

VOZES E RITMOS EM O MULATO
VOICES AND RHYTHMS IN “O MULATO”

Joelma Rezende Xavier¹
 Mestre em Estudos Linguísticos
 Universidade Federal de Minas Gerais
 (joelmarexavier@gmail.com)

RESUMO: Este artigo propõe uma leitura sobre o plurilinguismo social na construção do romance **O Mulato**, de Aluísio Azevedo. Para isso, considerou-se a representação social das vozes de algumas personagens e a representação enunciativa do narrador. Na análise, ainda se articula uma abordagem sobre as manifestações de ritmos/danças populares presentes na narrativa, compreendendo-as como elementos representativos do hibridismo cultural e do discurso de reconhecimento da mestiçagem, especialmente no Brasil do século XIX.

Palavras-chave: Romance. Plurilinguismo. Cultura popular. Dança.

ABSTRACT: This paper proposes a reading about the social construction of multilingualism in the novel **O Mulato**, by Aluísio Azevedo. For that, this study takes into consideration the social representation of some characters' voices and the representation of the Narrator. In the analysis, it is also articulated an approach about the manifestations of rhythm/popular dances in the narrative, considering them as representative elements of cultural hybridity and the speech of recognition of mixed races, especially in 19th century Brazil.

Keywords: Novel. Multilingualism. Popular culture. Dance.

Considerada a obra precursora do Naturalismo na literatura brasileira, **O Mulato**, de Aluísio Azevedo, apresenta uma série de questionamentos sobre a sociedade da época e propõe uma composição discursiva plurilíngue. A obra, escrita em 1881, tematiza parte dos conflitos abolicionistas vividos no país, ao final do século XIX. Resumidamente, o enredo apresenta a história de Raimundo, um mulato que, devido às atrocidades cometidas pela madrasta e ao enlouquecimento de sua mãe (uma escrava forra), fora submetido aos cuidados do tio, que o enviara à Europa, onde recebeu educação formal: “Tinha os gestos bem-educados, sóbrios, despidos de pretensão, falava em voz baixa, distintamente, sem armar efeito; vestia-se com seriedade e bom gosto; amava as artes, as ciências, a literatura e, um pouco menos, a política.” (AZEVEDO, 1998, p.49). Quando adulto, Raimundo retorna a São Luís do

¹ Doutoranda em Teoria da Literatura/Literatura Comparada – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (Poslit/FALE/UFMG).

Maranhão, a fim de reencontrar familiares e, especialmente, para apoderar-se dos bens de seu falecido pai. Ao longo da trama, o protagonista é surpreendido por uma sociedade atrasada, defensora do discurso de soberania da raça branca e, portanto, contrária aos preceitos abolicionistas que já começavam a pulular por todo o país àquela época. Raimundo envolve-se com sua prima Ana Rosa, mas a tentativa desse enlace termina com a trágica morte do protagonista, sob o comando do cônego Diogo.

Além da crítica ao preconceito racial e ao escravagismo, a obra também apresenta uma crítica anticlerical, contra os preceitos católicos, representados nos discursos do Cônego Diogo. Basicamente, podemos observar o caráter positivista e republicano, na configuração da personagem Raimundo, em oposição ao conservadorismo político-religioso do padre. De acordo com Fiorin (2006),

Ao fundar no determinismo do meio sua tese de que o mulato pode “europeizar-se”, Aluísio filia seu discurso antirracista à formação discursiva positivista. De um lado, acredita no progresso, na passagem para o estado positivo; de outro, vê o homem como alguém determinado pelo meio, pela hereditariedade e pelo momento. Essa formação discursiva opõe-se àquela que luta pela manutenção do *status quo*, que considera toda mudança social uma decadência e que acredita que o homem é instrumento dos desígnios divinos, mas livre para determinar seus atos (FIORIN, 2006, p. 231).

A presença de diferentes vozes na construção da narrativa pode ser compreendida como o processo romanesco denominado por Bakhtin (1990) como **plurilinguismo social**. Para esse autor, “todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas e que se organizam no romance em um sistema estilístico harmonioso” (BAKHTIN, 1990, p.106). O estilo romanesco é uma combinação de estilos e sua linguagem é um sistema discursivo, já que o romance representa a diversidade de falas, registros e de vozes individuais, organizadas artisticamente. De acordo com Bakhtin (1990),

[...] a estratificação interna de uma língua nacional, única em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala das gerações, das idades, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, das linguagens de certos dias e mesmo de certas horas, enfim, toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável do gênero romanesco. E é graças a este plurilinguismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o

romance orquestra todos os seus temas, todo seu mundo objetal, semântico, figurativo, expressivo. O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens (...), enfim, eis a singularidade fundamental da estilística romanesca (BAKHTIN, 1990, p.74 e 75).

