevedo



Fonte: Biblioteca Nacional Digital (1806).

Figura 49 - 06.07.1877 - Edição 00105 - O Mequetrefe - Aluísio de Azevedo



Fonte: Biblioteca Nacional Digital (1806).

Nesta última caricatura, segundo Mérian (1998, p. 112), é uma história em quadrinhos que denunciava a mania de viajar com o auxílio de dinheiro público. Os desenhos revelavam uma paródia das Aventuras do Barão de Muchausen, personagem do escritor alemão Rodolphe Eric Raspe (1785).

As caricaturas de Aluísio, como já foi mencionado neste trabalho, destacavam os diversos dilemas que o Brasil estava passando nos campos políticos, sociais e religiosos. Os personagens eram postos de forma bem-humorada e levavam informações para o público acerca da situação caótica do período. Nos anexos desta pesquisa encontram-se mais caricaturas de Aluísio feitas nesse período.

Ao retornar para o Rio de Janeiro em 1881, segundo Queluz[28], ele deixou as caricaturas e a pintura, e passou a se dedicar. de maneira profissional. à carreira de escritor, sendo muito solicitado nos folhetins da corte. Em 1896, abraçou a carreira diplomática e, em 1897, ajudou a criar a Academia Brasileira de Letras (ABL).

[28] Revista Tempo e Argumento. Humor e política nas caricaturas de Aluísio de Azevedo. Florianópolis, v. 8, n. 18, p. 134 - 156. maio/ago. 2016. p.142. e-ISSN 2175-1803

Ele morreu em 21 janeiro de 1913 por problemas cardíacos, em Buenos Aires, um ano depois de ser atropelado por um carro. A sua morte deriva de complicações desse acontecimento trágico. Os seus amigos Coelho Neto, Olavo Bilac, entre outros, após o seu falecimento, pediram em uma carta para que o governo brasileiro reivindicasse os seus restos mortais na Argentina. O pedido foi aceito e, em 1919, chegou ao Brasil, encontrando-se hoje na cidade de São Luís, no cemitério do Gavião.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de construção desta pesquisa teve como base os escritos de Jean-Yves Mérian, Luís Melo, Yi-Fu Tuan, Lélia Gonzales, Carlos Hasenbalg, Olavo Bilac e Rousseau. A partir desses apontamentos, buscaram-se fontes inéditas de informações sobre a personalidade artística de Aluísio de Azevedo, mais precisamente o pintor e desenhista, sendo encontradas em plataformas de busca, como Scielo, Capes, Lume e repositório UFMA, além de pesquisa de campo em jornais do período disponíveis na hemeroteca digital e em acervos físicos localizados na Biblioteca Benedito Leite e no Arquivo Público de São Luís.

Alguns materiais analisados não estavam em um bom estado de conservação. Algumas fotos foram tratadas digitalmente para serem anexadas nesta pesquisa. Mesmo assim, é importante salientar que Aluísio conseguiu impactar os críticos e a sociedade do século XIX com sua obra literária que revelou o Brasil a ele mesmo, um país que estava se formando diante das adversidades e do descaso do império e da aristocracia rural. Nesse sentido, antes da formação como escritor, o pintor realista, que recebeu suas primeiras lições com o mestre em Domingos Tribuzi, exerceu a profissão por um breve período.

Aluísio, através de suas pinturas *post mortem*, demonstrava os falecidos sem idealização, e sim na íntegra, juntamente com seus quadros, como a *Barricada,* que revela essa mesma característica, fazendo do realismo/naturalismo a sua bandeira. Enquanto a sociedade ludovicense, em parte, o via com reservas por conta das condições de seu nascimento, a classe artística o colocava como uma promessa nos primeiros anos de estudos como pintor.

A viagem para o Rio de Janeiro revelou frustrações e, também, certezas. A Academia Imperial de Belas Artes foi o primeiro passo para a concretização de um sonho, mas, diante da sua situação financeira e da falta de incentivos, teve que ser esquecido. As suas obras imersas em conceitos trouxeram o desenrolar de temas sociais que formaram sua personalidade única como artista e questionaram a dignidade e a moral da monarquia, além de seu estado de inércia diante dos dilemas sociais existentes no país, incluindo crimes e escravidão.

Enfrentou os algozes do país com uma caricatura mordaz, através de desenhos explícitos que condenavam as atitudes e a falta delas, trazendo ao público o embate com o imperador D. Pedro II, a igreja e os políticos liberais e conservadores. Naquele

momento, o país precisava de novos ares políticos que representassem dignamente as camadas sociais mais pobres.

