

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

**OS ROMANCES-FOLHETINS DE ALUÍSIO AZEVEDO: AVENTURAS
PERIFÉRICAS**

Angela Maria Rubel Fanini

Florianópolis
2003

Angela Maria Rubel Fanini

**OS ROMANCES-FOLHETINS DE ALUÍSIO AZEVEDO: AVENTURAS
PERIFÉRICAS**

**Tese apresentada ao curso
de Pós-Graduação em Teoria
Literária, Setor de Ciências
Humanas, Letras e Artes,
Universidade Federal de Santa
Catarina, como requisito parcial
para a obtenção de título de
Doutor em Teoria Literária.**

Orientador: Prof. Dr. João Hernesto

Florianópolis
2003

SUMÁRIO

Dedicatória.....	iii
Agradecimentos.....	iv
RESUMO.....	v
ABSTRACT.....	vii
INTRODUÇÃO.....	1
2. SELEÇÃO DO CORPUS.....	10
3. O FOLHETIM: ENTRE O MILENAR E O CONTINGENTE.....	14
4. O ROMANCE: UMA FORMA ÉTICO-POLÍTICA.....	27
5. O CARNAVAL E A CARNAVALIZAÇÃO EM MIKHAIL BAKHTIN.....	35
6. FORMAS IMPORTADAS: AJUSTES E DESAJUSTES LOCAIS.....	41
7. DISCURSOS CRÍTICOS EM TORNO DE ALUÍSIO AZEVEDO.....	49
8. UMA LEITURA DOS ROMANCES-FOLHETINS.....	68
8.1 <i>Condessa Vésper</i> : discurso didático contra o romantismo.....	68
8.2 <i>Girândola de amores</i> : justificativa ético-moral.....	94
8.3 <i>Filomena Borges</i> : carnavalização do romantismo.....	120
8.4 <i>Mattos, Malta ou Matta?</i> : escritura anti-realista.....	143
8.5 <i>O Coruja</i> : signo do duplo.....	163
8.6 <i>A mortalha de Alzira</i> : romantismo exacerbado e cientificismo.....	185
8.7 <i>Livro de uma sogra</i> : carnavalização do romance de tese	203
9. OS ROMANCES-FOLHETINS DE ALUÍSIO AZEVEDO:	
AVENTURAS PERIFÉRICAS.....	219
REFERÊNCIAS.....	238
ANEXOS	

DEDICATÓRIA

A Valter pela alegria de compartilhar.

A meus familiares, especialmente a minha mãe, pelo carinho e afeto.

A todos os amigos do Cefet-PR, pela troca constante e solidária.

A todos os amigos da UFSC pelo acolhimento amigo.

Ao Prof. Dr. João Hernesto Weber, pela orientação precisa, pela amizade profunda, pela paciência inesgotável e, sobretudo, por me fazer ver que a teoria é uma poderosa forma de *práxis* social.

A Marcelino Rubel e Priscila Rubel Fanini pela alegria de viver.

RESUMO

Nesta tese, empreendemos uma releitura dos romances-folhetins intitulados *Condessa Vésper* (1882), *Girândola de amores* (1882), *Filomena Borges* (1884), *Malta, Mattos ou Mata?* (1885), *O coruja* (1890), *A mortalha de Alzira* (1894) e *Livro de uma sogra* (1895), escritos por Aluísio Azevedo, romancista oitocentista tido como introdutor da narrativa real-naturalista no Brasil. Esses romances têm sido classificados como subliteratura por boa parte da historiografia literária brasileira. A crítica canônica e seus epígonos desvaloriza esses romances por julgá-los fora dos padrões da escritura real-naturalista; condena-os por se voltarem para o mercado e atenderem às demandas do público leitor e, por fim, desqualifica-os por se instituírem a partir de uma linguagem híbrida a meio caminho entre o romantismo e o real-naturalismo. A leitura atenta dessas obras, sob uma perspectiva teórica que articula forma literária e realidade sócio-histórica, revelou-nos que o discurso literário híbrido não indica falta de coerência por parte do escritor, mas formaliza a contradição real em que vivia a sociedade brasileira oitocentista entre o escravismo e o liberalismo, este vinculado a um projeto de renovação conservadora e apegado, portanto, ao discurso real-naturalista e aquele, ligado a um projeto conservador passadista e, portanto, atrelado ao universo de valores românticos. A realidade sócio-econômica, presa a dois paradigmas diferentes, é transposta para o discurso literário que se equilibra e desequilibra entre uma esfera e outra. O hibridismo é uma maneira de se ajustar as formas romanescas importadas a um contexto sócio-econômico local.

Verificamos também que a linguagem híbrida de Aluísio Azevedo servia para concretizar o projeto ilustrado-burguês do escritor que consistia em educar o leitor, fazendo-o perceber a imaturidade, a fraqueza e o engodo da linguagem romântica, fornecendo-lhe, aos poucos, dentro dos romances-folhetins, a literatura real-naturalista. Aluísio Azevedo cientificiza o romance-folhetim a fim de educar, disciplinar e controlar o leitor. O projeto literário ilustrado, orientando a leitura, comprova que o escritor não se deixava dominar unidimensionalmente pelas demandas dos leitores e do mercado.

Esse projeto ilustrado, no entanto, não se efetiva totalmente. Primeiramente, nos romances iniciais, ocorre de forma monológica, impondo-se a linguagem real-naturalista na tentativa de desvalorizar o romantismo. Em uma segunda etapa, efetiva-se de modo menos didático, carnalizando-se a linguagem romântica, sem contudo se impor um centro discursivo real-naturalista. Em um terceiro momento, irrompe novamente o romantismo exacerbado, enfraquecendo-se o projeto ilustrado. Finalmente, em seu último romance, a pedagogia iluminista e racional sofre um processo de carnavalização, sendo reativizada a linguagem real-naturalista.

A releitura desses romances nos levou a perceber que a obra do escritor não pode ser dicotomizada entre romances subliterários e *ilegíveis* e romances literários (*O mulato*, *Casa de pensão*, *O cortiço*). Há uma proposta pedagógica que embasa a construção dos romances-folhetins que deveriam servir de preâmbulo para a leitura dos romances real-naturalistas. Essa proposta, entretanto, esfacela-se e aí reside a importância das obras desconsideradas, pois, a partir delas, podemos ter acesso às contradições que moldam a concepção de linguagem literária em Aluísio Azevedo. Analisar esses descaminhos de seu projeto ilustrado nos leva a perceber a obra de

Aluísio Azevedo como uma realidade pluridiscursiva e uma totalidade heterogênea em que há diálogo e confronto entre as obras singulares, formando um conjunto discursivo coeso que se articula, contrapõe-se e se ilumina reciprocamente.

Palavras chaves: hibridismo discursivo; romances-folhetins; forma literária; realidade sócio-econômica; romantismo/realismo; Aluísio Azevedo.

ABSTRACT

This thesis is a rereading of the serialized sensation novels *Condessa Vésper* (1882), *Girândola de amores* (1882), *Filomena Borges* (1884), *Malta, Mattos ou Mata?* (1885), *O coruja* (1890), *A mortalha de Alzira* (1894) and *Livro de uma sogra* (1895), written by Aluísio Azevedo, a 19th century writer regarded as the forerunner of realist-naturalist narrative in Brazil. These novels have been classified as sub-literature by Brazilian literary historians. Canonic criticism and its epigones underrate these novels by rationalizing that they are not in compliance with realist-naturalist literary standards; condemning them for being geared to the market and for catering to the reading public's demands, and finally, disqualifying them for having been written in a hybrid language, half-way between romanticism and realist-naturalism.

A closer reading of these works, under a theoretical perspective that articulates literary form and socio-historical reality, revealed that the hybrid literary discourse does not indicate lack of consistency on the writer's part, but rather, formalizes the real contradiction lived by the Brazilian society in the 19th century, caught between slavery and liberalism, the latter linked to a conservative renewal project – and thus attached to the realist-naturalist discourse – and the former, linked to an outdated conservative project, and therefore attached to the universe of romantic values. So, socio-economic reality, connected to two different paradigms, is carried over to a literary discourse that sways between these two spheres. Hybridism is a way of adjusting imported novel subgenres to a local socio-economic context.

It can also be seen that Aluísio Azevedo's hybrid language was used to materialize the writer's illuminist-bourgeois project that consisted in educating the reading public, prompting them to realize the immaturity, weakness and deception of the romantic language, by gradually feeding them realist-naturalist literature in serialized sensation novels. Aluísio Azevedo infuses these novels with a touch of science in order to educate, discipline, and control the reader. The illuminist project, geared to reading, confirms that the writer did not let himself be one-dimensionally conquered by the readers' and market's demands.

This illuminist project, however, was never carried out to its fullest. First of all, in the first novels there is the monolog form, which imposes the realist-naturalist language in an attempt to deflate romanticism. In a second phase, in a less didactic way, it becomes effective by leading to the carnivalization of romantic language without, however, imposing a realist-naturalist discursive core. In a third stage, an exacerbated romanticism re-emerges, weakening the illuminist project. And finally, in his last novel, the illuminist and rational pedagogy undergoes a carnivalization process, toning down the realist-naturalist language.

Rereading these novels we come to the realization that the writer's work cannot be dichotomized into sub-literary *illegible* novels and literary novels (*O mulato*, *Casa de pensão*, *O cortiço*). There is a pedagogic proposal underpinning the construction of the serial novels that should serve as preamble to the reading of realist-naturalist novels. This proposal, however, is shattered; and this is where the importance of these underrated works lies, as means of providing access to the contradictions that shape the concept of literary language in Aluísio Azevedo's works. Upon analyzing

the deviations undertaken by his illuminist project we are led to see Aluísio Azevedo's work as a multi-discursive reality and a heterogeneous totality in which dialog and confrontation run through these unique pieces, forming a coherent discursive set that reciprocally articulate, counterpoise, and illuminate one another.

Key words: discursive hybridism; heterogeneous totality; literary form and socio-economic reality; romanticism/realism.

Vivo no universo das palavras do outro. E toda a minha vida consiste em conduzir-me nesse universo, em reagir às palavras do outro, a começar pela minha assimilação delas, para terminar pela assimilação das riquezas da cultura humana. A palavra do outro impõe ao homem a tarefa de compreender esta palavra.

Mikhail Bakhtin

INTRODUÇÃO

Não fecharei porém o meu artigo sem declarar que as produções de Aluizio, apesar do bom acolhimento que tem merecido do publico, inda não foram por muitos analysadas como merecem, e entendo que isso se dá porque o auctor ainda vive e é um bom rapaz, sem pose, sem affectação, que ri e conversa com todo o mundo e não desdenha aceitar uma chicara de café do primeiro que se apresenta. Ah! Se elle pudesse morrer por algum tempo, que grande serviço não faria no seu prestigio litterario! E como não ficaria admirado quando, ao ressuscitar, se visse um grande homem admirado e aplaudido pela geração inteira! Quanto ao physico Aluizio é um guapo mocetão: Imagine-se um cavalheiro hespanhol, sem o chapéo de pluma, nem a espada á cinta, mas descido da Batalha das Lanças de Velasquez.

Eis Aluizio! (Emilio Rouede in Galeria de Elogio Mutuo, 1886)¹

Não é fácil entender por que nos aproximamos de certos temas e livros. O historiador Evaldo Cabral de Mello afirma que essas escolhas são, muitas vezes, obra do acaso e, portanto, dificilmente encontramos justificativas racionais e plausíveis para elas. O que, segundo o historiador, pode “explicar” a nossa formação acadêmico-ideológica é que há “um anjo da guarda da leitura”² que faz com que as obras, os livros e os discursos de que gostamos nos encontrem, contribuindo quase magicamente para ampliar o nosso campo de saber. Assim, posso afirmar que Aluísio nos encontrou, e que encontrei Aluísio. Para esse encontro contribuíram diferentes leituras, amigos, familiares e professores. Nesses quatro anos de convívio intenso, entre autores, livros e amigos, durante o doutoramento, o diálogo tem sido profícuo, no sentido de revelar caminhos alternativos, múltiplos e abertos. Essas opções na vida acadêmica e cotidiana, se realmente podemos chamá-las de opções visto que raras vezes temos o controle sobre os fatos, apresentam, entretanto, algo em comum, ou seja, “essas nossas opções de estudo e de formação” têm se ampliado na perspectiva sempre inconclusa e aberta que vai ao encontro de uma fala já clássica da Literatura Brasileira: “Vivendo, se aprende; mas o que se aprende, mais, é só a fazer outras maiores perguntas.”³

Desse modo, em uma perspectiva anti-cartesiana, aberta e inconclusa que não pretende evidenciar em definitivo uma verdade fechada, pretendo ler a obra romanesca “considerada menor” de Aluísio Azevedo, procurando resgatar essa produção do esquecimento e do processo de desqualificação que tem sofrido por parte da crítica canônica. Esse resgate se firma em possibilidades outras de leitura

¹ROUEDE, E. Galeria do elogio mútuo: Aluízio Azevedo. A Semana. Rio de Janeiro, 20 nov. 1886.

²MORAES, J.G.V. *Conversas com historiadores brasileiros*. São Paulo: Ed. 34, 2002, p.148.

³ROSA, G. *Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.386.

que podem atribuir à obra valor estético-ideológico que lhe tem sido negado. Apontamos alguns caminhos para a releitura da obra, limitada por certo *background* teórico “escolhido,” conscientes de que há outros mirantes teóricos que podem iluminar a obra de diferentes maneiras.

Neste estudo, investigamos, majoritariamente, os romances de Aluísio Azevedo considerados, por boa parte da crítica literária canônica,⁴ como romances subliterários⁵ no conjunto da produção artística do escritor. A cronologia da produção romanesca de Aluísio abarca as seguintes obras: *Uma lágrima de mulher*⁶ (1880); *O mulato*⁷ (1881); *Memórias de um condenado*, renomeado ***A Condessa Vésper***⁸ (1882); *Mistérios da Tijuca*, renomeado ***Girândola de amores***⁹ (1882); *Casa de pensão*¹⁰ (1884); ***Filomena Borges***¹¹ (1884); ***Mattos, Malta ou Matta?***¹² (1885); *O homem*¹³ (1887); *O cortiço*¹⁴ (1890); ***O coruja***¹⁵ (1890); *O esqueleto*¹⁶ (1890, em colaboração com Olavo Bilac); ***A mortalha de Alzira***¹⁷ (1894); ***Livro de uma sogra***¹⁸ (1895).

A fortuna crítica da obra de Aluísio Azevedo tem se ocupado, especialmente, do conjunto de romances considerados literários e relevantes (*O mulato*, *Casa de pensão*, *O cortiço*) para a história da Literatura Brasileira. Estudos sobre a produção considerada folhetinesca são, no entanto, escassos. Encontramos alguns textos críticos sobre essa produção à época de sua publicação. Além dessa produção

⁴ Antonio Candido, Alfredo Bosi, Lúcia Miguel-Pereira, Nelson Werneck Sodré, Afrânio Coutinho, Massaud Moisés etc.

⁵ Além desse termo que desqualifica a obra já desvalorizada quando considerada menor, outros epítetos são usados para depreciar essa produção, tais como: de “caráter industrial,” “mercadológica,” “literatura de massa,” “folhetinesca” etc.

⁶ AZEVEDO, A. *Uma lágrima de mulher*. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d.

⁷ _____. *O mulato*. Porto alegre: L&PM, 1998.

⁸ _____. *A Condessa Vésper*. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d. As citações posteriores dessa obra se referem a esta edição e serão intituladas por CV.

⁹ _____. *Girândola de amores*. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d. As citações posteriores dessa obra se referem a esta edição e serão intituladas por GA.

¹⁰ _____. *Casa de pensão*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1991.

¹¹ _____. *Filomena Borges*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977. As citações posteriores dessa obra se referem a esta edição e serão intituladas por FB.

¹² _____. *Mattos, Malta ou Mata?*. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d. As citações posteriores dessa obra se referem a esta edição e serão intituladas por MMM.

¹³ _____. *O homem*. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d.

¹⁴ _____. *O cortiço*. Rio de Janeiro: Otto Pierre Editores, 1979. As citações posteriores dessa obra se referem a esta edição e serão intituladas por OC.

¹⁵ _____. *O coruja*. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d. As citações posteriores dessa obra se referem a esta edição e serão intituladas por OCR.

¹⁶ _____. BILAC, O. *O esqueleto*. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d.

¹⁷ _____. *A mortalha de Alzira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d. As citações posteriores dessa obra se referem a esta edição e serão intituladas por AMA.

¹⁸ _____. *Livro de uma sogra*. 12. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora/ Brasília: INL, 1973. As citações posteriores dessa obra se referem a esta edição e serão intituladas por LUS.

crítica contemporânea do escritor, dialogamos, também, com outros textos que percebem de modo positivo a obra folhetinesca. O nosso estudo se estabeleceu em diálogo e confronto com esse universo já-dito sobre a obra de Aluísio Azevedo. No final deste estudo, em *Anexos*, introduzimos alguns textos críticos sobre a produção aluisiana considerada menor publicados somente em periódicos (jornais e revistas) a fim de facilitar o acesso à leitura desses textos.

Acreditamos que esses romances, que se acham fora do cânone, têm interesse cultural visto que se constituíram em formas vivas de comunicação social na sociedade oitocentista, pois foram publicados em jornais de renome (*O Paiz; A Gazetinha; Folha Nova; Gazeta de Notícias; A Semana*), sendo lidos por uma quantidade considerável de leitores. Constituíram-se quase como um fenômeno de *literatura de massa*¹⁹ e esse fato é relevante para quem estuda a produção literária

¹⁹ O uso desse termo para classificar a produção “subliterária” tem sido usado com propósitos de depreciação da obra. Entretanto, em nosso estudo, como já deve ter sido percebido, esse termo não comporta essa perspectiva. O público ampliado e as vistas ao mercado de bens simbólicos não constituem por si sós aspectos negativos da obra, desqualificando-a esteticamente. Não estamos partindo de tipologias rígidas que vêem a indústria cultural e a literatura de massa como forças totalmente hegemônicas e monológicas, capazes de formar inteiramente o gosto e os valores do público espectador, subestimando a sua capacidade de resistência e intervenção ou como forças que submetem totalmente os propósitos literários e políticos dos produtores. Mesmo porque isso não poderia acontecer no Brasil oitocentista onde não havia nem um público leitor muito ampliado, devido ao alto índice de analfabetos, nem uma indústria cultural estabelecida e capaz de ditar, totalitariamente, padrões para os consumidores e produtores. ADORNO (1977), percebendo a indústria cultural como fonte de objetos não-estéticos, atendendo aos propósitos do mercado e formando o público de modo conservador, autoritário e monológico, apresenta uma visão rígida em que o consumidor da indústria cultural não tem poder nenhum de resistência, sendo somente manipulado. A lógica da indústria cultural é a mesma imperante nos processos de produção capitalista, ou seja, estandardização e mecanização, objetivando ao lucro e à maximização do capital. BORDIEU (1987), ao partir da alta cultura e daí derivar a cultura média, burguesa e popular como meras simplificações e paródias daquela, reforça uma visão hierarquizada da cultura. MUNIZ SODRÉ (1978), embora exalte a cultura popular em seu poder de resistência, trabalha a contraposição entre literatura culta e literatura de massa. Esta é simplificada; a linguagem é facilitada; a ideologia é conservadora e apropria-se de elementos da cultura popular, domesticando-os para servirem a uma visão de mundo de afirmação dos valores ocidentais da sociedade burguesa: “Folhetim, romance popular, literatura de consumo, literatura de massa são expressões que hoje indicam o mesmo fenômeno: uma narrativa, produzida a partir de uma demanda de mercado, para entreter literariamente um público consumidor.” p.80. Afastamo-nos desses posicionamentos por entendermos que eles não dão conta da produção considerada menor de Aluísio Azevedo, que se apresenta bastante complexa em virtude de sua tripla orientação (a crítica; o público leigo e o mercado); de sua vinculação a um projeto ilustrado pedagógico explicitado pelo escritor e de sua permanente interação e diálogo tenso e polêmico tanto com a restante de sua obra considerada literária quanto com a pluridiscursividade social e o contexto sócio-histórico. BENJAMIN (1975), contrapondo-se a Adorno, vê o rádio e o cinema, vinculados à era da produção e reprodução em massa, como produções artísticas que podem contribuir para a politização das massas populares visto que lhes dão visibilidade e isso é fator positivo no processo de formação de identidade de classe. A produção em quantidade não leva necessariamente à decadência na qualidade. O espectador do cinema pode se instruir e se divertir: “O público das salas obscuras é bem um examinador, porém um examinador que se distrai. ECO (1987) apresenta também uma visão menos negativa em relação à cultura de

como um processo cultural interligado às outras esferas sociais. O apreço por um determinado discurso literário revela o valor social, político e histórico desse discurso atribuído pela comunidade que o lê. Esse discurso literário produzido, apreciado, lido, criticado, polemizado, pode revelar as imbricações entre literatura e sociedade. O discurso literário tanto refere o mundo real quanto nele intervém, sendo, portanto, um registro valioso para se compreender uma dada época histórica e suas relações com a literatura.

Aluísio Azevedo foi bastante consciente das condições de produção de sua época e isso incluía uma visão bem nítida de seu público leitor. O escritor sabia para quem estava escrevendo e os romances-folhetins²⁰ não eram dirigidos propriamente para a crítica literária e sim para o público leigo que via na literatura um meio de entretenimento e talvez também de acesso a algum conhecimento. O público exigia romances românticos e a crítica exigia romances realistas. A solução encontrada foi a elaboração de um discurso “híbrido”²¹ entre as duas estéticas. Isso desagradava a crítica, pois os romances considerados subliterários, além de incorporarem os novos paradigmas discursivos (realismo/naturalismo), apresentavam, também, uma linguagem menos determinada pelos “preceitos do bem escrever,” não seguindo um certo ordenamento e protocolo impostos ao discurso literário, incorporando toda

massa, afastando-se de uma postura elitista que só confere valor à cultura considerada erudita e clássica. Destaca a necessidade de uma política cultural em que os produtores de cultura saibam, sem paternalismo e unidimensionalidade com vistas tão somente ao mercado e ao lucro, atender as demandas de um público vasto e heterogêneo. Prega um ecletismo consciente em que vários gêneros (o erudito, o popular, a cultura das classes médias etc) possam ser fruídos sem sujeição a uma standardização da cultura. Aqui também quantidade não é sinônimo de baixa qualidade. Estamos nos norteando, parcialmente, a partir desses últimos teóricos.

²⁰ Os romances aqui estudados foram publicados em forma de folhetim em rodapés de jornais brasileiros e revistas ilustradas (A Gazetinha; Folha Nova; Gazeta de Notícias; A Semana; O Paiz;). A definição romance-folhetim, no entanto, comporta outros aspectos além do fato de se vincular à publicação em periódicos. Nesses aspectos nos deteremos em capítulo próprio.

²¹ Aluísio Azevedo, em prefácio à obra *Mistérios da Tijuca*, foi o primeiro a definir a sua estética como híbrida entre o romantismo e o real-naturalismo. Esse prefácio será objeto de estudo mais adiante. Eugênio Gomes afirma que há desconhecimento por parte da crítica sobre esse prefácio: “Por via de regra, a crítica não comentava os romances enquanto estes eram publicados em forma de folhetins, de modo que essa passagem [o prefácio] reveladora, suprimida de *O mistério da Tijuca*, ao sair com outro nome em livro, parece ter passado despercebida completamente a todos os que se ocuparam dessa ficção. Quando, mais tarde, alguns críticos passaram a estranhar a dosagem de romantismo que Aluizio Azevedo aplicara em suas criações, modeladas pela ciência experimental, através do documento humano, conforme as regras de Zola, não faziam mais do que escancarar a porta que o romancista deixara voluntariamente aberta. Fora ele, na verdade, o primeiro a denunciar o hibridismo de sua estética de transição. Que não tinha a esperança de evitar esse hibridismo é coisa que igualmente deixara fora de dúvida, pois confiava a quem viesse depois o exercício da arte naturalista.” (O hibridismo estético de Aluísio Azevedo, *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 4 out. 1954)

sorte de expedientes literários rocambolescos, folhetinescos e fantasiosos que se afastam do ideário racional-burguês da narrativa real-naturalista.

Já que não se dirigia para uma audiência social oficial (a crítica canônica), o escritor se permitia trabalhar com uma linguagem mais plural, mais multifacetada, não atada à camisa de força da estética real-naturalista. Essa simbolizava, naquele momento, o centro, a força centrípeta que tentava uniformizar e homogeneizar o discurso literário; em contraposição, os romances-folhetins eram marginais, gravitando fora do centro oficial da crítica, constituindo-se em forças centrífugas para o universo romanesco. Esse processo de marginalização nos instigou a ler esses romances, desejando entender o porquê de sua exclusão da história literária oficial. Selecionamos um autor canônico, Aluísio Azevedo, mas investigamos a sua produção não canônica.

A divisão qualitativa da obra de Aluísio Azevedo entre dois conjuntos de romances diferenciados não impedia, no entanto, que o público leitor transitasse de um conjunto a outro visto que tanto os romances considerados literatura menor quanto os romances autorizados pela crítica eram publicados em rodapés de jornais e em revistas e a eles o público tinha acesso indiscriminadamente. Prova disso é que os críticos liam os romances-folhetins, nem que fosse para desqualificá-los. Embora houvesse esse trânsito livre de leitura, a divisão da obra aluisiana pela crítica já se inicia no tempo do escritor, uma vez que a crítica contemporânea ao escritor passa a estabelecer uma tipologia classificatória, excluindo do cânone certas obras. Essa divisão se intensifica quando as historiografias da literatura brasileira posteriores operam uma desqualificação dos romances-folhetins, ora silenciando sobre a existência dessas obras, ora depreciando-as, recuperando certo discurso crítico oitocentista que desvaloriza esses romances.

Esse espaço democrático dos periódicos em que não havia discriminação que categorizasse os romances hierarquicamente por valores estéticos diferenciados fazia com que o leitor dos romances de rodapé se deparasse com discursos romanescos díspares e talvez em menor ou maior grau, dependendo de seu cabedal cultural, percebesse a diversidade de estilos. A simultaneidade dessa publicação diferenciada propiciava um confronto lingüístico de onde surge uma visão dialógica da produção de Aluísio Azevedo. Já não se lerá a sério o romance *O homem*, que é o mais ortodoxo no sentido de seguir as teses deterministas, do final do século XIX, pois essas são parcialmente desacreditadas no romance *A mortalha de Alzira*, por

exemplo, e carnavalizadas em *Livro de uma sogra*. O confronto ocorre também entre a leitura de *Casa de pensão* e *Filomena Borges*, ambas publicadas no mesmo ano, 1882, esta uma forma arquitetônica cômica, aquela uma obra em que predomina uma arquitetura dramática. A visão do conjunto da produção literária de Aluísio Azevedo mostra inclusive que o escritor tinha consciência das limitações da estética realista e isso nos é revelado se lermos a produção considerada menor, por exemplo, *Mattos, Malta ou Matta?*.

A historiografia acadêmica mais lida nos cursos de Letras, negando validade estética a esses romances, fez com que se estabelecesse uma cisão entre a obra considerada literária e artística e a obra denominada subliterária, folhetinesca e mercadológica. Essa cisão fundamenta-se em uma concepção de linguagem literária homogênea, discriminando parte da obra de Aluísio Azevedo em que a linguagem se institui de modo mais plural no sentido de abrigar registros de linguagem bastante díspares (o humor, a paródia, a carnavalização, a hibridização) em comparação à linguagem dos romances considerados literários. Observamos que a obra do escritor é desigual, afastando-se de uma totalidade homogênea, mas percebemos que se constitui como uma totalidade heterogênea no sentido de que entre as obras singulares, incluindo os dois conjuntos, se estabelece um diálogo e um confronto. Dessa interação pudemos detectar um sentido literário, político e pedagógico²² que permeia a obra em sua totalidade.

Embora não parcelamos a obra de Aluísio Azevedo, analisando-a em sua totalidade, não negamos a divisão que há na obra de Aluísio Azevedo, inclusive explicitada por ele mesmo em vários prefácios das obras consideradas subliterárias. Percebemos que Aluísio Azevedo não é ingênuo em relação à linguagem, tomando-a como um simples código que se bem manejado pode apresentar a realidade tal qual ela é. A linguagem é ininterruptamente problematizada, quer nos romances-folhetins, quer em prefácios introdutórios que destacam a necessidade de se deixar para trás o código romântico, quer, ainda, pela vontade de o autor elaborar uma linguagem real-naturalista que capte a realidade de modo mais fidedigno ou, ainda, quando o escritor ultrapassa tanto um código quanto o outro, carnavalizando-os, despreendendo-se do monologismo. A produção “subliterária” revela um prisma

²² No decorrer deste estudo, veremos que Aluísio Azevedo, por diversas vezes, explicitou um conteúdo programático para a sua produção literária que consistia tanto em fazer literatura *empenhada* (CANDIDO, 1981) em dizer e construir a nação quanto em informar e ilustrar o leitor via literatura.

marcadamente metalingüístico, o que não ocorre na produção valorizada pela crítica acadêmica. É nesse sentido que leio a obra literária de Aluísio Azevedo, ou seja, como um conjunto de romances diferentes entre si, mas que apresentam um certo fio condutor que se institui primeiramente pela problematização da linguagem e posteriormente pela tentativa de estabelecer uma linguagem transparente e de nomenclatura do real. É como se os romances-folhetins servissem de crítica da linguagem e preparassem a vinda dos romances literários em que a linguagem documental deveria se constituir no último estágio de um projeto literário-político exitoso e atingido plenamente.

Aluísio Azevedo viveu e escreveu, nas últimas décadas do século XIX, em um tempo histórico em que as contradições sociais, políticas e econômicas se acirravam. O embate entre paradigmas diferentes estava posto e a obra de Aluísio Azevedo registra uma luta discursiva entre o romantismo e o real-naturalismo. Essa tensão entre paradigmas diferentes é registrado, especialmente, a partir de uma linguagem “híbrida” presente nos romances folhetinescos, como já mencionado.

Obviamente que esse período não se estabelece como uma exceção na história da nação quando outros momentos também evidenciaram substantivas insurgências e mudanças sociais. Entretanto, esse período de duas décadas avulta em contradições sociais se comparado ao anterior sob a égide da Conciliação (cessadas as revoltas da Balaiada, MA, 1841; Farroupilha, RS, 1845; Praieira, PE, 1848 e consolidado o poder Moderador) e ao posterior, quando impera a dominação da política café com leite na República Velha.

Essas décadas são objeto de vários estudos históricos em que aparecem como momentos importantes para a história nacional no sentido de que provocam mudanças de paradigmas. Francisco Iglésias nos apresenta, sucintamente, alguns fatos relevantes desse período que atestam a dinâmica e a conturbação desse momento histórico:

A década de 1870 assinala a degradingada do regime até aí vigente. Os militares chegados dos campos do Paraguai querem participar da vida pública, da qual estavam de fato distantes. Dom Pedro II não os via com olhos favoráveis: homem mediano, tinha, entre outros preconceitos, o anticlerical e o antimilitar. (...) Logo no começo da década de 1870 verifica-se o choque entre o governo e a igreja - a chamada Questão Religiosa. (...) Havia muitos problemas. Se o Exército é quase republicano, a Marinha é monarquista. (...) De fato, o 15 de novembro, à primeira vista, é uma parada militar. É importante ver nestes conflitos algo além de desentendimentos com autoridades governamentais, como a emergência de novo grupo político, diverso do setor atuante até então, constituído eminentemente por fazendeiros. É uma das expressões do surgimento da classe média como força.

Outra perda irreparável de apoio decisivo é a abolição do estatuto escravo sem indenização aos proprietários. Estes, certamente o mais ponderável elemento político, desgostam-se com a ordem dominante e passam a ser-lhes indiferentes e hostis, aumentando as fileiras republicanas. A monarquia já não merecia mais confiança, pois desrespeitara a propriedade, e, tirando-lhes a mão-de-obra quase gratuita, abala-se a posse da terra que continuavam a deter. (...)supera-se o escravismo, impondo-se o trabalho livre, assalariado. Com outra forma de produção, tem-se o quadro para o estabelecimento do capitalismo, até aí ainda frágil. De fato, o 13 de maio de 1888 é mais importante que o 15 de novembro de 1889, do qual foi o principal agente. É o juízo certo de Sérgio Buarque de Holanda: '1888 representa o marco divisório entre duas épocas; em nossa evolução nacional, essa data assume significado singular e incomparável.'²³

As mudanças que aconteceram nessas décadas não romperam totalmente com o passado e é nesse sentido que pudemos entender o “hibridismo” da produção alusiana, refletindo simultaneamente o passado que persiste e o novo que se impõe. O passado regido pela economia escravista agro-exportadora dos senhores de terras, vinculado a uma dimensão romântica idealizadora e conservadora, e o presente, atrelado à economia liberal, ao modelo norte-americano de democracia e associado ao cientificismo e ao real-naturalismo, não se diferenciam muito em relação à configuração social e cultural que continuou autoritária, elitista e excludente, embora sobre o signo da renovação. Isso se comprova se observarmos que na República Velha o domínio dos senhores de terras se prolongou por décadas, o autoritarismo forjado em anos de escravidão continuou vigente, o povo humilde e pobre e os escravos libertos não se integraram, como cidadãos de direito, ao novo ordenamento econômico-social.

Nesse sentido, percebemos que a linguagem “híbrida” de Aluísio Azevedo se vincula diretamente à realidade social das duas últimas décadas em que a contradição entre o escravismo e o liberalismo é estrutural da sociedade brasileira. Enquanto os valores conservadores, monológicos, unilaterais e homogeneizantes de um romantismo idealizador ainda perduram, o discurso real-naturalista, embora se dirija para o futuro, prometendo o progresso, também não deixa de se vincular a um projeto conservador e autoritário. Desse modo, tanto o romantismo como o real-naturalismo, ambos homogeneizantes e monologizantes, podem conviver no interior do mesmo enunciado romanesco, embora um aponte para o passado e outro para o futuro. A obra alusiana formaliza²⁴ essa realidade contraditória entre o

²³ IGLÉSIAS, F. *Trajectoria política do Brasil (1500-1964)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.181-185.

²⁴ Utilizo o termo “formalizar” no sentido da “redução estrutural” indicada por CANDIDO (1970) em “Dialética da malandragem,” por exemplo, em que se evidencia como o “externo” passa a “interno” e ambos se iluminam reciprocamente. Cf, também, “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da malandragem,’ de SCHWARZ (1987). Doravante, esse termo será usado nessa acepção.

conservadorismo e a modernidade ora vinculando-se a um passado não totalmente inativo, preservando-o e fortalecendo-o, ora objetivando mudar essa realidade, instaurando o discurso real-naturalista, apegado a um projeto de nação modernizante e conservador. Esse ir e vir da obra considerada menor entre um paradigma e outro, constituindo-se como um discurso “híbrido”, em algumas obras consideradas subliterárias, é rompido por uma visão carnavalizada que se afasta da imposição de um centro discursivo monológico. Essas obras de contestação à imposição de um único paradigma se constituíram em relevantes objetos de análise para o nosso estudo, pois são capitais para entender o questionamento da linguagem que perpassa a obra considerada subliterária de Aluísio Azevedo. Entretanto, essa contestação do discurso monológico só pôde ser entendida ao analisarmos as obras em que isso não se verifica, pois é na oposição discursiva entre as obras em sua totalidade que se esclarece a visão literária e política do escritor. Perseguimos, portanto, a interação dialógica do conjunto “subliterário” e do conjunto “literário”, no sentido de esclarecer o projeto literário-político de Aluísio Azevedo.

O “hibridismo” da linguagem e o estabelecimento e posterior esfacelamento de um projeto literário-político que visava a atingir a linguagem real-naturalista, fazendo concessões ao romantismo, também nos propiciou discutir as filtragens, as adaptações e os descompassos por que passou a forma importada do romance europeu nas mãos de Aluísio Azevedo. O contexto de leitura, a dimensão econômico-social, o projeto literário de Aluísio Azevedo e as condições de produção cultural do Brasil oitocentista deslocaram aquela forma importada, situando historicamente a produção aluisiana.

2. SELEÇÃO DO CORPUS

Analisamos os romances-folhetins – *Girândola de amores*; *Condessa Vésper*; *Filomena Borges*; *A mortalha de Alzira* – por entendermos que, embora o discurso folhetinesco e romântico sejam constituintes importantes dessas obras, há também a dessacralização, a paródia e a carnavalização de componentes formais e ideológicos desses discursos. O escritor utiliza-se da linguagem folhetinesca e romântica, mas também a critica no interior dela mesma. Estoura parcialmente, por dentro, o próprio discurso, pois a linguagem romântico-folhetinesca é objeto de discussão, crítica e polêmica. A crítica ao romantismo, no entanto, pode criar, por outro lado, o elogio da racionalidade, pois ao elaborar, nos romances-folhetins, toda sorte de peripécias, desregramentos e aventuras que acabam, majoritariamente, em infortúnio, morte, suicídio, tragédia, derrocadas financeiras, o escritor está apontando para uma outra direção, ou seja, a do equilíbrio, da economia, do dirigido e da razão. Essa dupla face que configura os romances aqui estudados justifica uma releitura dessas obras relegadas a segundo plano pela crítica canônica.