A partir dessa concepção teórica, vemos, em **O Mulato**, a representação de vozes por meio de um processo hierárquico, como reflexo da manutenção das formas de poder na sociedade. Essa hierarquia pode ser compreendida da seguinte forma: no primeiro plano, a voz de uma contraditória soberania mestiça, representada pelo narrador onisciente e pela personagem Raimundo; no segundo plano, a voz feminina, configurada, sobretudo, na personagem Ana Rosa; no terceiro plano, a voz religiosa, representada pelo cônego Diogo; no quarto plano, a voz do europeu, representada, especialmente, por Manuel Pescada; no quinto plano, a voz escravagista, expressa, sobretudo, nas falas Dona Maria Bárbara; e, por fim, no último plano, não há, necessariamente, a demarcação social de uma voz, mas o esboço de falas de negros, com traços dialetais diferenciados dos demais e um olhar do narrador sobre essas personagens. Talvez essa pequena representação das falas dos negros, ao longo da trama, já se configure na representação da condição de “inferioridade” a que os negros eram submetidos. Apresentamos, a seguir, uma ilustração para representar esse plano hierárquico de vozes na narrativa de **O Mulato** (Figura 1):

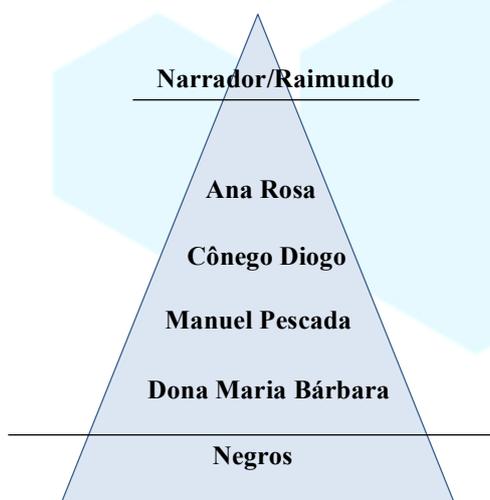


Figura1: composição da hierarquia social na representação de vozes na narrativa

A apresentação do narrador e de Raimundo, no plano mais importante dessa cadeia de relações discursivas se deve ao fato de o narrador, por toda a trama, assumir o discurso da soberania de Raimundo, o mulato, em relação aos demais tipos presentes na narrativa: “Raimundo tinha vinte e seis anos e seria um tipo acabado de brasileiro, se não fossem os grandes olhos azuis, que puxara do pai. Cabelos muito pretos, lustrosos e crespos, tez morena e amulatada, mas fina” (AZEVEDO, 1998, p.49). A imagem da personagem é potencializada numa construção que o define como um tipo ‘quase-branco’, muito diferente dos brancos, em especial, dos comerciantes portugueses, como a personagem Dias: “Quanto à figura, repugnante: magro e macilento, um tanto curvado, pouca barba, testa curta e olhos fundos [...]; quando estava perto da gente sentia-se logo um cheiro azedo de roupas sujas” (AZEVEDO, 1998, p. 43). De acordo com Fiorin (2005), o mulato criado por Aluísio Azevedo estaria em uma perspectiva de ‘ideal’ para a formação da sociedade brasileira, uma vez que, aos olhos do narrador, esse mulato não representaria a inferioridade dos negros nem o aspecto caricatural dos europeus comerciantes. Talvez esteja aí uma estratégia de Azevedo em associar-se ao pensamento racial da época, no qual havia uma tendência à valorização da mestiçagem. Sílvio Romero, por exemplo, em 1880, afirmara que a composição étnica da mestiçagem nos oferecia elementos para a compreensão dos tipos literários do país, além do que, para esse autor, deveríamos “desejar que em nosso país a imensa mestiçagem da população fosse habilmente reforçada pelo elemento branco” (ROMERO, 1978). Na narrativa de Azevedo, a tentativa de europeização do mestiço embasa sua existência nesse pensamento de maior valorização da mestiçagem racial, mas o ultrapassa, uma vez que, em **O Mulato**, a educação (e não a raça) é o principal recurso para o reconhecimento do mestiço na sociedade.