A partir de duas obras emblemáticas, *O cortiço* e *O Mulato*, Aluísio de Azevedo faz uma descrição fiel da sua sociedade contemporânea, mapeando suas mazelas sociais e transformando-as em personagens que participam das suas tramas, desenhando a transformação das duas cidades mais importantes da sua existência, São Luís e Rio de Janeiro. Ao criar as caricaturas únicas desses lugares e de seus personagens, revela toda a pobreza, desonestidade e, principalmente, falta de respeito com os habitantes desses espaços. Aluísio desenha as cidades como senhoras do seu tempo, carregadas de uma identidade e de um período cujo povo genuíno foi compreendido por ele de maneira plural.

A pintura e o desenho jamais o deixaram, apesar de ter desistido deles oficialmente em 1881. Contudo, esses dons o acompanharam pelo resto de sua vida. Os estudiosos de sua biografia, além de relatos de amigos, mostram que Aluísio sempre se referia ao primeiro sonho com grande entusiasmo e certo saudosismo.

As fontes não oficiais que existem a respeito do seu acervo em Buenos Aires e, também, em São Luís do Maranhão, em poder dos descendentes do Brasil e dos herdeiros do seu filho, Pastor Azevedo Lúquez na Argentina, revelam obras inacabadas entre escritos, pinturas, aquarelas e desenhos que estão guardados em coleções particulares.

Um grande artista multifacetado de inteligência notável foi, e ainda é, fonte de muitos estudos devido aos seus feitos na arte e cultura brasileira.

REFERÊNCIAS

ABRANCHES, Dunshee de. **O cativeiro** (livro de Memórias). Rio de Janeiro, RJ: Alumar, 1941.

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira. **História da fotorreportagem no Brasil**: A Fotografia na Imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900. Rio de Janeiro, RJ: Campus, 2004.

ARAÚJO, Johny Santana de. A imprensa no Maranhão na segunda metade do século XIX: Estado imperial, jornais e a divulgação da guerra do Paraguai para um público leitor. **Dimensões**, v. 33, p. 360-383, 2014.

ARBACH, Jorge Mtanios Iskandar. **O fato gráfico**: o humor gráfico como gênero jornalístico. 2007. 246f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação, Jornalismo e Linguagem) - Escola de Comunicação em Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

AZEVEDO, Aluísio. Crônica. **O pensador**. São Luís, MA: [*s. n.*], 1880.

AZEVEDO, Aluísio. **O Cortiço**. Rio de Janeiro, RJ: Klick, 1997.

AZEVEDO, Aluísio. **O Mulato**. São Luís, MA: [*s. n.*], 1881.

BAHIA, Rayane. Quando a pobreza toma corpo: análise sociológica de o cortiço, de Aluízio Azevedo. **Baleia na Rede - Estudos em arte e sociedade**, v. 9, n. 1, p. 248-268, 2012.

BENCHIMOL, Jaime. **Pereira Passos, um Haussmann tropical**. Rio de Janeiro, RJ: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, 1990.

BILAC, Olavo. **Aluísio de Azevedo, "O álbum", RJ, Janeiro 1895**. [*S. l.: s. n.*], 1895.

BOEIRA, Cláudio. **As Cidades e suas cenas**: a crítica de Rousseau ao teatro. 1. ed. Ijuí, RS: Editora Unijuí, 1999.

BONDUKI, Nabil. **Origens da habitação social no Brasil**. São Paulo, SP: Estação Liberdade; Fapesp, 1998.

BORRALHO, Henrique. A aventura da construção da história e da memória de um lugar: o Maranhão a partir das letras num torrão pré-amazônico. *In*: BORRALHO, Henrique et al. **Pontos, contrapontos não desvendados:** os vários tecidos sociais de um Brasil oitocentista. São Luís, MA: Café e lápis; Ed. UEMA, 2011.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira.** São Paulo, SP: Cultrix, 1994.

BRANDINO, Luiza. "Aluísio de Azevedo". **Brasil Escola**, 2024. Disponível em: https://brasilescola.uol.com.br/literatura/aluisio-azevedo.htm Acesso em: 02 dez. 2024.

CAIRES, Daniel Rincon. Aquarelas de Joaquim Cândido Guillobel produzidas no Maranhão entre 1820 e 1822. **Revista Trilhas da História**, Três Lagoas - MS, v. 3, n. 6, p. 205-212, jan./jun. 2014.