O romance *Uma lágrima de mulher* não será investigado, posto que é hegemonicamente romântico e não se constitui como um discurso mais rico e mais plural onde aflore o plurilingüismo. É um discurso muito convencional e unívoco, de começo de carreira, tendo, entretanto, o mérito de ter iniciado Aluísio Azevedo na literatura, porém, não comporta o tipo de análise a que nos propomos. A obra foi escrita em São Luís do Maranhão, antes da primeira vinda de Aluísio para o Rio de Janeiro. A permanência do escritor no meio fluminense faz com que ele entre em contato com as polêmicas em torno da obra de Eça de Queirós, mais especificamente o romance *O primo Basílio*. Essa experiência com as novas configurações literárias levam o escritor a repensar o seu modo de escrever, deixando para trás o discurso romântico unívoco. Quando retorna ao Maranhão, escreve *O mulato*, já parcialmente dentro dos padrões do real-naturalismo. A partir daí, sua obra oscila entre uma estética e outra. Josué Montello, no artigo “Uma lágrima de mulher: primeiro livro de Aluísio Azevedo”, destaca, porém, o bom recebimento dos leitores em relação a essa obra:

A publicação do primeiro romance aumenta o rumor da província em torno de Aluísio. O livro era um pequeno volume de 160 páginas com o título sentimental de “Uma lágrima de mulher”. Por baixo do título, muito de propósito, vinha este esclarecimento: romance original. Muito de

propósito porque, passando-se na Itália a ação do romance, ficava afastada, com isso a suposição de tratar-se de um decalque ou de uma tradução.

Mas o livro não prenuncia, de forma alguma, o romancista de pulso que dois anos mais tarde, ainda em São Luiz, publicava “O Mulato”. Mesmo assim, o romance desperta certo interesse no público da terra. O idealismo romântico, dentro de cujos princípios fora concebida a narrativa, ainda provoca enternecimento e paixões nos serões de leitura da sociedade imperial. E o livro, por isso mesmo, é aceito e discutido.²⁵

Não analisaremos a obra *O esqueleto* por ser elaborada em parceria com Olavo Bilac. A obra não é exclusiva de Aluísio Azevedo e, certamente, comporta marcas de autoria também de Olavo Bilac. Se investigássemos essa obra, teríamos que estudar a produção bilaquiana, o que foge ao propósito deste estudo. Quanto ao romance *O coruja*, a crítica literária não é unânime em condená-lo, pois há vários críticos que o vêem como um caso isolado em nossas letras, considerando-o romance filosófico de altíssimo nível, comparável em temática e formalização aos romances de Fiódor Dostoiévski. Nesse caso, não é tido como “comercial” ou folhetinesco e não é totalmente depreciado. O romance apresenta poucos expedientes folhetinescos quanto à pluralidade de peripécias, diferenciando-se dos demais, porém é possível lê-lo a partir de nossa perspectiva, ou seja, como um contraponto discursivo, distante tanto do discurso romântico quanto do real-naturalista. Em relação ao último romance, *Livro de uma sogra*, a crítica também não é unívoca, ora vendo-o como obra menor ora lendo-o como uma mudança radical de tom dentro da produção de Aluísio Azevedo. Essa mudança nos interessa à medida que revela um outro escritor seqüestrado pela crítica oficial. Essa alteridade, nesse romance, também vem ao encontro de nosso estudo que visa a desvendar o outro Aluísio, em confronto, nessa obra, especialmente com a estética real-naturalista.

Finalmente, incluímos em nossa pesquisa outro romance de Aluísio Azevedo, *Mattos, Malta ou Matta?*²⁶, folhetim que é pouco citado, nem mesmo na galeria dos romances ditos subliterários. Esse romance, publicado em 1885, em forma de folhetim na revista *A Semana*, de Valentim Magalhães, institui-se como uma obra bem diversa dentro da produção romanesca do escritor. A obra, dada a sua configuração formal, é perfeitamente legível para o leitor contemporâneo acostumado a narrativas que expõem explicitamente o caráter ficcional da escritura. Aluísio Azevedo realmente surpreende nessa narrativa cômica, pois se distancia do

²⁵ MONTELLO, J. Uma lágrima de mulher: primeiro livro de Aluísio Azevedo. *Vitrine*, Rio de Janeiro, jun.1943.

²⁶ AZEVEDO, A. *Mattos, Malta ou Matta?*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira., 1985. As citações posteriores dessa obra se referem a esta edição e serão intituladas por MMM.

ideário realista-naturalista que louva a linguagem objetiva, neutra e de nomenclatura do real. Em *Mattos, Malta ou Matta?*, encontramos um outro escritor, pois elabora uma linguagem mais plural onde se questiona de modo bem jocoso, simpático e divertido a relação de desajuste entre as palavras e as coisas.

Ainda sobre a seleção do *corpus*, salientamos que lemos a produção folhetinesca já editada na forma de livro. Essa escolha se deve ao fato de que nosso objetivo neste ensaio não é o de mapear e detalhar todas as possíveis alterações discursivas provenientes da mudança de forma de publicação. Esse trabalho seria rendoso, pois talvez detectaria nas mudanças um processo de higienização da linguagem folhetinesca. A publicação em livro talvez exigisse uma maior sobriedade, pois o meio de publicação pode interferir internamente na configuração discursiva. Essas hipóteses, no entanto, poderão ser verificadas em outro momento. Se trabalhássemos estritamente com a publicação jornalística dos folhetins, teríamos apenas um acréscimo no volume das diferenças. Isso não alteraria substantivamente a nossa análise.

Optamos também pela leitura dos romances-folhetins editados em forma de livro porque esse tipo de edição é um indício de que essa produção teve aprovação que justificava a sua publicação definitiva. Isso comprova que essas obras receberam um certo tipo de canonização popular. A passagem do jornal para o livro é forte indício de que esses folhetins passaram por um teste de leitura e foram aprovados. Essa consagração, no entanto, como veremos, já na época de publicação dos romances-folhetins foi neutralizada por críticos de renome do momento. Esse ataque perdura até o presente por boa parte dos críticos que, inclusive, chegam a considerar como *ilegível* essa produção. Esperamos deslocar parcialmente essa crítica, contribuindo para um maior entendimento da obra de Aluísio Azevedo.

Primeiramente apresentaremos teoricamente as categorias, romance-folhetim, discurso romanesco e carnavalização que são elementos básicos para a presente análise. Na seqüência, recuperaremos algumas posturas críticas nacionais acerca da obra de Aluísio Azevedo, dialogando com elas ora reforçando o que asseveram ora refutando. Apresentaremos uma breve discussão sobre os ajustes e os desajustes das formas romanescas e idéias importadas em solo nacional. Por último, procederemos à análise interpretativa das obras, perseguindo os seguintes passos:

- a) o romance-folhetim inserido no conjunto da obra romanescas de Aluísio Azevedo,

entendendo-o como também instituinte da totalidade da obra literária do escritor, tomada em sua diversidade e não em sua homogeneidade. b) o romance-folhetim como elemento esclarecedor da trajetória do pensamento literário-político do escritor; c) o romance-folhetim apreendido como um discurso crítico das linguagens sociais (literária, científicista, jornalística, filosófica, folhetinesca etc); d) o romance-folhetim dentro do contexto cultural e histórico brasileiro, objetivando demonstrar as vinculações possíveis entre literatura e história e forma literária e movimento social.

3. O FOLHETIM: ENTRE O MILENAR E O CONTINGENTE

Nelson Werneck Sodré, em *A imprensa no Brasil*²⁷, traça a trajetória político-econômica de revistas e jornais brasileiros na época em que Aluísio Azevedo esteve atuante tanto no meio jornalístico quanto no literário. Para Nelson Werneck Sodré, no Segundo Império, passada a turbulência do período regencial, consolidou-se o poder dos cafeicultores junto à monarquia. Nesse período, até a década de setenta, o jornalismo combativo e liberal da época anterior declina e o meio jornalístico passa a fazer a apologia da ordem:

Da maioria à conciliação tudo fora sem tropeços para o latifúndio escravista, superada a grave crise da regência; a esquerda liberal fora esmagada; as rebeliões provinciais, reprimidas com inaudita violência. Os anos cinquenta anunciam o auge do poder imperial, que removeu todos os obstáculos e não receia que reapareçam: a imprensa reflete a estagnação dominante. Mas os anos sessenta começam a denunciar mudanças.²⁸

O período de conciliação contribui para a publicação tanto do romance-folhetim importado quanto do nacional. Praticamente todos os jornais brasileiros tanto da capital quanto das províncias publicavam romances no rodapé da primeira página, aumentando, com essa publicação, substantivamente, as assinaturas dos periódicos. A obra *O Guarani* de José de Alencar sai no periódico *Diário* em 1857, constituindo-se em sucesso absoluto de público. “Alencar, assim, alcançou, dentro das proporções brasileiras, aquele prestígio que era comum na imprensa européia.”²⁹ A literatura nacional dada em romance-folhetim acompanha majoritariamente o espírito da época, concretizando-se a partir de uma estrutura cultural conservadora, reforçando os valores da elite dominante.

Segundo Nelson Werneck Sodré, a partir de 1870 ocorre uma mudança de paradigma. O mundo conciliatório dos cafeicultores começa a desmoronar. A imprensa novamente se reestabelece como terreno da discussão e da polêmica social, avultando a temática abolicionista e republicana. É a época áurea da cultura cômico-jocosa da caricatura no Brasil e Angelo Agostini, caricaturista italiano no Brasil, segundo Nelson Werneck Sodré, vai se destacar como um dos mais argutos críticos, via caricatura, do governo imperial. Aluísio Azevedo funda, em São Luís do

²⁷ SODRÉ, N. W. *História da imprensa no Brasil*. 2.ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1977.

²⁸ *Ibid.*, p.230.

²⁹ *Ibid.*, p.220.

Maranhão, o jornal anticlerical *O Pensador*, exercendo aí jornalismo satírico e contundente. Suas idéias combativas e críticas, veiculadas nesse jornal e em outros, como a *Pacotilha*, que circulavam em sua cidade natal e do qual também foi fundador, impediram-no de permanecer em São Luís do Maranhão. Procurando um meio de poder expressar sua visão de mundo livremente, desloca-se para o Rio de Janeiro, passando a trabalhar como caricaturista em vários periódicos. Essa produção é de severa crítica política às autoridades imperiais e acha-se bem investigada e discutida por Jean-Yves Mèrien, em *Aluísio Azevedo: vida e obra*.³⁰ O escritor maranhense destaca-se como caricaturista, confrontando-se com o *establishment* e cooperando em vários periódicos de orientação político-satírica (*O Mequetrefe*, *Revista Ilustrada*, *O Fígaro* e *Comédia Popular*, nesta sob o pseudônimo de Acropólio). Essa faceta do escritor, ligada a uma estrutura cultural do cômico, certamente influenciou o romance-folhetim de Aluísio Azevedo, em que a comicidade crítica está presente. Nessa época de lutas ideológicas internas, e não mais de conservadorismo e conciliação, vemos florescer o folhetim de Aluísio Azevedo e sua produção canônica.

Nelson Werneck Sodré destaca, no período de setenta até a queda do Marechal Floriano Feixoto, a reedição do papel combativo e revolucionário da imprensa brasileira. Terminado esse período, volta a estagnação, consolidando-se a política dos governadores. Nesse período, novamente conciliatório entre imprensa e governo, o romance-folhetim decresce, cedendo espaço para a reportagem, o colunismo e a entrevista.

O folhetim brasileiro e o importado traduzido, portanto, se acham atrelados ao meio jornalístico local como ocorreu na França³¹ onde esse tipo de discurso surge também com o jornal. No caso de obras nacionais vão ser influenciados pela polêmica jornalística, ora constituindo-se como uma linguagem mais conciliatória ora combativa. O folhetim de importação fez muito sucesso e, segundo Nelson Werneck Sodré, o *Jornal do Comércio*, periódico majoritariamente conservador, publicava,

³⁰ MÈRIEN, Jean-Yves. *Aluísio Azevedo: vida e obra (1857-1913)*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo/Banco Sudameris, Brasília: INL, 1988.

³¹ Em França, TINHORÃO (1994) destaca que o romance-folhetim nasce em meados da década de 1830 na imprensa que sofria um processo de democratização, visando a atender a uma parcela popular de leitores. Émile Girardin, a fim de ajustar o preço do periódico às classes laboriosas e, ao mesmo tempo, tornar o jornal mais atrativo, lançaria o jornal *La Presse a dois sous*, contendo uma seção de variedades que comportava narrativas parceladas e folhetinescas nos rodapés dos periódicos. Essa novidade será importada pelos jornais brasileiros, mas as narrativas vão adquirir cor local.

entre outros, os folhetins importados mais “alienantes” como os de Eugene Sue e de Alexandre Dumas. Porém, como vimos, havia uma produção interna intensa de folhetins e nem todos teleguiavam-se por uma ideologia estritamente conciliatória.

Marlyse Meyer, em *Folhetim: uma história*,³² apresenta uma visão mais complexa sobre o fenômeno folhetim, descrevendo o processo de formação e consolidação do romance-folhetim na França no século XIX e de como essa forma literária atravessa os mares, influenciando o escritor brasileiro. Para Marlyse Meyer, o fenômeno folhetim é bastante complexo, não sendo possível defini-lo como algo homogêneo. O romance-folhetim é “poliédrico”, manifestando-se diferenciado de acordo com a época histórica e o contexto político-social em que é produzido ou transplantado. Marlyse Meyer estabelece uma cronologia, iniciando-se com o período de 1836 a 1850 em que Eugenio Sue e Alexandre Dumas definem o gênero. É a época gloriosa do romance-folhetim romântico democrático, com o herói justiceiro dos humildes; a segunda fase situa-se entre 1851-1871, quando desponta e brilha o escritor Ponson du Terrail com seu anti-herói de inúmeras faces, Rocambole. Nesse período, Marlyse Meyer estabelece uma analogia entre a obra de Ponson e a realidade francesa imperial. Enfatiza a possibilidade de haver um paralelo entre Napoleão III e Rocambole, formalizado por intermédio de uma perspectiva paródica e farsesca. Aqui Marlyse Meyer dialoga com Karl Marx da obra *Dezoito Brumário*,³³ em que Marx, referindo-se ao período de Napoleão III, define-o como uma repetição farsesca do período liderado por Napoleão I:

Hegel observa algures que todos os fatos e personagens de grande importância na história universal ocorrem, por assim dizer duas vezes. E esqueceu-se de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa. Caussidière por Danton, Luis Blanc por Robespierre, a Montagne de 1848-51 pela Montagne de 1793-95, o sobrinho pelo tio. E a mesma caricatura ocorre nas circunstâncias que acompanharam a Segunda Edição de 18 Brumário!³⁴

E, por fim, Marlyse Meyer assegura a existência de uma terceira fase (1871-1914) em que Xavier de Montépin e outros fabricam folhetins, sobretudo acerca de mulheres vítimas.

A pesquisadora aponta para a necessidade de se averiguar as inter-relações entre o folhetim importado e a literatura brasileira considerada de boa qualidade

³² MAYER, M. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

³³ MARX, K. *O Dezoito Brumário de Louis Bonaparte*. Trad. Silvio Donizete Chagas. São Paulo: Editora Moraes, 1987.

³⁴ *Ibid.*, p.15.

literária. Marlyse Meyer também ressalta que o romance brasileiro folhetinesco tem uma tendência para incorporar o cômico como elemento estruturante. Essa arquitetura do cômico, sem dúvida, está presente na produção folhetinesca de Aluísio Azevedo, como veremos adiante.

A interação entre forma importada folhetinesca e literatura brasileira foi analisada, entre outros, por João Hernesto Weber em *Caminhos do romance brasileiro*.³⁵ Weber, orientando-se por uma perspectiva estético-sociológica e amparada em Roberto Schwarz e Antonio Candido,³⁶ analisa como ocorre a adaptação dessa forma importada em solo literário brasileiro. Desse transplante, surgem romances fraturados, como é o caso de *A Moreninha* de Joaquim Manoel de Macedo. Nesse romance, a parte folhetinesca é pouco verossímil para a realidade provinciana em que se passa a narrativa. O texto resulta fraturado, pois a narração folhetinesca dinâmica, de peripécias e de arroubos e exageros sentimentais, colide com a descrição local da qual surge uma realidade pacata, simplória, provinciana. Machado de Assis, segundo Weber, exorciza o folhetinesco. Por exemplo, em *A mão e a luva*, o escritor se utiliza de vários expedientes folhetinescos, mas os supera, parodiando-os. Para Weber, o folhetim importado no século XIX tem uma influência bastante perceptível na literatura brasileira, ora sendo recriado de modo descompassado, ora sendo carnavalizado. O que importa notar é que os escritores oitocentistas produziram ficção em constante diálogo com o romance-folhetim tanto se rendendo a ele quanto exorcizando-o.

O termo folhetim não especifica um gênero discursivo totalmente diferenciado dos romances considerados sérios e totalmente homogêneo haja vista que a grande maioria dos romances do século XIX, quando do crescimento da imprensa escrita no Brasil, publicaram-se nos rodapés dos grandes jornais, independente de sua especificidade estética ou ideológica (revolucionária ou conservadora). Em forma de folhetins em periódicos diários publicaram parte de sua produção literária tanto Machado de Assis (*Quincas Borba*, *Jornal de Modas*, 1886) quanto Valentin Magalhães (*O esquisitão*, *Gazeta de Notícias*, 1880). Os jornais ou revistas abrigavam toda sorte de produção romanesca, não havendo critérios rígidos de

³⁵ WEBER, J. H. *Caminhos do romance brasileiro: de A Moreninha a os Guaianãs*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

³⁶ A obra desses críticos se vincula a uma linha estético-sociológica que problematiza as relações entre forma literária e contexto local, destacando os descompassos e confluências que ocorrem, na Literatura Brasileira, quando da assimilação dos padrões literários da narrativa européia.

qualificação e seleção. Eugene Sue, Ponson de Terrail, Xavier de Montépin, romances brasileiros elogiados pela crítica estética de José Veríssimo ou pela crítica nacionalista-tainiana de Araripe Júnior eram indiscriminadamente publicados em forma de folhetim nos meios de comunicação oitocentista. Desse modo, tanto romances consagrados e bem vistos pela crítica quanto romances tidos como desqualificados se publicavam da mesma forma e no mesmo meio. Esse fato é um complicador e impede que vejamos o termo folhetim de modo simplista. O romance brasileiro oitocentista publicou-se em forma de folhetim e foi influenciado pelas narrativas folhetinescas européias tanto no sentido de reprodução como de contestação e paródia. Além disso, as narrativas folhetinescas importadas também não se constituem como um bloco homogêneo, mas se estruturam de modo diferente de acordo com a época histórica de que são fruto. Por exemplo, Eugene Sue é diferente de Ponson du Terrail e este é diferente de Xavier de Montépin.

No entanto, o meio jornalístico imprimia certa padronização aos romances que se publicavam em forma de folhetins. O período da publicação (diariamente); o objetivo da publicação (aumentar a vendagem do jornal, majoritariamente) e a audiência a que se destinam os folhetins interferiam na estruturação discursiva da narrativa. Essa interferência ocorre em vários níveis, pois a linguagem do folhetim tende a ser menos sofisticada, menos acadêmica, visto que é influenciada pela linguagem jornalística e pelo público menos letrado e erudito. A publicação diária em um mesmo espaço da página interfere na montagem da fábula³⁷ visto que esta é picotada, dada em capítulos mais ou menos com a mesma extensão. Os folhetins deveriam ser atraentes e cativar o público para manter ou aumentar a vendagem dos jornais. Nesse sentido precisam se estender no tempo, prendendo a atenção da audiência. Isso se mantém, sobretudo, a partir do uso do suspense e da repetição de situações estereotipadas que mantêm o interesse do leitor e promovem a identificação.

O vocábulo folhetim, designando um tipo de romance, tem estado culturalmente marcado a partir, sobretudo, de valores negativos. Boa parte dos

³⁷Estamos tomando o termo na acepção que lhe é conferida pelos teóricos do Formalismo Russo que diferenciam fábula de trama. Esta se constitui em como a narrativa é formalizada, ou seja, a sua ordem sintática (os vários expedientes formais: ângulo de visão; tempo, espaço, narrativas encadeadas etc), e aquela em o quê é contado. Logicamente que essa divisão entre forma e conteúdo é, em nosso estudo, apenas didática a fim de recontar de modo simplificado e reduzido o conteúdo. A obra enquanto uma totalidade significativa é um amálgama entre o quê e como se narra.

estudos em teoria literária definem a narrativa folhetinesca em contraposição à literatura “de qualidade”. O romance folhetim é apreendido como artefato literário simples, apresentando uma estrutura discursivo-ideológica que se repete em qualquer obra denominada de folhetim. Os componentes reiterados, majoritariamente, são: o enredo é movimentado e inflacionado por inúmeras peripécias; as personagens são elaboradas de modo maniqueísta; a realidade social é simplificada e não é capturada em suas contradições; a mensagem é conservadora, atendendo a um projeto ideológico da classe dominante; a linguagem é menos sofisticada; a condição cronotópica não provoca modificação de ordem biológica; social, psicológica nas personagens. Porém, muitos desses aspectos se encontram em um sem número de romances e teríamos uma exemplificação muito vasta tanto no tempo como no espaço.

A partir de uma abordagem sociológica de orientação marxista, afirma-se, sobretudo, que as narrativas folhetinescas têm uma estrutura arquitetônica conservadora no sentido de que a relação entre texto e contexto é mal resolvida à medida que os problemas humanos são ficcionalizados de modo redutor. Essa redução ocorre porque os problemas vivenciados pelas personagens são dados unicamente como frutos de idiosincrasias individuais, evitando-se deduzi-los do contexto social em que estão inseridos. Karl Marx e Friedrich Engels, em *A Sagrada Família*,³⁸ elaboram um discurso contra os jovens neo-hegelianos, comparando as suas atitudes e crenças à visão de mundo idealista que se veicula nos romances do grande folhetinista francês, Eugene Sue. Segundo os filósofos, especialmente em *Mistérios de Paris* de Eugene Sue, os crimes e as contravenções sociais são dados como mistérios e resolvidos como problemas individuais, reforçando-se uma perspectiva da classe burguesa para quem a investigação profunda dos móveis sociais não interessa. Nessa perspectiva, o folhetim *Mistérios de Paris* elabora-se por um discurso conservador que leva ao conformismo e a uma simplificação do social. Eugene Sue, nessa perspectiva, é um escritor “hipócrita”, compromissado em manter a estrutura social que gera a desigualdade e a criminalidade. Além disso, sustenta-se que o escritor francês foi um dos que mais contribuiram, por intermédio de seus folhetins, para que a reforma carcerária de Bentham se afirmasse, aprisionando e punindo os indivíduos desviados dos padrões de comportamento

³⁸ MARX K. e FRIEDRICH, E. *A sagrada família ou crítica da crítica crítica contra Bruno Bauer e seus seguidores*. Trad. Sérgio José Schirato. São Paulo: Editora Moraes, 1987.

burguês. Aí, as personagens encarnam o papel dos criminosos cuja conduta aloja o mal que está em desacordo com o ordenamento social. A estrutura social é sadia e o criminoso a parte doente. A estrutura sócio-econômica que pode estar gerando a criminalidade não é questionada no folhetim *Mistérios de Paris*. Como já vimos, Sue era leitura comum e popular para o público leitor brasileiro oitocentista.

Em Flávio Kothe, *A narrativa trivial*,³⁹ perdura essa visão de que nos romances considerados menores há uma arquitetura conservadora e simplificadora do real e nos romances considerados de qualidade, há uma crítica realista de maior alcance em que se desvendam as contradições sociais mais profundas. Flávio Kothe, porém, alerta para o fato de que os elementos composicionais e arquitetônicos, presentes nos folhetins como enredo múltiplo; melodramas; formalização maniqueísta das personagens; suspense; discurso determinado pelo contexto imediato da classe dominante, podem estar presentes em grandes livros canonizados pela historiografia literária ocidental. A narrativa trivial pode estar contida na grande obra literária, mas esta em sua totalidade se exclui da narrativa trivial, pois o seu alcance crítico e de desvendamento do real pela forma literária é maior. Desse modo, Flávio Kothe alerta para o perigo das classificações dicotômicas que distanciam e diferenciam muito apressadamente os romances sérios dos triviais.

Umberto Eco, em *O super-homem de massa*,⁴⁰ apresenta uma análise dos romances- folhetins que recupera em boa parte a crítica de Marx e Engels em *A Sagrada Família*, mas complementa-a. Umberto Eco, analisando os romances- folhetins, destaca que nessa produção predomina a ideologia compensatória, ou seja, segundo ele, essa estrutura narrativa constitui-se sobre o signo do mesmo a fim de se reforçarem os valores e as práticas sociais dominantes. O escritor italiano diferencia o romance-folhetim, ou popular, do romance problemático. Naquele, tudo acaba bem, repõe-se a ordem, há consolação e paz para o leitor. Já neste, ocorre a problematização da existência, levando o leitor a refletir e se angustiar. Um reforça a ordem; o outro a põe em questão:

Em todo caso, uma constante permanecerá, diferenciando o romance popular do romance problemático: a de que no primeiro, sempre se desencadeará uma luta do bem contra o mal a ser resolvida sempre ou mais das vezes (venha o desenlace embebido em felicidade ou em dor) a favor do bem, definido, este, nos termos da moralidade, dos valores e da ideologia corrente. O romance problemático propõe, ao contrário, finais ambíguos, justamente porque

³⁹ KOTHE, F. *A narrativa trivial*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1994.

⁴⁰ ECO, U. *O super-homem de massa* (retórica e ideologia no romance popular). São Paulo: Perspectiva, 1991.

tanto a felicidade de Rastignac quanto o desespero de Ema Bovary colocam exata e ferozmente em questão a noção de 'Bem' (e de 'Mal'). Numa palavra, o romance popular tende para a paz, o romance problemático põe o leitor em guerra consigo mesmo. Esta, a discriminante; tudo o mais pode ser (e freqüentemente é) comum a ambos.⁴¹

Umberto Eco, porém, vê no romance-folhetim ou popular uma *maquinaria envolvente* que desperta no leitor determinados sentimentos que levam irremediavelmente à identificação. Essa suspende o juízo crítico e o distanciamento, requeridos, por exemplo, pela crítica marxista a que aludimos anteriormente. Umberto Eco não demonstra preconceito contra a identificação, mas, no entanto, adverte que ela não pode ser absoluta, pois temos o dever de nos distanciar do objeto literário a fim de analisá-lo mais objetivamente. Esse movimento entre aproximação e distanciamento é colocado, sem preconceito, nos seguintes termos: *“E portanto se o Corsário Negro chora, ai do infame que sorri! Mas ai do estólido que se limite a chorar! Também desmonta a máquina.”*⁴²

Além dessa visão mais ampliada em relação a Marx, Umberto Eco também descreve uma tipologia triádica e cronológica do romance-folhetim ou popular. Nessa classificação, o crítico é simpático aos romances de Eugene Sue, que, embora de ideologia compensatória, constituem-se, segundo Umberto Eco, como democráticos no sentido de que focalizam a classe operária e apresentam um herói justiceiro dos pobres. Umberto Eco também destaca que há uma ligação estreita entre o movimento operário francês de 1848 e os romances de Sue, em que o operário e o pobre são enfocados. A produção cultural de Sue teria contribuído para fortalecer a revolta dos operários:

Primeiro período, ou período romântico-heróico: tem início nos anos trinta do séc. XIX, é paralelo ao desenvolvimento do folhetim, ao nascimento de um novo público de leitores, pequeno-burguês e também artesão-operário (veja-se o destino da obra de Sue e de Dumas), e inspira até alguns narradores julgados 'superiores' que do romance popular extraem temas, caracteres e soluções estilísticas como Balzac.

Segundo período, ou período burguês: situa-se nas últimas décadas do século XIX, compreende os Montepin, os Richepin, os Richebourg, e a nossa Carolina Invernizio. Enquanto o romance do período precedente, além de popular fora populista e em certa medida 'democrático', este pertence à era do imperialismo, é reacionário, pequeno-burguês, amiúde racista e anti-semita. A personagem principal não é mais o herói vingador dos oprimidos, mas o homem comum, o inocente que triunfa dos seus inimigos depois de longas tribulações.

Terceiro período ou neo-heróico: começa nos primórdios do novecentos e vê em cena os heróis anti-sociais, seres excepcionais que já não vingam os oprimidos mas empenham-se em realizar seu próprio plano egoístico de poder: Arsène Lupin ou Fantômas.⁴³

⁴¹ Ibid., p.25.

⁴² Ibid., p.30.

⁴³ Ibid., p.84.

Conforme Mikhail Bakhtin, os componentes formais e arquitetônicos do romance-folhetim do século XIX não constituem, por sua vez, apenas uma especificidade do contexto imediato, mas também deitam raízes milenares na Antigüidade. Bakhtin, investigando a pré-história do gênero romanesco, focaliza o romance grego de aventuras, na Antigüidade, classificando-o como romance de provas em que as personagens principais passam por inúmeras aventuras e peripécias. Essas colocam à prova o caráter, a dignidade, a virtude das personagens que ao final triunfam, ultrapassando os difíceis obstáculos. Aqui, Bakhtin ressalta que as personagens são elaboradas de forma rígida, ou seja, não mudam do começo ao fim, apenas reforçam uma identidade inicial que se confirma a cada prova que ultrapassam. O enredo, o espaço e as situações são fabulosos e extraordinários, não pertencendo ao cotidiano. Esse tipo de romance tem vida bastante longa e é reeditado constantemente. Podemos perceber que essa estrutura em que o herói é dado como uma unidade homogênea e estática, sempre igual a si mesma, não se alterando com a passagem do tempo, está presente, hoje, sobretudo, na teledramaturgia brasileira e esteve presente, majoritariamente, nos romances brasileiros de orientação romântica e em vários romances-folhetins do século XIX. Exemplo típico dessa narrativa, no Brasil, seria boa parte da ficção romântica, em que as personagens (Isaura, Lucíola, Aurélia, Peri etc) sofrem inúmeras provações no tempo e no espaço e isto apenas reforça seu caráter inicial (bondoso, virtuoso, viril, honesto, digno etc). Desse modo, percebemos que as raízes desse tipo de romance são longínquas, não se limitando ao contexto imediato em que afloram.

Bakhtin continua sua exposição sobre os romances de provas, ressaltando que grandes escritores como Balzac, Stendhal, Dostoiévski, Dickens, Flaubert e Zola também dele se utilizaram, porém, já com uma visão cronotópica diferenciada. Aqui o herói se submete a várias provas, porém se modifica e altera o mundo à proporção que as peripécias se desenrolam no tempo e no espaço. Lá encontra-se o homem formado e aqui o homem em formação: esta a diferença capital entre eles. Aqui o cotidiano, a história nacional, a cultura local, o tempo biológico agem sobre as personagens, modificando-as. O historicismo do século XIX passa a ser elemento estruturante da narrativa e o cronotopo é dado a partir de outra chave.

Ainda sobre o romance-folhetim em Bakhtin, ressaltamos que o teórico russo apresenta uma visão positiva sobre as narrativas folhetinescas, citando inclusive Ponson du Terrail, várias vezes, a fim de destacar a configuração carnavalesca de sua obra (Rocambole, a personagem principal que percorre todo o conjunto das obras de Ponson se metamorfoseia em inúmeros papéis sociais que vão do criminoso ao justiceiro, do nobre ao encarcerado). No universo folhetinesco a multiplicidade das peripécias; das tragédias; dos crimes; dos acasos; das situações inusitadas e extraordinárias; dos diálogos exaltados e no limiar de situações trágicas como a morte; a amplificação do enredo; o sentimentalismo exaltado; o universo dos fracos e injustiçados e a flexibilidade do herói que assume diversas posições sociais, afasta a narrativa de uma possível homologia com o universo burguês ordenado, bem comportado, lógico e racional. Esse afastamento do universo burguês aproxima o romance-folhetim da cultura popular em que, segundo Bakhtin, tem-se a totalidade das situações, ocorrendo a imbricação, o nivelamento e o dialogismo dos opostos (o sério e o cômico; o baixo e o elevado; a verdade e a dúvida; o bem e o mal, o jejum e a comida; o espírito e o corpo; o pobre e o rico; o aristocrata e o mendigo etc). Talvez aí resida uma das possíveis explicações que justifiquem o gosto popular pelas narrativas folhetinescas. Essa aproximação do universo popular está na raiz do próprio romance como gênero, pois, para Bakhtin, o romance deita suas raízes na cultura popular e nos gêneros cômicos que sempre se opuseram à seriedade e ao monotom da cultura oficial. Bem longe estamos, no universo do romance-folhetim, da poética da unidade de tempo, espaço e ação aristotélica. No romance-folhetim, tudo é inflacionado e talvez por isso as críticas a essa variante romanesca sejam tão contundentes. O universo burguês, movido pela racionalidade, busca o invariante, o mesmo, a ordem, o monotom, o equilíbrio, o sensato e tudo que subverta esse ordenamento é desvalorizado. O folhetim não se encaixa nessa ordem, sendo repelido. A obra de Bakhtin, em sua totalidade, recupera sempre os discursos e as práticas marginalizadas, colocados para fora do canônico, do oficial. Nesse sentido, o romance-folhetim também será visto por Bakhtin a partir de uma perspectiva não canônica, sendo resgatado, especialmente, em seu poder de carnavalizar a cultura da ordem, do racional, do monotom. Bakhtin aponta todo um universo folhetinesco presente na obra de Fiódor Dostoiévski, exaltando aí a criação de um universo não comedido, não ordenado pelo monotom burguês.

Daí, destacamos a importância que Mikhail Bakhtin atribui à sátira menipéia como uma das fontes de constituição do gênero romanesco e do romance-folhetim como uma variante deste. As menipéias datam do século III a. C. e, em síntese, se constituem em discursos que buscam a verdade a partir de uma visão abrangente e carnalizada. Essa busca se concretiza por intermédio da multiplicidade e simultaneidade de situações, ambientes e gêneros discursivos. A estrutura e temática das sátiras menipéias aproximam-nas dos romances de aventura e de provas que são constituintes dos romances-folhetins. Essa aproximação nos leva a constatar que o romance-folhetim não se liga apenas ao contexto do século XIX, mas vincula-se a uma temporalidade maior:

Na menipéia aparece pela primeira vez também aquilo a que podemos chamar de experimentação moral e psicológica, ou seja, a representação de inusitados estados psicológico-morais anormais do homem - toda a espécie de loucura (temática demoníaca), da dupla personalidade, do devaneio incontido, de sonhos extraordinários, de paixões limítrofes como a loucura, de suicídios, etc.

(...)

A menipéia é plena de contrastes agudos e jogos de oxímoros: a hetera virtuosa, a autêntica liberdade do sábio e sua posição de escravo, o imperador convertido em escravo, a decadência moral e a purificação, o luxo e a miséria, o bandido nobre, etc. A menipéia gosta de jogar com passagens e mudanças bruscas, o alto e o baixo, ascensões e decadências, aproximações inesperadas do distante e separado, com toda sorte de casamentos desiguais.⁴⁴

Além disso, Bakhtin ressalta o caráter publicístico⁴⁵ das menipéias, ou seja, a ligação com o universo contemporâneo ao texto. Essa característica é fundamental do gênero romanesco uma vez que, para o teórico, o romance lida com o presente, carnalizando-o, em contraposição à epopéia que enaltece o passado. Essa publicística se constitui no aspecto contingente e histórico das menipéias e podemos verificar que o romance-folhetim, retomando essa característica, também incorpora o tempo contemporâneo do escritor. O romance-folhetim, embora tenha componentes estruturais que se repetem, não pode ser entendido como uma estrutura que paira acima do contingente. Cada época o revitaliza, modificando-o de acordo com o contexto social, histórico, político literário e de leitura:

Por último, a derradeira particularidade da menipéia é sua publicística atualizada. Trata-se de uma espécie de gênero 'jornalístico' da Antigüidade, que enfoca em tom mordaz a atualidade ideológica. As sátiras de Luciano são, no conjunto, uma autêntica enciclopédia da sua

⁴⁴ BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense/Universitária, 1981, p.101.