A superioridade de Raimundo também é revelada por meio de uma atmosfera de descontentamento sentido pela personagem em relação ao ambiente atrasado em que se configurava a província de São Luís do Maranhão: “Raimundo dispunha-se a dormir, impaciente pelo dia seguinte, impaciente por ver-se bem longe do Maranhão, dessa miserável província, que lhe custara tantas decepções e desgostos; dessa terrinha de intriga miúda e das invejas pequeninas! Desejava arrancar-se para sempre daquela ilha venenosa e traiçoeira [...]” (AZEVEDO, 1998, p. 249). O discurso narrativo apresenta-nos um personagem que está em sintonia com as transformações do país

naquele cenário de fins do século XIX e que, por isso, repugnava os ares provincianos e preconceituosos em que se estabeleciam as relações em São Luís do Maranhão.

De fato, é a voz desse narrador que muito nos influencia no processo de leitura, na percepção de um enredo que potencializa a representação do mulato na esfera social. Entretanto essa mesma voz também apresenta um aspecto oposto a essa visão e, por isso, constitui-se contraditória, uma vez que, o narrador, apesar de colocar o mulato em um plano de superioridade, não consegue dar voz aos preceitos positivistas da personagem Raimundo, especialmente pelo fato de essa personagem não reconhecer sua própria natureza mestiça:

Raimundo, pela primeira vez, sentiu-se infeliz; uma nascente má vontade contra os outros homens formava-se na sua alma até limpa e clara; na pureza de seu caráter o desgosto punha a primeira nódoa. (...) Uma só palavra boiava à superfície dos seus pensamentos: “Mulato”. E crescia, transformando-se em tenebrosa nuvem, que escondia todo o seu passado. Ideia parasita, que estrangulava outras ideias. “Mulato”. (p.223) E Raimundo revoltava-se: “Ah! Amaldiçoada fosse aquela maldita raça de contrabandistas que introduziu o africano no Brasil! Maldita! Mil vezes maldita! (AZEVEDO, 1998, p. 248).

Na perspectiva **bakhtiniana**, “a contradição interna no próprio objeto, para o prosador, à sua volta abre-se um multidiscurso social, uma torre de Babel que se manifesta ao redor de qualquer objeto; a dialética do objeto entrelaça-se com o diálogo social circunstante” (BAKHTIN, 1990, p. 88). Desse modo, poderíamos entender que a atmosfera de contrastes presente no processo enunciativo de **O Mulato** decorre das contradições sociais representadas na obra. No enredo, como já afirmamos, existe o discurso de valorização do mestiço, em detrimento das demais raças, o que seria suficiente para se configurar uma oposição aos costumes de idealização do branco, característicos da época. É esse processo de contestação social o aspecto que Lúcia Miguel-Pereira (1950) destaca como positivo na obra: “O êxito do livro surpreendeu. Efetivamente narrado de maneira quase inédita entre nós, [...] atacando de frente o preconceito de cor, quando ia ativa a campanha abolicionista, o romance era ousado e novo” (MIGUEL-PEREIRA, 1950, p. 140). De acordo com essa autora, está nessa crítica social, juntamente com a habilidade de Aluísio Azevedo em construir um texto em linguagem forte e clara e em sua habilidade para fixar coletividades (na composição de suas personagens), a grande contribuição do autor para a configuração do romance no Brasil.

Por outro lado, Lúcia Miguel-Pereira critica o fato de o discurso idealista da narrativa ter-se perdido nos apelos naturalistas, especialmente no que diz respeito à representação da imagem feminina e ao determinismo racial, oposto aos preceitos positivistas que motivaram grande parte do processo enunciativo e a construção da personagem Raimundo na trama. Para essa autora, a narrativa esvazia seu idealismo ao dar voz a uma personagem que não se reconhece mestiça e que, apesar de sua formação qualificada, vê-se rendida à defesa da honra e da moral e ao preconceito racial: “Resumir **O Mulato** é por-lhe à mostra o esqueleto idealista, mal encoberto pelas cenas de observação objetiva” (MIGUEL-PEREIRA, 1950, p.144). De fato, a narrativa é marcada por essa falha – sob a perspectiva de uma leitura contemporânea –, mas a existência dessa lacuna, em nosso ver, não destitui o traço plurilíngue, fundamental desse romance.