CARVALHO, Rodrigo Janoni. Émile Zola e o naturalismo literário. **Revista Urutágua**, n. 24, p. 105-118, 2011.

CASTRO, César Augusto. A educação da infância desvalida no Maranhão oitocentista: a casa de educandos artífices. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO, 4., 2006, Goiânia. **Anais** [...]. Goiânia, GO: CBHE, 2006. Disponível em: http://www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe4/individuais-coautorais/eixo02/Cesar%20Augusto%20Castro%20-%20Texto.pdf. Acesso em: 10 jun. 2019.

CINEMA P&B. Accademia di San Luca. **Obras Artes Blog**, 15 jul. 2016. Disponível em: https://obraseartesblog.wordpress.com/2016/07/15/accademia-di-san-luca/ Acesso em: 9 ago. 2023.

COMTE, Augusto. **Discurso sobre o espírito positivo**. 1. ed. São Paulo, SP: Ed. Edipro, 2016.

DINIZ, Leudjane Michelle Viegas. **Nas linhas da literatura**. Um estudo sobre as representações da escravidão no romance O mulato, de Aluísio de Azevedo. 2008. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008.

DIONIZIO NETO, Manoel. A crítica de Rousseau ao iluminismo na Dialética do esclarecimento de Adorno e Horkheimer. **Sapere aude**, Belo Horizonte, Edição especial, v. 1, n. 1, p. 266-283, nov. 2023.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande e Senzala**. São Paulo, SP: Global, 2006.

FRIAS, Lincon. Tecnologia e moralidade: Rousseau e Jonas. **Trilhas Filosóficas**, ano II, n. 2, p. 21-36, jul./dez. 2009. Disponível em: https://www.uern.br/outros/trilhasfilosoficas/conteudo/N_04/II_2_art_2_Frias.pdf Acesso em: 09 agosto de 2023.

GONÇALVES, Edilaine Correa. **Charges anticlericais de Aluísio de Azevedo:** reminiscências teatrais e carnavalescas em crítica política. 2013. 146f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.

GONZALES, Lelia; HASENBALG, Carlos. **Lugar de Negro**. Rio de Janeiro, RJ: Marco Zero, 1982.

IMBROISI, Margaret; MARTINS, Simone. A liberdade guiando o povo – Eugène Delacroix. **História das Artes**, 16 dez. 2017. Disponível em: https://www.historiadasartes.com/a-liberdade-guiando-o-povo-eugene-delacroix/ Acesso em: 09 agosto de 2023.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7. ed. Rio de Janeiro, RJ: Editora DP&A, 2006.

HEMEROTECA Digital. **Biblioteca Nacional Digital**, 2018. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/.2018> Acesso em: 10 maio 2024.

LEVIN, Orna Messer. **Aluísio de Azevedo.** Ficção completa, v. 1 e 2. São Paulo, SP: Ed. Nova Aguilar, 1988.

LIMA, Aline Cristine Vieira; NEPOMUCENO, Luís André. Mulheres no cortiço: a segregação feminina na obra de Aluísio de Azevedo. **Crátilo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários**, ano 1, n. 1, p. 126-133, 2008.

LOPES, Dirceu Fernandes. Uma história marcada por censura e resistência. **Observatório da Imprensa**, 3 jun. 2008. Disponível em: https://www.observatoriodaimprensa.com.br/entre-aspas/uma_historia_marcada_por_censura_e_resistencia/ Acesso em: 20 maio 2024.

MAGNO, Luciano. **História da caricatura brasileira**: a guisa de introdução. [*S. l.*]: Gala Edições de Artes, 2012.

MAURICIO, Marlzonni Marrelli Matos. O negro (na nação) de O Mulato de Aluísio de Azevedo. **Contraponto**, Teresina, v. 9, n. 2, p. 175-193, jun./dez. 2020.

MELLO, Luiz de. **Pintores Maranhenses do Século XIX:** pesquisa histórica (1842–1880). São Luís, MA: Lithograf, 2002.

MÉRIAN, Jean-Yves. **Aluísio de Azevedo vida e obra (1857-1913):** o verdadeiro Brasil do século XIX. Rio de Janeiro, RJ: Editora Espaço e tempo, 1988.

MISSÃO Artística Francesa. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura**. São Paulo, SP: Itaú Cultural, 09 jun. 2015. Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termos/79927-missao-artistica-francesa Acesso em: 09 agosto de 2023.

QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro. Humor e política nas caricaturas de Aluísio de Azevedo. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 8, n. 18, p. 134-156, maio/ago. 2016.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Discurso sobre as ciências e as artes**. Tradução de Lourdes Santos Machado. São Paulo, SP: Abril Cultural, 1973. (Coleção Os pensadores, vol. XXIV).

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emílio ou da educação**. Tradução de Thomaz Kawauche. São Paulo, SP: Editora Unesp, 2022.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **O discurso sobre as Ciências e as Artes**. Tradução de Nelson Jahr Garcia. [*S. l.*]: Ridendo Castigat Mores, 1749.

SANTOS, Joel Rufino. Os pobres. *In*: SANTOS, Joel Rufino. **Épuras do social:** como podem os intelectuais trabalhar para os pobres. São Paulo, SP: Global, 2004.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças.** Cientistas, instituições e questão racial no Brasil. 1870-1930. São Paulo, SP: Cia das Letras, 1993.

SILVA, Frederico Fernando Souza. **Arthur Azevedo:** o crítico de arte como colecionador / o colecionador como crítico de arte. 2016. 362p. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

SILVA, Luciana Uhren Meira. Naturalismo de Aluísio de Azevedo: produção jornalística e romanesca. **Revista Alpha**, n. 13, p. 57‑69, 2012.

TAVARES, Denise Cerveira. Explicando o racismo no Brasil usando Lélia Gonzales em sala de aula: possibilidades de construir uma aula antirracista. **Revista Semina**, Passo Fundo, v. 21, n. 3, p.103-118, abr./set. 2022.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar:** a perspectiva da experiência. São Paulo, SP: Difel, 1983.

ZEN, Breno Bertoldo Dalla; FAÇANHA, Luciano da Silva. A diversidade de cultos em Rousseau: provocações para uma etnografia da religião. **Revista Iluminus**, São Luís, v. 1, n. 1, p. 1-18, jan./jun. 2024.

ZENKER, Thais. **São Luís no Século XIX:** uma capital em construção. Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da UFRJ, 2011.

ZOLA, Émile. **O romance experimental e o naturalismo no teatro.** São Paulo, SP: Perspectiva, 1982.

ANEXOS

ANEXO A - POSSÍVEIS INFLUÊNCIAS PARA A ESCOLHA DOS PSEUDÔNIMOS DE ALUÍSIO DE AZEVEDO

a) Acropólio – nome da associação artística criada por Cândido Caetano de Almeida Reis como forma de oposição aos padrões estéticos ditados pela Academia Imperial de Artes. Uma de suas obras foi bastante criticada por Angelo Agostini, caricaturista bastante conhecido, a respeito da escultura intitulada O Progresso;

b) Lambertini – esse pseudônimo parece ter relação com a Cia Lambertini teatro que, por sua vez, traz o italiano Michelangelo Lambertini (1860-1920), compositor musical para obras teatrais e óperas cômicas, que participou de circuito de apresentações no Rio de Janeiro e em São Paulo;

c) Semicúpio – segundo pesquisas, trata-se de um dos personagens de uma ópera joco-séria de Antonio José da Silva intitulada Guerra dos Alecrins e da Manjerona encenada em Lisboa no ano de 1737. O autor era mais conhecido como "O Judeu".

d) Giroflê - seguindo o mesmo método de pesquisa para encontrar possíveis razões para a escolha dos pseudônimos anteriormente mencionados, descobrimos uma opereta cômica intitulada Giroflé Girofla de Charles Lecoq (1832-1918), também autor da peça La fille de Madame Angot traduzida e adaptada por Artur Azevedo como A Filha de Maria Angu, encenada no Rio de Janeiro em 1876.

e) Victor Leal – quando Azevedo assina com esse pseudônimo mostra-se como um personagem (e não ele próprio, como uma representação), descrevendo-se como homem magro, de nariz pontudo usando chapéu de abas largas e monóculo, criticando a produção literária naturalista, usando, provavelmente como estratégia de divulgação de trabalho de sua autoria. Esse mesmo pseudônimo foi utilizado pelo poeta Olavo Bilac, pelo dramaturgo Coelho Netto e pelo jornalista Pardal Mallet concomitantemente, em escrita coletiva.