⁴⁵ O termo publicístico, extraído de Bakhtin, refere-se ao caráter contingente e imediato a que se liga a forma literária. Doravante usamos esse termo nessa acepção.

atualidade: são impregnadas de polêmica aberta e velada com diversas escolas ideológicas, filosóficas, religiosas e científicas, com tendências e correntes da atualidade, são plenas de imagens de figuras atuais ou recém-desaparecidas, dos 'senhores das idéias' em todos os campos da vida social e ideológica (citados nominalmente ou codificados), são plenas de alusões a grandes e pequenos acontecimentos da época, perscrutam as novas tendências da evolução do cotidiano, mostram os tipos sociais em surgimento em todas as camadas da sociedade, etc. Trata-se de uma espécie de 'Diário de escritor,' que provoca vaticinar e avaliar o espírito geral e a tendência da atualidade em formação. As sátiras de Varron, tomadas em conjunto, constituem esse 'Diário do escritor' (porém com acentuado predomínio do elemento cômico-carnavalesco). Encontramos a mesma particularidade em Petrónio, Apuleio e outros. O caráter jornalístico, a publicística, o folhetinismo e a atualidade mordaz caracterizam, em diferentes graus, todos os representantes da menipéia.⁴⁶

Aluísio Azevedo se utiliza do discurso folhetinesco, comum a outros escritores de sua época, porém, o faz de acordo com certos propósitos pessoais, sociais e locais. Ressaltamos que o romance-folhetim, em Mikhail Bakhtin, advém de formas de narrar milenares, porém, vincula-se sempre ao contemporâneo do escritor haja vista que uma de suas características básicas é a publicística. Tentaremos detectar como Aluísio Azevedo adapta o discurso do folhetim, que é uma forma importada, marcando histórica e pessoalmente esse discurso.

Georg Lukács em seu clássico ensaio "Narrar ou Descrever?(Contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo)"⁴⁷ também se posiciona positivamente em relação ao romance-folhetim. Nesse ensaio, resumidamente, o teórico húngaro enaltece os romances de ação em detrimento dos romances em que predomina a descrição. O discurso descritivo se vincula à ideologia da classe burguesa para a qual somente resta descrever a estabilização de um modo de produzir, consumir e viver atrelado ao capitalismo triunfante. Os romances, em que o documento descritivo da sociedade burguesa prevalece, fortalecem essa sociedade à medida em que pintam o homem e seu destino já formados e engessados dentro de um contexto sócio-econômico imutável. Aqui as produções literárias *sublinham e aumentam* um estado social que se pretende triunfante e único. Já os romances em que prevalece a ação, o modo narrativo, mostrando o homem em formação, permitem visualizar como a sociedade se forma e se transforma. Essa perspectiva é dinâmica; aquela é estática. A perspectiva política de Lukács que prevê a transformação da sociedade burguesa e de seu modo de produção capitalista faz com que o teórico enalteça os romances de ação, pois esses romances poderiam

⁴⁶ Ibid., p. 102.

⁴⁷ LUKÁCS, Georg. Narrar ou Descrever? (Contribuição para a discussão sobre o naturalismo e o formalismo). In: _____. *Ensaio sobre literatura*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

funcionar como uma consciência crítica para o homem ocidental à medida que revelam a capacidade humana de mudança e transformação da sociedade. Nessa perspectiva é que Lukács não desmerece os romances de aventura, pois localiza aí o universo da ação em contraposição ao universo burguês que se quer já acabado, consolidado, homogêneo e alternativa única para a sociedade:

“A eficácia destes romances [folhetins] põe a nu uma das raízes mais profundas do interesse do homem pela literatura, que é o interesse pela riqueza e variedade de cores, variabilidade e multiplicidade de aspectos da experiência humana. Se a literatura artística de uma época não consegue encontrar a conexão existente entre a *praxis* e a riqueza de desenvolvimento da vida íntima das figuras típicas do tempo, o interesse do público se refugia em sucedâneos abstratos e esquemáticos da literatura.”⁴⁸

Ressaltamos que a historiografia literária brasileira, majoritariamente, desvaloriza os romances considerados folhetins, tratando-os como primos pobres dos romances considerados de qualidade. Ler o romance-folhetim novamente e com um outro olhar é uma forma de se problematizar os estatutos de canonização. A história e a trajetória do romance-folhetim pode nos dar a chave para entender a literatura considerada de qualidade, pois como veremos adiante, Aluísio Azevedo, criticando o romantismo e também o naturalismo por intermédio dos romances considerados mercadológicos, conta a história desses movimentos literários e culturais.

⁴⁸Ibid., p.63.

4. O ROMANCE: UMA FORMA ÉTICO-POLÍTICA

A preocupação central para Mikhail Bakhtin é investigar a história da formação da consciência ideológico-lingüística do homem. Essa investigação ocorre a partir de uma perspectiva diacrônica que se inicia com os antigos gregos e culmina nos romances do escritor Fiódor Dostoiévski. Consciência e linguagem para Bakhtin estão imbricadas. O externo, a massa discursiva coletiva, se torna interna, construindo a consciência. A matéria prima da consciência é a linguagem. A consciência para Bakhtin é instituída pela palavra e essa palavra é sempre um signo ideológico, adquirindo significado no meio social. Desse modo, a consciência se forma de fora para dentro, sendo um processo social. Porém, essa exterioridade não é aceita de modo passivo, mas ativo, pois a palavra é sempre apreendida como uma arena em que se digladiam visões díspares. A palavra não somente assujeita como liberta. Todo ato comunicativo é, na realidade, uma tradução, ou seja, o falante compreende e reacentua a palavra do outro a partir de suas matrizes culturais, políticas e sociais. Esse dialogismo interno da linguagem, que faz com que a palavra sempre se oriente pelo já dito e pela réplica futura, não leva necessariamente a uma situação harmônica em que haja sempre um acordo com a palavra do outro. O dialogismo inerente à palavra não impede o conflito, antes vive dele. Bakhtin demonstra esse conflito a partir sobretudo da guerra discursiva em que certos discursos se impõem, tornando-se quase hegemônicos em determinados campos.

A história da formação da consciência lingüístico-ideológica, empreendida por Bakhtin, mostra uma verdadeira batalha em que certos gêneros de discurso são tornados oficiais, sendo amparados pelas instituições sociais, e outros que existem simultaneamente aos oficiais, mas atuam em campos sociais extra-oficiais. Bakhtin não estabelece uma rígida dicotomia entre os discursos, classificando-os em verdadeiros ou falsos. Porém, destaca a diferença entre discurso monológico e dialógico. O discurso monológico se constrói a partir de uma atitude autoritária, exclusivista, definitiva e fechada em relação à linguagem. Esse tipo de discurso deseja se instituir como único e verdadeiro e por intermédio de dispositivos formais, composicionais e políticos tenta abafar a realidade aberta, ambígua, imprecisa, e, sobretudo, histórica da linguagem. Nesse tipo de discurso, a atitude frente à linguagem é positiva no sentido de que há uma crença em que a realidade pode ser dita, definida, explicada a partir do uso correto e claro da linguagem. A atitude

monológica contribui para que se fortaleçam diversas crenças que servem, na realidade, para centralizar e unificar, simplificar e dominar o que, por natureza social, é disperso, contraditório, múltiplo. A atitude monológica perante o discurso é também uma atitude política em que as forças centrípetas agem no sentido de fortalecer o consenso.⁴⁹ Dessa atitude resultam posições autoritárias que não permitem o dissenso, a alteridade, a duplicidade, a pluralidade. A posição monológica está a reforçar certas crenças sociais como: a identidade da língua nacional; a homogeneidade da cultura popular; a interpretação correta do texto; a leitura certa; a objetividade da linguagem científica; a tradução apropriada; a boa literatura etc.

Porém, se percebermos a natureza dialógica da linguagem, veremos que o discurso é aberto, ambíguo, bicentrado (a relação intersubjetiva) porque a sua essência é plural e histórica, comportando vários significados e leituras. Essa atitude aberta para a dialogicidade da linguagem e para a heteroglossia, ou seja, a percepção da existência de vozes sociais conflitantes no interior do enunciado, tem sido a linha estruturante, segundo Bakhtin, da prosa romanesca, cuja pré-história Bakhtin vai localizar na Grécia Antiga, sobretudo nos diálogos socráticos, nas sátiras menipéias e nos gêneros cômicos. A cultura popular milenar do riso, os gêneros familiares, a fala cotidiana e o plurilingüismo social são elementos estruturantes do discurso romanesco. O romance é internamente dialógico, pois ele é sempre um discurso indireto em conflito com os gêneros oficiais e com a cultura oficial. A pré-história do romance é uma história de oposição à cultura oficial séria. O romance é um gênero tardio e como um gênero que paradoxalmente *unifica* a pluralidade discursiva se define mais precisamente na época renascentista com Miguel de Cervantes e François Rabelais.

Para Bakhtin, todo discurso é situado tanto por um contexto social amplo como por um contexto social mais imediato. Desse modo, vemos que o gênero romanesco traz em seu bojo toda uma massa verbal milenar do riso e da oposição ao oficial, que se constitui em contexto social amplo, que vai ser, sobretudo, no

⁴⁹Edward Said, em artigo no caderno *Mais da Folha de São Paulo*, 02 fev. 2003, destaca a dificuldade, nos tempos atuais, após o “11 de setembro”, de se viver nos EUA em virtude de que aí o discurso hegemônico do consenso (contra os árabes e palestinos; a favor da Guerra do Iraque; visão dos EUA como o salvador, o messias) tem triunfado. É nesse sentido que estamos entendendo discurso monológico, ou seja, aquele que se impõe sobre a diversidade. O discurso dominante, após a queda do WTC, pode ser considerado épico à medida que ocorre um enaltecimento unânime da sociedade americana vista como única provedora da paz contra o terrorismo. Obviamente que a “hegemonia” não ocorre em sua plenitude visto que há sempre resistência, constituída pelas forças culturais centrífugas.

século XVII, ativada de modo específico pelo contexto histórico mais imediato, resultando no romance europeu ocidental. Como esse contexto sócio-histórico age e interage com essa forma literária que na realidade estetiza e aglutina várias formas reais de comunicação? A realidade histórica do século XVII comporta mudanças estruturais na economia, na política, na cultura. O universo feudal fechado e centralizado está se esfacelando em confronto com uma outra ordem sócio-política. O novo ordenamento, para se concretizar, precisa questionar, dessacralizar o existente. Nesse sentido, o momento histórico de mudança de paradigma propicia a sistematização do discurso romanesco que tem se nutrido da polêmica, da réplica, da atitude contestatória:

Aponto três dessas particularidades fundamentais que distinguem o romance de todos os gêneros restantes: 1. A tridimensão estilística do romance ligada à consciência plurilíngüe que se realiza nele; 2. A transformação radical das coordenadas temporais da representação literária no romance; 3. Uma nova área de estruturação da imagem literária no romance, justamente a área de contato máximo com o presente (contemporaneidade) no seu aspecto inacabado.

Todos estes três tipos de particularidade do romance estão ligados organicamente entre si, e todos eles estão condicionados por uma determinada crise na história da sociedade européia: sua saída das condições de um estado socialmente fechado, surdo e semipatriarcal, em direção às novas condições de relações internacionais e de ligações interlingüísticas. A pluriformidade das línguas, das culturas e das épocas, revelou-se à sociedade européia e se tornou um fator determinante de sua vida e de seu pensamento.⁵⁰

A genealogia do discurso romanesco encontra seu ponto de maturidade na prosa de Fiódor Dostoiévski, cuja arquitetura polifônica espelha um estágio avançado da consciência ideológico-lingüística do homem. Aí, a linguagem comporta em plenitude a alteridade, a ambivalência, a ambigüidade, o duplo, a ironia. O discurso do autor-narrador já não manipula a voz do outro (personagem) de fora, tornando-a objetal. O autor, utopicamente, já não expressa uma vontade de poder sobre a fala de suas personagens. As vozes, inter-relacionadas, mantêm a autonomia e o poder de resistência umas em relação às outras. Não há o monopólio ou a hegemonia de umas sobre outras. O discurso romanesco de orientação polifônica formaliza esteticamente um estágio lingüístico ideal em que o dissenso, o duplo, a inconclusibilidade são a única realidade possível. Fiódor Dostoiévski realiza no discurso romanesco a utopia de Bakhtin: a formação ideológico-lingüística da consciência do homem ocidental em que o conflito, a contradição e o múltiplo são elementos estruturantes. O romance polifônico, desse modo, é a configuração formal

⁵⁰ BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Editora Hucitec, 1988. p.404.

de uma realidade extraliterária, pois formaliza a pluridiscursividade social com realismo e em sua totalidade heterogênea. No romance polifônico, Bakhtin vê a saída para a coisificação das relações sociais visto que nesse tipo de romance as relações entre o autor e o herói são de outra natureza. O autor não objetiva de fora o herói, construindo-o como uma entidade fechada e acabada. É como se o autor falasse do herói sempre na presença dele, instigando-o a se defender e a problematizar o que se diz dele. Nos romances monológicos, o autor fala sobre o herói. Este está ausente, não podendo problematizar o que dizem de si. Entretanto, entre o romance polifônico pleno (Dostoiévski) e o romance monológico, há uma gama variada de narrativas que combinam esses dois extremos.

A obra de Bakhtin pode ser apreendida como um discurso emancipatório.⁵¹ O autoritarismo presente na cultura oficial e nos gêneros elevados que nega a pluridiscursividade deve ser carnavalizado. As raízes dessa carnavalização que desestabilizam o caráter fechado do discurso sério se encontram, sobretudo, na cultura popular cômica e nos gêneros cômicos. Toda essa força centrífuga das atitudes culturais-discursivas que promovem a crítica à cultura do centro são ativadas pelo gênero romanesco. Esse funciona como o grande herói da narrativa emancipatória de Bakhtin. Desse modo, vemos que a vida penetra a arte a partir da elaboração literária do plurilingüismo e a arte ilumina a vida à medida que recupera toda uma totalidade secular não oficial da cultura do riso popular e do carnaval que tem sido neutralizada pela cultura do sério. Externo e interno se articulam, iluminando-se e construindo-se reciprocamente.

Podemos estabelecer, salvaguardadas as diferenças, alguns pontos em comum entre Bakhtin e Lukács, sobretudo em relação ao romance. Em *Teoria do romance*,⁵² o teórico húngaro destaca que o discurso romanesco narra as vicissitudes, os conflitos e a dicotomia existentes entre o homem e o social. Do

⁵¹ A esse respeito consultar a obra de TIHANOV, G. Reification and Dialogue: aspects of the theory of culture in Lukács and Bakhtin. Disponível em: <http://www.shef.ac.uk/uni/academic/A-C/bakh/tihanov.html>> acesso em 10 març. 2000. O autor traça um paralelo interessante entre Lukács e Bakhtin, destacando que ambos apresentam um discurso emancipatório e utópico, sendo que para o filósofo húngaro o herói de libertação se constitui nas classes operárias e para o filósofo russo, no gênero romanesco. Esse, sobretudo na variação polifônica, capta a pluralidade discursiva em constante agonística, representando, desse modo, a consciência humana, em seu mais elevado grau de maturidade, liberta do monologismo que a tem aprisionado. Desse modo, Bakhtin vê a possibilidade de libertação do autoritarismo da cultura oficial a partir da linguagem, apreendendo-a em sua dialogicidade inerente.

⁵² LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Ed. 34, 2000.

mesmo modo, Bakhtin assevera que “Um dos principais temas do romance é justamente o tema da inadequação de um personagem ao seu destino e à sua situação. O homem ou é superior ao seu destino ou é inferior à sua humanidade.” (BAKHTIN, 1988, p. 425). Para Lukács, o romance é a um só tempo biografia e crônica social. O mundo é fragmentado e o herói não consegue entrar em sintonia com o social e experienciar uma vivência de totalidade (exatamente o oposto ocorre nas epopéias). Para Bakhtin a diferenciação entre romance e epopéia também se dá nessa direção. Nesta, o herói não se acha desgarrado da comunidade, mas atrelado a ela por um discurso em que todos se reconhecem. Já, no romance, o herói entra em atrito com a comunidade. Para Lukács, o herói, imbuído do individualismo, do romantismo e do idealismo abstrato burguês, busca de forma isolada, *valores autênticos em um mundo degradado*.⁵³ Tanto as idéias abstratas quanto o isolamento tornam essa busca infrutífera. Entretanto, nesse périplo, o herói adquire consciência de si, ora sendo menor ora maior que o social. Essa consciência, no entanto, não tem poder de reverter a realidade, pois essa reversão só é possível em âmbito coletivo e isso ocorre, parcialmente, nos romances de Tolstói quando as personagens, embricadas entre si, atingem momentos epifânicos e de possível transformação do real e de si mesmas. Essa constatação sobre o ser isolado não se aproximaria da crítica fundamental que Bakhtin faz contra o “subjetivismo idealista” que aprisiona o homem em si mesmo quando o toma como fonte individual de saber e de sentido? Lukács termina seu maravilhoso ensaio, vazado em uma linguagem altamente lírica e poética, enfatizando que a obra de Dostoiévski é uma nova forma que talvez configure plenamente esse mundo coletivo em que o herói pode atingir a totalidade perdida (o mundo das epopéias gregas espelhava um herói adaptado à totalidade e à coletividade). É interessante notar que a obra de Mikhail Bakhtin parece começar onde Lukács finalizou. Bakhtin enfoca justo a produção de Dostoiévski, vendo aí, a partir da arquitetura polifônica, em que somente pelo e no coletivo, os heróis entram em contato com a totalidade pluridiscursiva do mundo, uma saída para a coisificação do ser humano e para o resgate da totalidade heterogênea. Ambos os teóricos viram em Dostoiévski uma forma nova para novos tempos. Essa nova forma, tanto para Bakhtin quanto para Lukács, espelha e ilumina uma realidade melhor, em que o homem não existe enquanto ser isolado do outro, consistindo-se em um valor político-utópico presente em suas obras.

⁵³ Id.

Para Bakhtin, a questão da totalidade e do coletivo encontra na obra de Dostoiévski a sua melhor representação. No romance polifônico do escritor russo ocorre a representação literária da desintegração de quaisquer relações hierárquicas, recuperando-se de certa forma, em um outro tempo histórico, as antigas relações sociais de uma comunidade agrária e essencialmente coletiva onde todos usufruíam do que produziam. Na polifonia, a recuperação do coletivo se faz via linguagem em que o outro é uma presença constante visto ser a linguagem uma realidade essencialmente intersubjetiva. Aqui, o ser isolado, o particular, o privado são sempre atravessados pela coletividade como ocorria em uma sociedade agrária em que o homem era pura exterioridade. Eis aí um certo retorno àquele mundo agrário em que tudo é vivido no coletivo e o ser isolado “ainda não existe”. Essa “idealização” de Bakhtin sobre as sociedades agrárias primitivas em contraposição às sociedades industriais, em que a divisão de classes sociais é estrutural, está presente, sobretudo, no capítulo *Fundamentos folclóricos do cronotopo em Rabelais*. (BAKHTIN, 1988).

O romance como gênero, para Bakhtin, conflitua com os outros gêneros, pois os integra, em uma atitude dialógica, revelando-os em seu caráter limitado, histórico. O romance é um discurso indireto à medida que enquadra os outros discursos e gêneros, representando-os. Porém, à proporção que os representa é também representado por eles, pois eles dialogicamente são internos ao romance. Além disso, o romance não apenas traz para dentro de si os outros gêneros do discurso como também é autocrítico, representando-se a si mesmo em sua limitação e relatividade. Aqui temos que especificar que para Bakhtin há dois momentos para o romance em sua trajetória rumo ao romance polifônico que se constitui em ápice da formação da consciência ideológico-lingüística. Esses dois momentos definem dois tipos de romance: os romances de “primeira linha” e os de “segunda linha”.

Os romances de “primeira linha” recuperam o plurilingüismo social e o internalizam, porém, aqui ocorre como que uma justaposição desses discursos. O autor os expõe como se estivessem em estado de museu visto que eles não compõem um todo dialogizado, mas se colocam lado a lado, entretanto, já nos dando a idéia de um todo não homogêneo. Além disso, Bakhtin enfatiza que, nessa variante romanesca, o discurso enquadrante trata de enobrecer os discursos que adentram o romance. Ocorre uma espécie de “literaturização” das falas que passam para o interior do romance. Esse enobrecimento cria uma espécie de linguagem

literária enobrecida e homogênea. Esse discurso romanesco acaba dando o tom cultural, pois é nos romances de primeira linha que os leitores vão buscar informação para agir no cotidiano: por exemplo, como se comportar nas festas, como escrever cartas amorosas, como relacionar-se socialmente. Essa variante passa a ser um guia de como agir de modo elegante, refinado e bem disciplinado na sociedade. O plurilingüismo em si penetra o romance de “primeira linha”; enquanto o plurilingüismo para si é a matéria prima do romance de “segunda linha”. Este, na realidade, constitui-se no objeto de estudo de Bakhtin.

Os romances de “segunda linha” teriam em *Dom Quixote* de Miguel Cervantes um modelo exemplar, pois aí os romances de primeira linha seriam incorporados e mostrados em sua limitação e relatividade histórica. *Dom Quixote* recupera o romance de cavalaria para mostrá-lo em sua incapacidade de ler o mundo em virtude das forças centrípetas que atuam nessa variante, unificando as linguagens e os gêneros justapostos a partir de um centro que os enobrece. O herói, Dom Quixote, vive em busca de um mundo perdido, idealizado, enobrecido, literaturizado. Esse discurso é que é parodiado e dessacralizado em *Dom Quixote*. Os romances de segunda linha são inevitavelmente críticos do herói literário e autocríticos no sentido de que problematizam o fazer literário. São discursos sempre indiretos que parodiam discursos já convencionais, cristalizados e coisificados. Bakhtin ressalta que no século XIX há predominância das narrativas orientadas pela variante de segunda linha:

Os romances da primeira linha estilística caminham para o plurilingüismo de cima para baixo, eles, por assim dizer, se rebaixam até ele (o romance sentimental ocupa uma posição particular, entre o plurilingüismo e os grandes gêneros). Contrariamente, os romances da segunda linha vão de baixo para cima: da profundidade do plurilingüismo eles sobem para as esferas superiores da linguagem literária apoderando-se delas. O ponto de vista sobre a literaturidade é aqui o ponto de partida.⁵⁴

Os romances de “primeira linha” que podem ser exemplificados pelos romances de cavalaria, na realidade, constituem-se como uma enciclopédia do bem e justo dizer, de como a linguagem deve ser falada e escrita. Nesses romances predomina uma atitude monológica, pois nessa variante os vários gêneros discursivos passam por uma maquiagem a fim de se enobrecerem, reforçando-se a

⁵⁴ BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Editora Hucitec, 1988. p. 192.

idéia de um centro que a todos domina e imprime uma mesma direção. Já os romances de “segunda linha” parodiam, ironizam e dessacralizam esse estilo enobrecido. Aí temos uma atitude dialógica que não unifica, mas estabelece o conflito. No interior do mesmo enunciado, temos o discurso nobre e o paródico, esclarecendo-se mutuamente. Ambos preservam a sua autonomia, mas uma autonomia inter-relacionada dialogicamente. Nessa variante, em vez de atuarem as forças centrípetas que homogeneizam a linguagem, encontram-se as forças centrífugas que trabalham sempre no sentido de preservar a guerra discursiva, a multiplicidade, a alteridade. Na variante de primeira linha predomina uma orientação épica, monológica e oficial em que há uma construção em monotom para o discurso; já na variante de “segunda linha” a atitude para com o plurilingüismo se faz por intermédio da carnavalização em que o oposto e o contraditório sempre estão presentes, minando a homogeneidade. Bakhtin vê na “primeira linha” um compromisso com a totalidade unificada e sempre igual a si mesma; já na “segunda linha,” vê um compromisso com a totalidade, mas esta é instituída a partir da multiplicidade em constante conflito e agonística:

Abordaremos aqui a categoria extremamente importante da ‘literaturidade geral da linguagem’ apenas de passagem. O que nos importa é o seu significado não na literatura em geral nem na história da linguagem literária, mas somente na história do estilo romanesco. Aqui esse significado é enorme: o significado direto nos romances da primeira linha estilística, e indireto nos da segunda linha.

Os romances da primeira linha estilística aparecem com a pretensão de organizar e de ordenar estilisticamente o plurilingüismo da linguagem falada e dos gêneros epistolares correntes e semiliterários. Os romances da segunda linha estilística transformam essa linguagem, ou seja, os ‘indivíduos literários’ com seus pensamentos e atos literários nos seus principais personagens.⁵⁵

Podemos ler a produção romanesca-folhetinesca de Aluísio Azevedo a partir dessa categoria levantada por Bakhtin, *romance de segunda linha*, entendendo o romance-folhetim de Aluísio Azevedo como uma narrativa de provas duplamente orientado: a provação do herói literário romântico e das linguagens literárias correntes e canônicas. Desse modo, estaremos investigando a capacidade crítica e autocrítica da produção folhetinesca em Aluísio Azevedo.

⁵⁵ Ibid., p. 178.

5. O CARNAVAL E A CARNAVALIZAÇÃO EM MIKHAIL BAKHTIN

A obra de Bakhtin se volta, sobretudo, para a análise de um *corpus* não canônico: a cultura popular do riso; a cultura extraoficial; o romance em épocas que lhe atribuíam um caráter de gênero menor; “o culto da fraqueza, da impotência, da bondade, etc.- o animal, a criança, a mulher fraca, o imbecil e o idiota, a florzinha, tudo quanto é pequeno, e assim por diante.”⁵⁶ Nessa realidade sócio-cultural “menor”, Bakhtin também enfoca as festividades carnavalescas populares que ocorrem em praça pública, destacando uma cultura e uma práxis populares opostas à oficialidade séria, unidimensional, dogmática e de uma totalidade homogênea construída. Esse espaço festivo, que percorre a história do homem da antigüidade até o renascimento, época de apoteose do espírito carnavalesco constitui-se como uma alternativa para as relações sócio-políticas. Essa alternativa se concretiza, sobretudo, a partir de uma visão aberta, dialógica e pluralista em relação ao outro e aos fenômenos sociais. A partir da visão carnavalesca do mundo, todas as situações sociais, culturais e políticas apresentam-se ambivalentes, negando-se as explicações, interpretações e apreensões monológicas e mono-causais.

Esse espírito carnavalesco é analisado, sobretudo, na Idade Média em que as festividades populares, embuídas de uma base carnavalizada, se opõem à seriedade, ao autoritarismo e ao dogmatismo medievalista. Nas festas populares ocorre uma verdadeira inversão da ordem e os valores consagrados pelas classes dominantes são relativizados, carnavalizados e depreciados. O espírito do carnaval é sempre ambivalente, unindo os opostos: o sagrado e o profano; o alto e o baixo; o nobre e o pobre; o sublime e o insignificante; a morte e a ressurreição; o corpo e a realidade material em confronto com a alma. O carnaval ocorre em praças públicas, comungando a todos, independente de castas, classes sociais, faixas etárias, gênero etc. O riso zombeteiro e regenerador acompanha cada situação carnavalesca, desautorizando o discurso oficial e dogmático, os valores consagrados, as instituições estabelecidas, as autoridades etc. O riso popular é uma visão de mundo que, ao zombar de tudo que é oficial e se coloca como imutável, inquestionável e acima de críticas, relativiza o instituído, mostrando-o em sua

⁵⁶ BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.381.

dimensão histórica. Dada essa historicidade da cultura estabelecida se abre a possibilidade de transformá-la e refutá-la.

Bakhtin valoriza as festividades carnavalescas porque as eleger como uma forma de resistência ao poder constituído. A cultura popular irrompendo nessas festas se mostra como uma possibilidade real de outra alternativa para as relações sociais e políticas. O povo reprimido comparece à praça pública e ali, durante dias, vivencia uma outra experiência em que a cultura e os valores oficiais podem ser dessacralizados. O carnaval se constitui como forças centrífugas que conflituam com as forças centrípetas da cultura oficial séria, sisuda, dogmática e autoritária da Idade Média.

A cultura carnavalesca, no renascimento, época oposta ao medievalismo, é recuperada por François Rabelais, nas obras *Gargantua e Pantagruel*, como um modo de resistência e crítica aos valores medievais e à cultura oficial das classes dominantes. O escritor francês, na concepção de Bakhtin, escreveu uma obra essencialmente política no sentido de destacar a cultura popular como uma forma alternativa e possível de uma nova configuração social. Nessas obras de Rabelais encontra-se uma verdadeira enciclopédia da cultura popular. Entretanto, nos séculos seguintes, com o avanço do racionalismo burguês, da apologia do trabalho, da ciência aplicada e do produtivismo industrial, as festividades carnavalescas declinam. A festa vai sendo substituída pelo trabalho e, cada vez mais, o homem que trabalha deve ser disciplinado, domesticado e orientado para a produção e não para o lazer e o ócio.

Bakhtin analisa, então, essa diminuição do tempo comunitário da festa carnavalesca e como esse espírito do carnaval passa a migrar para a literatura e, sobretudo, para o gênero romanesco em que vai dar o tom das imagens e representações das personagens, do tempo, do espaço e das falas. Essa migração da práxis carnavalesca para a literatura, Bakhtin chama de “carnavalização”. Ela é responsável direta pela forma romanesca dialógica de representação que em tudo destaca o princípio do contraditório, do ambivalente, da alteridade. O carnaval, forma milenar de resistência da cultura popular frente à cultura das classes dominantes, transfere-se do espaço público para a literatura e aí passa a ser, novamente, uma possibilidade de emancipação do homem porque a prosa romanesca não exclui a cultura popular e os discursos populares. O discurso no romance é plural, unindo e esclarecendo os contrários e desse modo, recuperando a ambivalência, a

duplicidade, a alteridade, próprias da visão carnavalesca do mundo. O carnaval e a “carnavalização”, juntamente com o conceito de plurilingüismo e dialogismo, são categorias de suma importância para Bakhtin à medida que fundamentam o pensamento ético, político e estético do pensador russo. Essas categorias percorrem toda a obra bakhtiniana em que se enaltece a pluralidade, a totalidade heterogênea, a alteridade e os discursos e práticas periféricos e não canônicos. Esse enaltecimento da diferença tem o propósito claro de emancipar o homem das peias da cultura monológica e autoritária das classes dominantes. Bakhtin não é um teórico que visa a somente descrever e *interpretar a realidade, mas também transformá-la*:

As leis, proibições e restrições, que determinam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante o carnaval: revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc., ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade (inclusive etária) entre os homens. Elimina-se toda a distância entre os homens e entra uma categoria carnavalesca específica: o livre contato familiar entre os homens. (...) No carnaval forja-se, em forma concreto-sensorial semi-real, semi-representada e vivenciável, um novo modus de relações mútuas do homem com o homem, capaz de opor-se às onipotentes relações hierárquico-sociais da vida extracarnavalesca.⁵⁷

A carnavalização na literatura não é uma categoria congelada que ocorre sempre igual, mas se dá modificada de acordo com o contexto, os propósitos do autor e as correntes literárias a que se prende a obra. O princípio carnavalesco da dualidade, porém, permanece, construindo a ambivalência das personagens, ditas por vários e contrapostos discursos, resultando na ambigüidade das situações que não podem ser explicadas facilmente por expedientes monocausais; destacando a pluralidade discursiva; elaborando as imagens duais; contrapondo o realismo grotesco ao discurso enobrecido e idealizado; confrontando o universo das múltiplas peripécias e desníveis de toda sorte ao universo burguês comedido, ordenado e domesticado. A carnavalização, portanto, penetra as obras romanescas e o faz de modo específico a cada produção literária:

A segunda questão se refere às correntes literárias. Tendo penetrado na estrutura do gênero e a determinado até certo ponto, a carnavalização pode ser aplicada por diferentes correntes e métodos criativos. É inaceitável ver nela exclusivamente uma particularidade específica do romantismo. Neste contexto, cada uma das correntes e cada método artístico a interpreta e

⁵⁷ BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense –Universitária, 1981, p.106-107

renova a seu modo. Para nos convenceremos disto, basta compararmos a carnavalização em Voltaire (realismo iluminista), nas primeiras obras de Tieck (romantismo), em Balzac (realismo crítico) e em Ponson du Terrail (aventura pura). O grau de carnavalização nos referidos escritores é quase idêntico, mas em cada um deles está subordinado a tarefas artísticas especiais (relacionadas com as tendências de cada um deles) e por isso soa de modo diferente (nem falamos das particularidades individuais de cada um desses escritores).⁵⁸

Bakhtin estuda a cultura popular cômica a partir de três vertentes e sobretudo na obra de François Rabelais: As formas de ritos, festas e espetáculos; obras cômicas verbais que parodiam obras oficiais; formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro. A essas manifestações populares que migram para o discurso literário, o crítico russo denomina de realismo grotesco:

No realismo grotesco, o elemento material e corporal é um princípio profundamente positivo, que nem aparece sob uma forma egoísta, nem separado dos demais aspectos da vida. O princípio material e corporal é percebido como universal e popular, e como tal opõe-se a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento em si mesmo, a todo caráter ideal abstrato, a toda pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo.(...)

O porta-voz do princípio material e corporal não é aqui nem o ser biológico isolado nem o egoísta indivíduo burguês, mas o povo, um povo que na sua evolução cresce e se renova constantemente. Por isso o elemento corporal é tão magnífico, exagerado e infinito. Esse exagero tem um caráter positivo e afirmativo. O centro capital de todas essas imagens da vida corporal e material são a fertilidade, o crescimento e a superabundância. As manifestações da vida material não são atribuídas a um ser biológico isolado ou a um indivíduo 'econômico' particular e egoísta, mas a uma espécie de corpo popular, coletivo e genérico (esclareceremos mais tarde o sentido dessas afirmações). A abundância e a universalidade determinam por sua vez o caráter alegre e festivo (não cotidiano) das imagens referentes à vida material e corporal. O princípio material e corporal é o princípio da festa, do banquete, da alegria, da 'festa'."⁵⁹

Em *O cortiço*, temos, sobretudo, nas festas populares da personagem Rita Baiana, no espaço do cortiço, um espetáculo que ainda conserva esse poder de transgressão e de regeneração a partir do riso comunitário, da abundância e da fartura materiais e do grotesco da realidade corporal. Aluísio Azevedo formaliza essa vivência comunitária da festa do povo que se contrapõe ao universo burguês. O sobrado de Miranda observa o espetáculo da festa a um só tempo seduzido e barbarizado porque o universalismo daquela cultura da fartura e do cômico atrai e ao mesmo tempo repele por ser transgressor da ordem burguesa do mundo sério, do trabalho, da hierarquia, da etiqueta, da disciplina, do comedido. Parece-nos, também, que o próprio Aluísio, colado em seu narrador, sente essa atração e repulsão pela cultura popular. O narrador não participa da festa, é culto, precisa

⁵⁸ Ibid., p.139

⁵⁹ Ibid., p.17

analisá-la usando uma linguagem, muitas vezes, cientificista, mas embora destacado dela, a ela se liga, seduzido e atraído. Destacamos, na seqüência algumas situações narrativas em que se evidencia o espírito da carnavalização que se opõe ao universo burguês presente no sobrado de Miranda. Em o cortiço, a linguagem licenciosa e grosseira (“Todos [italianos] eles cantavam em coro, mais afinados que nas outras casas; quase, porém, que se lhes não podia ouvir as vozes, tantas e tão estrondosas eram as pragas que soltavam ao mesmo tempo”.OC, p.97); a cantoria dos *bestialógicos*, a comilança (“Cá de fora sentia-se perfeitamente o prazer que aquela gente punha em comer e beber à farta, com a boca cheia, os beiços envernizados de molho gordo.”OC, p.94); as imagens grotescas do vômito (“De repente, um pedaço de carne, grande demais para ser ingerido de uma vez, engasgou-o seriamente. Libório começou a tossir, aflito, com os olhos sumidos, a cara tingida de uma vermelhidão apoplética(...) O glutão arremessou sobre a toalha da mesa o bocado de carne já meio triturado.”OC, p.102)., o prazer corporal público (“À sobremesa o esfogueado amigo da dona da casa exigiu que a amante se lhe assentasse nas coxas e dava-lhe beijos em presença de toda a companhia”OC, p.95); o alto e o baixo corporal expostos (“O português amigo da das Dores, já desgravatado e com os braços à mostra, vermelho, lustroso de suor, intumescido de vinho virgem e leitão de forno, repotreava-se na sua cadeira, a rir forte, sem calar a boca, com a camisa a espigar-lhe pela braguilha aberta”OC, p.95); o riso exagerado (“Leocádia, a quem o vinho produzia delírios de hilariedade, torcia-se em gargalhadas, tão fortes e sacudidas que desconjuntavam a cadeira em que ela estava.”OC, p.96) se contrapõem às festas que ocorrem no sobrado de Miranda onde o universo burguês se institui pelo riso comedido e pela etiqueta, ou seja, espaço já bastante domesticado, reprimido e disciplinado pela cultura do sério. No espaço do Miranda a festa é dada para entroná-lo, pois ele recebe título de Barão e quer que a sociedade burguesa ateste e confirme esse privilégio. Desse modo, a festa não rompe com a hierarquia, antes a sanciona; já no cortiço, todos se mantêm no mesmo nível e riem uns dos outros e de si mesmos, num processo claro e básico de quebra ou inexistência de hierarquia.

À medida que o espaço do cortiço se *aristocratiza*, essas festividades desaparecem e se localizam na esfera da casa, do privado e já com sensível diminuição das situações do grotesco, do riso a *bandeiras despregadas*, e principalmente do aspecto de coletividade e irmandade.