Nesse contexto de análise e voltando ao traço da composição hierárquica das vozes sociais na narrativa, tomemos o segundo plano dessa composição, a voz feminina, representada, especialmente por Ana Rosa. Essa personagem pode situar-se nesse plano, uma vez que sua representação também é feita, sob a perspectiva da narração, num traço de contradições. Ana Rosa, de uma forma branda, opõe-se ao discurso de superioridade da raça branca, ao ter um relacionamento com Raimundo e dele engravidar-se, assumindo, publicamente, sua condição: “E Ana Rosa ergueu-se, levantando a cabeça. Brilhava-lhe no rosto, embaciado pelas lágrimas, o reflexo de uma grande e dolorosa resolução. Todas as vistas se voltaram para ela; estava pálida e comovida, seus lábios tremiam; mas afinal, vencendo a onda vermelha do pudor que a sufocava, balbuciou: -Tenho por força de me casar com ele... Estou grávida! Foi um choque geral!” (AZEVEDO, 1998, p. 306). Entretanto esse traço no comportamento feminino, inovador para a época, dissipou-se na “tintura naturalista da moça”, segundo Lúcia Miguel-Pereira (1950, p.144). Para essa autora, Aluísio Azevedo estaria mais preocupado em construir uma personagem histórica do que, necessariamente, em atribuir-lhe uma posição revolucionária, para os padrões da época, no que diz respeito tanto à relação inter-racial quanto ao comportamento feminino (ter relação sexual antes do casamento). Isso ocorre porque, mesmo após o sofrimento com a perda do filho e com a morte de Raimundo, Ana Rosa rende-se às determinações sociais relegadas à mulher naquele período: casar-se. Nesse caso, o matrimônio é ainda mais desairoso para Ana Rosa, pelo fato de ela ter-se casado com

Dias, a quem ela sempre nutria grande repulsa. A personagem, na trama, fortalece o traço naturalista, conforme salientou Lúcia Miguel-Pereira, ao desarticular-se de um discurso/uma representação contestador/a (o que a aproximaria do olhar progressista do narrador e de Raimundo) para atender às suas necessidades de fêmea: satisfazer os desejos carnis e procriar.

No terceiro plano da hierarquia de vozes, mas socialmente, numa posição de maior destaque, devido ao seu poder e à sua influência social, encontra-se a voz da personagem cônego Diogo. A representação de seu discurso e de suas atitudes, de um modo geral, materializa a estratégia naturalista da caricatura e do enfoque anticlerical. Na narrativa, essa personagem apresenta atitudes questionáveis/condenáveis, uma vez que o padre: foi o amante da madrasta de Raimundo; foi o assassino do pai do protagonista; assediava as mulheres, durante as confissões, (Ana Rosa, por exemplo); foi o responsável por convencer Dias a assassinar Raimundo, dentre outras atitudes completamente opostas ao que seria a representação dos 'ideais cristãos', personificados em um líder religioso. Em seu discurso, há um tom formal e, muitas vezes, há expressões em latim que sequer eram compreendidas por seus interlocutores, como acontece no trecho do diálogo entre Manuel Pescada e o Cônego, no capítulo II:

- Homem, seu compadre, isto de meter rapazes em casa... é o diabo!
 - De sorte que...
 - *Omnem aditum malis prejudica!*
- Manuel não compreendeu, porém acrescentou:
- Mas eu hospedo constantemente os meus fregueses do interior...
 - Isso é muito diferente!
 - E meus caixeiros? Não moram aqui comigo?...
 - Sim! – disse o cônego, impacientando-se – mas os pobres dos caixeiros são todos uns moscas-mortas, e nós não sabemos a que saiu o tal doutro de Coimbra!... Homem, compadre, o melro vem de Paris, deve estar mitrado!... (AZEVEDO, 1998: p. 36).

Observamos que, além da expressão latina, a fala do cônego apresenta vocábulos de pouca inteligibilidade, especialmente se levarmos em conta o seu

interlocutor, Manuel Pescada. As palavras “melro”² e “mitrado”³ exemplificam esse formalismo lexical. Ao satirizar o discurso religioso, devido ao seu conservadorismo e às contradições nas atitudes do cônego, Aluísio Azevedo desenvolve sua crítica às instituições religiosas e demarca a distância entre essa personagem, o narrador e Raimundo.