Fonte: GONÇALVES, Edilaine Correa. **Charges anticlericais de Aluísio de Azevedo: reminiscências teatrais e carnavalescas em crítica política**. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP. 2013. p. 33.

ANEXO B - CARICATURAS DE ALUÍSIO DE AZEVEDO

Figura 50 - 06.04.1878 - Edição 00029 - A Comédia Popular - Aluísio de Azevedo



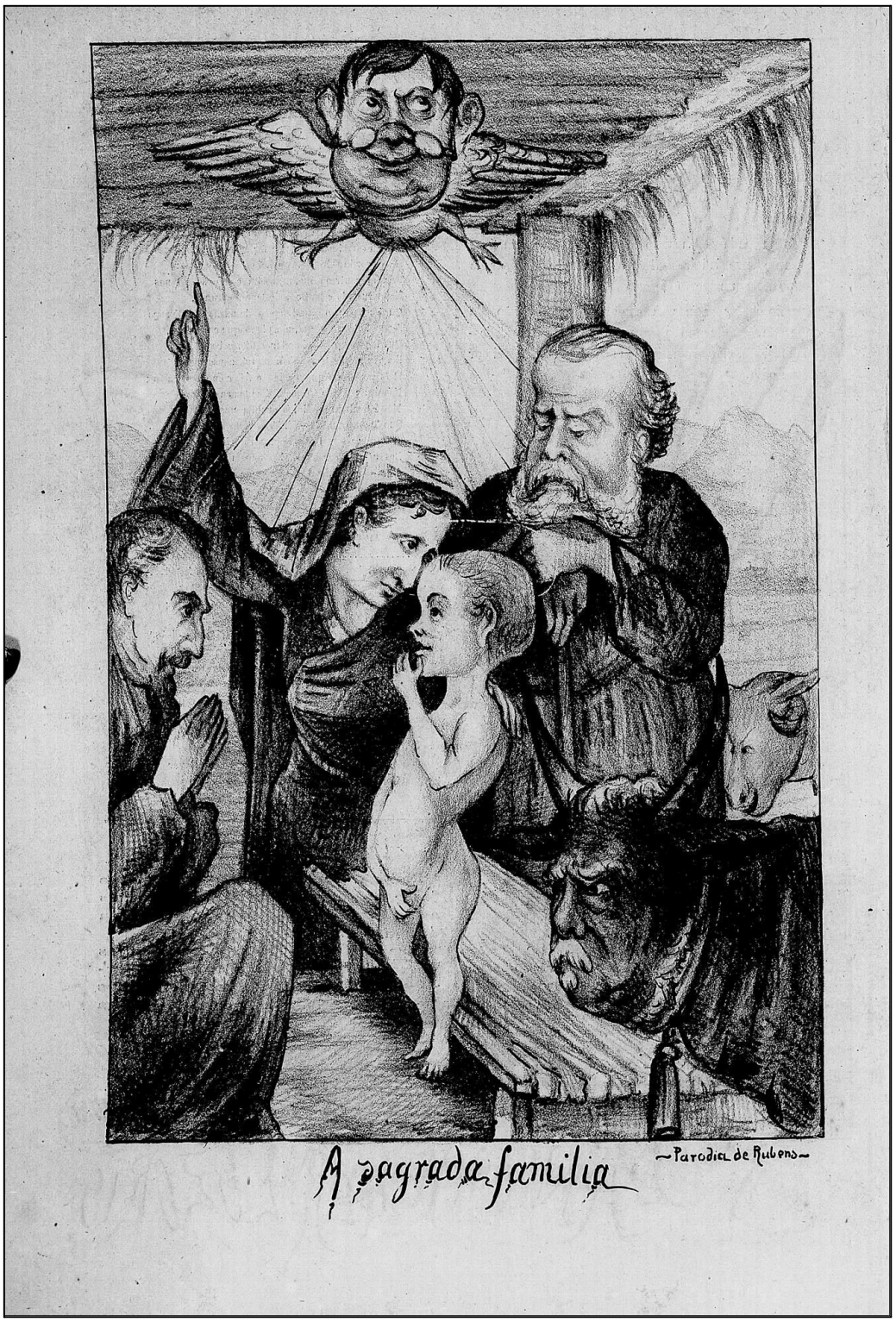
Fonte: Biblioteca Nacional Digital.

Figura 51 - 25.04.1877 - Edição 99 - O Mequetrefe - Aluísio de Azevedo



Fonte: Biblioteca Nacional Digital.