Nos romances-folhetins, Aluísio Azevedo incorpora uma variada gama de expedientes ligados à carnavalização. A utilização do romance de aventuras e a recuperação do romantismo exacerbado oposto à seriedade e ao ordenamento da vida burguesa; a comicidade e o sentimentalismo; a crítica ao discurso de tese; o universo ambivalente; o prosaísmo dos narradores; a provação dos heróis literários e do romantismo; a problematização da ausência de homologia entre realidade e linguagem; a hibridização discursiva demonstram claramente, nos romances-folhetins, que Aluísio Azevedo se opõe à unicidade monológica da literatura real-naturalista que, ao tentar se equiparar ao discurso científico, fecha-se em um universo discursivo homogêneo e unidimensional. A prosa desconsiderada pela crítica canônica se constitui em um conjunto bastante tenso em que as forças centrípetas do real-naturalismo e as forças centrífugas (o folhetim, o aventureiro, o cômico, o carnavalizado, o romantismo) conflituam entre si, contribuindo para estratificar o discurso literário do escritor. A esses tópicos retornaremos quando da análise das obras em questão.

6. FORMAS IMPORTADAS: AJUSTES E DESAJUSTES LOCAIS

A produção romanesca de Aluísio Azevedo se faz, sobretudo, a partir de uma linguagem híbrida, já mencionada, oscilando entre o código romântico e o código realista. Boa parte da crítica tem apontado esse discurso que serve a dois senhores na obra do escritor como uma deficiência. Nos romances considerados de qualidade literária e ainda hoje reeditados como *O mulato*, *Casa de pensão* e *O cortiço* destaca-se esse caráter misto da linguagem. Enfatiza-se que o código romântico aí desequilibra o discurso realista-naturalista, parecendo que o autor não foi suficientemente competente para limpar o terreno lingüístico e escrever uma linguagem nova. O romantismo é uma parte residual, velha, passadista que solapa a cada momento o discurso novo. Nessa perspectiva, o escritor precisaria apenas controlar o discurso e limpá-lo desse resíduo a fim de escrever segundo os novos códigos. A seguir, a título de exemplificação, temos um excerto crítico que se orienta nesse sentido:

Os dois códigos caminham de forma dissimulada e as soluções romanescas ora traduzem a nova abordagem objetiva do real, ora servem-se de situações tipicamente românticas, ora invertem-nas, forçando o aparecimento de conteúdo ainda cúmplice de um comportamento ideológico anterior. (...) Ao mesmo tempo, pretende instaurar um novo sistema de significações `a custa do menor gasto, ou seja, com material já usado de situações culturais envelhecidas às quais acrescenta uma roupagem `moderna'.⁶⁰

Nessa interpretação parece que o discurso de Aluísio Azevedo é algo abstrato, pois se vale de um código do passado, completamente esgotado, o romântico, e não alcança o código novo, o realista, pois este é apenas uma roupagem. Nesse sentido a linguagem aí não tem referencial, não tem contexto e não retira a sua significação da situação social, econômica e cultural da qual faz parte constitutiva. Acreditamos que a linguagem de Aluísio Azevedo é significativa, concreta e histórica justo por ser um híbrido entre os dois códigos. O romantismo que se instala na linguagem é

⁶⁰ BRAYNER, S. *Labirinto do espaço romanesco: tradição e renovação da literatura brasileira, 1880-1820*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979. p.37. A crítica sustenta que o romance naturalista fica entre a *ficelle* e a descrição de costumes, esta dada a partir de uma ótica cientificista. Também destaca que o naturalismo é solapado pelo romantismo, sem, contudo, investigar mais profundamente quais as causas sociais e econômicas que sustentam a linguagem romântica. Enfatiza que, na Europa, a linguagem naturalista deu certo, mas no Brasil não, devido às condições históricas diferenciadas. Entretanto, parece-nos que esse discurso da diferença é enformado por uma perspectiva negativista em que a literatura brasileira é considerada menor por não realizar o projeto europeu. Acreditamos que é preciso entender que a importação do modelo naturalista é quase inevitável em um país dependente, mas que ele sofre modificações a partir do novo contexto social, literário e econômico em que

ainda, à época do escritor, um código de comunicação atuante e inserido na realidade local. Não é somente um resíduo que possa ser retirado, pois ele recobre várias práticas sociais. O realismo, por sua vez, também não é somente cosmético, pois diz, cria e fortalece outras práticas sociais. A significação da linguagem advém do contexto em que se insere e a sociedade brasileira oitocentista, na época recriada pela produção de Aluísio Azevedo, constitui-se ela própria enquanto um híbrido entre forças e práticas sociais bastante díspares. Boa parte de nossos historiadores destacam nessa época uma realidade contraditória que de início pode ser verificada em nosso sistema de produção econômica, ou seja, a simultaneidade de escravismo e liberalismo. Essa base econômica e material, em parte contraditória, vai interferir na produção cultural e na linguagem. O sistema escravista brasileiro, mantido tanto por uma elite local, os senhores de escravos e de terras, quanto pelo capital internacional para onde a produção das plantagens se destina, gera simultaneamente um apego ao romantismo mais reacionário e nacionalista em que se exalta a ordem estabelecida, a genealogia da elite, o indianismo, a pátria-natureza, as instituições (família, igreja, estado, escola) e ao realismo de extração burguesa cujos valores liberais, sobretudo econômicos e políticos, são ativados em favor da elite local (livre comércio após a independência, a escravidão justificada pela propriedade privada)⁶¹. Assim, a vigência dessa duplicidade discursiva em Aluísio Azevedo se institui pelo contexto econômico, político e social de uma sociedade de valores contraditórios cujo vetor ora é passadista ora é progressista. Literatura e sociedade se entrelaçam a partir de uma linguagem plural da qual não é possível se fugir, pois se está falando de dentro dela e não de fora.

Essa dicotomia entre realismo e romantismo vinculados a momentos históricos diferenciados é destacada na obra de Michel Lövy, *As aventuras do Barão de Münchhausen contra Karl Marx: Marxismo e Positivismo na Sociologia do conhecimento*.⁶² Nesse livro, o escritor, ao definir o positivismo, o historicismo e o marxismo como correntes filosóficas predominantes no século XIX, diferencia o positivismo do historicismo nos seguintes termos: aquele, sinteticamente, prende-se

passa a se orientar. É mais adequado se investigar como e por que o modelo importado se realizou de modo diferente.

⁶¹ A respeito dessa contradição econômica que influencia diretamente na dimensão cultural, gerando *idéias fora e dentro do lugar* consultar, por exemplo, SCHWARZ (1977), *Ao vencedor as batatas* e BOSI (1992), *Dialética da colonização*.

⁶² LÖWY, M. *As aventuras de Karl Marx contra o Barão de Münchhausen: marxismo e positivismo na sociologia do conhecimento*. Trad. Juarez Guimarães. São Paulo, Busca Vida, 1987.

a uma visão cientificista dos fatos sociais, naturalizando-os à medida que os explica pelo método das ciências naturais. Há aí uma crença na ordem natural, objetiva e imutável da sociedade, a ser descrita pelo cientista de modo imparcial e neutro. Essa visão vincula-se à burguesia racionalista para quem a razão e a ciência são instrumentais formais de dominação da natureza e do social em prol do progresso técnico. Já o historicismo nacionalista se vincula à aristocracia fundiária, principalmente alemã, saudosista de seus privilégios, e temente do ascenso burguês. O romantismo como fenômeno cultural seria seu correlato (saudosista, reacionário, crítico da razão e da visão dessacralizada do mundo científico). Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira*, apresenta uma interpretação similar para esse fenômeno, citando Karl Mannheim, para quem o romantismo é um fenômeno ligado à aristocracia: “Segundo a interpretação de Karl Mannheim, o romantismo expressa os sentimentos dos descontentes com as novas estruturas: a nobreza, que já caiu, e a pequena burguesia que ainda não subiu: de onde, as atitudes saudosistas ou reivindicatórias que pontuam todo o movimento.”⁶³

Nas últimas décadas do século XIX no Brasil, quando Aluísio Azevedo passa a produzir, se acirram as contradições sociais que vão desembocar na Abolição da Escravatura e na Proclamação da República, modificando-se o panorama sócio-político. Os vários conflitos e disputas sociais entre idéias e práticas políticas díspares se refletem na linguagem e na produção cultural. Essa época de transição em que se acirram as diferenças e se recompõem as elites no poder afeta a linguagem literária cujo perfil vai refletir e refratar esse contexto atribulado entre o passado e o futuro. Sendo assim, podemos apreender o hibridismo da linguagem de Aluísio Azevedo, entendendo-o como socialmente significativo, pois resultado desse embate de várias orientações sociais, políticas e econômicas vigentes na realidade e na linguagem que diz essa realidade.

Se partirmos do pressuposto que tanto o significado quanto a construção do discurso literário ocorre no meio social dinâmico entre os homens que vivem, trabalham e se relacionam entre si, podemos asseverar que discurso e contexto social se revelam e se constroem mutuamente. Desse modo, podemos problematizar de que maneira os discursos sociais e as formas literárias, advindos majoritariamente das sociedades européias, adaptam-se ou não à realidade local brasileira. A partir dos pressupostos teóricos com os quais estamos dialogando,

⁶³ BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1984, p.100.

podemos afirmar que o discurso, em geral, apresenta uma dose bastante significativa de eventicidade, não ocorrendo sempre do mesmo modo como uma reprodução *ipsis litteris*. Assim, as formas literárias, oriundas da sociedade européia, sofrem modificações e alterações quando adentram a sociedade brasileira.

Essa discussão sobre as formas culturais advindas das sociedades européias e a circulação e uso dessas formas em solo nacional está presente na obra de vários estudiosos de nossa cultura. Neste estudo, interessa-nos mais estritamente a discussão sobre os caminhos e descaminhos das formas importadas, elaborada por Antonio Candido, Roberto Schwarz e Alfredo Bosi.

A discussão sobre formas importadas e realidade local perpassa a obra crítica de Antonio Candido. A literatura brasileira na obra do Autor⁶⁴ é vista como um discurso interessado e empenhado em dizer a realidade local. As formas estéticas importadas da Europa passam por uma “adaptação” no solo brasileiro porque o escritor, além de literato, é também um historiador, um sociólogo, um psicólogo social que toma para si o papel de definir e criar o caráter brasileiro via discurso literário. Entre as formas literárias advindas da Europa e o objeto - o homem social, universal, ocidental – interpõe-se o meio local. Esse mediador funciona como elemento de diferenciação da literatura brasileira. As formas importadas adaptadas a esse caráter documental representam um papel positivo à medida que auxiliam a sociedade brasileira a se civilizar, adotando os padrões escritos cultos advindos da Europa. Desse modo, os nossos romancistas românticos, apesar da linguagem declamatória, exaltativa e idealizadora do real, também orientam-se para um discurso realista, apegado a uma noção discursiva documental:

O desenvolvimento do romance brasileiro, de Macedo a Jorge Amado, mostra quanto a nossa literatura tem sido consciente da sua aplicação social e responsabilidade na construção de uma cultura. Os românticos, em especial, se achavam possuídos, quase todos de um senso de missão, um intuito de exprimir a realidade específica da sociedade brasileira. E o fato de não terem produzido grande literatura (longe disso) mostra como são imprescindíveis a consciência propriamente artística e a simpatia clarividente do leitor- coisas que não encontramos senão excepcionalmente no Brasil oitocentista. A vocação pública, o senso de dever literário não bastam, de vez que o próprio alcance social de uma obra é decidido pela sua densidade artística e a receptividade que desperta em certos meios.

A consciência social dos românticos imprime aos seus romances esse cunho realista, a que nos vimos referindo, e provém da disposição de fixar literariamente a paisagem, os costumes, os tipos humanos. Este acentuado realismo (em nada inferior muitas vezes ao dos nossos naturalistas e modernos, tão marcados de romantismo) estabelece no romance romântico

⁶⁴ CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira* (Movimentos decisivos). 6. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981.

uma contradição interna, um conflito por vezes constrangedor entre a realidade e o sonho.⁶⁵

Antonio Candido, na década de setenta, modifica a sua percepção positiva do processo civilizatório e ilustrado operado pela adaptação brasileira dos padrões literários cultos, problematizando os desajustes entre forma importada e realidade local. No ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”,⁶⁶ Antonio Candido destaca a incultura do meio brasileiro e a atitude intelectual dualista entre a idéia de atraso e a de progresso, como elementos desestabilizadores desse processo civilizatório. A perspectiva ambígua dos intelectuais em relação ao meio local, ora desejando documentá-lo ufanisticamente ora desejando transformá-lo em um cenário europeu, gerou uma série de impasses à medida que escritores brasileiros anacronicamente, por exemplo, utilizavam-se de formas estéticas totalmente alheias à realidade local.

Antonio Candido, especialmente no ensaio “Dialética da malandragem”,⁶⁷ percebe como o romancista Manoel Antonio de Almeida em, *Memórias de um sargento de milícias*, consegue resolver esse impasse entre forma importada e realidade local. O romancista afasta-se do discurso romântico enaltecendor da realidade, predominante na época, e recupera outra matriz discursiva, ou seja, o folclore popular universal dos contos de Malazarte e a “ajusta” à realidade local. Desse ajuste resulta uma forma literária que revela por intermédio do destino das personagens (homens pobres livres vivendo em uma ordem escravocrata) o movimento sócio-histórico da sociedade oitocentista brasileira que oscila entre a *ordem* e a *desordem*. Nesse ensaio, Antonio Candido faz crítica sociológico-estrutural, buscando na forma literária e no princípio estruturante do romance uma equivalência na realidade sócio-econômica. O princípio da *ordem* e da *desordem* que rege a vida dos homens pobres livres representado em *Memórias de um sargento de milícias* se constitui para Antonio Candido em uma possível saída para a sociedade brasileira, fora dos padrões burgueses em que prevalece o conformismo à ordem social estabelecida. Nesse ensaio de Antonio Candido, revela-se a função social da crítica que se propõe demonstrar por intermédio da literatura outros caminhos possíveis para a sociedade brasileira. O texto literário não somente revela

⁶⁵ Ibid., p.115

⁶⁶ _____. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

⁶⁷ _____. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, 1970, n. 8.

e ilumina o real como pode modificá-lo. A linguagem literária não somente reflete, mas refrata e intervém no real.

Roberto Schwarz (1977), em seu ensaio clássico “As idéias fora do lugar”,⁶⁸ problematiza o conflito entre idéias liberais importadas e formas literárias correlatas e realidade local, destacando a impossibilidade destas se adaptarem perfeitamente ao contexto nacional uma vez que, neste, a presença do escravismo é um impeditivo à implantação do liberalismo. O trabalho escravo e as idéias liberais são uma contradição de princípio, gerando um “torcicolo cultural” em que as idéias não dizem a realidade. O impasse e o descompasso são causados por fusos culturais e econômicos diferentes entre o Brasil oitocentista e a Europa industrializada. Boa parte da produção literária brasileira, nessa perspectiva, é uma abstração visto que importa um modelo orgânico a sociedades liberais totalmente oposto a sociedades escravistas. Boa parte da literatura brasileira não condiz com a realidade local, gerando toda sorte de descompassos. Para Roberto Schwarz, o liberalismo no Brasil será uma ideologia de segundo grau, apenas um verniz dos discursos da elite, impugnado a todo instante, ostentando o seu caráter *fora do lugar*. O Autor destaca *as relações de favor* entre os homens pobres “livres”, o mandonismo e o arbítrio da elite local e o escravismo como elementos a solapar a ideologia liberal.

Tanto Roberto Schwarz quanto Antonio Candido, dos ensaios publicados a partir da década de setenta,⁶⁹ vinculam-se à perspectiva estético-sociológica e sofrem influência de Georg Lukács⁷⁰ para quem discurso romanesco e realidade social se articulam.

⁶⁸SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: _____. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 34.ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

⁶⁹ Sobre a mudança de perspectiva na obra de Antonio Candido, especialmente a partir da década de setenta, pesquisar em WEBER (1997), na obra *A nação e o paraíso: a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira*. Aqui, WEBER destaca que a feliz confluência entre forma importada e realidade local na visão de CANDIDO se modifica na década de setenta quando CANDIDO enfatiza os descompassos.

⁷⁰ Acreditamos que o ensaio “Narrar ou descrever? Contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo,” em que LUKÁCS (1968) distingue o discurso descritivo, apegado à ideologia burguesa, conformista e estática, do discurso narrativo, apegado à épica e à ação, constitui-se como fonte de influência para Roberto Schwarz e Antonio Candido. Lukács pretende desvelar as forças sócio-históricas atuantes a partir dos discursos narrativos. Os romances em que predomina a ação e a luta revelam a formação dos destinos humanos em devenir e ao acompanharmos tal processo, podemos captar as linhas de força sociais que geram os conflitos e os acertos humanos. As narrativas, em que predomina o descritivismo, reproduzem o estado social estático onde o homem é um ser conformado, *uma natureza morta*. As narrativas de ação abrem possibilidades para mudanças sociais; já as de puro descritivismo levam ao conformismo. Forma literária e movimento social se iluminam reciprocamente

Alfredo Bosi, em *A escravidão entre dois liberalismos*,⁷¹ opõe-se ao posicionamento de SCHWARZ, a partir da idéia de filtragem, destacando que a elite local soube adaptar com competência alguns dos valores liberais importados a fim de se legitimar e fortalecer no poder. O crítico apresenta como as idéias e as práticas liberais (democracia representativa, estado de direito, trabalho formal livre, livre comércio, economia de mercado) são recebidas, filtradas e adaptadas pela elite de senhores de escravos e pelos intelectuais no século XIX. A incompatibilidade entre escravismo e liberalismo é resolvida pela aristocracia fundiária à medida que o escravo é visto como propriedade privada e, portanto, inalienável. Somente parte das idéias liberais são adotadas na prática econômico-política porque o regime escravocrata é seu limite. Desse modo, Alfredo Bosi destaca a competência da elite em filtrar os valores importados a fim de se perpetuar no poder e manter o modo de produção escravista. Essa interpretação demonstra que o contexto sócio-econômico brasileiro é ativo e sabe gerenciar os valores culturais importados de modo a se beneficiar. Assim, a realidade brasileira, mesmo presa ao escravismo, não se furta ao direito de se modernizar, entrelaçando valores do passado e do futuro. Entretanto, Alfredo Bosi, destacando a competência da elite em filtrar os valores importados do liberalismo, enfatiza somente os ajustes locais, não problematizando os descompassos entre o lá e o cá, destacados por SCHWARZ.

Embora os posicionamentos de SCHWARZ e de BOSI sejam antagônicos, estamos neste estudo nos valendo em parte ora da perspectiva de um, ora de outro. Adotando a idéia de filtragem, podemos perceber a produção literária híbrida de Aluísio Azevedo, que oscila entre o saudosismo e o romantismo e a racionalidade e o naturalismo, como um ajuste entre um código do “passado”, ainda atuante, e outro do presente a se implantar. O hibridismo cultural estaria a revelar o hibridismo do real. Essa teoria da filtragem pode explicar em parte por que Aluísio Azevedo cientificiza o romance-folhetim romântico e opera certos ajustes às formas importadas que veremos adiante.

O hibridismo da linguagem entre o romantismo e o naturalismo é formalizado de modo “ajustado”, concretizando, em parte, o projeto ilustrado de Aluísio Azevedo. Esse projeto parece concretizar *as idéias no lugar*. A linguagem híbrida também

também na orientação crítica de Schwarz e Candido, fazendo-os dialogar com o crítico marxista húngaro.

⁷¹ _____. *A escravidão entre dois liberalismos*. In: _____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia da Letras, 1992.

capta o movimento sócio-histórico entre práticas sociais díspares as quais já mencionamos. Entretanto, o hibridismo também gera descompassos, produzindo narrativas fraturadas em virtude do impasse gerado pela simultaneidade de fábula aventuresca e rocambolesca e personagens exaltadas, demoníacas cujos discursos cientificizados entram em conflito com o contexto local chão e simplório em que vivem. Nesse sentido, parece que *as idéias estão fora do lugar*. Objetivamos, neste estudo, dialogar com essas vertentes críticas que entendem a literatura brasileira como um discurso de matrizes importadas, mas vinculado a e constituído por um contexto local ativo que ora modifica, ora deturpa e ora reforça tais matrizes, gerando ajustes e desajustes.

7. DISCURSOS CRÍTICOS EM TORNO DE ALUÍSIO AZEVEDO

A grande maioria dos críticos divide, majoritariamente, como já afirmamos no início, a obra de Aluísio Azevedo em duas partes: a dos romances-folhetins, considerada menor e de caráter mercadológico (*Uma lágrima de mulher*, *Girândola de amores*, *Condessa Vésper*, *Filomena Borges*, *A mortalha de Alzira*, *Mattos*, *Malta*, *Mata?*) e a outra, a dos romances literários e de qualidade estética (*O mulato*, *Casa de pensão*, *O cortiço*). Destes, *O cortiço* é considerado a melhor produção. Alguns livros, no entanto, permanecem como que no limbo, pois ora são considerados bons ora ruins. Pertencem a essa categoria flutuante as seguintes obras: *O homem*, *O coruja*, *Livro de uma sogra*.

José Veríssimo não é entusiasta da obra de Aluísio Azevedo, mas lhe reconhece um certo valor, no sentido de ter se afastado dos exageros da linguagem romântica. O crítico valoriza o comedimento, o equilíbrio e o senso de realidade dos romances de Aluísio Azevedo. Não reconhece nenhum valor estético à produção folhetinesca e também não cita a obra *O coruja*. Além disso, critica, a partir de um critério formalista e elitista, o uso de certa linguagem e temática simples e popular nos romances do escritor. Opõe Aluísio Azevedo a Machado de Assis, reforçando a sua preferência por este. Essa oposição, canonizando Machado de Assis e desprestigiando Aluísio Azevedo será repetida e reforçada por inúmeros críticos. Veríssimo sustenta que a incultura do meio social brasileiro passa a ser responsável pela preferência dos leitores por Aluísio Azevedo:

Aluísio de Azevedo nasceu no Maranhão em 14 de abril de 1858 e veio a falecer como cônsul do Brasil em Buenos Aires em 31 de janeiro de 1913. Como tantos dos nossos escritores, com insuficientes letras lançou-se no jornalismo, que, as dispensando, é uma boa escola de escrita corrente e fácil. O seu primeiro livro foi um romance, na pior maneira romântica, *Uma lágrima de mulher* (Maranhão, 1880). Logo depois enveredou pelo caminho que lhe antolhava o naturalismo, conservando, contudo, ressaibos daquela moda. Quando apareceu o seu segundo livro, outro romance, *O mulato* (Maranhão, 1881), onde ao jeito da nova estética, era estudado o caso do preconceito de cor na província natal do autor, protraía-se ainda o romantismo nos romances lidos de Alencar e Macedo e de Bernardo Guimarães, ainda vivo. Como tipos de transição entre as duas correntes literárias, romântica e naturalista, haviam aparecido desde 1870 Taunay e Franklin Távora, para não citar senão os que fizeram obra mais considerável.(...)

Não obstante a sua procedência provinciana, teve *O mulato* o mais simpático acolhimento do Rio de Janeiro e do país em geral. A novidade um pouco escandalosa que trazia, ajudada demais pelo cansaço, de fórmula romântica, foi grata ao nosso paladar enfastiado do romanesco dos nossos novelistas, e pouco apurado para saborear as finas iguarias do Brás Cubas, de Machado de Assis, publicado em 1881. A gente habituada ao despejado naturalismo mesmo cru realismo das discussões políticas e brigas jornalísticas, aqui sempre

decompostas ambas, e mais à proverbial licença da nossa conversação, a maneira zolista devia forçosamente de agradar.

Passando-se da terra natal para o Rio de Janeiro, continuou Aluísio Azevedo a obra encetada com *O mulato*, e continuou aperfeiçoando-se, o que de comum não tem sucedido nas nossas letras, onde, como já fica notado, não são poucos os autores cujos melhores livros são justamente os primeiros. Aluísio Azevedo não só reformou *O mulato*, melhorando-lhe em nova edição a composição e o estilo, mas não obstante a boêmia que por um resto anacrônico do romantismo ainda praticou, pôs sério empenho de aperfeiçoamento na obra subsequente. Os romances *A casa de pensão* (1884), *O homem* (1887), *O cortiço* (1890), confirmaram o talento afirmado em *O mulato* e asseguraram-lhe na nossa literatura o título de iniciador do naturalismo e do seu mais notável escritor.

O principal demérito do naturalismo da receita zolista, já, sem nenhum ingrediente novo, aviada em Portugal por Eça de Queirós e agora no Brasil por Aluísio Azevedo, era a vulgarização da arte que em si mesmo trazia. Os seus assuntos prediletos, o seu objeto, os seus temas, os seus processos, a sua estética, tudo nêlo estava ao alcance de tôda gente, que se deliciava com se dar ares de entender literatura discutindo de livros que traziam tôdas as vulgaridades da vida ordinária e se compraziam na descrição minudenciosa. Foi também o que fez efêmero o naturalismo, já moribundo em França quando nascia.

Não seria, porém, justo contestar-lhe o bom serviço prestado, tanto aqui como lá, às letras. Ele trouxe à nossa ficção mais justo sentimento da realidade, arte mais perfeita da sua figuração, maior interesse humano, inteligência mais clara dos fenômenos sociais e da alma individual, expressão mais apurada, em suma uma representação menos defeituosa da nossa vida, que pretendia definir. Dos que aqui por vocação ou mero instinto de imitação, demasiado comum nas nossas letras, seguiram o naturalismo e se nêlo ensaiaram, o que mais cabalmente realizou êste efeito da nossa doutrina literária foi Aluísio Azevedo, com uma obra de mérito e influência consideráveis, qual a daqueles seus quatro romances, aos quais podemos juntar o último que escreveu, o *Livro de uma sogra*. Êste aliás não é mais plenamente naturalista, e a sua execução lhe saiu inferior à dos primeiros. O resto de sua obra, de pura inspiração industrial, é de valor somenos.⁷²

Araripe Júnior, crítico apaixonado pelo estilo de Aluísio Azevedo, celebra o escritor por vários motivos: modernidade e brasilidade da linguagem; consubstanciação de uma tradição literária; documentação precisa e rica do meio nacional; denúncia social e precisão quanto à pintura das classes populares. Preza em Aluísio Azevedo o uso de uma linguagem mais popular e informal contraposta a um falar lusitano, castiço e extemporâneo. Vê nesse uso, despreocupado com a gramática lusitana, um aspecto moderno e vinculado ao meio social. Aluísio Azevedo, segundo o crítico, demonstra uma consciência aguçada em relação aos falares do povo brasileiro, representando nos romances o homem em suas relações comunicativas reais e autênticas. Compara Aluísio Azevedo a José de Alencar a partir do uso de uma linguagem diferenciada da lusitana, enfatizando uma possível linha de tradição literária entre eles. Critica, no excerto a seguir, o Padre Sena Freitas, crítico moralista e de linhagem gramatical que censura o escritor como fizera com Júlio Ribeiro, apontando-lhe também, indevidamente, as falhas da linguagem:

⁷² VERÍSSIMO, J. História da Literatura Brasileira - De Bento Teixeira a Machado de Assis, 1963. p.260-62.

Em todo o caso, foi ele [Alencar] o primeiro que se abalançou a dizer que os lábios que chupavam a mangaba e o caju não podiam pronunciar palavras pelo mesmo feitio, nem exprimir-se do mesmo modo que os lábios que premiam a maçã e a uva alentejana. Seja, porém, como for, o que é exato é que a semente plantada pelo autor de Guarani frutificou; e, atualmente, quer entre gramáticos, quer entre literatos, romancistas e poetas, nota-se uma salutar tendência para esse Ipiranga das Letras: o que não constitui razão suficiente para poupar ao crítico acima referido um capítulo sobre as escabrosidades filológicas d'O Homem, de Aluísio Azevedo.

O Sr. Padre Sena Freitas ainda faz questão da colocação dos pronomes-no Brasil!- e censura ao escritor [Aluísio] o emprego de termos como - cangote,- de junto,- e outros muitos, que, nesta boa terra, desde os tempos áureos de Gregório de Mattos, deviam ter passado à categoria de clássicos, por ser o único modo por que o povo se corresponde e se entende.⁷³

Araripe Júnior apresenta uma visão da linguagem literária completamente díspar à de José Veríssimo. Enquanto este deplora a semelhança e a aproximação da linguagem literária de Aluísio Azevedo à linguagem cotidiana, Araripe Júnior enaltece essa proximidade. Além disso, o crítico entusiasta de Aluísio Azevedo destaca a especificidade do estilo do escritor. Apesar de sua crítica se pautar pela teoria da obnubilação e se vincular a fatores deterministas ambientais naturais, vale a pena citar um excerto em que o crítico, por intermédio de uma linguagem poética valorativa, que neutraliza o juízo crítico científicista, exalta o estilo tropical de Aluísio:

O estilo, nesta terra, é como o sumo da pinha, que, quando viça, lasca, deforma-se, e, pelas fendas irregulares, poreja o mel dulcíssimo, que as aves vêm beijar; ou como o ácido do ananás, do Amazonas, que se desespera de sabor, deixando a língua a verter sangue, picada e dolorida. É esse estilo desprezado pelos rigorosistas que justamente me apraz encontrar na mocidade que agora surge no Brasil; e se há um escritor capaz de incorporá-lo a uma literatura nascente, como a nossa, imprimindo-lhe direção salutar, isocrônica e frutificante, esse escritor é o autor d' O Mulato, em cujas páginas já encontram-se audácias dignas dos melhores, e que, nos capítulos inéditos d' O Cortiço, vai derramando todo o luxuriante tropicalismo desta América do Sul.⁷⁴

Também posiciona-se contrário a José Veríssimo no que concerne à relação centro e periferia, pois para ele o naturalismo europeu, ao adentrar em solo americano brasileiro, sofreu modificações. O crítico não comunga da idéia de pura cópia presente em José Veríssimo, mas vê o contexto brasileiro como um agente modificador da estética importada. Araripe Júnior estuda a literatura brasileira por uma perspectiva vinculada às idéias de Taine e isso faz com que ele veja a literatura brasileira desvinculada da portuguesa. A produção literária, neste quadro

⁷³ BOSI, A. *Araripe Júnior: Teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Edusp, 1978, p. 122.

⁷⁴ *Ibid.*, p.126

interpretativo, é produto do meio, do momento e das raças e, é, portanto, diferenciada. Nesse sentido, o crítico enfatiza a diferença entre a escola de Emile Zola e o naturalismo de Aluísio Azevedo, reforçando assim a especificidade do escritor e, por extensão, da literatura brasileira. Esse posicionamento se opõe a José Veríssimo que vê no naturalismo brasileiro o sentido da cópia da estética de Emile Zola. Araripe Júnior, extremamente embuído de um espírito otimista e patriótico, opõe o realismo pessimista e moribundo francês, fruto de um continente em decadência, ao nosso realismo otimista, pujante de viço e vida, apontando em Aluísio Azevedo o grande romancista brasileiro chamado a retratar, via literatura, a força e a vitalidade nacionais:

A concepção do mestre [Zola], os seus métodos de expectação, os seus processos experimentalistas, tiveram em vista uma sociedade decadente, de natural tristonha, que decresce, míngua, dentro das próprias riquezas, perante sua antiguidade, cansada, exausta, senão condenada a perecer. No Brasil, o espetáculo seria muito outro, - o de uma sociedade que nasce, que cresce, que se aparelha, como a criança, para a luta. Ora, nada mais natural do que uma inversão nos instrumentos. Um cadáver não se observa do mesmo modo que um ser que ofega de vigor.

Aluísio Azevedo, constituindo-se o corifeu do naturalismo em sua terra, não cometeu o erro de copiá-lo servilmente; ele compenetrou-se, primeiro, do espírito da revolução operada pelo mestre; mas, organicamente diferente de Zola, impelido pela força de sua índole, talvez mais do que ele pensa, enveredou pela trilha única que o há de levar ao acampamento triunfante.

(...)

A nova escola, portanto, tem de entrar pelo trópico de Capricórnio, participando de todas as alucinações que existem no fermento do sangue doméstico, de todo o sensualismo que queima os nervos do crioulo. O realismo, aclimando-se aqui, como se aclimou o europeu, tem de pagar o seu tributo às endemias dos países quentes, aonde, quando o veneno atmosférico não se resolve na febre amarela, na cólera, transforma-se em excitações medonhas de um dantesco luminoso.

A fórmula que melhor nos cabe para exprimir a nova fase literária não pode ser senão esta: - O naturalismo brasileiro é a luta entre o cientificismo desalentado do europeu e o lirismo nativo do americano pujante de vida, de amor, de sensualidade.

(...)

Um realismo quente, em oposição a um realismo decadente, frio; a realidade do lirismo ou o lirismo da realidade, como mais apropriado entendam. Não há fórmula que mais convenha ao nosso crescimento atual, principalmente agora, que, pela força imigrantista, o Brasil começa a sentir o movimento de deslocação, como um grande paquiderme que esteve longamente em repouso. Tudo estreme, o anseio de anular circula com estrépido.⁷⁵

Araripe Júnior, embora enalteça Aluísio Azevedo, vendo-o como um dos grandes nomes na literatura brasileira, também critica a produção folhetinesca, percebendo nela a influência dos folhetinistas franceses e também o gosto pelo macabro, pelo extraordinário. Surge no excerto um outro Aluísio Azevedo, menos comportado, menos racional, apresentando um realismo grotesco, segundo o crítico,

⁷⁵ Ibid., p. 125-128.

mais próximo do universo popular e distante do burguês, como se pode verificar nos seguintes fragmentos:

Depois da brilhante estréia d'O Mulato (1881-1882), o autor andou a satisfazer a avidez dos leitores de rodapé, escrevendo as Memórias de um Condenado e Os Mistérios da Tijuca, vazando-os, embora com muitas restrições, nos moldes de X. de Montépin e de Ponson du Terrail. Durante esse período, perguntei-lhe, por mais de uma vez, se lhe aprazia assanhar essa fera chamada-público, - atirando-lhe pedaços de carne crua e ensangüentada, como costumam fazer os domadores, para mostrar mais realçadas as suas qualidades dominadoras. A resposta a estas e outras injunções foi o aparecimento de Casa de Pensão.⁷⁶

Continuando com a crítica à produção folhetinesca, vale citar:

Aluísio Azevedo, ou por fatigado de realismo, ou por sentir necessidade de dar férias ao seu espírito laborioso, interrompeu a sua obra para editar um livro de mera fantasia.

A Mortalha de Alzira, romance escrito para leitores de rodapé de jornal, teria sido motivo de escândalo para os apreciadores do autor de Casa de Pensão, já tão habituados aos seus processos de composição, se ele não se apressasse em declarar no respectivo prólogo que se tratava de um filho espúrio. 'Um filho que não reconheci logo... Nasceu fora do meu casal', diz o romancista, aludindo à publicação anterior da obra na Gazeta de Notícias, sob o pseudônimo de Vitor Leal. Composta para figurar uma reação contra a escola realista, A Mortalha de Alzira carece, entretanto, de algumas qualidades, que tornavam amável o romantismo. A lenda do vampiro, narrada à moderna e explicada como um fenômeno fisiológico, perde tudo quanto poderia ter ganho, se o escritor conservasse na sua exposição as névoas do sobrenaturalismo. A história dos amores de Angelo e Alzira, contada com o soçobro d'alma das velhas onzeneiras, obteria um relevo que não consegue obter uma narração sem mistério. Falta-lhe a nota do assombro; e é justamente dessa nota que resulta o sabor, que nós ainda hoje encontramos nos contos fantásticos de Hoffman e nos romances de Ana de Radcliffe.

Procurando divertir-se com o seu público, Aluísio Azevedo conseguiu, todavia, mostrar como é fácil manejar a ficelle, e quanto o uso do material de um processo difere da composição verdadeiramente artística, em que o autor entra com os nervos e com a alma.

A Mortalha de Alzira não é uma obra de pura fancaria; mas também não é, como pretende o autor, 'sincera sob o ponto de vista da comoção'. Falta-lhe o que se encontra em abundância dos Três Mosqueteiros,- o amor aos personagens, amor este que sobra no Coruja, na Casa de Pensão e no Cortiço.⁷⁷

O texto de Araripe Júnior, em relação ao folhetim, embora o desclassifique enquanto obra literária, apreende-o a partir de vários ângulos, pois o lê como uma possível reação à estética naturalista, como divertimento para os leitores e para o autor e como uma releitura moderna, pelo veio cientificista, da lenda do vampiro. Desse modo, podemos perceber que o crítico vê a atuação de Aluísio Azevedo em *A Mortalha de Alzira* de um modo plural em que o folhetim pode apresentar várias faces, tornando-se um discurso mais complexo e *poliédrico*.

⁷⁶ Ibid., p. 137.

⁷⁷ Ibid., p. 173.

Araripe Júnior é um dos poucos críticos de renome na época da publicação dos romances de Aluísio Azevedo a perceber a elaboração de uma psicologia social objetiva na obra do escritor:

Ali [Casa de Pensão] não há reses, nem demonstrações. Os personagens valem uns pelos outros; encontram-se e relacionam-se naturalmente, impelidos pela fatalidade do meio; e não se perfilam, não se curvam, como nos romances antigos, à maneira de serventes humildes, aplainando o caminho do herói, desempenhando uma função no enredo, guiando docilmente a ação a um fim preconcebido, embora com sacrifício das linhas principais dos respectivos caracteres. (...) O que seu espírito [de Aluísio Azevedo] abrange e apanha com mais facilidade é a ligação dos caracteres entre si. Vide, por exemplo, com que rara felicidade ele, depois de apresentar o estudante Amâncio de Vasconcelos no Rio de Janeiro, soube agrupar em torno deste personagem os objetos e as pessoas que com mais força deviam reagir sobre o seu temperamento. Daí uma aglutinação nas cenas que se sucedem, que dão aos fatos descritos um encanto indeclinável.