No quarto plano da cadeia de vozes, encontra-se o discurso dos comerciantes, essencialmente representado por Manuel Pescada. Na narração, essa personagem também é delineada de forma caricatural, a partir da exposição de suas limitações intelectuais e sua condição de subalternidade em relação ao cônego e à sogra. O traço marcante no discurso dessa personagem está na manutenção de um comportamento ufanista em relação a Portugal, em detrimento do Brasil, local onde vivia e de onde retirava o seu ganha-pão:

Manuel foi à noite ao quarto do caixeiro (Dias). Falou-lhe com brandura paternal; lamentou-se com palavras amigáveis, e desatou um protesto, em forma de sermão, contra o clima e os costumes do Brasil.
 - Uma terrinha com que é preciso cuidado! Perigosa! Perigosa! – dizia ele. Aqui a gente tem a vida por um fio de cabelo!
 Tratou depois, com entusiasmo, de Portugal; lembrou as boas comezainas portuguesas: ‘As caldeiradas d’eirozes, a orelheira de porco com feijão-branco, a açorda, o caldo gordo, o famoso bacalhau do Algarve!’
 - Ai! O pescado! – suspirou o Dias, saudoso pela terra. Que rico pitéu!
 - E os nossos figos de comadre, e as nossas castanhas assadas, e o vinho verde?
 Dias escutava com água na boca.
 - Ai! A terra!... (AZEVEDO, 1998, p. 45).

Ao assumir um olhar de superioridade europeia em relação ao Brasil, Manuel Pescada, juntamente a seus caixeiros e a outros comerciantes, construía um discurso conservador e segregacionista, contrário às perspectivas progressistas,

² **Melro:** substantivo masculino; 1) Rubrica: ornitologia - ave passeriforme (*Turdus merula*) da fam. dos muscipádeos, encontrada na Europa, Ásia e Norte da África; o macho é inteiramente negro, exceto pelo bico e pelo anel ao redor dos olhos, que são alaranjados; melro-preto; 2 - Rubrica: ornitologia - ave passeriforme (*Gnorimopsar chopi*) da fam. dos emberizídeos, subfam. dos icteríneos, encontrada em áreas abertas e remanescentes de matas no Brasil (exceto na Amazônia), na Bolívia, no Paraguai, na Argentina e no Uruguai, com até 25,5 cm de comprimento e plumagem negra brilhante, com penas estreitas e pontudas na cabeça; 3 - Rubrica: ornitologia - Regionalismo: Brasil, m.q. soldado (*Cacicus chrysopterus*); 4- Derivação: sentido figurado - indivíduo cheio de manhas e espertezas; finório, espertalhão. **Fonte:** Dicionário Houaiss Eletrônico.

³ **Mitrado:** adjetivo - 1 - que recebeu a mitra (diz-se de alto dignitário da Igreja); 2 - semelhante a mitra (diz-se de algo); 3 - Regionalismo: Sul do Brasil. Uso: informal. que se destaca pela esperteza; finório, astuto, mitra. **Fonte:** Dicionário Houaiss Eletrônico.

representadas em Raimundo e na voz do narrador. E, simultaneamente, essa postura de Pescada era o traço fundamental para a construção de uma crítica à inferioridade dos portugueses em relação ao mulato, nessa narrativa.

No quinto plano de vozes, encontra-se a voz de Dona Maria Bárbara, a exaltação máxima ao escravagismo e ao conservadorismo clerical. Essa personagem é representada pela manutenção de costumes conservadores, como a convivência familiar atrelada à igreja; a posse de terras, nas quais ela fazia questão de ostentar sua riqueza e sua tradição em festas oferecidas aos cidadãos; o domínio e a crueldade sobre escravos/servos; a posição de autoridade no processo de educação da neta, já que sua presença havia sido requisitada por Manuel, após a morte da mãe de Ana Rosa: “A criadagem de Manuel e Maria Bárbara contava, além de Brígida e Benedito, de uma cafuza já idosa, chamada Mônica, que amamentara Ana Rosa e lavava a roupa da casa, e mais uma preta só para engomar, e outra para cozinhar, e outra só para sacudir o pó dos trastes e levar recado às ruas” (AZEVEDO, 1998, p. 82). Dona Maria Bárbara representa o discurso que o narrador quer combater. As falas dessa personagem quase sempre são permeadas de testemunhos totalmente equivocados sobre o convívio inter-racial, como o que ocorre no capítulo XIV, quando Ana Rosa esvai-se em tristeza, devido à partida de Raimundo:

Mas a avó saltava-lhe logo em cima:

- Parece que ficaste meio sentida com o que se passou!... Pois olha: se tivesse de assistir ao teu casamento com um cabra, juro-te por esta luz que está nos iluminando, que te preferia uma boa morte, minha neta! Deus me perdoe, pelas santíssimas chagas de Nosso Senhor Jesus Cristo! – gritava ela, pondo as mãos para o céu revirando os olhos. – Mas tinha ânimo de torcer o pescoço a uma filha, que se lembrasse de tal, credo! que nem falar nisto é bom! E Só peço a Deus que me leve antes, se tenho dia de ver, com estes olhos que a terra há de comer, descendente meu coçando a orelha com o pé! (AZEVEDO, 1998, p. 239-240)

No último plano das relações hierárquicas entre as vozes da narrativa, encontram-se os negros. Em oposição aos demais personagens, os negros não têm um discurso devidamente representado. De um modo geral, eles estão associados a uma esfera de total subjugação humana (característica do período escravocrata). As falas dos negros são curtas e pouco expressivas, como as falas de Mônica (**mãe-pretinha**) nos diálogos com Ana Rosa: “O que laiá? Não se agaste!” ou a fala do negro que recebera Manuel e Raimundo, na fazenda do Rosário (AZEVEDO, 1998: cap. XI):

D'es-b'a-noite, branco!" (p.198). Outro aspecto dessa inferiorização do negro situa-se na forma como o narrador se refere à personagem Domingas, ex-escrava e mãe do protagonista: 'pobre alma penada' (p.190); 'doida varrida' (p.210); 'louca', 'idiota', 'doida', 'a preta' e 'escrava' (p.218). As poucas falas do negro, no discurso narrado, revelam um aspecto de estranhamento do próprio narrador que, paradoxalmente, segundo Fiorin (2005), também acusa uma visão de inferioridade do negro.

Como o objetivo da enunciação era exaltar a superioridade do mestiço, especialmente a partir do critério social, uma vez que a superioridade de Raimundo era oriunda da educação que este recebera, o negro continua relegado a um plano de exclusão, embora o próprio narrador tenha apresentado um olhar crítico em relação ao processo escravocrata e, especialmente, em relação ao preconceito de raça. O comportamento do narrador seria, portanto, um reflexo do determinismo social em relação ao negro, o que também ocorre nas atitudes de Raimundo.

A partir dessa análise da hierarquia na representação das vozes na narrativa de **O Mulato**, podemos perceber que esse romance revela sua época, ao representar uma esfera sociodiscursiva multifacetada, pois transita no campo religioso, no político, no filosófico, no científico, além de abarcar discursos situados nas relações raciais, na representação feminina, nas diferenças sociais etc. A coerência desse processo discursivo encontra-se na configuração de personagens essencialmente caricaturais e burlescas, excetuando-se o protagonista.

Além do jogo de vozes, **O Mulato** também nos apresenta a dança e os ritmos populares como outras facetas da linguagem na composição plurilíngue do romance: "A festa de Maria Bárbara continuara sempre muito animada; havia uma boa disposição geral. [...] Dançara-se muito" (AZEVEDO, 1998, p.146). Destacam-se, no enredo, as referências ao lundu, à quadrilha, à polca, ao chorado e às danças ritualísticas (executadas pela personagem Domingas). Como todas essas manifestações de ritmo são originadas da cultura popular, seja ela de influência europeia ou africana, a obra de Aluísio Azevedo apresenta aí um grande contraponto em relação ao Romantismo, na prosa urbana, cuja preferência rítmica concentrava-se na realização de grandes valsas, gênero de música e de dança oriundo dos grandes salões da elite europeia.

De acordo com Brito Broca (1979), o baile era um costume social importante na sociedade brasileira, na época romântica, uma vez que os enredos sentimentais e

novelísticos, configurados na esfera urbana, de um modo geral, delineavam intrigas ligadas a um baile: “Na obra de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, Taunay, Machado de Assis, dificilmente encontramos história de amor sem baile. Nos romances indianistas de Alencar, compreende-se que seja excluído o baile, mas, em todos os romances urbanos, lá encontramos o destino dos personagens enredados numa valsa ou numa polca” (BROCA, 1979, p. 135). Ubiratan Machado (2010) também afirma essa preferência pela valsa, especialmente nas grandes cidades (Rio de Janeiro, São Paulo, Recife, Salvador), em meados do século XIX: “Valsistas ou jogadores de bisca, os aristocratas brasileiros eram excelentes anfitriões” (MACHADO, 2010, p. 165).