Figura 52 - 25.04.1877 - Edição 99 - O Mequetrefe - Aluísio de Azevedo



Fonte: Biblioteca Nacional Digital.

PRIMEIRO QUADRO

Figura 53 - 17.07.1877 - Edição 106 - O Mequetrefe - Aluísio de Azevedo



Fonte: Biblioteca Nacional Digital.

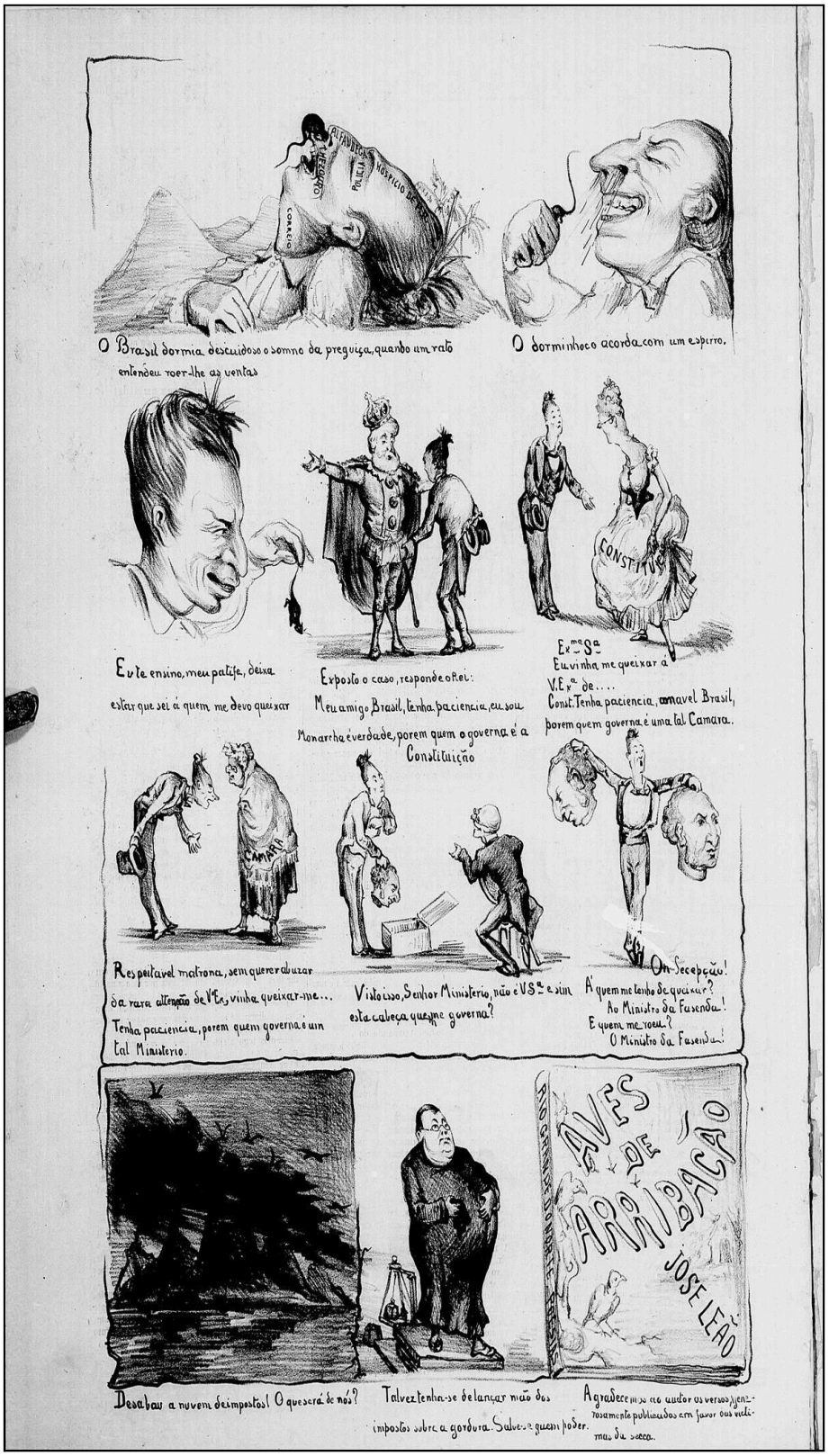
SEGUNDO QUADRO

Figura 54 - Ibid., Edição 106



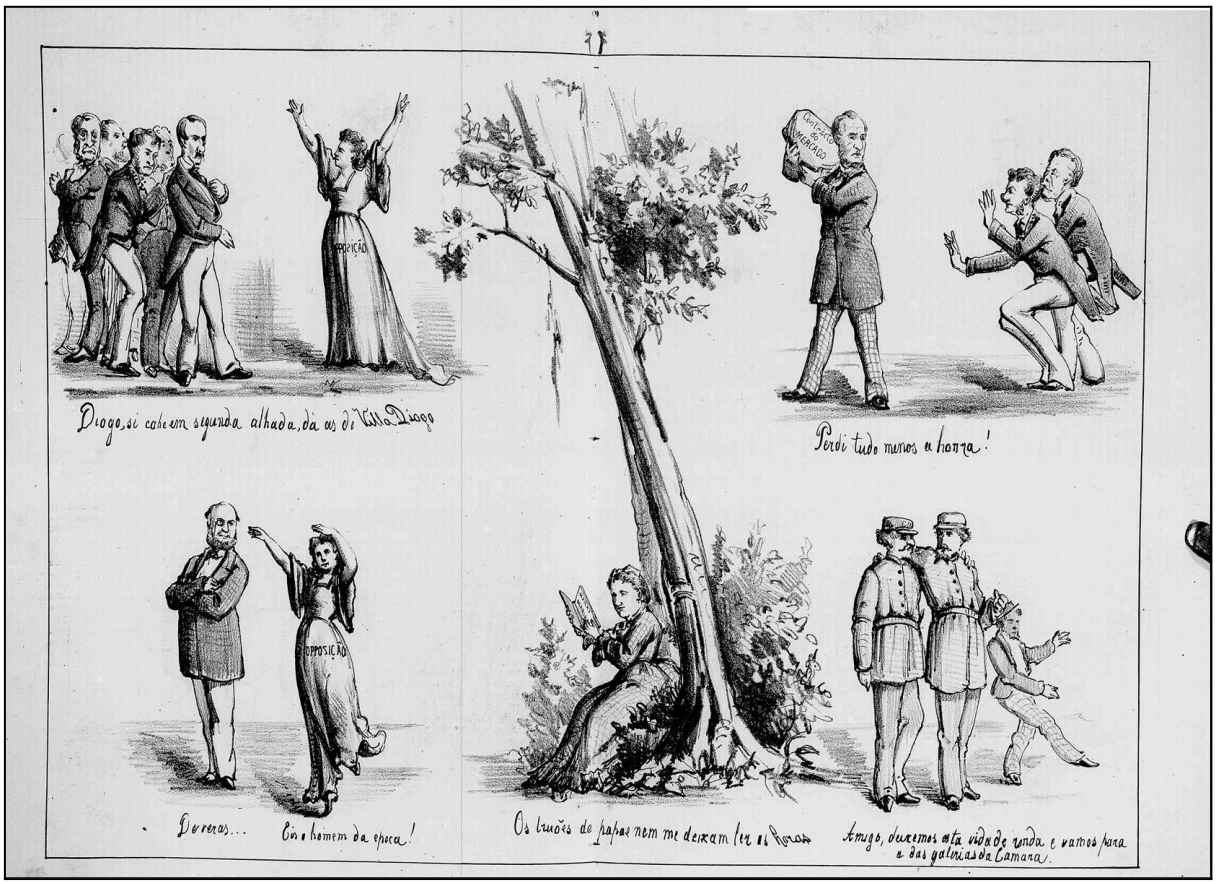
Fonte: Biblioteca Nacional Digital.