A vida é contagiosa. O mundo é formado por uma série de cárceres, aonde nos é impossível escapar à influência que os detentos, de ordinário, exercem uns sobre os outros. E era por isso que Lacenaire, fazendo a autópsia de um desses antros, de que ele se constituía uma das glórias, dizia - que os forçados chegavam, em seu perfeito acordo com o meio cínico em que viviam, a corar sinceramente quando apanhados em infrações que se poderia chamar a moral do crime.⁷⁸

Nessa passagem temos a compreensão de que a psicologia interior se forma a partir das relações sociais em que as personagens se orientam e agem. As bases sociológicas e materialistas dessa interpretação é que dão a base para o entendimento da psicologia das personagens em Aluísio Azevedo. Araripe Júnior parece dialogar antecipadamente em um século com Michel Foucault, especialmente, em seu livro *Vigiar e Punir*,⁷⁹ em que o filósofo francês trata da formação da alma social, ou seja, da consciência do sujeito, a partir de relações de poder exercidas por intermédio das relações pessoais e sociais. Michel Foucault, investigando a mudança do sistema penal no século XVIII, inspirada pelas idéias iluministas e racionalistas em que o encarceramento do indivíduo passa a ter outro propósito, ou seja, reabilitá-lo para o retorno à sociedade, salienta que, nesse momento, passa-se a agir sobre a consciência do indivíduo a fim de fazê-lo reconhecer a sua conduta criminosa. O indivíduo é vigiado, esquadrihado e disciplinado, recebendo um tratamento físico-psicológico que culmina na estruturação de sua consciência. O cárcere, porém, extrapola a prisão e se instaura no cotidiano de nossas relações sociais. As práticas de vigiar o outro passam a ser uma constante e objetivam disciplinar e normalizar. Essas práticas tanto se

⁷⁸ Ibid., p. 139.

⁷⁹ FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*: história da violência nas prisões. Tradução Lígia M. Pondé Vassalo. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1988.

internalizam na consciência do sujeito, formando um sujeito que se auto-polícia, quanto orientam ações de uns sobre os outros no sentido de se construir uma ordem social disciplinada. A formação da consciência se dá somente nas e pelas intermediações sociais. Isso ocorre na obra de Aluísio Azevedo, como salientou Araripe Junior (“O mundo é formado por uma série de cárceres, aonde nos é impossível escapar à influência que os detentos, de ordinário, exercem uns sobre os outros”). Talvez esse diálogo separado por mais de um século, que estamos inclinados a perceber, se possa explicar pelo determinismo social que subjaz a ambos os teóricos.

A crítica à produção folhetinesca de Aluísio Azevedo passa a ser recorrente e vamos encontrá-la no século XX, sendo reforçada praticamente dentro dos mesmos moldes. Dentre os depoimentos contrários aos folhetins, iniciemos citando o de Nelson Werneck Sodré⁸⁰. O crítico, em relação ao naturalismo, não o vê como simples cópia das estéticas européias. O transplante cultural de Emile Zola e Eça de Queirós ocorre com deslocamento. Na Europa, a estética foi mais pura, desapegada de romantismo, porque aí essa estética diz uma realidade mais homogênea: o universo burguês já dominante em fins de século XIX. Nessa época, no universo europeu industrializado, ocorre a urbanização e a proletarização generalizadas, amparadas pela crescente racionalização do processo produtivo. Obviamente que essa racionalização atinge também a produção cultural que se desapega do maravilhoso, do romantismo idealizador, da narrativa aventuresca e de enredo múltiplo. A nova escrita vem para recobrir e criticar essa realidade mais racionalizada e desejosa de uma realidade homogênea.

No Brasil, naturalismo e romantismo se entrelaçam, pois duas temporalidades e duas realidades históricas são simultâneas: escravismo, patriarcalismo, aristocracia fundiária em contradição com liberalismo, práticas burguesas, estratificação social em formação. O que salva o naturalismo brasileiro, para Werneck Sodré, é o acessório, ou seja, a descrição dos costumes onde se localiza o social específico brasileiro: “Salva-se [Naturalismo Brasileiro] em parte pela reconstituição do quadro de costumes; salva-se, pois, pelo que, nele, não é específico.”⁸¹ As narrativas naturalistas são dominadas pela *Ideologia do*

⁸⁰ SODRÉ, N. W. *O naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

⁸¹ *Ibid*; p. 385.

Colonialismo,⁸² em que os determinismos raciais e uma visão eurocêntrica predominam, desvalorizando o nacional. Para ele, o naturalismo atinge uma popularidade bastante acentuada e de longa duração na história da leitura no Brasil e esse fenômeno deve ser objeto de estudo sério e sociológico. Para Werneck Sodré, o naturalismo no Brasil se torna popular sobretudo porque mantém uma ligação discursiva interna com o romantismo. Esse fato revela o gosto das classes médias consumidoras dessa literatura. O seu perfil conservador e reacionário se identifica com essa linguagem híbrida entre romantismo e naturalismo. Outro elemento que Werneck Sodré destaca no naturalismo é que a partir dessa estética os problemas cotidianos passam a ser lidos a partir de uma perspectiva social e não individual. Dentro de sua concepção marxista e sociológica, esse fato é tido como positivo.

Em relação a Aluísio Azevedo, o crítico enfatiza a formulação híbrida entre romantismo e realismo dos romances do escritor e divide a obra em romances mais apegados ao realismo e romances-folhetins de nenhum mérito literário:

(...) Aluísio Azevedo elabora os seus romances em pouco mais de um decênio, e elabora-os sobre a pressão da necessidade, passando do folhetim romântico mais vadio aos livros em que capricha na feitura e em que se realiza. Confessa, em documentos íntimos, o drama de subsistência que o força a compor *Mistérios da Tijuca*, quando desejaria escrever os grandes romances do tipo de *O cortiço*, mas, quando encontra solução prática para o problema, abandona a pena e, vivendo no estrangeiro, nem faz folhetins e nem escreve literatura autêntica.

Aluísio é um exemplo, no naturalismo brasileiro, do escritor que trabalha constrangido pela fórmula e que vacila entre o desregramento romântico, a que se submete demasiado facilmente, embora lamentando o fato, e o espartilho naturalista, que o deixa peado, a que obedece a contragosto. Não poderia haver contenção absoluta na obediência, daí a mistura de elementos românticos, quando a vigilância afrouxa, e de elementos simpáticos ao autor, quando os costumes aparecem e ele os faz desfilar.⁸³

⁸² _____. *A ideologia do colonialismo: seus reflexos no pensamento brasileiro*. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1984. Nessa obra, o autor define a ideologia do colonialismo como aquela que surge com os descobrimentos e a expansão do capitalismo e da civilização ocidental. Consiste em formar um grupo de idéias e argumentos sob a perspectiva científica para justificar a dominação das metrópoles sobre as colônias. A raça, o clima e a geografia são elementos acionados para distinguir as civilizações. De um lado os povos inferiores e de outro os superiores. Também vê como essa ideologia é filtrada, adaptada e reproduzida, servindo de instrumental para que nossos intelectuais (Sívio Romero, José de Alencar, Euclides da Cunha e Oliveira Viana) leiam a sociedade brasileira. A linguagem cientificista desse discurso serve para legitimar a argumentação. Nossos intelectuais, baseando-se nesse olhar de fora, empreendem uma análise ideológica da nação e dos brasileiros. A ideologia do colonialismo é antes de tudo eurocêntrica, reafirmando a obra de colonização. O pessimismo dos intelectuais do século XIX advém da ideologia do colonialismo, pois a partir daí somos vistos como menores e subalternos. Nossa subalternidade, apregoa-se, só será superada por obra da cultura civilizada e européia.

⁸³ _____. *História da literatura brasileira*. 8. ed. São Paulo: Difel, 1982. p. 390.

Lúcia Miguel-Pereira⁸⁴ salienta que na estética naturalista brasileira, os romances enfocam mais os casos de alcova, seguindo na trilha de *O homem*, e vão se desviar do modelo social de romances como *O cortiço* em que se representa o homem em conflito com a sociedade. Além disso, a Autora sustenta que o naturalismo não teve ligação com o contexto brasileiro, diferentemente de o romantismo. A estética naturalista não passou de imitação literária. Lúcia Miguel-Pereira não traz muita novidade sobre a obra de Aluísio Azevedo e, na esteira da maioria dos críticos, coloca *O cortiço* como única obra de verdadeiro valor na produção de Aluísio Azevedo.

Lúcia Miguel-Pereira também divide a obra de Aluísio Azevedo em literária e comercial, enfatizando a unidimensionalidade da produção folhetinesca, elaborada tão somente visando ao lucro. Essa afirmação é muito fechada, pois não é possível comprovar esse fundamento unívoco dessa produção. Apesar de condenar os romances “mercadológicos”, destaca desse conjunto algumas obras em que não houve descuido quanto ao apuro técnico:

Assim, interrompida em plena maturidade, entremeada de romances fabricados tendo em vista apenas o lucro, a obra de Aluísio Azevedo não realizou inteiramente a vocação de seu autor. Em dezesseis anos de atividade literária produziu doze romances, dez peças de teatro, que variaram do drama à revista, um volume de contos, sem falar nas colaborações na imprensa. De tudo isso só ficaram *O Cortiço*, *O Mulato* e *Casa de Pensão*, sendo que destes apenas o primeiro é realmente um grande livro. Os outros, mesmo aqueles que fez caprichadamente como *O Homem*, *O Coruja*, *Filomena Borges* e *O livro de uma sogra*, são hoje, a bem dizer, ilegíveis. Mas *O Cortiço* basta para lhe assegurar a posição de primeiro plano na nossa literatura.⁸⁵

Outra problematização que pode ser levantada no texto de Lúcia Miguel-Pereira é sobre os textos considerados ilegíveis. O que seria um texto ilegível? Há somente um padrão de discurso sendo aceito ou é possível resgatar uma vertente que esteja à margem e não no centro do paradigma? A reedição de discursos considerados obsoletos é uma situação recorrente no mundo cultural. Não há somente uma linha reta e progressiva no universo cultural que nos impele sempre para frente. O já dito pode ser relido, reacentuado e receber novas significações. Não há textos ilegíveis, pois cada época se apropria de uma certa tradição ora para endossá-la ora para repudiá-la. Bakhtin, nosso teórico de base, nos fundamenta no

⁸⁴ MIGUEL-PEREIRA, L. *História da literatura brasileira: prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. São Paulo: Itatiaia/ Editora da Universidade de São Paulo, 1988. p. 147.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 142.

sentido de que possamos reler o passado, revitalizando-o: “Não há nada morto de maneira absoluta. Todo o sentido festejará um dia seu renascimento.”⁸⁶

Alfredo Bosi e Antonio Candido também vão de certo modo reforçar essa tradição crítica que divide a obra de Aluísio Azevedo entre os folhetins mercadológicos e a obra séria. Desta elegem *O cortiço* como a melhor produção. Primeiramente, nas palavras de Alfredo Bosi:

Em Aluísio Azevedo a influência de Zola e Eça é palpável; e, quando não se sente, é mau sinal: o romancista virou produtor de folhetins. Aliás, trata-se de um caso raro e precoce de profissionalização literária: Aluísio Azevedo - disse Valentim Magalhães - é no Brasil talvez o único escritor que ganha o pão exclusivamente à custa de sua pena, mas note-se que apenas ganha o pão: as letras no Brasil ainda não dão para a manteiga. Essa luta com a pena pelo pão certamente explica o desnível entre seus romances sérios (*O Mulato*, *Casa de Pensão*, *O Cortiço*) e os pastelões melodramáticos de ‘pura inspiração industrial’, no dizer de José Veríssimo (*Condessa Vésper*, *Girândola de Amores*, *a Mortalha de Alzira...*). E talvez à mesma causa se possa atribuir o estranho abandono das letras que se lhe nota a partir dos quarenta anos, quando entra para a carreira diplomática e se elege membro da Academia recém-fundada.⁸⁷

Antonio Candido apresenta dois momentos em relação ao autor. Em *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*,⁸⁸ Antonio Candido critica o caráter estritamente reprodutor da estética naturalista brasileira em relação à europeia. O naturalismo, segundo Antonio Candido, constitui-se em um período morto para a literatura brasileira, sem pontes locais. Os escritores naturalistas teriam sido meros reprodutores de estéticas de além mar, afastando-se de uma tradição e de um sistema literário nacional:

Este realismo [da ficção brasileira], que foi virtude e obedeceu ao programa nacionalista, foi também fator de limitação, visto como a objetividade amarrou o escritor à representação de um meio pouco estimulante. Macedo é o caso mais típico neste sentido, tendo passado a vida a girar em torno de quatro ou cinco situações no mesmo e acanhado ambiente da burguesia carioca. Bem claro se torna pois o papel da história, do indianismo e do exotismo regionalista, como ampliação de um limitado ecúmeno literário. Igualmente claro é o apelo constante ao padrão europeu, que sugeria situações inspiradas por um meio socialmente mais rico, e fórmulas amadurecidas por uma tradição literária mais refinada. Daí a dupla fidelidade dos nossos romancistas - atentos por um lado à realidade local, por outro à moda francesa e portuguesa. Fidelidade dilacerada, por isso mesmo difícil, que poderia ter prejudicado a constituição de uma verdadeira continuidade literária entre nós, já que cada escritor e cada geração tendiam a recomençar a experiência por conta própria, sob o influxo da última novidade ultramarina, como se viu principalmente no caso do Naturalismo. Significativa, com efeito, é a circunstância do romance post-romântico haver renegado o trabalho admirável de Alencar, não falando nas duas excelentes realizações isoladas que foram *Memórias de um Sargento de Milícias* e *Inocência*, para inspirar-se em Zola e Eça de

⁸⁶ BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria E. G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1977, p.414.

⁸⁷ BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1984. p.210.

⁸⁸ Op. cit., p. 44.

Queirós. A conseqüência foi que os nossos naturalistas, com a exceção de Raul Pompéia e Adolfo Caminha, caíram nos mesmos erros dos românticos (sobretudo Aluísio Azevedo) sem aproveitar a sua lição.⁸⁹

Esse posicionamento de condenação ao naturalismo, no entanto, muda no artigo “Passagem do dois ao três”⁹⁰ em que Antonio Candido, a partir de um mirante essencialmente marxista, lê o romance *O cortiço*, vendo-o em sua inter-relação com o contexto brasileiro. Aí, a formação de um capitalismo incipiente, elemento externo, torna-se interno, sendo formalizado esteticamente, sobretudo, pela narração da vida da personagem João Romão. O romance *O cortiço* teria como linha mestra estruturante a formalização estética do processo de instauração do sistema produtivo capitalista brasileiro. Aluísio Azevedo reforça a tradição *empenhada* da literatura brasileira ao recriar, em plano estético, o universo econômico-social brasileiro e também adapta a forma importada às condições locais. Em “De cortiço a cortiço”⁹¹ Antonio Candido, além de reproduzir a interpretação anterior, amplia a discussão, destacando que o modelo francês zolista da narrativa realista-naturalista funcionou com liberdade e criatividade nas mãos de Aluísio Azevedo. O escritor naturalista desenvolve em *O cortiço* um texto derivado e ao mesmo tempo próprio. O contexto brasileiro e a tradição *interessada* da literatura brasileira provocam um deslocamento no modelo francês importado.

Essa revisão que Antonio Candido opera em relação a Aluísio Azevedo restringe-se somente ao romance *O cortiço*. Quanto aos folhetins, a sua posição é bem clara: são textos subliterários. No prefácio a *Filomena Borges*, Antonio Candido define e censura o intuito do livro: puro divertimento. Porém, apesar disso, levanta aspectos a serem investigados no romance: traça um rápido paralelo entre *Filomena Borges* e *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes, apoiando-se na personalidade romântica da heroína e em seu contraponto realista e prático (o marido da heroína). Antonio Candido, embora critique negativamente o livro, não o caracteriza como *ilegível*, antes incita o estudioso de literatura a reler esta obra como percebemos na seguinte passagem:

⁸⁹ Ibid., p.117.

⁹⁰ _____. A passagem do dois ao três (contribuição para o estudo das mediações na análise literária). In: *Revista de História*. Ano 25, tomo 3, volume 50, número 100, São Paulo, out/dez, 1974, p.787-799.

⁹¹ _____. De cortiço a cortiço. In: _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

Tudo isto nos traz de volta à idéia do início: a leitura de *Philomena Borges* não deve ter outro intuito que o divertimento. Divertimento sem refolhos, de quem deseja passar o tempo. Para isto, o romancista oferece estrada livre, pois é de fato notável a rapidez dos acontecimentos, entrecruzados, quase todos elevados a peripécia e, embora tratados com facilidade jornalística, mostrando que quem os arquitetou sabia escrever. Para o estudioso de literatura, o livro tem outros atrativos, pois é possível averiguar nele, certas componentes recessivas de melodrama e vulgaridade, de bom humor e melancolia, que integram a personalidade literária de Aluísio Azevedo e aparecem, nos seus melhores livros, domadas e devidamente polidas. Isto, porém, seria pano para outra manga.

(...)

Quem escreveu *O Coruja* poderia ter explorado muito mais a sua riqueza potencial. Por que não o fez? Sem entrar na alternativa, podemos verificar no livro certa falta de coerência técnica. O plano e a fatura oscilam entre vários pontos de atração, embora predomine a tonalidade cômica. Por vezes nos sentimos em pleno romance de costumes, como em toda a parte inicial e várias outras. De repente, passamos ao conto anedótico, à Artur Azevedo, nas seqüências do ferrolho, com que *Filomena* barra o acesso ao quarto. Além, já é a atmosfera de aventura folhetinesca, como no episódio da Espanha; noutras partes, a burla das festas e das cenas de circo, ou a comédia dos episódios com os criados. Como se não bastassem, ocorrem chanchadas (a sova do Barroso na mulher, por exemplo) e lances de dramalhão (o encontro com o cachorro, o desfecho sepulcral).⁹²

A corrente crítica que divide a produção de Aluísio Azevedo entre boa e má literatura não é, no entanto, hegemônica, pois há outros posicionamentos bem divergentes que vêm na produção folhetinesca certo valor que deve ser investigado.

Josué Montello em artigo “Uma lágrima de mulher: o primeiro romance de Aluísio Azevedo”, posiciona-se favorável a essa obra, destacando que, já nesse romance, o escritor revela certas facetas de sua obra madura como a crítica aos valores burgueses e a polêmica em relação ao casamento que se constitui em tema da primeira à última produção romanesca de Aluísio Azevedo. Josué Montello não estabelece uma dicotomia irreversível na obra do escritor, mas percebe o amadurecimento do conjunto narrativo e, sobretudo, o engajamento político de Aluísio Azevedo:

Voltando a “Uma lágrima de mulher”, acentuemos que também nesse primeiro livro Aluísio revela as suas qualidades vigorosas de combatente desassombrado. E lança-se contra o burguês ambicioso, cujas idéias se restringem ao renome pelo dinheiro e pelos títulos alapardados a peso de ouro. Pinta, com pinceladas fortes, a corrupção nos grandes meios, onde o burguês conquista, depois de mil combates, o seu lugar ao sol.⁹³

⁹² AZEVEDO, A. *Filomena Borges*. São Paulo: Livraria Martins Editora, prefácio de Antonio Candido, p.4 .

⁹³ MONTELLO, J. Uma lágrima de mulher: primeiro livro de Aluísio Azevedo. *Vitrine*, Rio de Janeiro, jun.1943.

Herman Lima, em artigo intitulado “Aspectos de Aluísio Azevedo,”⁹⁴ mesmo dicotomizando a obra do escritor, destaca a criatividade e a inventividade de Aluísio posta a serviço dos romances-folhetins. Herman Lima não exige do escritor que este opte por um tipo de narrativa em que a imaginação, o acaso, o fantasioso não estejam presentes. Entretanto, destaca o processo de observação da realidade quando da produção da obra considerada realista-naturalista:

O depoimento do grande contista de *Treva* é precioso, no particular dessas singularidades de Aluísio.

É assim, por exemplo, que ele lembra como procedia o amigo, no tempo em que, para escrever *O Homem*, andava pelas pedreiras e casas de pasto convizinhas, familiarizando-se com os cavouqueiros, sentando à mesa com os trabalhadores, conversando com eles, estudando-lhes os tipos, os costumes, a linguagem, surpreendendo-lhes os instintos, rindo com eles, à larga, ou retraindo-se comovido quando os via acabrunhados, sempre à procura do documento humano, como faria Zola.

(...)

Tratando-se de um escritor genuíno, que trabalhava com rapidez e desembaraço, corrigindo pouco, ainda segundo as palavras do romancista d’*Turbilhão*, do que, aliás resta a prova evidente na fecundidade com que lhe saíam da pena os folhetins diários, ao jeito de *Filomena Borges*, *A Condessa Vésper* ou *A Mortalha de Alzira*, nos quais a riqueza de inventiva corre parilha com a objetividade dos demais livros calcados na realidade da vida fixada por assim dizer de visu, é de fato espantoso que assim acontecesse.⁹⁵

Franklin de Oliveira percebe em Aluísio Azevedo um grande escritor e se contrapõe, sobretudo, à corrente crítica que destaca a fraqueza do escritor em formalizar esteticamente a psicologia das personagens. O crítico vai de encontro a esses posicionamentos desfavoráveis, destacando a grandeza da obra de Aluísio Azevedo, no sentido de que o escritor maneja bem tanto o particular quanto o geral, indo do específico ao genérico e do indivíduo à classe:

Se com Aluísio o povo começa a ser o grande personagem do romance brasileiro, se a sua intenção crítica, quase pedagógica, refulge com vigor até em obras menores como *A Condessa Vésper*; se o tolstoísmo permeia o livro de uma sogra, vemos que a sua pesquisa de tipos, fatos e situações, em diferentes camadas sociais, teria sido impossível se lhe faltasse capacidade de penetração psicológica - o seu poder de dar vida e corpo a agrupamentos humanos não elidia, antes, associava-se ao seu poder de desnudar a psicologia de cada agente das camadas sociais que representava. Esse poder é o poder de criar tipos. Das criaturas individuais de Aluísio Azevedo, nenhuma adquire ‘proporções extraordinárias’ - a expressão é de Eugênio Gomes - como as assumidas pelo Coruja, nome dado a André e ao romance de que é personagem.

O primeiro crítico brasileiro a chamar nossa atenção para a importância dessa personagem foi Alcides Maia, grande prosador gaúcho hoje injustamente esquecido. ‘Não tem rival no

⁹⁴ LIMA, H. Aspectos de Aluísio Azevedo. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 28 fev. ; 20 mar.; 3 abr.; 24 abr. 1960.

⁹⁵ *Ibid.*, 20 mar. 1960.

romance brasileiro', disse. Fora ele, até então, o único a reconhecer a posição excepcional que André ocupa na galeria das grandes criações da ficção brasileira.⁹⁶

Mais uma voz dissonante que aponta méritos na produção folhetinesca de Aluísio pertence a Jean-Yves Mérian que no livro *Aluísio Azevedo: Vida e obra (1857-1913)*⁹⁷ discorda de Antonio Candido quando este aponta um ritmo binário (ascendente e descendente) na obra de Aluísio Azevedo. No entender de Antonio Candido, o ascendente tem por ápice o romance *O cortiço* e o movimento descendente ocorre em virtude das publicações folhetinescas em paralelo à produção considerada literária. Jean-Yves Mérian defende a tese de que os romances-folhetins se constituem em obras de caráter polêmico e crítico e sustenta essa tese, em parte, pelas próprias palavras de Aluísio Azevedo que definem os folhetins como obras de antecipação e preparação dos livros sérios. Segundo Jean-Yves Mérian, Aluísio Azevedo sempre esteve preocupado com a função social da literatura e essa preocupação também incide em sua produção considerada menor. A obra aluisiana deve ser aprendida como uma totalidade que parte de um mesmo centro, o autor engajado na construção de uma sociedade mais educada, mais instruída. Jean-Yves Mérian destaca que “os romances-folhetins não se opunham de modo absoluto aos romances naturalistas, mas, segundo Aluísio, deviam contribuir ao progressivo sucesso destes. A relação entre esses dois tipos de romances era de ordem dialética, sendo o objetivo final a ‘aclimatação’ do naturalismo no Brasil.”⁹⁸

Flávio Kothe, em sua obra *Cânone Imperial*,⁹⁹ questiona a historiografia clássica, problematizando o critério utilizado na eleição de autores e obras

⁹⁶ OLIVEIRA, F. *Literatura e civilização*. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel; Brasília: INL, 1978, p.76.

⁹⁷ MÉRIAN, Jean-Yves. *Aluísio Azevedo: vida e obra (1857-1913)*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo/ Banco Sudameris, Brasília: INL, 1988.

⁹⁸ *Ibid.*, p.471.

⁹⁹ KOTHE, F. *O cânone imperial*. Brasília: Editora da UNB, 2000. Flávio Kothe se contrapõe frontalmente a toda historiografia literária dominante, enfatizando, parece-nos, a partir de bases sociológicas de vinculação marxista e bakhtinianas, que toda a produção literária nacional no Império constitui-se como um longo discurso bastante homogêneo e coeso elaborado de modo monológico. Essa atitude monológica discursiva visa a silenciar a pluralidade de vozes sociais. A produção literária imperial canonizada atende a um projeto de dominação, transformando em hegemônica a fala de quem detém o poder econômico, político e cultural em detrimento das minorias. A fala da elite se sobrepõe à fala dos marginalizados (índios, negros, mulheres, imigrantes). O narrador ou o eu poético falam através de uma voz que vê do alto o desvalido. O discurso literário se constrói sobre o outro e não de sua perspectiva interna. A fala dos despossuídos é sempre cerceada, pois pode levar a uma práxis alternativa de ordenamento social, o que pode prejudicar o projeto político das elites dominantes que tem sido resguardado pelo e no texto canônico.

representativos da literatura brasileira. Em seu modo de ver, destaca que o critério utilizado é antes político e ideológico que estético. Para ele, boa parte da produção literária nacional canonizada não atende a um protocolo mínimo de qualidade estética. O caráter estético de uma obra literária não pode ser medido pelo grau de espelhamento da realidade local como parece ter sido a medida para se enquadrar obras e autores em uma historiografia que se repete. Em relação ao naturalismo brasileiro, Flávio Kothe destaca a importância política do movimento no sentido de sua abertura a uma realidade praticamente ausente da literatura nacional, ou seja, somente a partir da estética naturalista é que as classes marginais passam a freqüentar os romances como protagonistas. Enfatiza ainda que a entronização de Machado de Assis teria também sido responsável por se apagar a relevância da estética naturalista. Esse paralelo entre Machado de Assis e os naturalistas já o vimos em José Veríssimo anteriormente. Apesar de levantar aspectos importantes no naturalismo brasileiro, Flávio Kothe não deixa de criticar seus integrantes. Aluísio de Azevedo é percebido como uma voz ideológica que acaba por reforçar os valores da elite dominante à medida que em sua obra se fala sobre os pobres a partir de uma perspectiva do alto e não a partir do ponto de vista da personagem. Aluísio Azevedo é visto, assim como José de Alencar, como o *bom sinhozinho* que reproduz e reforça a ideologia dominante. Apesar dessa crítica, chama a atenção para o fato de que o naturalismo brasileiro precisa ser relido, afastando-se dessa visão negativa canônica predominante na historiografia literária brasileira:

Ainda que seja mais fácil fazer oposição quando ela já é (quase) situação, esses autores [Aluísio Azevedo, Raul Pompéia, Júlio Ribeiro], questionaram instituições basilares como a Igreja Católica e o sistema de ensino. Faziam parte de uma linha iluminista que, não por acaso, até hoje não é valorizada. Tendo preponderado há mais de um século uma estética que diz não ser de grande valor o que fizeram (e Machado é aí o grande artista, às custas de não evidenciar suas limitações). Excetuados casos esporádicos, não há uma forte tradição de escritores brasileiros perseguidos ou exilados (como, na França civilizada, Voltaire, Diderot, Baudelaire, Flaubert, Hugo, etc.). Não porque a oligarquia local seja boazinha, mas porque a tendência preponderante dos intelectuais é pertencer a ela e se acomodar junto ao poder. Os

Não concordamos plenamente com a visão de Flávio Kothe, pois acreditamos que a literatura brasileira canônica apresenta boas obras do ponto de vista estético e político, não esquecendo, porém, que o estético está sempre situado pelo histórico e, nesse sentido, o discurso literário apresenta limitações e especificidades inerentes ao contexto do qual faz parte. Flávio Kothe desqualifica a historiografia e a produção literárias nacionais, porém, não aplica o mesmo critério para louvar a literatura mundial que também poderia ter passado por um processo de canonização ideológica e não estética, segundo a perspectiva do crítico. A grande contribuição do crítico gaúcho é o questionamento do cânone, constituindo-se como uma voz dissonante em meio à historiografia literária tradicional e a afirmação de que o discurso literário não é abstrato, mas historicamente situado. A esse respeito, ou seja, sobre a situacionalidade do literário pesquisar também em MICELLI, *Intelectuais à brasileira*, 2001.

tão mal denominados períodos pré-modernista e modernista não se mostraram à altura do questionamento feito pelos naturalistas, ainda que estes tenham sido um fracasso em termos artísticos. Não há progresso constante na consciência social, mas nem sempre se consegue disfarçar a perda como avanço.¹⁰⁰

Ainda, a partir de uma perspectiva outra, encontramos uma outra voz, a de Temístocles Linhares,¹⁰¹ que entende de modo mais dialetizado a produção naturalista. Para ele, os lugares-comuns da crítica sobre o naturalismo são improcedentes. Discorda da idéia já consagrada de que o naturalismo no Brasil vicejasse quando na Europa o movimento já estaria caduco. Comprova essa revisão, destacando que o escritor Emile Zola atingiu seu ápice de popularidade em 1893: “Uma vez que só em 1893 é que foi publicado o Docteur Pascal e foi também nessa década que o nome do romancista [Zola] se revestiu de maior auréola de grandeza.”¹⁰² Também discorda da tese que afirma a escassa produção naturalista brasileira. Temístocles Linhares destaca a importância da nova estética, enfatizando a grande quantidade de obras e autores pertencentes a esse movimento literário. Quanto aos folhetins, abre um bom espaço para analisar *Filomena Borges*, destacando nessa obra certos componentes formais diferenciadores de qualidade e enfatizando o caráter cômico do folhetim.

Outra discordância é quanto ao caráter exótico do naturalismo, apregoado por muitos. Opõe-se a esse posicionamento, reafirmando o caráter nacional das obras naturalistas brasileiras. Em relação a Aluísio Azevedo se mostra bem simpático à obra do escritor, levantando mais acertos que erros. Temístocles Linhares se mostra atento às relações entre literatura e sociedade na obra aluisiana, destacando a brasilidade do projeto. O próprio Aluísio Azevedo publicou no periódico *A Semana* de Valentim Magalhães um documento denominado “Brasileiros antigos e modernos” em que enfatizava as ligações entre a sociedade imperial e a sua produção literária. Esse documento, embora seja mais adequado para entender as obras *O cortiço*, *O homem*, *Casa de pensão*, *O coruja*, pode também iluminar a leitura dos romances-folhetins que, como veremos mais adiante, também deveriam servir para instruir o leitor. Vale a pena citarmos uma parte desse documento a fim de destacarmos o projeto ilustrado-nacionalista de Aluísio Azevedo, que consistia em escrever cinco

¹⁰⁰ Ibid., p. 569-599.

¹⁰¹ LINHARES, T. *História crítica do romance brasileiro: 1728-1981*. V.II. Belo Horizonte: Itatiaia/ São Paulo: Edusp, 1987.

¹⁰² Ibid., p. 167

obras, cobrindo, sobretudo, o período imperial e a decadência deste: *O cortiço*; *A família brasileira*; *O felizardo*; *A loureira* e a *Bola preta*.

A ação principia no tempo da independência e acabará pelos meados de 1886 ou 1887.... Tenciona pintar cinco épocas distintas, durante as quais o Brasil se vai transformando até chegar, ou a um completo desmoroamento político e social, ou a uma completa regeneração de costumes imposta pela revolução. O primeiro romance *O Cortiço*, faz-nos ver um colono analfabeto, que de Portugal vem com a mulher trabalhar no Brasil, trazendo consigo uma filhinha de dois anos. Essa criança vem a ser a menina do cortiço.(...) O colono deixa a mulher por uma mulatinha, e deste novo enlace surgem o Felizardo e a Loureira. Participa deste grupo o tipo de capadocio, o pai avô do capoeira, que mais tarde é chefe de malta e força ativa nas eleições. Ligado a este chefe de malta está um tipo que contrasta com ele: é o antigo Conselheiro de Estado, político formado durante a menoridade do sr. D. Pedro II e graduado pelos seus serviços à causa da revolução mineira. Do Conselheiro nasce a família brasileira, composta por quatro figuras, a saber: O chefe, Conselheiro (...), conservador e lírico, a esposa deste, senhora de quarenta, muito apaixonada pela História dos Girondinos de Lamartine, sonhando reformas e lamentando não ser homem para desenvolver o que ela julga possuir de ambição política em seu espírito; a filha,(...) prática e interesseira, vendo as coisas sempre pelo prisma das comodidades e das conveniências sociais; e o filho, rapaz, (...) presumido filósofo e muito convencido de que está senhor de toda a ciência de Augusto Comte.

É sobre essa família que tem de agir o Felizardo e a Loureira: é nesta família que a Loureira vai buscar o amante, o filósofo de dezesseis anos, a quem não valerá toda a teoria científica de Comte e Spencer e que dará um dos bilontras da *Bola Preta*, enquanto que o Felizardo, conseguindo casar a com a filha do Conselheiro e conseguindo, uma vez rico, fazer carreira política vai influenciar nos destinos do Brasil e comprometer a posição do monarca como se verá no último livro...¹⁰³

Esse documento é bastante importante para enterdermos os propósitos estéticos e políticos de Aluísio Azevedo visto que estabelece um plano para a obra que apresenta uma forte vinculação com a sociedade imperial, com a formação e deformação da família brasileira e da política nacional. O plano foi concretizado em parte na obra de Aluísio Azevedo e a preocupação em registrar a realidade social, explícita no documento, se acha disseminada no conjunto da obra literária. A filha do conselheiro pode estar representada na figura de Magdá de *O homem* ou em Ambrosina de *Condessa Vésper*; o capoeira se encontra na personagem Firmo de *O cortiço*; O Felizardo se efetiva parcialmente em Teobaldo de *O coruja*; o filósofo “comtiano” pode estar na figura de Gustavo de *Condessa Vésper*; Pombinha substitui a menina do cortiço; a loureira se localiza em uma legião de mulheres interesseiras e venais que povoam a obra. O documento é precioso, pois esclarece a ligação entre literatura e realidade social, demonstrando que Aluísio Azevedo filtrava

¹⁰³ MAYA, A. A obra de Aluísio Azevedo. *Suplemento Literário de A Manhã*, Rio de Janeiro, 5 de abr. 1942.

a forma importada a fim de que ela se acomodasse aos propósitos de sua literatura *empenhada*.

Vimos, portanto, que parte da crítica canônica desconsidera o conjunto de romances-folhetins, relegando-os à subliteratura. Essa produção é depreciada por ser considerada de *inspiração industrial*, visando *tão somente ao lucro* e constituída *sobre a pressão da necessidade e do drama da subsistência*. Outra linha de desqualificação destaca a orientação dos folhetins para o gosto do público leigo, condenando as obras porque satisfazem a *avidez dos leitores de rodapé*. Outra depreciação consiste em desvalorizar a obra folhetinesca por esta se afastar do modelo importado, asseverando-se que quando Aluísio Azevedo se mantém fiel à Emile Zola e Eça de Queirós, é um bom sinal, mas quando deles se afasta *é um mau sinal*.

Neste estudo, não estaremos lendo os romances-folhetins de Aluísio Azevedo na sua faceta mercadológica considerada negativamente, mas tentando entender, sem preconceitos, como as condições de produção e o público leitor influenciam a produção literária internamente. Os romances-folhetins, por se orientarem parcialmente para uma platéia não especializada, podiam recuperar outros modos de escrever, problematizar a linguagem, instaurar o universo do riso, do fantástico, do acaso, da paródia e do rocambolesco. Aluísio Azevedo instaura um discurso híbrido que atende o gosto do público em que vários expedientes da cultura popular estão presentes, mas ao mesmo tempo deseja exorcizar esse lado popular, instaurando uma narrativa real-naturalista que domestique o romantismo e o folhetinesco. Como veremos, esse exorcismo nem sempre é eficiente e o romantismo mais exaltado ressurge e se impõe. Parece que Aluísio Azevedo se localiza entre o desejo da ordem – o discurso real-naturalista e o desejo da desordem – o discurso romântico exaltado.