Diferentemente do que ocorre na narrativa romântica urbana, no enredo de **O Mulato**, as personagens envolvem-se numa atmosfera de costumes populares, como a festa de São João: “E desceram à quinta. Aí, com a fogueira entre ambos, deram a mão uma ao outro e passaram três voltas rápidas em torno das chamas, com os braços erguidos, a dizer de cada vez – Por São João! Por São Pedro! Por São Paulo!” (AZEVEDO, 1998, p.168), além de ritmos sensuais, como o lundu:

José Roberto, a quem só tratavam por “Seu Casusa”, era moço de vinte e tantos anos, magro, moreno, crivado de espinhas, olhos muito negros (...). Usava lunetas azuis e cantava ao violão modinhas da sua própria lavra e de outros, apimentadas à baiana, com o travo sensual e árabe dos **lundus africanos**. Quando tocava, tinha o amaneirado voluptuoso do trovador de esquina; vergava-se sobre o instrumento, picando as notas com as unhas, cujos dedos pareciam as pernas de um caranguejo doido, ou abafando com a palma da mão o som das cordas que gemiam e choravam como gente (Azevedo, 1998, p. 85 – **grifo nosso**)

O lundu, também chamado de *Lundum* caracteriza-se por ser um gênero musical e uma dança folclórica de origem afro-brasileira criada a partir dos batuques dos escravos. No período escravocrata, os negros realizavam suas tradições religiosas, cantavam e dançavam para manifestação de sua cultura. No final do século XVIII, o Lundu já se tornara presente tanto no Brasil quanto em Portugal, tendo influência cultural desses países. Além do lundu, o enredo também nos apresenta outra modalidade popular, o **Bumba-meu-boi**, dança (festejo) de influências africana, indígena e europeia, ainda fortemente representada no folclore do Nordeste brasileiro:

E virou-se de costas (o sertanejo) e retirou-se, a dançar, cantando uma passagem do *Bumba meu boi*:
 “Isto não, isto não pode sê...
 Isto não, isto não pode sê...
 A filha do meu amo casar com você...
 O caboclo me prendeu,
 Meu amor!
 Foi tão certa da razão,
 Coração!
 Que o cabo...” (AZEVEDO, 1998, p.150)

Ainda nessa atmosfera de representações de ritmos populares, na narrativa, o Chorado e a Quadrilha também ganham o seu espaço. Tanto o primeiro quanto o último ritmo, constituem-se danças de origem europeia (francesa/ibérica), que se organizam a partir da movimentação de pares de dançarinos/populares, geralmente em festejos do Divino e nos festejos juninos. O Chorado é considerado uma manifestação cultural típica do século XIX e, normalmente, associa-se à representação do Bumba-meu-boi:

– O **chorado!** Venha o chorado! – gritavam do fundo da varanda, batendo palmas.
 E a música, sem se fazer rogada, gemeu a lânguida e sensual dança brasileira.
 De pronto, Casusa e Sebastião pularam ao meio da sala e puseram-se a sapatear agilmente, com barulho, estalando os dedos e requebrando todo o corpo. Em breve arrastaram o Serra, o Faísca e o Freitas; e as moças, chamadas por aqueles, entraram na irresistível brincadeira. Elas rodavam na pontinha dos pés, o passo miudinho e ligeiro, os braços dobrados e a cabeça inclinada, ora para um lado ora para outro, estalando a língua contra o céu da boa, numa volúpia original e graciosa (AZEVEDO, 1998, p. 142 – grifo nosso).

Outra expressão da cultura popular encontra-se na representação da personagem Domingas. Essa personagem, depois de cruelmente torturada por Quitéria (esposa do pai de Raimundo) e de ser obrigada a separar-se de seu filho, enlouquecera. No enredo de **O Mulato**, há algumas versões para o destino da personagem que, de um modo geral, associam Domingas (ou o espírito da escrava) a uma feiticeira ou a um pássaro gigante que dançam de forma assustadora:

“[...] vaga pela tapera a pobre alma penada, de dia que nem um pássaro negro, enorme, que canta a finados, e de noite vira-se numa feiticeira, que dança e canta rindo como raposas.” (p.190-191) “[...] os pretos gostavam de ouvi-la cantar e vê-la dançar. Doida varrida! (p. 210) [...] a múmia se aproximava dele (Raimundo), a dar saltos estalando os dedos ossudos e compridos. Viam-se-lhe os dentes

brancos e descarnados, os olhos a estorcerem-se-lhe convulsivamente nas órbitas profundas, e a caveira a desenhar-se em ângulos através das carnes. Ora erguia as mãos, descaindo a cabeça; ora fazia voltas, sapateando e dando pungas no ar (AZEVEDO, 1998, p. 217).