Figura 55 - 06.08.1877 - Edição 00108 - O Mequetrefe - Aluísio de Azevedo



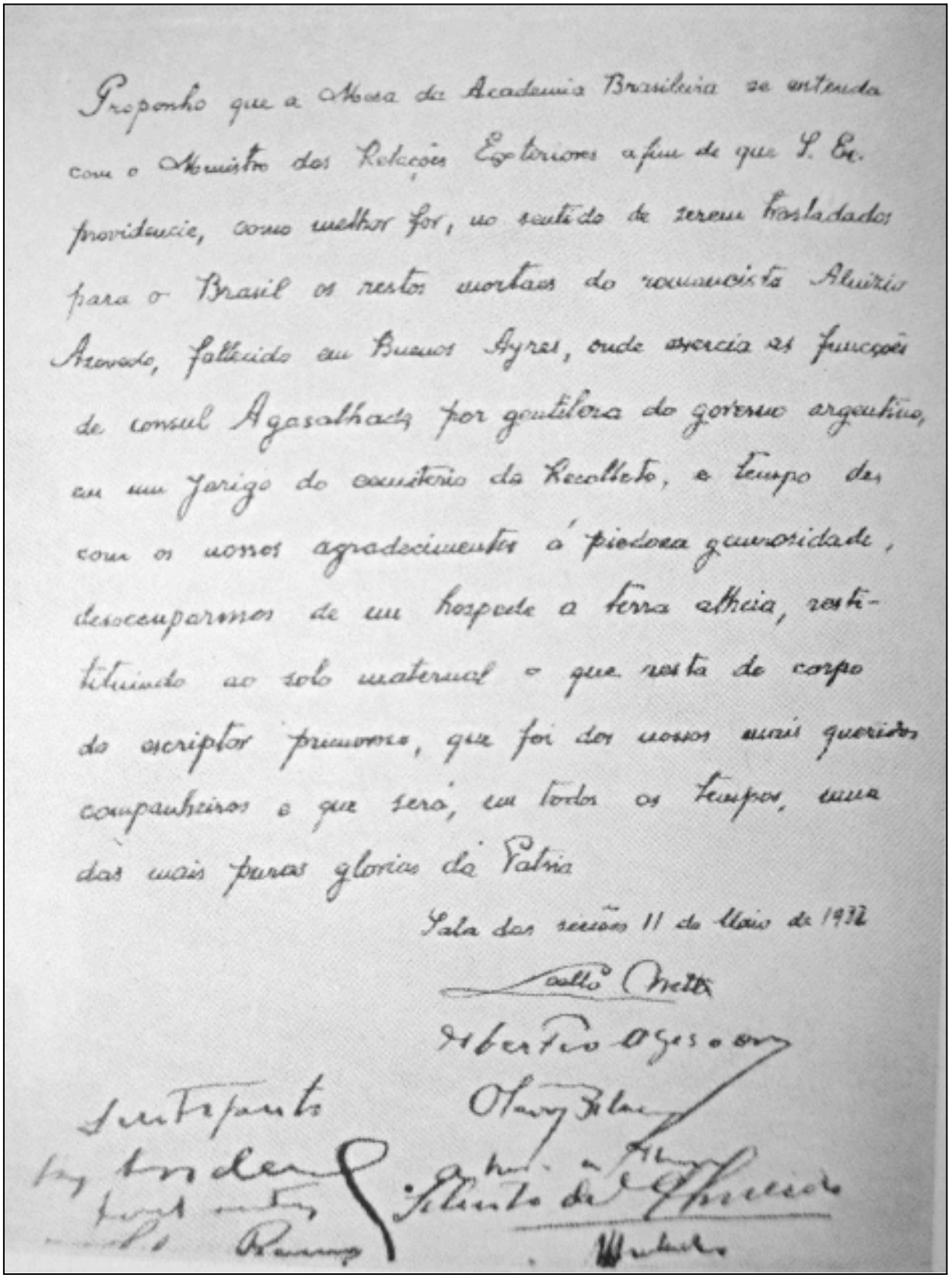
Fonte: Biblioteca Nacional Digital.

Figura 56 - 03.03.1877 - Edição 00093 - O Mequetrefe - Aluísio de Azevedo



Fonte: Biblioteca Nacional Digital.

Figura 57 - Carta enviada ao Itamaraty assinada por vários membros e amigos da Academia de Letras do Rio de Janeiro, solicitando a repatriação dos restos mortais de Aluísio de Azevedo



Proponho que a Mesa da Academia Brasileira se entenda com o Ministro das Relações Exteriores a fim de que S. Ex. providencie, como melhor for, no sentido de serem trasladados para o Brasil os restos mortaes do romancista Aluizio Azevedo, fallecido em Buenos Ayres, onde exercia as funcções de consul Agazalhado por gentileza do governo argentino, em um jazigo do cemiterio da Recolleta, e tempo de com os nossos agradecimentos á piedosa generosidade, descemparmos de um hospede a terra alheia, restituindo ao solo maternal o que resta do corpo do escriptor primoroso, que foi dos nossos mais queridos companheiros e que será, em todos os tempos, uma das mais puras glorias da Patria

Sala das sessões 11 de Maio de 1932

Fonte: DANTAS, Paulo. Aluísio de Azevedo. **O romancista do povo**. São Paulo: Melhoramentos, c. 1954.