A obra folhetinesca também atende a um propósito de sobrevivência material, fazendo com que Aluísio Azevedo seja um dos primeiros escritores a viver da pena, contribuindo para que se estabelecesse o mercado dos bens simbólicos na sociedade brasileira. Aluísio Azevedo tinha um acurado senso das condições de produção cultural de sua época, pois sabia para quem escrevia. A sua produção tinha uma audiência bastante concreta e o seu discurso se formalizava em boa parte de acordo com o leitor, como pudemos averiguar pelos próprios depoimentos do autor. Consta que Aluísio Azevedo também foi um bom publicitário de sua obra, pois

fazia, dentro dos limites dos meios promocionais de seu tempo, toda uma campanha publicitária anterior ao lançamento de seus livros. Havia, portanto, uma preocupação com a leitura e a venda dos livros que se efetivava em estratégias publicitárias.

8. UMA LEITURA DOS ROMANCES-FOLHETINS

8.1 Condessa Vésper: discurso didático contra o romantismo

Julgando *A Condessa Vésper*, agora, de um prisma histórico bem mais afastado, podemos reconhecer nesse livro características bem valiosas, dentro mesmo do realismo novelesco e precário de Aluísio Azevedo: a observação, hoje mais valiosa do que no século passado, de toda uma geografia humana do Rio de Janeiro que desapareceu quase de todo; os admiráveis painéis do Rio de Janeiro de seu tempo e que fixou para sempre Aluísio Azevedo; e sobretudo, a observação que a crítica de tais livros-folhetins não tem sabido apreciar quase sempre e com a devida importância na obra de Aluísio Azevedo: a intenção crítica e pedagógica do autor de tais folhetins, bem nos moldes do romance naturalista e do seu realismo e que fez com que ainda a descrever episódios, personagens e enredos românticos, Aluísio quase a todo o momento insistisse em sua tecla anti-romântica.¹⁰⁴

O romance *Condessa Vésper*, primeiramente, foi publicado sob o título *Memórias de um condenado*, 1882, no periódico *Gazetinha* de Arthur Azevedo.

Nesse romance-folhetim, Aluísio Azevedo revela verdadeiro empenho moralizador e didático no sentido de criticar a perspectiva romântica na qual se enredavam as personagens. O escritor deseja passar ao leitor uma lição de vida, uma sabedoria, demonstrando o quão perniciosas são as práticas sociais embasadas em uma perspectiva romântica. Tal empreitada literária, no entanto, não se dá sem contradições. A linguagem romântica representada em sua limitação histórica não se submete facilmente à crítica, comprometendo os propósitos do autor. Vários são os expedientes utilizados por Aluísio Azevedo para dar conta de tal empreitada moralizante.

O romance conta, principalmente, os encontros e desencontros amorosos entre Gabriel, herói da narrativa, amante e vítima de Ambrosina, heroína da narrativa. Ambrosina ou Condessa Vésper, é mulher atraente, bonita, jovem, educada e que, como as demais personagens femininas dos romances-folhetins, vive em busca de aventuras que sustentam inúmeras peripécias, movimentando o enredo. Ambrosina, após perder o pai e o marido, exercita, por necessidade material e por prazer, a prostituição. Gabriel, após amá-la a vida toda e a ela ter dedicado todo o seu amor e fortuna, mata-a por não mais ter o que oferecer à caprichosa amante. O herói está no cárcere, pagando pelo crime cometido e pede a um escritor que publique suas memórias, intentando com isso que os leitores sintam por ele

¹⁰⁴ CRUZ, L. S. Introdução. In: AZEVEDO, Aluísio. *A Condessa Vésper*. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d. p.25.

compaixão e não desprezo. O condenado amaldiçoa a sua visão e atitude românticas que o levaram à ruína. Este seria o núcleo romântico da narrativa em torno do qual várias outras personagens secundárias orbitam. Oposto a esse centro demoníaco composto por mortes trágicas; suicídios; sexo degradado; sentimentalismo exacerbado; bancarrotas surpreendentes; linguagem romântica afetada; indivíduos em conflito permanente entre o desejo e a realidade e discurso didáticos longos de pregação contra o romantismo, há a periferia do texto em que personagens mais chãs, menos teatrais, mais cotidianas e menos afetadas vivenciam práticas sociais afastadas daquele universo hiperinflacionado de arroubos românticos e rocambolescos. Nessa totalidade heterogênea do texto divisamos a sua complexidade constituída em conflito entre um centro muito apegado às formas importadas do romance rocambolesco e romântico e o periférico mais vinculado à realidade da vida cotidiana¹⁰⁵.

Entretanto, embora possamos definir essa linha divisória entre o centro e a periferia da narrativa, devemos atentar para o fato de que esses dois universos se entrelaçam, contaminando-se. Muitas vezes as personagens centrais vinculadas ao romantismo exaltado e demoníaco se revelam menos afetadas, mais chãs e cotidianas, elaborando-se a partir de outra matriz discursiva mais apegada ao ideário real-naturalista. Essa oscilação entre um discurso e outro é estruturante da produção de Aluísio Azevedo. No próximo romance a ser analisado, *Girândola de Amores*, o próprio escritor, em prefácio a essa obra, explicita o caráter híbrido e consciente de sua produção literária entre matrizes discursivas antagônicas.

O romance se inicia com uma carta de Gabriel a um suposto escritor, rogando a este que organize os manuscritos intitulados *Memórias de um condenado* em forma de livro. Aluísio Azevedo brinca com o leitor, pois o suposto escritor apresenta muitos pontos de contato com o verdadeiro autor. A carta revela certa perspectiva metanarrativa à medida que aspectos biográficos (nortista, caricaturista, romancista do elemento pobre, popular, intelectual polêmico de estrato sócio-econômico médio) de Aluísio Azevedo são imputados ao suposto escritor que publicará os manuscritos:

¹⁰⁵ Estamos dialogando com SCHWARZ, 2000, no ensaio *A importação do romance e suas contradições em José de Alencar* em que o crítico demonstra como o centro das narrativas do escritor romântico, em que gravitam as personagens mais folhetinescas, entra em conflito com

Prezado romancista:

Apesar de nunca ter tido a honra de trocar uma palavra com o SR., já o conheço perfeitamente por suas obras, e por elas lhe aprecio o coração e o caráter. Pode ser que me engane, mas a um rapaz, sem bens de fortuna e sem influência da família, que teve a coragem de reagir contra velhos preconceitos do nosso país, abrindo caminho com a sua pena de escritor transformada em picareta, e posta só a serviço dos fracos e desprotegidos, não pode ser indiferente à desgraça de quem se vê encerrado entre as negras paredes de uma prisão, sem outro companheiro além da própria consciência que o tortura. (CV, p.30)

O romance se estabelece como um discurso dúbio composto duplamente tanto da fala do narrador-real, a personagem Gabriel, que narra as suas vicissitudes ao lado da demoníaca Ambrosina quanto da fala do narrador-escritor, organizador dos manuscritos. Essa organização, porém, não ocorre sem conflitos, pois o discurso romanesco se configura como um código duplo entre o discurso representado e o que representa. O narrador-escritor, ao incorporar a fala de Gabriel para o seu contexto narrativo-analítico, aproveita para criticar as atitudes do narrador-real, ridicularizando-lhe, sobretudo, a afetação romântica.

A narrativa não é dada a partir de um ponto de vista impessoal, mas é elaborada como híbrido entre o discurso em primeira pessoa, o da personagem Gabriel, o romântico afetado e trágico e o discurso do escritor, parcialmente crítico e distanciado. O escritor organizador da narrativa, *Memórias de um condenado*, diz tê-la lido sem interrupção, valorizando o poder da escritura de capturar a atenção, mas não deixa de criticá-la ao destacar-lhe o romantismo exacerbado. Outro ponto importante que nos faz perceber essa dupla orientação do discurso é que a narrativa *Memórias de um condenado* é lida à noite ininterruptamente, apontando para mais um referencial romântico, pois aí, longe do cotidiano banal, o sujeito mergulhado nesse mundo ficcional se comove e, sobretudo, identifica-se. Já a escrita denominada *Condessa Vésper*, originária dos manuscritos, ocorre à luz do dia e essa temporalidade aponta para a racionalidade, para um distanciamento dos fatos:

Fechei de novo a porta do meu gabinete de trabalho, pus de parte o serviço dessa noite, e atirei-me de corpo e alma ao manuscrito.

Li-o todo.

Ao devorar a última página, o sol das seis horas da manhã invadia-me a casa pela ampla janela que eu acabava de abrir, enquanto uma funda melancolia e uma piedosa amargura me assaltavam o coração.

Tateei os olhos, e *os meus dedos voltaram relentados de pranto*.

As confidências do pobre assassino deixaram-me em extremo comovido. Eram uma torrente vertiginosa de episódios dramáticos e originais, em que toda a miséria humana se estorcia convulsionada, ora pela dor, ora pelo prazer, *mas sempre de rojo na mesma lameira de lágrimas ensangüentadas*.

a periferia, esta povoada por personagens mais prosaicas em maior acordo com a realidade local.

Não hesitei, tomei da pena e escrevi o livro que se segue, para mostrar ao meu leitor quanto é perigosa a beleza de uma mulher do jaez da Condessa Vésper, posta ao mau serviço do egoísmo e da vaidade. (CV, p.31-32) (Grifos nossos)

Nesse fragmento do autor organizador, temos duas orientações do discurso: uma em que o autor se acha em posição de identificação com a linguagem do narrador-real, e outra em que ele se distancia e ironiza essa linguagem sentimental, especialmente quando se reporta à narrativa sendo veiculada de modo a jorrar *na mesma lameira de lágrimas ensangüentadas*. Esse início em que há simultaneamente identificação e distanciamento acaba por se constituir em elemento estrutural do discurso romanesco dos romances- folhetins de Aluísio Azevedo, incluindo *Condessa Vésper*. A linguagem que é representada, ou seja, a linguagem romântica já convencionalizada, também representa, pois é também a partir dela que o texto se constrói. O texto de crítica a ela se constrói sobre ela. O enunciado se institui como bivocal: é romântico e ao mesmo tempo desloca o romantismo. Esse deslocamento desnuda a limitação e a relatividade do discurso. O discurso seria romântico na íntegra se fosse emitido somente pelo narrador-real, mas o discurso do condenado é reportado por outro, pelo autor organizador. Essa interferência faz toda a diferença, pois o discurso primeiro é objeto do contexto narrativo do autor organizador. Aí há a representação do discurso do outro, instituindo-se o discurso indireto. Porém, essa representação do discurso do outro não neutraliza o seu poder de persuasão, o que provoca as lágrimas e a comoção no autor organizador e talvez também no leitor.

A empreitada didática do discurso de Aluísio Azevedo em combate contra o romantismo nem sempre ocorre a partir de um enunciado bivocal mais complexo, mas muitas vezes vai se configurar a partir de discursos monológicos bastante longos nas falas das personagens cujo principal objetivo é professorar os malefícios do romantismo. O escritor põe em cena várias personagens para ilustrarem seus propósitos. A fala a seguir, de Gabriel na referida carta, exemplifica inteiramente uma das maneiras como a crítica ao romantismo é elaborada. Aqui é o próprio herói romântico quem se insurge contra o romantismo:

Hoje, que afinal me acho varrido para sempre da comunhão social e arredado daquelas fatais perturbações, reconheço que passei pelo meu tempo sem compreender, nem distinguir a feição do meio em que existi. Não vivi. Apenas vinguei para o egoístico repasto do meu deplorável amor. Fui nada mais que o tardio produto de uma geração moribunda, atropelado pelo choque de uma geração nascente e forte.

Mães! Que concentrais vossa esperança no futuro de vossos filhos; pais! Que pretendeis deixar um rico testamento - olhai para a minha vida, e considerai o perigo do dinheiro em excesso aos vinte anos, e o perigo, ainda maior, da educação romântica! (CV, p.31)

No fragmento a seguir temos mais um exemplo de como a crítica ao romantismo é introduzida no romance a partir da fala das personagens. Gaspar, médico e tutor de Gabriel, é a voz crítica do realista contra o romântico. Gaspar é o primeiro médico da galeria de médicos que vão aparecer nos demais folhetins. Porém, ainda não representa o médico patologista dos futuros folhetins que tudo observa, por intermédio de uma linguagem científicante, a fim de definir patologias, taras e histerismos. Em *Condessa Vésper*, temos a medicina como prática social para os desvalidos. Essa personagem representa um certo tipo social bastante vinculado a alguns ideais claramente positivistas, pois faz o elogio do trabalho, da mulher culta que educa a família, do casamento e, sobretudo, apresenta uma prática altruísta, assistindo os pobres. O narrador o define como um “Positivista ortodoxo” (CV, p.96). Gaspar é usado também para que Aluísio Azevedo “cientificize” o romance-folhetim, pois a partir de sua fala se introduz o cientificismo. Gaspar interrompe a narrativa de peripécias para enunciar longas falas contra o romantismo. Essa personagem é elaborada de forma que o leitor tenha simpatia por ela, parecendo uma porta-voz do verdadeiro autor e suas idéias. Porém, o narrador não deixa de revelar o outro lado de Gaspar, ou seja, seu fanatismo pela caridade, introduzindo a crítica à personagem, que se torna objeto (“Nos últimos tempos entregava-se com exagero ao estudo da medicina e andava a farejar doentes pobres, que curava de graça.”) (CV, p. 96):

Porque, no fim de contas, as circunstâncias especiais da existência, de qualquer de nós dois, nos puseram fora do alcance das forças práticas da vida comum e das leis reguladoras da sociedade. Hoje mesmo, que estou velho e vejo o mundo por um prisma bem diverso; hoje, que tenho o raciocínio já apurado pela experiência, ainda me sinto dominado todavia pela corrente romanesca em que nasci, e na qual palpitou a minha inútil existência. Tu vieste depois, é certo, mas nunca viveste no teu tempo, nunca dependestes dos homens para os conheceres; nunca foste oprimido, para poderes ter perfeita compreensão da justiça; nunca sofreste misérias, em luta pela existência, para poderes formar idéia justa da verdade. E, nessas condições, sem um lugar entre os homens, sem parentes, sem responsabilidade e sem amor, vivendo às cegas, iludido, explorado e desestimado, não pudeste compreender o mundo que te cercava, e tiveste de voltar as vistas e a atividade dos teus sentidos para o passado. Esse passado era tua mãe e sou eu; isto é, era o romantismo no seu maior desvario. E aí tens como nunca chegaste a compreender, meu pobre Gabriel, a época em que tens vivido!

Gustavo, entretanto, prosseguiu o médico, é um produto de elementos inteiramente contrários aos que determinaram o teu caráter e o teu temperamento; há entre vocês proporção de idade e relação mesológica, mas absoluta incompatibilidade no modo de ver as cousas. Formam os dois uma medalha, cujos lados, apesar de juntos, nunca se poderão unir. E, se

quisermos determinar qual dos dois lados da medalha é o direito e qual o avesso, não o conseguiremos, porque ambos são legítimos e lógicos, e ambos têm a sua razão de ser. Foi por isso que jamais conseguimos a amizade e a confiança de Gustavo. O presente desconfia sempre do passado, e nunca o toma a sério. Gustavo revoltou-se contra nós, porque o seu espírito moderno, frio e observador, tendia fatalmente a reagir contra a nossa abstração idealista, que nos levava à contemplação e ao êxtase. O moço pobre, trabalhador e independente, não podia suportar a nossa tristeza e a nossa concentração. Para ele somos simplesmente ridículos mas a verdade é que somos, nós dois, por processos diversos, igualmente atrasados: eu porque me deixei estacionar, e tu, por um simples fenômeno de educação e de hereditariedade. (CV, p.278)

A personagem Gabriel, representante do herói romântico, é construído como afetado, sentimental, ingênuo, suicida, arrastado pela paixão. Porém, esse lado romântico é neutralizado por outra construção mais complexa em que o herói se transforma em anti-herói, revelando-se ridículo, infantilizado, cruel e indolente. Essa elaboração negativa constrói uma faceta mais humana e mais realista da personagem, corroendo o discurso romântico do herói virtuoso. Várias falas e várias situações narrativas que seguem corroboram para essa construção menos maniqueísta da personagem, introduzindo um universo mais bivocal na narrativa. A primeira e a segunda falas são de Gaspar sobre o enteado (este se acha na casa de Ambrosina no dia do casamento da heroína), caricaturizando-o como moço afeminado e fraco; a terceira fala é de Leonardo, o marido de Ambrosina, afirmando a infantilidade de Gabriel; e a quarta pertence à Ambrosina que ridiculariza o amor exagerado de Gabriel por ela e o seu idealismo de academia:

(I) Parece-me, pois, que anuí a todos os teus caprichos; entretanto, tu, o *herói desta complicada aventura*, tu, que me prometeste te portares como homem, que juraste não soltares um gemido de dor ou de queixa, desatas *agora a chorar como uma mulher!*

(...)

Pois bem; não me arrependo do que fiz, e estou por tudo que quiseses, mas, com a breca! Exijo de minha vez que, ou tu te há de portar como homem, ou agora mesmo, desistas de tal idéia de ir `a casa da noiva! *Lá para lamúrias e pieguices de namorado infeliz*, é que absolutamente não vim disposto! Vamos! É decidires! (CV, p.33)

(II) Mas vê se me compõe um pouco esse teu ar, homem! Não sei que parecerás aos folgoões com essa *cara de carpideira de velório!* (CV, p.34)

(III) -O homem não, *a criança!* Já tinha notícias suas. Chama-se Gabriel, é rico, deseja casar com Ambrosina e...(CV, p.137)

(IV) Vai dizer que sofre, e é exato; mas não por minha causa, sim pelos seus vinte anos, que estão purgando o idealismo absorvido durante o seu período acadêmico de S. Paulo...

(...) O senhor não possui o combustível necessário para alimentar semelhante chama durante uma existência inteira... *O seu coração não é nenhuma mina inesgotável de carvão de pedra!* (CV, p.130). (Grifos nossos).

Além dessas falas que mostram as limitações do herói supostamente romântico, ocorrem situações narrativas dadas por um prisma mais realista e objetivo das quais surge um outro Gabriel cujo comportamento cruel predomina. Gabriel tenta se afastar da atração exercida por Ambrosina. Eugênia, moça sem dotes físicos extraordinários e pobre é cortejada por Gabriel, mas é abandonada por ele, vindo a falecer romanticamente de desilusão. Ela se torna uma vítima do herói. O herói sente-se culpado pela morte prematura de Eugênia, sofrendo crises de consciência. Essa crise, no entanto, dura pouco, ou seja, um “abrir e fechar de janelas”, figura metafórica bem urdida na fala irônica do narrador:

A insondável tranqüilidade da aurora invadiu-lhe o espírito, deixando-lhe a porta escancarada; e logo uma loura imagem [Eugênia], castamente risonha, entrou sem –cerimônias por ele, a perguntar, cruzando graciosamente os braços:

– Então meu amigo, quais são as belas cousas que o senhor ficou de dizer-me hoje?...

(...)-Eugênia! Exclamou Gabriel, como se a pobre menina estivesse realmente defronte dos seus olhos.

E fechou a janela para não a ver, tanto lhe atormentavam a consciência aquela meiga e resignada figura de cabelos louros.(CV, p.151)

Gabriel é portanto elaborado a partir tanto da chave romântica, representando o herói apaixonado suicida quanto da chave real-naturalista, revelando-se nada virtuoso. Esse discurso oscilante entre uma perspectiva e outra contribui para que o projeto didático de Aluísio Azevedo se constitua, criticando o romantismo.

A problemática do trabalho é recorrente na obra de Aluísio Azevedo. O escritor insiste a cada passo na dignidade do trabalho e nos prejuízos de uma vida de ócio, que levava boa parte da elite brasileira. Aluísio Azevedo pertenceu a uma elite intelectual, mas não financeira, cujas idéias se vinculavam a um ideário progressista burguês, positivista, republicano, abolicionista, anticlerical e no bojo desse ideário se encontrava a idealização do trabalho como fonte de dignificação do homem. Aluísio Azevedo pertencia a um grupo de intelectuais não patrocinados pela Corte¹⁰⁶. Eram da geração realista e boêmia. A boemia aí se explica não por uma

¹⁰⁶ SCHWARCZ, L. M. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. A autora salienta, a partir de uma perspectiva de *filtragem*, a ligação estreita entre o Imperador e certo grupo de intelectuais românticos sobre os quais o Imperador exercia o mecenato cujo objetivo era a construção de um *império nos trópicos* a partir de adaptações de modelos importados. A criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o patrocínio financeiro e moral aos intelectuais Gonçalves de Magalhães, Castro Alves, Gonçalves Dias, Joaquim Manoel de Macedo, Vitor Meireles e Pedro Américo atesta esse fato. “Fora desses modelos, porém, o ‘mecenato’ de d. Pedro era quase

opção, mas por uma necessidade, pois eram intelectuais oriundos de estratos médios da população, sem a ajuda do mecenato imperial, que viviam, em repúblicas de estudantes, uma existência materialmente precária. Aluísio Azevedo conseguia viver de modo bem simples por intermédio da publicação de seus livros. O escritor e seu grupo se distanciavam muito dos heróis folhetinescos, românticos, ricos, ociosos e enfasiados que esbanjavam a fortuna com prostitutas, pândegas, viagens e tavernas. “Aluísio Azevedo, disse Valentim Magalhães, é no Brasil talvez o único escritor que ganha o pão exclusivamente à custa da sua pena, mas note-se que apenas ganha o pão: as letras no Brasil ainda não dão para a manteiga.”¹⁰⁷ Coelho Neto, em *A conquista*,¹⁰⁸ elabora uma biografia romanceada de Aluísio Azevedo, destacando a pobreza em que vivia o escritor, destacando, de modo bem humorado em uma linguagem de cronista do prosaico, do cotidiano, passagens penosas da vida do intelectual. O ter que ganhar o pão de cada dia faz de Aluísio Azevedo um escritor sensível ao universo do trabalho.

Em *Condessa Vésper*, Gaspar insta Gabriel a trabalhar com o objetivo de salvar o enteado da vida ociosa e de vícios que leva ao lado de Ambrosina. Este, porém, não é talhado para o trabalho. Gabriel representa o filho ocioso que vem de família rica e foi educado apenas para usufruir dos bens materiais, afastando-se de uma vida prática, industriosa. Gabriel é indolente. Nas mãos dele, a fortuna deixada pelos pais é dilapidada, assim como ocorre com Amâncio, de *Casa de pensão*. A educação superficial, a boemia, o romantismo e a sua vida noturna intensa afastam Gabriel da esfera do trabalho. Essa personagem tipifica uma dada realidade social oitocentista descrita também por outros discursos sociais, além do ficcional. Joaquim

inexistente. Mais conhecidos como ‘os artistas do imperador’, os literatos e acadêmicos que circundavam o monarca constituíram um grupo singular que acumulava prêmios e cargos de destaque na política do Segundo Reinado. Alijadas desses ambientes, a assim chamada geração boêmia (representada por Paula Ney, Coelho Neto, Artur e Aluísio Azevedo, Olavo Bilac, entre outros) e uma série de outros artistas reivindicavam um espaço autoral, livre da interferência da Corte.” p. 155.

¹⁰⁷ BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 3.ed. São Paulo: Cutrix, p.210.

¹⁰⁸ NETO, C. *A conquista*. Na passagem seguinte, Coelho Neto relata a pobreza em que vivia o escritor. Note-se que Aluísio nessa passagem é já escritor consagrado e está sendo procurado por um seu admirador a quem pede os sapatos emprestados: “- Imagina a minha situação. Tenho um caso de amor, amor fino; o meu *lunch* de hoje vai ser um fruto proibido. É uma dama da *elite*: loura, de olhos azuis, uma cabecinha de Botticelli. Vive a bocejar entre os sessenta anos do marido e a ferrenha catadura do avô reumático, que enche a casa de gemidos, quando não a abala com os roncões. Esse lírio formoso espera-me, hoje às 3 horas da tarde, enquanto o marido discute no Senado e o avô toma o seu choque elétrico. A ocasião é das mais favoráveis. Dá-se, porém, o caso grave de eu não ter, no momento, calçado idôneo. As mulheres têm o olhar curioso e essa então, que é pudica, no primeiro instante baixará os olhos e dará pelos meus sapatos que começam a descambar em alpercatas.”

Nabuco em *O abolicionismo*¹⁰⁹, por exemplo, apresenta essa mesma realidade social a partir do discurso histórico. A economia, baseada no trabalho escravo, gera ausência de progresso técnico-industrial, horror ao trabalho, educação acadêmica desvinculada da prática, analfabetismo, elite ociosa, baixa politização, cultura elitizada, nepotismo na formação do funcionalismo público, enfim, uma sociedade diferente das sociedades industriais burguesas e européias de onde vinham as idéias liberais de enaltecimento do trabalho para todos. Essa configuração econômico-social é responsável por uma dada estruturação familiar nefasta em que os filhos e netos dos oligarcas da terra não evoluem porque a produção monopolista para o mercado externo de café, por exemplo, recebendo benefícios e proteção do estado, cria uma estabilidade que não sofre com a concorrência e a competição. Essa estabilidade gera facilidades aos herdeiros da terra e da produção monopolista, levando-os à ociosidade. Em *Condessa Vésper*, essa situação é problematizada por intermédio da personagem Gabriel, que dilapida a fortuna deixada pelos pais patriarcas da terra. Aqui, temos a ligação entre literatura e história, demonstrando claramente que o folhetim de Aluísio Azevedo passa por questões locais, problematizando a economia de países periféricos, como é o caso do Brasil, entre o capitalismo e o escravismo. Também podemos observar que há um desajuste entre o discurso laudatório do trabalho e sua inoperância na prática.

Essa introdução crítica em relação ao herói romântico também se faz pela ridicularização do suicídio. Na narrativa, Gabriel tenta várias vezes o suicídio, mas fracassa na hora de empreendê-lo. Essas empreitadas malogradas são sempre introduzidas por passagens cômicas e satíricas que suspendem o clima trágico do suicídio. Da primeira vez, Gabriel é atacado por um louco, não podendo cumprir seu intento suicida; na segunda vez, Gabriel é desnorteado por um interessante diálogo no capítulo XXVI, intitulado, *O implacável alfinete*, entre a razão e o coração. Esse capítulo é paradigmático do livro pois temos a razão, o coração e o narrador como

¹⁰⁹ NABUCO, J. *O abolicionismo*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. Nabuco apresenta uma realidade semelhante à que vive a personagem Gabriel, demonstrando uma certa configuração familiar influenciada diretamente pelo regime escravocrata: “Esse terrível azorrague [escravismo] não açoitou somente as costas do homem negro, macerou as carnes de um povo todo. Pela ação de leis sociais poderosas, que decorrem da moralidade humana, essa fábrica de espoliação não podia realizar bem algum, e foi, com efeito, um flagelo que imprimiu na face da sociedade e da terra todos os sinais da decadência prematura. A fortuna passou das mãos dos que a fundaram às dos credores; pouco são os netos de agricultores que se conservam à frente das propriedades que seus pais herdaram; o adágio ‘pai rico, filho nobre, neto pobre’, expressa a longa experiência popular dos hábitos da escravidão, que dissiparam

personagens cujo objeto de fala é o herói Gabriel. O herói romântico é vítima dessas três 'personagens'. Parece uma conspiração contra ele à medida que ele é falado, determinado, não tem livre arbítrio. Uma batalha discursiva se instaura entre discurso romântico e realista, embatendo-se ambos por dominar Gabriel. Vamos à situação: Gabriel, após saber que Vésper amara Laura na Europa e, atualmente, trocara-o por um outro amante, mais jovem que ele, acha-se à beira do suicídio. No caminho para a morte (atirar-se ao mar), ve-sê seduzido pela vida dos transeuntes. Nesse ponto se vê entre o coração que o insta a ver Ambrosina pela última vez e a razão que o desaconselha a isso. O coração lhe diz que o ato de lá ir é de caridade, pois a amante está enferma; já a razão argumenta que a ida até lá pode enfraquecê-lo a ponto de perdoá-la. Daí por diante, coração e razão se autonomizam e dialogam entre si; aquele vence a partir de chantagem sentimental que cala a razão. A estratégia de ação da razão é clara: ela ocorre às escancaras, não usa subterfúgios; já o coração é hipócrita, mentiroso, habilidoso com a fala, faz-se de vítima, apela para o choro. A razão também é cruel, age por alfinetadas, concretizando a má consciência. Do embate, sai a razão derrotada e o herói romântico, Gabriel, pode cumprir o seu destino na narrativa: volta para Ambrosina para ser usado e sacrificado por ela. Esse capítulo caracteriza bastante bem o embate discursivo entre o romantismo e o real-naturalismo aos quais o herói é submetido.

Após essas tentativas de suicídio, surgem outras que são rapidamente abandonadas pela fraqueza do herói. Somente ao final da narrativa, quando está só, pobre e encarcerado, não podendo mais viver aventuras extraordinárias financiadas pela fortuna dilapidada é que se suicida. Já não pode mais viver o papel de herói romântico.

Ambrosina ou Condessa Vésper se constrói a partir das aventuras que vive. Inicialmente é moça casadoira, filha do Comendador Moscovo, o típico comerciante português que aparece em vários livros de Aluísio Azevedo. Esse tipo social apresenta uma mesma conduta em boa parte da ficção do escritor, com pequenas variações: é de origem portuguesa, sai do estado de pobreza, passa a caixeiro no comércio, logra enriquecer à custa de trabalho e dedicação muito árduas e, finalmente, compra um título de nobreza. A tipicidade dessa personagem é recorrente na obra do escritor e teremos oportunidade de analisá-la nos próximos

todas as riquezas, não raro no exterior e, como temos visto, em grande parte, eliminaram da reserva nacional o capital acumulado naquele regime." p. 162.

romances. Essa personagem recorrente na obra folhetinesca de Aluísio Azevedo vai reaparecer em *O cortiço*, bastante bem elaborada na figura de João Romão. Aluísio apresenta boa dose de animosidade em relação a esse tipo social que ficcionaliza, revelando na construção dessa personagem um certo jacobinismo,¹¹⁰ componente típico do pensamento e da prática social oitocentista.

Ambrosina é filha única, mimada pelo pai e leitora assídua de livros ultraromânticos. Nas palavras do narrador, moralista contra os livros românticos, temos: “Sabia de cor a *Dama das Camélias*, *O Rafael*, *Olímpia de Clèves*, *Monsieur de Carmors* e outras quejandas encantadoras vias de corrupção.”(CV, p.99). Casa-se, mas o noivo enlouquece na noite de núpcias. Abandona o marido, que é recolhido em casa hospitalar. Após esse episódio, Ambrosina aceita Gabriel como amante, mas se apaixona por Laura, moça pobre com quem foge para a Europa. Quando retorna ao Brasil, já é Condessa e entusiasma toda a Corte por sua beleza e comportamento europeizado. Desejada por inúmeros homens, usa-os financeiramente. O auge de sua carreira como cortesã de luxo é seu relacionamento com o sobrinho de D. Pedro II. Por intermédio de sua beleza e poder sexual, exerce certo domínio no universo político da Corte. Verdadeiro tráfico de influências e prática de favores passam pela casa de Vésper e suas atitudes são legitimadas pelo seu amante aristocrata. Vésper atinge seu auge e cai quando seu amante a percebe envelhecer. Daí por diante a derrocada é iminente. Somente Gabriel a socorre, mas a mata ao final por já não poder suprir as demandas da caprichosa. Um golpe econômico, a quebra do Banco Mauá, lhe destrói definitivamente a fortuna. Há toda uma publicística da época que marca histórica e temporalmente a narrativa, situando-se a fábula no contexto brasileiro.

O comportamento de Ambrosina é avançado para um meio bastante tacanho como a sociedade oitocentista brasileira e pode ser explicado em parte pela vida de cortesã de Ambrosina e por sua estada na Europa por três anos. Nesse sentido a personagem tem no meio externo um suporte para a sua conduta avançada. Ambrosina é bastante feminista para a época: declara-se homossexual (alega que seu único amor verdadeiro foi Laura); diz que se utiliza dos homens; não deseja um homem mais forte que ela, para não lhe ofuscar o brilho; desconfia e ridiculariza dos amantes muito românticos e apaixonados. Porém, quando envelhece, passa a ter

¹¹⁰ Jacobinismo está sendo tomado na acepção de certo sentimento nacionalista xenófobo brasileiro contra os imigrantes portugueses.

amantes mais jovens e a se subordinar a eles. Aqui, a sua personalidade mais independente encontra um obstáculo que a faz sucumbir. Essa inclinação para a prática amorosa com homens mais jovens é dada a partir de uma concepção cientificista, enfatizando-se, embora ainda vagamente, a reprodução da espécie como força instintiva que a leva a esse comportamento. É a introdução de outro paradigma discursivo na narrativa. Detalhemos algumas falas e situações envolvendo Ambrosina.

Ambrosina, heroína demoníaca e rocambolesca, também serve aos propósitos centrais do romance, pois em sua fala ridiculariza o amor paixão a partir de uma linguagem de perspectiva financeira. Na fala que segue, o amor inesgotável de Gabriel é satirizado:

- Crimina-se então por amá-la demais?...
- Certamente! O homem, qualquer que ele seja só pode dar de si uma certa e determinada dose de amor; nada mais pode dar por melhor que o deseje, porque mais não tem. A grande ciência da felicidade conjugal consiste em fazer com que essa dose chegue para a vida inteira. Ora, o senhor quer dar-me toda ela de uma só vez, e eu não a quero receber por essa forma. O que não quer dizer que não aceite; aceito-o, mas em pequenas prestações. Recebendo tudo de uma vez temo fazer como os perdulários - esbanjar a fortuna e ter depois de mendigar. Para que havemos de consumir em poucos dias aquilo que nos chega para sempre?... Além de que, meu caro, o abuso traz sempre consigo a saciedade, e o tédio, o enjôo; e eu, no fim de contas... (CV, p.131)

A personagem Ambrosina é a um só tempo extremamente fria e equilibrada, mas não escapa da busca incessante por aventuras. Oscila entre a vida mais chã e a mais idealizada e exaltada, elaborada também a partir de duas matrizes discursivas opostas. A inflação da busca de prazer e divertimento lhe consome a existência. Quando lhe falta mocidade e dinheiro, ela sucumbe. Ambrosina quer uma existência extraordinária e sendo cortesã isso também inclui a sexualidade vivida em todas as suas potencialidades. A heroína sobrevive à morte do pai e à loucura do marido. Libertada da tutela masculina, pode viver em plenitude a sua sexualidade. *Ambrosina quer faltar seu coração de horrores:*

E Ambrosina sonhava-se ao lado de um libertino milionário, que a embriagava com todas as transcendências da riqueza e do prazer; sentia sede das sensações fortes do jogo e das orgias monstruosas, em que há gosto de sangue no fundo das últimas taças. Queria gozos criminosos, lascívia perseguida por lei; sentia necessidade de ruído, de desordem, de escândalo; queria que se falasse nela, que a apontassem, que os burgueses estalassem de raiva, ao vê-la passar, petulantemente linda, satânica, cruel, no seu carro puxado a quatro! Sentia vontade que a julgassem capaz de todos os crimes! E assim mesmo haveriam de ir depor a seus pés a fortuna, a honra, o talento, porque ela era bela e possuía todos os segredos do amor sensual. Os mancebos, ao abrir da puberdade, queimariam a carne em flor

nas brasas do seu sangue; os homens lançariam às chamas dos seus **punchs** a fortuna dos filhos e as jóias da mulher; e os velhos, trêmulos e decrepitos, cheios de condecorações e flanelas, haveriam de arrastar-se até onde ela estivesse para lhe suplicarem, por amor de Deus e em troca de tudo o que possuísem alguns instantes de luxúria! (CV, p.187-188)

A sexualidade vivida em práticas consideradas degradadas é destacada em seu relacionamento homossexual com a personagem Laura. Nessa situação narrativa, uma vez mais Aluísio Azevedo desabona o romantismo. Laura, filha de Jorge, o cocheiro de Gaspar, vincula-se às camadas médias da população. A personagem obteve educação acadêmica, sabendo ler e escrever. Pode ser considerada uma precursora da personagem Pombinha de *O Cortiço*, pois, por ter instrução, escreve e lê cartas para a imensa maioria de analfabetos que a procuram. Parcialmente, como Pombinha, ela será desvirtuada pela cortesã. Porém, Laura colabora para a sua própria destruição (morre de desilusão) à medida que é intoxicada pelo ideário romântico. Suas leituras prediletas são romances idealizadores da realidade e livros de história que exaltam Napoleão I. Laura, apaixonada, por longos anos, pelo “Cativo de Santa Helena,” que conhece apenas pela “cativante poesia da lenda,” transfere esse amor exaltado para Ambrosina. O choque da realidade a faz sucumbir. Ela é outra personagem que serve aos propósitos do autor em seu fito de desabonar o romantismo.