Podemos interpretar essa representação de Domingas como uma referência a uma entidade espiritual Nagô. Os nagôs são reconhecidos como os negros que compuseram parte da formação étnica brasileira e que falavam *iorubá*. Em seus ritos espirituais, havia (e anda há) o culto às entidades divinas, os espíritos protetores (tal como ocorre, por exemplo, no Candomblé). Nessas manifestações, em geral, são as mulheres que lideram os terreiros ou barracões e são elas que entram em transe, realizando uma dança ritualística.

O processo de representação mítica de Domingas também nos remete à representação do pássaro **mãe-da-lua**: “Falou-se também na *mãe-da-lua* (...) contou velhas anedotas dos estrangeiros que se perderam nas matas, seguindo o canto original daquele pássaro” (AZEVEDO, 1998, p. 211). Temos, na representação desse pássaro de canto sombrio e noturno, uma ameaça/ uma resistência ao estrangeiro; o que é contrário, por exemplo, à representação da personagem Iracema, no romance indianista de José de Alencar⁴.

A partir dessas misturas de ritmos e de movimentos ritualísticos presentes na narrativa, podemos ver, em **O Mulato**, uma tendência de representação do hibridismo cultural característico do país, já naquela época. Esse aspecto é interessante porque, ao contrário do que se revelara na composição hierarquizada das vozes na narrativa, nos momentos de festividade, as manifestações culturais populares constituem um cenário essencialmente híbrido, que potencializa a natureza mestiça do protagonista, tão exaltada no processo de enunciação. Teríamos, portanto, em **O Mulato**, a validação da mestiçagem não só na composição étnica do brasileiro como também na configuração cultural desse povo. Desse modo, o romance **O Mulato**, de Aluísio Azevedo “pressupõe a percepção da concretude e da relatividade históricas e sociais

⁴ Nessa associação entre personagens de **O Mulato** e de **Iracema**, vale uma ressalva: Em **Iracema**, a protagonista representava o discurso da aceitação do estrangeiro, mas a ave que a protegia, a jandaia, representava a resistência a esse processo. Depreende-se, a partir dessa conexão, que, em **O Mulato**, a ave mãe-da-lua e o espírito de Domingas apresentavam comportamentos análogos ao da jandaia e, portanto, opostos aos de Iracema.

da palavra/linguagem viva, de sua participação na transformação histórica e na luta social [...]” (BAKHTIN, 1990, p.133).

Referências

AZEVEDO, A. **O Mulato**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1998.

BAKHTIN, M. **Questões de Literatura e de Estética**: a teoria do romance. São Paulo, Editora Hucitec, 1990 – 2ª edição.

BOSI, A. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Editora Pensamento-Cultrix, 1994. 40ª edição

BROCA, B. “O baile no Romantismo”. _In: **Românticos, pré-românticos, ultra-românticos**: vida literária e romantismo brasileiro. São Paulo: Polis; Brasília: INL, 1979, p. 135-139

CÔRTEZ, G., SANTOS, I. F., ANDRAUS, M. B. M. (org.) **Rituais e Linguagens da cena**: trajetórias e pesquisas sobre Corpo e Ancestralidade. Curitiba: Editora CRV, 2012

FIORIN, J. L.. “O romance e a simulação do funcionamento real do discurso.” _In: BRAIT, B. (org.) **Bakhtin: dialogismo e construção do sentido**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2005, p. 218-234.

MACHADO, U. “Grandes salões, salas modestas”. _In: **A vida literária no Brasil durante o Romantismo**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010, p. 163-176

MIGUEL-PEREIRA, L. “O naturalismo”._In: **Prosa de ficção**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1950. p.117-172

ROMERO, S. **Teoria, crítica e história literária** (seleção e apresentação de Antônio Cândido). São Paulo: Edusp, 1978.

Recebido em 29 de julho de 2016
Aceito em 18 de dezembro de 2016