A questão da vivência do extraordinário, bastante comum aos romances-folhetins, é tema polêmico na voz de Vésper. O discurso do extraordinário, do incomum é desautorizado por um discurso mais chão, mais realista. Vésper deseja um companheiro comum, medíocre até. Aluísio Azevedo vai recuperar e desenvolver essa idéia do “marido vulgar e ordinário” em *Livro de uma sogra*. Ambrosina é a estrela e não quer ser ofuscada. O homem ideal para ela deve estar em escala hierarquicamente inferior. Em diálogo com Gabriel, ela expõe sua interessante tese:

- A distinção! Mas não vê o senhor que, quanto maior for a superioridade do marido, tanto maior será também a inferioridade da mulher?... Com um homem vulgar, sucede precisamente o contrário: ela terá o primeiro lugar, e não precisará pôr-se na pontinha dos pés para falar com ele, o que é incômodo.
- Mas terá de abaixar-se...
- Qual! Ele que trepe! É sempre o mais baixo que procura os meios de subir... Digo e repito: A ter de casar, prefiro um homem vulgar, trabalhador e honesto.
- V. Exa, então não aceitaria para esposo um herói da moda?...
- Está claro que não. Pois eu queria lá marido para os outros?... Queria lá marido que passasse algumas horas no lar por obrigação doméstica, e vivesse impressionado com o toilette da viscondessa tal, com o perfume da baronesa tal e tal, e com os amores escandalosos de todas as mulheres? (CV, p.126)

A heroína repudia o “herói da moda”, mas ela é extraordinária. Essa condição singular de Ambrosina não é aceita sem restrições, pois a heroína a cada passo se queixa de sua triste sina de ter que vivenciar uma experiência trágica e rocambolesca. Essa crítica que faz à própria existência extraordinária parece-nos que soa, implicitamente, como um expediente metanarrativo. Por trás das falas da personagem (capítulos *Em casa da Condessa* e *A última camisa*), queixando-se de sua singularidade, escutamos a voz do autor, ridicularizando o papel da heroína folhetinesca. Uma vez mais percebemos a presença do autor reafirmando o seu compromisso moral de desabonar o romantismo.

Ambrosina, na ampla galeria de personagens femininas na literatura brasileira que praticam a prostituição, acha-se a meio caminho entre o romantismo e o naturalismo. Apresenta semelhanças com a personagem Marcela, de Machado de Assis, visto que exerce a prostituição com o propósito material a fim de sobreviver uma vez que o pai a deixou pobre. Porém, diferentemente de Marcela, é também cortesã por prazer. Essa faceta carnal da heroína passa pela chave mais naturalista, reforçando-se as taras sexuais, inclusive o lesbianismo, mas também remonta a uma tradição literária que lembra a obra de Marquês de Sade, escritor que será, inclusive, citado como personagem em *A mortalha de Alzira*. Ambrosina, em relação a *Lucíola*, de José de Alencar, apresenta dessemelhanças e semelhanças. É afetada e demoníaca, mas não é a flor do lodo. Quando o pai da heroína morre, diferentemente de Lucíola, vai para a prostituição por prazer e não para sustentar a irmã santificada. Ambrosina apresenta muitas facetas, sendo até caridosa. A caridade, porém, é fruto da fortuna que Vésper arrecada com a prostituição, não sendo uma característica intrínseca da personagem. A prática da caridade burguesa é desmitificada por Aluísio Azevedo, lembrando-nos um possível diálogo com *Mistérios de Paris* de Eugênio Sue, cujo tema principal são as peripécias do protagonista, o príncipe Rodolfo de Gerolstein, em torno da caridade. As ações caritativas da burguesia são dadas a partir de uma ótica mais racional e cínica, afastadas completamente de uma visão romântica, e revelam que o escritor estava atento para esse tipo de prática social e a imagem dessa prática na literatura. Aluísio Azevedo, embora tenha sido um intelectual comprometido com uma visão progressista e positivista da sociedade, defendendo a abolição da escravatura, criticando a monarquia, acreditando no discurso racional e objetivo do realismo-

naturalismo, ataca em *Condessa Vésper* a prática do altruísmo, bastante cara ao positivismo. Essa prática, no entanto, vai estar elaborada positivamente na personagem Gaspar, o médico dos desvalidos.

Vésper, por intermédio do príncipe D. Felipe, seu amante e sobrinho de D. Pedro II, influencia em decisões na Corte. Essa interferência representa uma simbiose entre romantismo enquanto projeto político e monarquia visto que se constata o patrocínio de D. Pedro II em relação a todo um projeto romântico de idealização e criação de uma identidade nacional e local para o Império. Aluísio Azevedo ficcionaliza essa relação e isso é sintomático porque aqui temos a crítica ao romantismo e esse está atrelado ao poder. Nesse sentido, o escritor faz a ponte entre literatura e sociedade, historicizando a linguagem. Em *Condessa Vésper* temos a figura da prostituta romântica interferindo na Corte e isso pode ser lido como uma representação crítica do grupo palaciano patrocinado por D. Pedro II. O mecenato imperial ao grupo de intelectuais palacianos pode estar aí recebendo uma imagem literária bastante crítica. Com certeza não é gratuita essa ficcionalização imposta pelo escritor, que se via aliado desse mecenato. O projeto do autor era outro, vinculado a outra forma de governo. Essa representação carnavalizada da Corte por intermédio das relações entre poder e prostituição é dada em *Condessa Vésper* não em tom crítico-sério, mas a partir de uma linguagem mais chã, de galhofa. Essa linguagem do riso presente aqui também comparece em outros romances-folhetins contemporâneos à obra de Aluísio Azevedo que tratam da vida privada da Corte como é o caso de *Um monarca da fuzarca*: três versões para um escândalo na Corte¹¹¹ e *O esqueleto*, cuja autoria também é creditada a Aluísio Azevedo associado a Olavo Bilac. Nesse sentido, temos que o folhetim envereda por uma trilha da linguagem cômica carnavalizada, estabelecendo a crítica ao poder pelo universo do riso.

Gustavo é outra personagem que, em parte, veicula a crítica ao romantismo e protagoniza um novo discurso. Gustavo é também parcialmente autobiográfico, pois em boa parte lembra o escritor Aluísio Azevedo. Gustavo é nortista, escritor, jornalista, caricaturista, pobre e de orientação realista. Gustavo ajuda Ambrosina, servindo de intermediário entre ela e a mãe, Genoveva, que após a morte do marido

¹¹¹ POMPÉIA, R.; AZEVEDO, A.; PATROCÍNIO, J. As jóias da Coroa, Um roubo no Olimpo, A ponte do catete. In: PAULA, S. G. (Org.). *Um monarca da fuzarca*: três versões para um escândalo na Corte. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

(Comendador Moscovov), por ter perdido a fortuna, passa a viver como lavadeira em um cortiço. Gustavo a visita no cortiço e as descrições desse espaço estabelecem uma ponte intratextual com o romance *O cortiço*.

A personagem Genoveva é um veículo de crítica social, pois a partir dela o autor critica a Corte vendo aí um local de corrupção de valores. Quando Genoveva volta ao cortiço, impelida pela miséria em que a deixara o marido, começa a reviver: *“A planta [Genoveva], nascida entre a roupa molhada e a grosseira alegria do cortiço, definhara nas salas tristes do comendador, mas uma vez transposta para o meio em que brotara, levantou e vicejou radiosa.”* (CV, p.274)

Essa visão de que a vida está nas camadas populares impolutas é típica de Aluísio Azevedo. Isso também ocorre em *O cortiço* quando vemos que as festas solidárias, a fraternidade, a divisão dos alimentos, a visão comunitária ocorre no espaço do cortiço e não no sobrado de Miranda. Essa visão romântica da autenticidade de um meio social e físico não conspurcado pelo outro meio (a Corte, a cultura do civilizado europeu) obviamente não é absoluta, pois no cortiço também há contradições. Essas contradições são formalizadas em uma linguagem determinista, eurocêntrica que aprisiona as personagens das camadas populares. Aluísio Azevedo apresenta simultaneamente um horror ao cortiço, à cultura popular, mas não deixa de se sentir seduzido por eles. Esse movimento de amor e ódio é também fruto do hibridismo de sua linguagem influenciada pelas teorias da degenerescência racial, do necessário embranquecimento cultural e ao mesmo tempo é determinada pelo jacobinismo e pelo romantismo que vê nas camadas populares uma cultura autêntica. A escrita de vários intelectuais brasileiros do século XIX é atravessada por esses dizeres contraditórios. A própria divisão da sociedade em classes sociais é espelhada na linguagem do intelectual que fica entre dois senhores: ora é seduzido pelas camadas populares ora as desvaloriza, aprisionado a uma perspectiva elitista. O diálogo do romance *O cortiço* com *Condessa Vésper* é evidente na passagem seguinte em que Gustavo fala de Genoveva e do trabalho a partir de uma ótica enobrecedora:

– Deve ser aquela mulheraça gorda e azafamada, que estava sempre a ralhar com as crianças, e de quem copiei o tipo da ‘Brigona’ no meu romance ‘A estalagem’. (CV, p.305)

O cortiço estava todo em movimento. Havia nele o alegre rumor do trabalho. Um grupo de mulheres, de vestido arregaçado e braços nus, lavava, conversando e rindo, em volta de um tanque cheio. (CV, p.305)

Porém, mais adiante, irrompe o discurso naturalista de descrição do feio, do avesso e do grotesco, opondo-se ao que até então se colocara de positivo, revelando na escrita de Aluísio Azevedo o descompasso, originado do hibridismo entre estética romântica e realista:

Este [Gustavo] olhava em torno de si, oprimido pelo aspecto cru e nojento de tudo aquilo. Nas paredes, entre manchas de umidade, havia várias litografias de santos, nelas pregadas sem moldura; no chão, sapatos velhos, cestos de roupa suja e uma gaiola quebrada; a um canto, uma bacia de folha transbordava água sebosa. E uma galinha, cercada de pintos, cacarejava pelo quarto, a mariscar nuns pratos engordurados, que teriam servido naturalmente à última refeição. (CV, p.307)

Há um evidente elogio do trabalho, entretanto, quem trabalha também sucumbe tanto à pobreza quanto ao romantismo. Nesse sentido, vemos que o escritor ficcionalizou bastante bem o contexto sócio-econômico brasileiro em que o universo do trabalho é ainda incipiente, bastante diferenciado da realidade européia industrial e burguesa. Gustavo, por exemplo, não tem família para o suportar financeiramente, é escritor, empregado público, vivendo bem modestamente de seu trabalho. Por intermédio dessa personagem, Aluísio Azevedo recupera um dos pressupostos positivistas que consistia em denunciar a exigência de titulação e diplomação para a aquisição de emprego. Gustavo é bem preparado em línguas e desenho, mas é refutado em vários colégios porque não possui titulação oficial.

Em *Condessa Vésper* o escritor se utiliza da queda do Banco Mauá como elemento importante para o desenrolar dos fatos. Historicamente, o Barão e, posteriormente, Visconde de Mauá (Irineu Evangelista de Souza) foi um grande empreendedor, vinculado aos valores burgueses liberais progressistas. Era abolicionista, republicano, lia os economistas liberais ingleses e tinha problemas com a política agro-exportadora do Segundo Império. Em virtude de seu projeto de industrialização do país colidir com o projeto escravocrata de grandes plantagens para exportação, fazendo do Brasil um país agrário, Mauá vai à falência. Não é gratuita a inserção desse fato histórico. Parece-nos que Mauá, como um empreendedor progressista em uma nação conservadora e agrária, representa toda uma geração realista no campo econômico e que está tentando se inserir na sociedade escravocrata, mas encontra muitos obstáculos. Mauá nos parece um empresário *fora do lugar*, porém as suas atitudes e empreendimentos instituem uma

outra alternativa para a economia. Esse indivíduo “estranho ao meio”, porém, modifica o meio. Nesse sentido, Mauá se liga ideologicamente à geração de intelectuais progressistas de cujo grupo Aluísio Azevedo também faz parte, só que este no âmbito literário. Nesse sentido, Aluísio Azevedo, embora elogie o universo do trabalho, está bastante alerta para o fato de que o contexto econômico brasileiro dificulta a transformação das relações de produção. No plano do discurso há o endeusamento do trabalho, mas, nas situações narrativas, ocorre a ficcionalização da precariedade das relações de trabalho, reproduzindo na linguagem literária o contexto brasileiro. O discurso fraturado se articula ao contexto contraditório.

Gustavo também sucumbe a Ambrosina, a mulher fatal, e termina por se suicidar por ela. O romantismo enquanto estrutura mental e cultural o desvia de seu projeto progressista e de emancipação pelo trabalho. O contexto monárquico, do favor, do escravismo e do romantismo, dando sustentação ideológica a esse universo, impedem Gustavo, o herói realista-burguês, de levar a cabo seu projeto. Além desse suicídio, há vários outros que se enfileiram e são tratados sem muita tragicidade por um narrador cuja linguagem de cronista leviano e bisbilhoteiro desautoriza a emotividade e a comoção dos suicídios. Na seqüência, o tratamento e a descrição sem emoção do desfecho trágico de Gustavo:

Ao meio da baía, ele atirou fora o cigarro, procurou um ponto mais deserto e sombrio ao lado da chaminé, transpôs o gradil da amurada e, de pé sobre as bordas desta, olhou por algum tempo o mar; e depois cerrando os olhos, de um salto se precipitou nele.

(...)

O trágico desfecho daquele desgraçado drama de amor e de depravação, que os jornais diários trataram logo de explorar, a impressionou [Ambrosina] profundamente pelo seu lado espetaculoso, e veio a servir para acrescentar ao novo capricho da loureira pelo tal guardamarinha de dezoito anos, uma nota sentimental e fatídica, que o tornava muito mais esquisito e saboroso.

E a farsante Condessa teria sem dúvida tirado muito maior partido desse teatral episódio da sua espantosa existência, se nessa ocasião não lhe aparecesse uma alta e sedutora empresa, a que ela de pronto se lançou, sem distração da menor partícula de sua atividade. (CV, p.334-335)

Gustavo é vitimado pelo romantismo, mas antes disso é o protótipo do *selfmade man*, que sozinho, trabalhando arduamente, vence as batalhas cotidianas. Torna-se reconhecido no meio literário, espelhando parte da trajetória do verdadeiro autor:

Pela sua perseverança, pelo seu esforço, começa a galgar posição. Já é alguém! Os jornais ocupam-se dele em todo o Brasil, e pouco lhe falta para ter um nome feito. Agora é que

Gustavo já não precisa absolutamente de nenhum de nós dois, e principia a sentir, por mim e por ti, uma compaixão muito mais legítima do que aquela que me inspirou noutro tempo. E, à proporção que for ele caminhando, essa compaixão, se não trabalhares, irá crescendo, na razão direta do seu desenvolvimento e na inversa da tua decadência... Sim! Porque tu, se não trabalhares de qualquer forma, hás de fatalmente decair. É justamente essa diferença que há entre tu [Gabriel] e ele. Tu gastas e ele ganha; ambos caminham para os extremos- ele da fortuna, e tu da miséria! (CV, p.279)

O escritor estava atento à questão da dependência cultural do Brasil em relação à Europa. Ambrosina dá um golpe em Gabriel e em outro seu admirador. Sai fugida do Brasil e passa algum tempo na Europa. Lá consegue, provavelmente por seu ofício de cortesã, erguer-se materialmente. Quando retorna ao Brasil, vem Condessa e cortesã, causando verdadeira comoção pública, especialmente entre os homens abonados (fazendeiros, políticos, comerciantes) residentes no Rio de Janeiro e freqüentadores dos cafés, das confeitarias, do teatro e da Rua do Ouvidor. Parece que aquele que volta da Europa está ungido, sacralizado. Passa a ser venerado, pois passou no teste civilizatório. A volta de Vésper da Europa e a exposição de sua mobília toda importada da Europa denunciam a dependência cultural do meio brasileiro urbano oitocentista:

Palpitava de comoção a endemoniada zona do Rio de Janeiro, que vai desde o Largo do Paço até à nascente da rua do Lavradio. A parte leviana e galhofeira da população carioca agitava-se na rua do Ouvidor, eletrizada de interesse por uma novidade.

O que teria acontecido de tão extraordinário, para trazer assim em alvoroço os repórteres das folhas e os afiambrados janotas dos pontos de bondes? Que diabo poria em reboição as redações dos jornais, os salões de carambola e de sociedades carnavalescas, as lojas e armarinhos de jóias e de modas, as confeitarias, cafés e restaurantes do alegre coração da cidade? ! Seria a morte do Imperador? Seria a queda do Partido Liberal? Seria algum levantamento da escravatura? Seria a quebra de algum banco? Seria uma nova guerra com alguma outra República vizinha, ou seria simplesmente o sorteio da grande loteria da Espanha?

Nada disso. A parte folgazã da população do Rio de Janeiro delirava de entusiasmo, apenas porque, no vasto e constelado horizonte da bela pândega fluminense, raiava uma nova estrela, bonita, e petulante, ameaçando ofuscar, só com a sua brilhante aparição, todas as outras que cintilavam no satânico empíreo.

Era a ordem do dia a Condessa Vésper. Por todo o ruidoso centro do prazer carioca se falava com febre da deslumbrante criatura, que atravessara a rua do Ouvidor vestida de veludo carmesim bordado a ouro, faiscante de rica pedraria de jóias orientais.

Vinha diretamente de Paris, depois de percorrer todas as capitais do mundo, em que mantém no vício-amor o seu mercado alto. Trazia em comitiva um secretário louro, membrudo, barbado e enluvado, que lhe dava o tratamento de Alteza, e um grande mono das Antilhas, que na rua lhe carregava a bolsinha de mão e lhe abria com irresistível graça a portinhola do carro. (CV, p.272-273)

Nesse sentido, Aluísio Azevedo é crítico, pintando a elite fluminense a partir de um narrador que vai desvelando os interesses levianos e frívolos que ali vicejam.

O narrador levanta situações hipotéticas, vinculadas à história econômico-política, que poderiam estar causando espécie entre a população da Corte. Esse levantamento, no entanto, é totalmente carnavalizado à medida que se desnuda a real causa de tanto alvoroço: entre a gente frívola da Corte, a golpista e cortesã é recebida com honra. Essa situação é polêmica, pois a degenerada passa por um ritual de limpeza (havia saído fugida do Brasil por pregar golpes em Gabriel e em outro seu amante), simbolizado pela cultura européia e pode novamente figurar entre a elite. A realidade local é negada e a civilizada, a européia, acaba livrando a heroína da culpa. O olhar do colonizado é seduzido pelos valores do colonizador que agora Ambrosina detém. A mobília trazida por Ambrosina é também dado importante nesse contexto tenso que se estabelece entre o importado e o local.

Alguns críticos condenam o descritivismo da linguagem naturalista-realista. Esse posicionamento, em grande parte, liga-se à crítica elaborada por Georg Lukács em seu ensaio *Narrar ou descrever*,¹¹² em que o filósofo húngaro diferencia o realismo clássico do realismo de bitola estreita. Neste, atendo-se especialmente à obra de Zola, o crítico condena o uso da descrição em si, desligada do humano, da ação. Os objetos, na obra de Zola, roubam a cena das personagens, tornando-se autônomos, desvinculados da ação narrativa. Já no realismo clássico, em Tolstói, Walter Scott e Balzac, o uso da descrição é orgânico, dependente da narração. Aí tudo é dado a partir da ação humana. Os objetos não são independentes da narrativa. No realismo clássico temos uma espécie de visão arquitetônica que incita à participação, à ação, à transformação; já no realismo descritivo, temos uma arquitetura da pura contemplação, que inibe a luta. Aqui, temos a visão de classe, da burguesia contemplativa e conservadora; lá, temos a possibilidade da mudança. Acreditamos que na obra de Aluísio Azevedo não ocorre essa *poética do inventário*¹¹³ em que os objetos se autonomizam da narrativa. O escritor, quando descreve a mobília, não raras vezes, coloca-a a serviço de desnudar a classe social da personagem ou a sua alma social. Em *Condessa Vésper*, a mobília da casa de Ambrosina é um veículo a partir do qual se instaura uma polêmica sobre a questão da dependência cultural do meio brasileiro em relação ao europeu. A mobília traz o

¹¹² Op. cit. p. 25.

¹¹³ ASSIS, M. Eça de Queirós: O Primo Basílio. In: BOSI, A. et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982. Machado de Assis elabora um discurso crítico sobre o romance *O Primo Basílio*, destacando, sobretudo, as falhas dessa obra. Entre essas, está o que chama de *poética do inventário*, condenando o texto descritivo de Eça de Queirós em que os objetos se tornam independentes da narração.

choque entre o passado e o moderno. Aqui, Gaspar, vinculado à velha ordem romântica e patriarcal, sente o desconforto frente à nova ordem social que se instaura, indiciada na mobília nova:

O salão era vasto e bem guarnecido, mas pouco confortável; faltava-lhe essa alma misteriosa e simpática, que os moradores vão insensivelmente comunicando aos móveis que o cercam terminando por emprestar a cada um deles alguma coisa do seu próprio caráter. A gente sentia-se ali mal à vontade, como se estivesse em uma casa de vender trastes. É que era tudo novo em folha; os móveis rescendiam ainda ao verniz do marceneiro, as cortinas das portas e os panos das cadeiras tinham a goma com que saíram da fábrica, as cachemiras da mesa e do piano guardavam as dobras da caixa em que foram transportadas da Europa para o Brasil.

Todos aqueles trastes não nos diziam nada, não nos comunicavam coisa alguma; estavam ali, coitados! Como uns pobres estrangeiros, que não sabiam falar a nossa língua. Não tinha a gente vontade de assentar-se naquelas cadeiras, encostar-se naquelas dunquerque, nem pisar naquele tapete, com medo de que viesse o mercador recomendar-nos que não lhe tirássemos o lustre da mobília.

Era essa a sensação que Gaspar experimentava ao entrar na sala de Ambrosina, e mentalmente ia comparando a insociabilidade de tudo aquilo com a franca camaradagem dos seus velhos trastes de família. (CV, p. 285-286)

No fragmento anterior notamos que o narrador está colado à personagem. Gaspar é também um alter-ego do escritor, pois é quem critica o romantismo, quem observa a tudo com o olhar do médico e vê as patologias sociais. Porém, para além dessa crítica ao romantismo, emerge em seu discurso toda uma visão saudosista que fortalece a tradição, a família, o passado. O discurso romântico a toda hora se desvela, contaminando o enunciado crítico. Para além do saudosismo, há também uma leve crítica aos trastes importados que soam fora do lugar para o universo local. O móvel recém chegado ainda não se aclimatou, não foi reenquadrado pelo contexto, não adquiriu história, memória. São índices de uma cultura importada que ainda não foram decodificados. Tanto Vésper quanto seus trastes luxuosos estão sendo contemplados a partir de um olhar local que os estranha, mas os idolatra. Dessa idolatria apenas os mais críticos se salvam. Desse modo o narrador está colado a Gaspar, pois essa personagem é confiável para o narrador. Os seus enunciados podem se misturar.

Ambrosina, ao desembarcar da Europa em solo brasileiro, adquire alta cotação no universo das cortesãs, chegando ao seu apogeu, como afirmamos anteriormente, a ser amante exclusiva de D. Felipe, sobrinho do Imperador. Vale a pena citar algumas passagens bem polêmicas e críticas em que o narrador destaca tanto o poder quanto a bondade de Vésper advindos de sua condição financeira e

social. Aqui, a bondade e a virtude são circunstanciais, não se constituindo como essência, pré-existentes ao ser histórico. Novamente uma guinada para além do romantismo, inserindo no folhetim o projeto ilustrado, racionalista e realista do escritor:

Nesse ano de plenitude, Ambrosina chegou a ser uma irresistível potência, cujo valimento se estendia escandalosamente até os degraus do Trono. Quantas vezes não foi ela, às horas escusadas do pôr do dia, visitada e adulada por estranhos de boa cotação na sociedade, que lhe iam solicitar a graça de uma recomendação para os magnatas do poder?

(...)

De tão senhora da fortuna, e de tão satisfeita consigo mesma, chegou Ambrosina a revelar belas alterações no temperamento e no gênio. Era difícil surpreender-lhe então um gesto de mau humor ou de má vontade; dera ao contrário para mostrar-se indulgente e branda com os inferiores, compassiva e humanitária para com os humildes e fracos, cheia de um espetaculoso interesse pelas vítimas de qualquer notável desastre. Acudiam-lhe agora, àqueles mesmos lábios a cujo sopro vidas de vinte anos se apagaram, doces sorrisos de meiga afabilidade para os pálidos necessitados, que de longe se arrastavam até a fimbria de seus vestidos em súplica de piedosos desvelos. Quem sabe lá o que não sairia ainda de semelhante demônio, se aquele plenário ano se prolongasse indeterminadamente!... Mas, um dia fatídico para ela! O seu áulico amante lhe divisou por entre os ondulantes e fartos cabelos da nuca, os primeiros fios brancos, e lhe pressentiu através dos beijos as primeiras rugas da velhice.

Dois meses depois, D. Felipe desaparecia do Rio de Janeiro, sem se despedir da sua companheira de vícios, e ainda por cima lhe alçando mão de algumas das melhores jóias que ele próprio lhe havia dado. (CV, 338-339)

Finalizando a análise das situações narrativas, destacamos algumas personagens da periferia do texto, bastante distanciadas do universo demoníaco e rocambolesco (mortes, suicídios, bancarrotas, estrutura romântica exaltada) que predomina no centro da narrativa como já enfatizamos anteriormente. A vida não está nem no jovem progressista-burguês, Gustavo, nem em Gabriel, o romântico exaltado, nem em Gaspar, o médico positivista e altruísta. Todos foram vítimas do romantismo. É um romance de mortes e desgraças provocadas pelo modo romântico de ver e vivenciar a vida. As personagens do centro da narrativa são extraordinárias demais para viver uma existência cotidiana. Entretanto, na periferia do texto encontramos várias personagens que, longe do romantismo exacerbado e exaltado, vivem uma existência duradoura, chã, cotidiana, ordinária. É o caso de Reguinho, filho de fazendeiro falido, que não é envolvido por loucas paixões e precisa sobreviver materialmente. É o típico malandro cuja ventura consiste em mentir. A personagem é dada a partir de situações concretas, cotidianas, demonstrando uma competência para inventar toda sorte de histórias mentirosas, pregando peças nos demais e exaltando a si mesmo. Reguinho não é o herói da narrativa e pode

prescindir da virtude. O casal Alfredo e Genoveva, ambos viúvos e quarentões, vivenciam um amor “pagodeiro” e carnavalesco, afastado do amor romântico demoníaco, suicida e idealizado. Ambos amam, comem, bebem, riem, trabalham (ela lavadeira; ele funcionário público), vivendo uma existência simples e cotidiana. Essas personagens lembram o universo de Manoel Antonio de Almeida de *Memórias de um sargento de milícias* em que o romantismo exaltado não se encontra no texto, mas sim uma vida mais prosaica entre o ir e vir da sobrevivência material e emocional.

Outra personagem fora do centro que percorre o romance do começo ao fim é a velha e pobre Benedita que vive de favores. Benedita é elaborada por uma linguagem bem simples, chã, material, nada romântica e abstrata. É nessa personagem, longe do romantismo e do realismo-cientificista, que Aluísio Azevedo deposita a vida. Benedita é quase irreal visto ser muito velha; enterra a todos; comparece a inúmeros funerais e permanece viva. Parece que Benedita, nessa irrealidade, sai de si mesma, ultrapassando o nível de mera personagem particularizada, passando a representar um outro paradigma: a cultura popular. A sua filosofia de vida é bem simplória: quer viver, não importa em que condições. Em Benedita, o escritor recupera o elemento popular, concedendo um espaço razoável para uma personagem que, embora não esteja no centro da história, é a única que perpassa toda a narrativa, a tudo observando e de tudo participando. Benedita é quem leva os manuscritos de Gabriel (*As memórias de um condenado*) para o autor-organizador que as transforma na obra *Condessa Vésper*. A linguagem que diz Benedita espelha bastante a materialidade simples da personagem, avessa ao romantismo e ao cientificismo: “E a pobre de Cristo estava cada vez mais engelhadinha, mais seca e mais curvada, e também mais agarrada à vida, sempre com um terrível medo de morrer, e sempre a terminar os seus intermináveis arranzéis com o grato provérbio: ‘Viva a galinha com a sua pevide.’” (CV, p.360). Benedita é o elemento pobre que vai sobrevivendo em uma sociedade escravocrata e aristocrática que lhe concede favores.¹¹⁴ A integração ao social é precária,

¹¹⁴ A esse respeito consultar as obras *Homens livres na ordem escravocrata* de Maria Sylvania de Carvalho Franco (1997) e *As idéias fora do lugar* de Roberto Schwarz (2000) sobre as práticas de favor vigentes no século XIX. Esses autores apresentam posicionamentos díspares, pois para Franco, o favor obedece a um ordenamento racional, estando inserido dentro da ordem capitalista escravista, cujo objetivo é o lucro. O favor atinge, sobretudo os homens pobres livres, cuja ocupação e sobrevivência dependem do apadrinhamento dos senhores de terra e de escravos. Outro Autor que interpreta o favor como correlato do sistema capitalista é GORENDER (1997). Para ele, os senhores de terras e de escravos, dependentes do mercado

revelando o contexto sócio-econômico brasileiro em que o elemento pobre e livre, em uma ordem econômica escravista, fica à mercê das práticas de favor. Entretanto, embora dependente dessa ordem, é a única que sobrevive, revelando certa autonomia, longe das intoxicações românticas. Talvez nessa personagem secundária, Aluísio Azevedo esteja concretizando, de modo incipiente, elementos utópicos de seu pensamento.

O romance-folhetim do século XIX, derivado do romance de aventuras, como destaca Mikhail Bakhtin, constrói-se, sobretudo, a partir das várias provas por que passam os heróis. Nos romances de aventura, os heróis não se modificam, embora sofram as provas e a passagem do tempo. A relação com o cronotopo ainda não está historicizada à medida que os heróis reforçam sempre o mesmo caráter do início ao fim da narrativa. Essa relação cronotópica, porém, tende a se alterar no século XIX, período em que uma visão historicista da existência emerge. Em *Condessa Vésper*, a heroína sofre a passagem do tempo biológico, entrando em decadência física, deixando a sua condição de bela e requisitada cortesã para assumir a função de cafetina de baixo meretrício. Essa situação narrativa é bastante produtora para o projeto pedagógico de Aluísio Azevedo, que visa a introduzir outra linguagem literária mais condizente com os novos tempos e situação econômico-política brasileira. Fazendo a heroína sofrer a passagem do tempo e fenecer, o escritor está apontando para um outro cronotopo em que a estrutura romântica está ausente. O projeto pedagógico-ilustrado de Aluísio Azevedo está enformando a historicidade do texto.

externo, utilizavam-se do favor quando o mercado internacional do café enfraquecia e rompiam com o favor quando o mercado se aquecia. Os compromissos com os protegidos eram, portanto, instáveis. GORENDER afirma essa instabilidade: “Entre proprietários e agregados não se formalizava um contrato escrito e legalizado, mas apenas uma convenção verbal, que o proprietário podia romper a seu arbítrio a qualquer momento, despejando da terra os miseráveis ocupantes. Havia casos certamente em que se forjavam laços duradouros, mas a situação dos agregados estava sempre marcada pela insegurança. Uma vez que precisasse dos terrenos cedidos a fim de expandir a produção de cana ou café, o plantador não vacilava em violar os compromissos morais assumidos e expulsava o agregado e sua família. O interesse mercantil tinha prioridade, justamente salientou Maria Sylvia.” (p. 293) Já para Schwarz, as idéias liberais e o capitalismo de mercado em que as relações impessoais prevalecem encontraram no escravismo brasileiro um impeditivo para se desenvolverem. A infra-estrutura escravista gera uma superestrutura do favor que vai ser predominante nas relações sociais brasileiras, estabelecendo uma sociedade relacional em que o tráfico de influência se fortalece. O favor é específico à sociedade brasileira, tornando-se uma estrutura constante e não transitória. Para Franco, *as idéias estão no lugar* e o favor é um subproduto da racionalidade capitalista e para Schwarz *as idéias estão fora do lugar* porque a especificidade do escravismo brasileiro torce e distorce o liberalismo, gerando práticas de favor totalmente contrárias à impessoalidade reinante nas relações capitalistas. Essa discussão também conta com Alfredo Bosi, no ensaio já citado, *Escravidão entre dois liberalismos*.

Condessa Vésper é livro polêmico, utilizando-se do romantismo e da narrativa de peripécias do folhetim para fazer a crítica a essas linguagens. O autor corrói parcialmente o discurso representado. Dessa linguagem que se revela limitada surge outra linguagem, instaurando uma relação dialógica entre elas cujo fito é pedagógico e político. Como o próprio escritor afirma, em depoimento que veremos a seguir, os romances-folhetins, por serem bastante lidos, deveriam servir para preparar o público para uma outra linguagem, ou seja, a linguagem verdadeiramente polêmica e libertadora. Aluísio Azevedo se utiliza de um espaço literário em que impera a “narrativa de massa” para inserir a “literatura considerada séria e literária”. Vários são os expedientes usados para criticar a perspectiva romântica e alguns deles nos pareceram mais complexos, especialmente quando o discurso se desdobra em dois dentro de um mesmo enunciado, confrontando-se o discurso representado e aquele que representa. No contexto analítico do narrador, a fala de Gabriel se torna objetal, sendo criticada a sua postura romântica. Essa bivocalidade também ocorre quando da elaboração do herói. Este é falado por várias vozes que o constituem como um sujeito plurifacetado, revelando-se também um anti-herói. Opostos a essas formas composicionais bivocais, encontramos também discursos monológicos e didáticos, provenientes tanto do herói quanto de outras personagens, que protestam monologicamente contra o romantismo. A linguagem cientificista também comparece, “modernizando” a narrativa, apresentando explicações de cunho biológico para certos procedimentos sociais das personagens. Percebemos também a introdução de todo um universo de valores que se chocam com a sociedade escravista e patriarcal. A dignificação do trabalho, a emancipação feminina, a crítica à caridade, o elogio da educação para todos são valores que se imiscuem nas falas apontando para uma nova configuração social, vinculada ao universo burguês e positivista. A crítica ao romantismo também ocorre na divisão do texto em centro e periferia à medida que as personagens centrais, intoxicadas de sentimentalismo, sucumbem a tragédias, suicídios e bancarrotas. Já as personagens da periferia, afastadas desse universo, levam uma existência mais chã e cotidiana, servindo como contraponto àquelas. *Condessa Vésper* também traz certa dose de metanarrativa à medida que várias situações romanescas típicas de romances-folhetins são criticadas ou ridicularizadas (o extraordinário e o suicídio) pelas próprias personagens. A leitura de *Condessa Vésper* também enriquece a leitura de *O cortiço* devido a algumas passagens orientadas pela intratextualidade.

Condessa Vésper opera uma crítica à linguagem folhetinesca, mas esta não se submete facilmente, pois a narrativa composta de enredo múltiplo, recheado de peripécias, suspense, sentimentalismo e maniqueísmo, também revela-se poderosa, refutando a linguagem objetiva e crítica. A linguagem folhetinesca não se torna somente um objeto fácil de ser manipulado, e, não raras vezes, insurge-se, tomando a cena, provocando identificação, comoção, como vimos atestado pelo próprio narrador. O romance-folhetim, como Umberto Eco ressalta, também provoca a identificação, sobretudo em virtude de sua *maquinaria envolvente*. O próprio autor tem consciência dessa mecânica do discurso dual que elabora, desse vai – e - vem entre o literário e o “outro”. Na introdução ao folhetim *Condessa Vésper*, Aluísio Azevedo explicita a ambigüidade do discurso, servindo a dois senhores simultaneamente: “Um franze a sobrancelha direita - o outro a esquerda. Mas em todo caso sempre fica em cada um uma sobrancelha sem estar franzida, e isso já é uma recompensa. Foi isso justamente o que procurei fazer nas *Memórias de um condenado* e em *O mulato*.” (CV, introdução). Essa manifestação discursiva de Aluísio Azevedo explicita o seu papel na formação da Literatura Brasileira à medida que a sua obra folhetinesca propicia a crítica a um tipo de linguagem que está caducando: a linguagem romântica. Essa crítica abre espaço para um novo caminho na Literatura Brasileira.

Boa parcela dos críticos literários exigem de Aluísio Azevedo narrativas sóbrias, enxutas, comportadas, não perdoando o hibridismo da linguagem e da produção literária do escritor, ora produzindo obras mais sóbrias ora folhetinescas. Aluísio Azevedo incomoda a crítica de seu tempo que tenta colocá-lo em uma camisa de força, mas o escritor escapa e publica narrativas rocambolescas que vão de encontro ao ideário burguês bem comportado. Araripe Júnior censura Aluísio Azevedo em *Condessa Vésper*, solicitando ao escritor que não se deixe envolver pelo estilo ao gosto do público. Essa censura traz um elemento importante que analisamos no início deste capítulo: a estratégia narrativa de Aluísio Azevedo, que consistiu em criar um narrador hiper-romântico e afetado (o verdadeiro autor das *Memórias de um condenado*), diferente do autor organizador, distanciado parcialmente da linguagem romântica, podendo, assim, torná-la objetal. Esse expediente formal, criando um dialogismo interno no enunciado em que se embatem duas matrizes discursivas em *Condessa Vésper*, aproxima a obra da tipologia

romanesca com a qual estamos lidando, ou seja, o romance de “segunda linha” de que trata Mikhail Bakhtin. Finalizando, citemos Araripe Júnior:

Aluísio Azevedo já vai pelo 3.^o capítulo do seu romance [Condessa Vésper]. O autor de *O Mulato* quis dar uma contraprova de seu talento. No seu novo trabalho vê-se em verdade quanto as suas tendências correm diretas ao realismo. É o Montépin gené,- a ênfase do dramalhão não lhe vai bem,- é casaco este que não assenta no corpo esbelto do censor dos costumes do século./ E que ferocidade! O romance é como um pedaço de carne viva e sangrenta que o romantismo atira a essa fera famélica chamada- o leitor rodapé./ Não faz mal: contanto que os efeitos corram todos por conta do preso da Casa de Correção [Gabriel, o narrador das memórias]; porque o estilo de quando em quando quer pôr a cabecinha de fora. Não consinta. (CV, p. 24, Introdução)

8.2 Girândola de amores: justificativa ético-moral

A narrativa *Girândola de Amores* é a história de um rapto que, tanto pelo título primitivo como por esse incidente, em circunstâncias absolutamente estranhas, logo faz lembrar os *Mistérios da Estrada de Sintra*, esse despropositado romance, também em folhetins, com que *Eça de Queirós* e *Ramalho Ortigão*, alguns anos antes, tinham dado violenta sacudida em seus leitores, aguçando-lhes a curiosidade até o desarvoramento. O romance de Aluísio Azevedo, pelo visto, representa a primeira tentativa do autor de implantar o naturalismo em nossa ficção, propósito que explica a presença do elemento documental e científico em algumas de suas passagens, contrastando com o espírito romântico e folhetinesco que conduz geralmente o enredo.¹¹⁵

No início da narrativa *Gregório*, a personagem principal, estando para se casar, é raptado. O rapto é comandado por um tio de *Gregório* e ocorre para impedi-lo de esposar *Clorinda*, a heroína, tomada por sua suposta irmã. No decorrer da narrativa, desvenda-se que não são irmãos, pois a mãe de *Gregório* tivera um caso amoroso com *Pedro Ruivo* (personagem cafajeste, parasita e cruel) antes de se casar com *Leão Vermelho*. Desse caso amoroso nasce *Gregório*. *Leão Vermelho* casa-se novamente e tem uma filha, *Clorinda*. Desse modo, não são irmãos. No dia em que ocorre o rapto de *Gregório*, também há um crime (latrocínio) na cidade. *Gregório* é dado como suspeito desse crime, pois desaparecera (raptado). Ao final da narrativa, desvenda-se o crime: *Pedro Ruivo*, um dos vilões da história, fora responsável pelo roubo (quantia de dinheiro de certa casa comercial) e os marinheiros *Talha-certo* e *Tubarão* teriam assassinado *Pedro Ruivo*. *Gregório*, ao saber-se filho de um criminoso, suicida-se. Entre o início e o final se contam as

¹¹⁵ GOMES, E. Introdução. In: AZEVEDO, A. *Girândola de amores*. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d.

várias peripécias amorosas de Gregório e de muitas personagens que de alguma forma se ligam ao herói. Essas peripécias, na realidade, reintitulam a narrativa que primeiramente foi denominada *Mistério da Tijuca*, publicada em folhetim em 1882, no jornal *Folha Nova*, e posteriormente recebe o título *Girândola de amores*, já em forma de livro. A narrativa se passa majoritariamente na cidade do Rio de Janeiro à época do escritor.

Aluísio Azevedo foi um dos primeiros a atentar para a linguagem híbrida de sua obra, pois elaborava seu texto consciente de dirigi-lo a duas audiências distintas: o gosto popular dos leitores e o gosto da crítica. Aluísio Azevedo, quando da estréia do folhetim *Mistério da Tijuca*, entremeou a publicação com uma análise crítica sobre o hibridismo discursivo de sua produção, texto já citado anteriormente neste ensaio. O escritor expõe a sua arte poética, enfatizando que o intuito da publicação dos folhetins é nobre, pois visa a familiarizar o leitor para a literatura naturalista. O escritor se desculpa antecipadamente da escritura dos folhetins, mas passa a enobrecê-los. Temos aí um jogo do ficcionista, pois há duas audiências para a sua fala: endereça à crítica e aos leitores ávidos por romances-folhetins. Para aquela se desculpa da escritura de literatura de massa, mas passa a enobrecer essa produção à medida que enfatiza o caráter híbrido da obra cujo intuito é oferecer boa literatura, em doses homeopáticas, para o leitor. Aí temos o caráter pedagógico do projeto. Os folhetins então se salvam, pois não visam apenas à literatura comercial e de diversão fácil. Há todo um projeto pedagógico que orienta essa produção. Já para os leitores, essa explicação funciona como um alívio da má consciência, pois o autor lhes assegura que estão lendo folhetins e também se instruindo, reforçando o princípio horaciano da arte, em que educar e divertir são faces da mesma moeda. Há ainda outra faceta dessa explicação de Aluísio Azevedo, pois o leitor, acostumado a folhetins meramente de episódios aventurecos, é avisado antecipadamente de que o livro pode descontentá-lo, pois é uma adaptação do gênero. O caráter híbrido pode não satisfazê-lo, mas é já anunciado para o consumidor. Retomemos algumas passagens desse prefácio:

E já que avançamos tanto, diremos logo com franqueza que todo o nosso fim é encaminhar o leitor para o verdadeiro romance moderno. Mas isso – e o prestidigitador apresenta ostensivamente os derradeiros truques – já se deixa ver, sem que ele o sinta, sem que ele dê pela tramóia, porque ao contrário ficaremos com a isca intacta.(...) É preciso ir dando a coisa em pequenas doses, paulatinamente: um pouco de enredo de vez em quando; uma ou outra situação dramática de espaço a espaço, para engordar, mas sem nunca esquecer o

verdadeiro ponto de partida – a observação e o respeito à verdade. Depois, as doses de romantismo irão diminuindo gradualmente, enquanto que as do naturalismo se irão desenvolvendo; até que um belo dia, sem que o leitor o sinta, esteja completamente habituado ao romance de pura observação e estudo de caracteres.

(...)

No Brasil, quem se propuser a escrever romances consecutivos, tem fatalmente de lutar com grande obstáculo - é a disparidade que há entre a massa de leitores e o pequeno grupo de críticos. Os leitores estão em 1820, em pleno romantismo, querem o belo enredo, a ação, o movimento; os críticos porém acompanham a evolução do romance moderno em França e exigem que o romancista siga as pegadas de Zola e Daudet.

(...)

Por conseguinte, entendemos que, em semelhantes contingências o melhor partido a seguir era conciliar as duas escolas, de modo a agradar ao mesmo tempo ao gosto do público e ao gosto dos críticos; até que se consiga por uma vez o que ainda há pouco dissemos - impor o romance naturalista. Mas, enquanto não chegarmos a esse belo posto, vamos limpando o caminho com nossas produções híbridas, para que os mais felizes, que porventura venham depois, já o encontrem desobstruído e franco. (GA, Introdução)

Essa fala explicativa do autor no prefácio e do narrador ao longo do texto também aponta para a tensão existente entre uma forma importada da Europa, do centro cultural, o romance, e a sua adaptação local pela periferia. O conflito entre o centro e a periferia se evidencia, sobretudo, na forma de narrar, já que o escritor sente que o discurso importado precisa ser filtrado, ajustado, adaptado para atender a uma tradição literária e a um contexto de leitura diferente e específico. A tensão entre o importado e o local está sendo percebida a partir dos ajustes e dos desajustes, vinculando-se à ótica bakhtiniana em que não há possibilidade de existir a reprodução uma vez que o contexto sempre age sobre o já-dito; à perspectiva de Alfredo Bosi em que prevalece a idéia da *filtragem* anteriormente destacada; à visão de Antonio Candido, especialmente dos artigos “Passagem do dois ao três” e “De cortiço a cortiço” em que o contexto brasileiro gera deslocamentos na forma importada e à perspectiva de Roberto Schwarz que salienta os descompassos entre o lá e o cá. Para ampliar essa discussão, citemos mais um estudioso, Franco Moretti, cujo ensaio também problematiza as inter-relações entre literatura mundial e nacional, destacando o foco narrativo como local preferencial onde se estabelece a fratura entre a forma literária importada do centro e o seu ajuste ou desajuste na periferia cultural:

Agora, permitam que eu acrescente algumas poucas palavras sobre o termo ‘compromisso’ – pelo qual quero expressar algo um pouco diferente do que Jameson tinha em mente em sua introdução a Karatani. Para ele, a relação aqui, é fundamentalmente binária: ‘os padrões de formas abstratas na construção do romance ocidental’ e a matéria-prima da experiência japonesa: forma e conteúdo, basicamente. Para mim, se parece mais com um triângulo: formas estrangeiras, material local- e formas locais. Ou, simplificando: tramas estrangeiras, materiais locais e, então, vozes narrativas locais. É precisamente nessa terceira dimensão

que tais romances apresentam maior instabilidade- maior constrangimento, como Zhao observa nos narradores mais recentes de Qingdao. Faz sentido: o narrador é o pólo de comentário, de explicação, de avaliação, e quando os 'padrões formais' estrangeiros (ou a efetiva presença estrangeira, nesse aspecto) faz com que os personagens se comportem de maneira estranha (como Bunzo, ou Ibarra, ou Brás Cubas), então, é claro, o comentário se torna constrangido - prolixo, excêntrico, desordenado.¹¹⁶

Aluísio Azevedo tem plena consciência da forma que maneja e deseja atingir a maturidade da linguagem com o alcance do discurso realista. O discurso romântico é portanto enquadrado em uma estrutura nova, sendo reacentuado a fim de atingir uma forma literária considerada melhor. Aluísio Azevedo enfatiza seu objetivo, ou seja, fornecer ao leitor uma peça literária de melhor qualidade, porém, sem desapegar-se totalmente do romantismo. Esse apego garante a leitura da obra. O interesse do escritor é ético e moral no sentido de que ele acredita que a nova escrita venha a suprir com melhor eficácia as novas necessidades do leitor e da sociedade. Aluísio Azevedo tem um projeto literário bem preciso: ilustrar o leitor, colocá-lo no caminho certo e seguro da boa literatura realista. O escritor se revela progressista, adotando o ideário burguês racional: quer a linguagem objetiva, sem idealizações e embustes. Esse projeto, no entanto, segue uma estratégia, ou seja, tem que ser fornecido aos poucos para não perder o leitor ávido de narrativas rocambolescas e sentimentais. Aluísio Azevedo vai 'enobrecer' o folhetim.

Seguindo essa linha de interferência do narrador na narrativa como índice de ajuste local da forma importada, destacada por Franco Moretti, já que o leitor precisa ser monitorado a todo instante no sentido de ser bem guiado para o caminho de uma boa e proveitosa leitura instrutiva, ater-nos-e-mos, primeiramente, ao contexto do narrador e a algumas de suas estratégias para concretizar o projeto pedagógico já explicitado.

O narrador se institui em primeira pessoa do plural, tendo no leitor muitas vezes um cúmplice, um amigo com quem, não raras vezes, mantém um diálogo familiar e íntimo sobre suas personagens. O narrador também apela para a vivência do leitor a fim de não precisar explicar tudo. Algumas vezes, a narrativa é desvendada em seus andaimes, pois há passagens explicitamente metanarrativas em que o narrador explica por que motivo abandona o herói que está sendo jogado

¹¹⁶MORETTI, F. Conjecturas sobre a literatura mundial. In: SADER, E.(Org.) *ContraCorrente: o melhor da New Left Review* em 2000. Trad. Maria Alice Máximo et al. São Paulo: Record, 2001, p.53

à margem da narrativa. Em certa ocasião, o narrador confessa que paralelamente à sua história, *Girândola de amores*, corre outra com o mesmo tema e as mesmas personagens, escrita por outro escritor. Ambas têm o mesmo referencial, mas se geram por diferentes perspectivas (Capítulo *Apalpadelas* em que se cita Urbano Duarte como escritor de outro folhetim que tem como personagem feminina a mesma Clorinda de *Girândola de amores*). Essas interferências do narrador nos afastam da linguagem cientificista e dos preceitos da estética realista-naturalista que apregoam uma linguagem em terceira pessoa, mais objetiva e que se impõe como verdade, desprezando uma possível cumplicidade do leitor. Percebemos que essas inserções, apesar de irem de encontro ao projeto realista-naturalista que Aluísio Azevedo deseja alcançar, podem ser justificadas pelo meio local, em que o fraco contexto de leitura leva o escritor a estruturar a sua narrativa para uma audiência que precisa ser tutelada. O olhar do narrador é meio paternalista e a conversa entre ele e o leitor é mediada por um tom mais coloquial, mais familiar. O leitor inexperiente precisa ser orientado pelo narrador, pois a forma importada se ajusta de modo parcial ao incipiente contexto nacional de leitura. Destacamos que nos romances considerados literários pela crítica, a linguagem não abre esse diálogo tutelar com o leitor. Nesses romances, Aluísio Azevedo acredita que já não precisa mais levar o leitor pela mão. Ele estaria suficientemente maduro para entender uma narrativa constituída por linguagem mais objetiva e de nomenclatura do real.

Nas seqüências de excertos temos como exemplificação inicial dessas passagens: a) a intimidade com o leitor; b) passagens metanarrativas em que se explica a ausência temporária do herói; c) a limitação do texto escrito:

a). O leitor, se nunca morou em família ou se nunca teve de separar-se daquela com quem convivera indefinidamente, não poderá avaliar o alcance do que avançamos; mas se ao contrário, o leitor é um desses muito infelizes, que de um momento para outro se vêem privados das pessoas com quem habitava, para seguir um destino de desordem e boêmia. O leitor nesse caso avaliará o peso de nossas considerações e sentirá o valor da opressão em que ficou o nosso herói com a partida da família entre a qual vivia. (GA, p.40)

b). E agora, que Gregório está aboletado perfeitamente no colégio, com o seu belo enxoval de roupas brancas, os seus livros novos, a sua cama de ferro, a sua mesinha de cedro e a sua pequenina estante de madeira pintada, deixemos que ele se desenvolva e se vá preparando para entrar mais tarde nas cenas que o esperam; por enquanto, vamos acompanhar o Leão Vermelho, cuja vida transcendente tem de explicar muito dos episódios ocorridos nos passados capítulos e muitos episódios não conhecidos do leitor. (GA, p.105)

c). Se o leitor, em vez de ler simplesmente o que vai escrito, ouvisse também o metal da voz que gritou, ficaria sabendo que ali estava Gregório. (GA, p.115)

Gregório, protagonista, no início da narrativa é representado como rapaz sincero, honesto, trabalhador, desejando constituir uma família, casando-se com Clorinda. Sofre o rapto no dia de seu casamento, permanecendo desaparecido e retornando, ao final, quando se suicida. Na sua ausência, o narrador explica de onde tirou essa personagem, elaborando outras tramas amorosas. Constrói-se, então, outro Gregório: rapaz de várias amantes (Olímpia e Júlia Gutierrez são as principais), de pândegas, de vida boêmia, oscilando a conduta de Gregório entre a representação romântica e a realista. O narrador desautoriza o herói, revelando-lhe as limitações, as deficiências. Esse movimento pendular do herói entre uma conduta e outra faz a narrativa fornecer ao leitor o romantismo esperado e o realismo desejado pelo autor. A personagem Gregório também tipifica toda uma geração de jovens revolucionários, considerados boêmios, grupo do qual Aluísio também fizera parte (Geração-Boêmia e Geração Realista), ajustando-se a narrativa ao documental, à publicística da época. Esses jovens boêmios eram abolicionistas, republicanos e teciam por intermédio dos jornais, das revistas, da prática da caricatura e da literatura, críticas ao poder monárquico e à economia escravocrata. Quando, enfim, foi proclamada a República, decepcionaram-se, pois não se concretizara aquela república com que sonharam¹¹⁷. Na seqüência, temos excertos que apresentam o herói em suas limitações:

Eis aí como decorreu a inútil mocidade de Gregório até aos vinte anos. Mais um passo e chegaremos ao ponto em que principiava este pobre romance e onde justamente há ele de acabar; quer dizer, refluiremos à cena do malogrado casamento de Clorinda. (GA, p. 264)

Gregório chorava ao lado do cadáver [Olímpia, amante de Gregório]. Nunca se persuadiu que sentisse tanto aquela morte. Olímpia entrara na sua vida como um incidente fantástico e romanesco no meio de um livro de apontamentos banais.

Para alguns passasse debaixo do ponto de vista social, por um simples visionário. Gregório, como todo o rapaz inteligente, na idade que o nosso herói contava na ocasião, tinha as suas convicções republicanas e entusiasmava-se loucamente por tudo aquilo que dissesse respeito à liberdade. (GA, p.119)

Há também em *Girândola de Amores* capítulos bastante longos, elemento composicional alheio em grande parte ao gênero folhetim, pois a publicação diária, em espaço limitado, exige encurtamento de capítulo. Além disso, o folhetim deve ter mais ação que digressão. Em *Girândola de amores*, a extensão dos capítulos se dá

¹¹⁷ Esse fato se acha bem documentado por Broca (1991) em seu livro *Naturalistas, Parnasianos e Decadistas*.

na maioria das vezes porque o narrador quer introduzir longas passagens dissertativas, no desejo de fornecer explicações de cunho realista dos móveis sociais e naturais das personagens. O autor, por intermédio da fala das personagens, educa, normatiza e instrui, levando a cabo o seu projeto pedagógico que mencionamos anteriormente. O tom que impera nas digressões é professoral e didático, dominando a cena ora o discurso naturalista no seu afã de tudo explicar e concluir, ora o romântico. As digressões, advindas diretamente do narrador, se sucedem por toda a obra, emperrando a velocidade dos acontecimentos e constituem-se de todo tipo: psicologia humana, diferenciando o amor masculino do feminino (GA, p.21); o elogio do trabalho, do homem pobre em contraposição ao boêmio, tema recorrente na produção que estamos analisando (GA, p.41); descrições idílicas da natureza local, completamente destacadas da narrativa, obedecendo a um programa *interessado e empenhado em retratar o local*, do qual já tratamos no início deste estudo (GA, p.18); filosofia sentimental do primeiro amor visto sob a ótica da perenidade, o que se desmente no decorrer da fábula (episódio completo do amor entre Cecília e Pedro Ruivo).

Há, porém, digressões mais orgânicas, bem vinculadas às situações narrativas que colaboram para criticar certo ideário romântico ou que trazem uma informação histórico-publicística da época. Dessas, citemos, primeiramente, a que se refere à personagem Januária, mãe adotiva de Clorinda. Januária fora bem casada, enviuvou e se tornou pobre. A pobreza e a viuvez, no entanto, não a fizeram 'desnortear-se'. Permaneceu viúva, honesta e trabalhadora, mesmo tendo recebido muitas propostas de mancebia. A condição social da personagem é colocada como verdadeiramente extraordinária. Porém, esse extraordinário ocupa a periferia do texto já que estamos dentro de um folhetim que pressupõe personagens `as voltas com inúmeras aventuras estereotipadas (amor paixão, comportamento afetado e hiper romântico, suicídios, crimes, adultérios, enfim, viagens, aventuras, raptos, traições etc). Januária funciona como contraponto às heroínas folhetinescas e o narrador, ao defini-la em sua singularidade, localiza, na vida real e cotidiana, o extraordinário. Por intermédio de Januária faz uma crítica às heroínas folhetinescas cujas múltiplas aventuras parecem pura literatice. O excerto a seguir exemplifica a força da personagem e o enquadramento mais realista que lhe é concedido:

D. Januária gozava para o Moreira, e para muita gente, imaculada reputação de honesta. Em sua longa e pobre viuvez ninguém achara jamais com que lhe enodoar a pureza dos costumes e a austeridade da conduta.

Ser honesta ao lado de um marido moço, e forte, e de cujas mãos caíam nas da mulher os recursos necessários para manter confortável e decentemente a vida, muito pouco será; mas ser honesta, quando é preciso tirar da agulha e do ferro de engomar os meios de subsistência; ser honesta aos vinte anos, quando temos a bolsa pobre e o sangue rico; quando o armário está vazio, mas a imaginação cheia; quando a cozinha está gelada, mas o coração encandecido; ser honesta com os cabelos pretos, a tez limpa e fresca, os olhos brilhantes e formosos; ser honesta quando se tem todos os dentes e não se tem o que comer; quando se tem um colo branco e macio e não se tem com que o resguardar- isso é muito, isso, *é muito extraordinário!* (GA, p. 250) (grifos nossos)

Outra passagem digressiva orgânica descreve o processo de formação da elite portuguesa compradora de títulos nobiliárquicos. Esse processo será recuperado em todos os detalhes e sordidez no romance *O cortiço*, especificamente na narrativa da personagem João Romão. Aluísio Azevedo esteve sempre atento à formação das fortunas via trabalho árduo, brutal. Nem todos os seus heróis e personagens vivem de renda ou são herdeiros de grandes fortunas, como é o caso da maioria das personagens dos romances oitocentistas brasileiros. Antonio Candido, em ensaio já aqui citado, foi um dos primeiros críticos a atentar para a formalização ficcional do incipiente processo capitalista brasileiro no século XIX, por Aluísio Azevedo, em *O cortiço*. *Girândola de amores* retrata a formação dessa casta social, explicita o caráter histórico-publicístico da obra e reforça o perfil documental, atendendo ao projeto de Aluísio Azevedo de manter informado o leitor, apresentando-lhe uma das facetas da sociedade local:

Nesta convicção [Portela] se estabeleceu e abriu a trabalhar com a fúria de quem foge de um grande perigo. Todo o seu empenho era granjear simpatias, ganhar posição e juntar dinheiro. Tudo isso conseguiu ele em muito pouco tempo. Portela não desperdiçava um segundo, acumulava quase todo o trabalho do seu armazém, fazia a correspondência, a escrita e a venda no balcão. Dentro de um ano estava a sua casa já perfeitamente acreditada; o comércio dos vinhos desenvolvia-se com um impulso prodigioso. Portela aumentou então o pessoal, alargou o armazém, e de novo foi a Portugal. Quatro meses depois era de volta, com um novo carregamento e novas especulações. Antes de chegar o terceiro ano de seu comércio no Rio de Janeiro, já lhe havia pingado da pátria sobre a gola do casaco a vermelha tetéia por que tanto suspirara. (GA, p.232)

Em *Girândola de amores*, ocorre a ficcionalização de pessoas reais e amigos do escritor povoam a narrativa. Esse expediente problematiza a relação entre ficção e realidade, afastando o narrador do universo objetivo da narrativa realista-naturalista. Entretanto, essa migração do real para o ficcional pode levar o leitor a suspender uma leitura identificatória e isso colabora para o projeto ilustrado do

escritor. Na passagem seguinte, a personagem Clorinda, noiva do herói, é objeto de polêmica a partir de falas que remetem a escritores reais que conviviam com Aluísio Azevedo:

Aquela é que é a tal menina do célebre casamento?... perguntou Fontoura discretamente ao companheiro, indicando Clorinda, que em um dos ângulos da sala conversava animadamente com o João Rosa.

– Encantadora! Acrescentou o Adelino. E aquele esquisito do Urbano Duarte havia dito, no seu folhetim de domingo, que ela era feia!...

Ora!... desdenhou o Estrada, que havia chegado o ouvido perto da boca do amigo; tu bem sabes quem é o Urbano para julgar mulheres! O Augusto Off, por exemplo, juro-te que é de minha opinião. (GA, p. 48)

A presença dos folhetins dentro do folhetim é outro expediente que neutraliza a leitura identificatória em *Girândola de Amores*. A personagem Olímpia, uma das amantes do herói, que tipifica a mulher histérica,¹¹⁸ é tida como objeto de outro folhetim citado no texto. Nesse outro romance, de Otaviano Rosa, Olímpia é a personagem principal e dita a moda de se comportar, vestir e falar para as leitoras. Aluísio Azevedo introduz uma crítica à literatura de massa, o folhetim romântico afetado, cuja linguagem parece se transformar em uma prática social, moldando ações e falares. Os romances de “primeira linha” de que trata Bakhtin apresentam, como vimos, o objetivo de uniformizar a linguagem e ditar normas de comportamento. Nesses romances, ocorre o enobrecimento da linguagem. Eles se articulam como um manual do bem falar e do bem se conduzir nas situações sociais. *Girândola de amores*, ao descrever, dentro do folhetim, a elaboração do folhetim cuja linguagem e situações narrativas vão ser praticadas pelos leitores, comporta-se como um romance de “segunda linha”, que problematiza as linguagens canonizadas e enobrecedoras. Em *Girândola de amores*, Olímpia é enquadrada criticamente,

¹¹⁸ FOUCAULT (1997) enfatiza que o séc. XIX, no Ocidente burguês, vai construir um discurso que se pretende científico sobre a sexualidade. Esse discurso competente, porque emitido por quem é gabaritado e institucionalizado para o proferir, vai construir certos objetos (a mulher histérica; o homossexual; as taras e perversões sexuais sobre os quais se exerce poder de disciplina e controle). A narrativa real-naturalista, dentro dessa episteme cientificista e disciplinadora, entre outros temas, destaca a presença da mulher histérica, objeto a ser estudado pelos romances de tese. A literatura, juntamente com o saber médico e o jurídico, constrói a histeria feminina a fim de elaborar um saber sobre o tema e a partir dele, exercer um controle social dito científico sobre o corpo feminino. Nas palavras de Foucault: “Na preocupação com o sexo, que aumenta ao longo de todo o século XIX, quatro figuras se esboçam como objetos privilegiados de saber, alvos e pontos de fixação dos empreendimentos do saber: a mulher histérica, a criança masturbadora, o casal malthusiano, o adulto perverso, cada uma correlativa de uma dessas estratégias que, de formas diversas percorreram e utilizaram o sexo das crianças, das mulheres e dos homens.” p.100. É nesse sentido que estamos entendendo as personagens históricas na produção aluisiana, ou seja, como um discurso situado e com propósitos de pedagogia do corpo feminino.

revelando-se afetada, romântica, soberba, histérica, irracional, tendo fim trágico. No folhetim de Otaviano Rosa, Olímpia é endeusada. A introdução desse contraponto é altamente crítica e se ajusta aos propósitos do projeto ilustrado do escritor em exorcizar o romantismo. Na passagem seguinte, temos Olímpia constituída a partir de dois discursos: o do folhetim enobrecedor e o do marido, amuado com a figura extraordinária da esposa:

Nela tudo se transformou, como por encanto: a pele fez-se branca e macia; encheu-se o colo e encorporaram-se-lhe os braços; as linhas dos quadris serpentearam com mais arrojo; os olhos esparsaram-se, rociados de ternura, e a boca desabrochou em belos sorrisos ao toque dos primeiros beijos sensuais.

E, se por um lado o corpo se aformoseava, por outro o espírito se desapertava e distendia. Quatro meses depois de casada, Olímpia principiou a sentir-se atraindo para as salas, seus encantos pediam a admiração e o aplauso dos homens de bom gosto; precisava de aparecer, precisava de luzir.

Reclamou jornais da moda, freqüentou os modistas do tom, exigiu um cabelereiro, comprou jóias, tomou carruagem, escolheu cavalos, e dentro em pouco foi a ordem do dia na rua do Ouvidor e nos salões do Botafogo.

Os folhetins de Otaviano Rosa no **Correio Mercantil** falavam de Olímpia; descreviam-lhe a **toilette**, endeusavam-lhe as graças. Suas frases foram repetidas, seus gostos imitados.

O único descontente era o Gonçalves; aquela mulher a todos deslumbrava com os seus encantos pessoais, aquela adorável Olímpia de quem se falava com tanto entusiasmo por toda a parte, não lhe convinha a ele para esposa.

(...)

Imaginava ter descoberto na singela filha do comendador uma companheira sossegada e amiga do lar; quando de repente lhe surgiu aquela doidejana, a reclamar sedas, carruagens, bailes, e o diabo a quatro! (GA, p.218)

Aluísio Azevedo, como nos demais romances que aqui se investigarão, remete à literatura brasileira ora explícita, citando obras e autores, ora implicitamente, estabelecendo um diálogo com a tradição local. Olímpia é a personagem afetada, romântica e histérica. A sua elaboração está entre o romantismo e o naturalismo. Porém, é nessa personagem que o escritor localiza a leitora de obras literárias brasileiras. A leitura ficcional como formadora de opinião, como libertadora do elemento feminino, como educadora parece que é negada, pois Olímpia representa a histérica cujo final é trágico. Na passagem seguinte, temos um diálogo entre o herói, Gregório, e Olímpia. Por esse diálogo, em que afloram nomes de escritores locais, percebemos que Aluísio Azevedo estava ligado ao universo literário nacional e ao contexto de leitura local:

Ela [Olímpia] ofereceu-lhe café, e foi pessoalmente buscar uma garrafa de licor; pediu-lhe depois que lhe desenhasse alguma coisa no álbum. Gregório obedeceu; mal, porém, tinha principiado o desenho e já a caprichosa lhe arrancava o lápis dos dedos e lhe pedia para

fazer-lhe antes um pouco de leitura. Gregório foi à biblioteca, tomou os Primeiros cantos de Gonçalves Dias e principiou a recitar os episódios do Pirata.

– Não! Disse Olímpia, pousando-lhe a mão na boca. Leia-me outra coisa...faz-me mal esse poeta!...Não gosto de lhe ouvir os versos senão quando preciso chorar...

Gregório lembrou Casimiro de Abreu, ofereceu Castro Alves, intercedeu por Fagundes Varela. Ela, porém, não aceitou nenhum deles.

– Olhe! Cá está o Machado de Assis! Quer?...

Olímpia respondeu que não, sorrindo com faceirice e agitando o indicador da mão direita.

– O Luiz Guimarães?...

– Não...

– Ah! Cá está o Muniz Barreto!

– Não! Não!

– Quer antes um poeta francês?... prefere ouvir um trecho de prosa?...

– Não! Já não quero nada disso. Dê-me aquele álbum que ali está... (GA, p.160)

Além da interação com o sistema literário local, *Girândola de amores* dialoga de modo intratextual com o restante da produção de Aluísio Azevedo. A personagem Gregório lembra a personagem Raimundo de *O mulato*. Assim como Raimundo, não sabe nada de seu passado bastardo e recebe uma misteriosa pensão com que paga seu sustento e educação. A revelação sobre o passado resulta em morte para ambos. Os dois guiam-se ora por um romantismo extremado ora por atitudes mais sóbrias. Porém há diferenças entre eles, pois Gregório é um ser mais palpável, mais verossímil. Apresenta uma realidade menos maquiada, menos romantizada, menos enobrecida. Gregório parece ser Raimundo humanizado. Tem uma ética dúbia e não é apenas um veículo de falas consideradas politicamente corretas para a época (anti-escravagista, republicano, anticlerical, em favor da ciência), como é o caso de Raimundo. Gregório pode, desse modo, vivenciar situações mais rasteiras, cotidianas e cômicas. O final, inclusive, diferencia-os, pois Raimundo é assassinado e Gregório se suicida. Raimundo tenta enfrentar o meio social, é o verdadeiro herói, morto pela hipocrisia e corrupção do ambiente decadente e atrasado da cidade de São Luís do Maranhão; Gregório é fraco, prefere se evadir do enfrentamento. O final das heroínas tanto em *O mulato* quanto em *Girândola de amores* é bem parecido e nada romântico visto que Ana Rosa, após a morte de Raimundo, casa-se e forma uma família, gozando plenamente da existência. Clorinda, de forma semelhante, após o suicídio de Gregório, casa-se e passa a desfrutar da herança que seu pai, Leão Vermelho, deixara para ela. As heroínas diferem do padrão romântico à medida que não se furtam a viver muito bem, embora já sem o convívio de seus amados. O sentimentalismo é neutralizado e o ser amado é rapidamente trocado por outro.

O narrador, como vimos e veremos nos outros folhetins, censura a educação romântica que desorienta os jovens, especialmente o seu protagonista. Essa censura obedece a um projeto pedagógico e político do elogio da racionalidade, pois ao condenar o romantismo, exalta outra perspectiva. O narrador desautoriza o seu herói, revelando-lhe as limitações advindas de uma infra-estrutura romântica. Aqui, novamente, reitera-se o projeto político literário do escritor, que consiste em instruir o leitor no caminho certo, distante do romantismo:

Gregório, na candura dos dezoito anos e na predisposição lírica do seu pobre espírito, não podia apreciar o alcance daquela crise; todos os fatos da vida real e todos os fenômenos humanos tinham para ele uma explicação romântica. Maleducado pela metafísica do colégio em que se desenvolveu, e dominado pela corrente sentimentalista da sua época, repugnava-lhe a verdade fria e tudo aos seus olhos se prestigiava de um sedutor caráter de idealismo poético. (GA, p.147).

Em *Girândola de amores*, o narrador abandona o herói por vários capítulos e se entretém com outras personagens. Explora um caso de amor, romântico e realista simultaneamente, entre as personagens Comendador Portela e Tereza. Esta casa-se muito nova com um senhor de idade avançada e, não resistindo aos apelos da carne, comete adultério. Aqui, as explicações científicas justificam a traição. Encontramo-nos em pleno discurso naturalista. Tereza é um misto de personagem romântica e realista, pois tanto detém um discurso pseudo-feminista, intoxicado pelo cientificismo, que mais parece uma fala professoral, vinculada ao verdadeiro autor, de que é apenas um veículo, quanto expõe um comportamento afetadamente romântico. Acaba punida, pois o marido descobre a traição e o amante a abandona. Aqui, Aluísio Azevedo narra todo um processo amoroso entre o casal em que as causas (interesse material e instinto carnal) e as conseqüências (várias) são descritas, interligadas e generalizadas. Qualquer caso amoroso no interior da narrativa segue mais ou menos a mesma lógica. O amor se sustenta também por uma gramática que se repete nos outros folhetins: no início, a chama da paixão se mantém acesa graças aos empecilhos e dificuldades encontradas pelos amantes; depois, sobrevém a calma, a intimidade; logo após há o tédio e a ruptura. Narra-se, portanto, a ascensão e queda da paixão romântica onde a mulher, elemento socialmente fraco e mais interdito em um meio patriarcal, sofre punições mais drásticas. É a reedição do bovarismo em que o elemento feminino, intoxicado pela visão idealizada do romantismo, deseja viver amores intensos, arrebatadores e

extraordinários. Entretanto, decepciona-se à medida que somente vivencia experiências extraconjugais frustrantes.

Aluísio Azevedo introduz um elemento a mais no processo amoroso entre o início super-afetado pela paixão e, posteriormente, o tédio. Esse elemento intermediário se interpõe entre o par dicotômico - paixão e tédio. A polarização é amenizada por situações em que a comicidade entra como um terceiro elemento constitutivo do encontro amoroso. Esse estágio do amor mais chão, mais galhofeiro e mais cômico neutraliza a polaridade entre o romantismo e o realismo, instituintes discursivos do romance. Em *O cortiço*, romance considerado literário pela crítica, encontramos esse tipo de situação narrativa mais utilizada, constituindo-se como elemento de início do processo amoroso entre as personagens, sobretudo as que tipificam a gente pobre e simples. Aí temos outra ponte entre os folhetins e os romances considerados literários.

Tereza tornara-se um pouco descuidada com a vizinhança. Já não tinham entre si a menor cerimônia; tratavam-se já como velhos amigos, à vontade, cômicos de que qualquer um faria falta ao outro, por uma questão de hábito. Já não havia entre eles frases apaixonadas, havia agora as pilhérias da intimidade velhaca e pagodista. (GA, p.176)

A situação amorosa entre Tereza e Portela também explora outro elemento inovador que Aluísio Azevedo introduz na narrativa. O elemento feminino passa a respeitar e mimar o próprio marido após cometer adultério. Aqui, novamente ocorre a introdução de um terceiro elemento que neutraliza a relação dicotômica entre ela e o marido. Em vez de odiá-lo ou amá-lo, solução maniqueísta romântica, ela o respeita e isso decorre de sua relação com um terceiro. Para uma narrativa puramente folhetinesca, há psicologia social em demasia nesse processo amoroso em que temporariamente a dimensão triangular harmoniza e suaviza as relações:

Achava prazer na leitura, nos divertimentos, no trabalho, na preocupação dos arranjos da casa, e até, o que é mais extraordinário, principiava a experimentar pelo marido certa simpatia respeitosa e compassiva. (GA, p.170)

O adultério e o casamento são discutidos em *Condessa Vésper* e *Girândola de amores*, destacando-se uma linha de continuidade na obra que se fortalece a cada livro publicado. Nesses romances esses temas são secundários, narrados por uma linguagem de tom didático e monológico, mas estarão no centro da narrativa no

último folhetim, *Livro de uma sogra*, e sob perspectiva paródica intratextual. Em *Girândola de amores*, Tereza critica a estratégia de sedução por parte de seu marido em relação a ela:

– Decerto! Respondeu a adúltera. O senhor, durante o tempo em que me procurou agradar, não denunciou nenhum dos seus defeitos, nenhum dos seus achaques, nenhum dos seus lados antipáticos; fez, ao contrário, todo o possível para os encobrir com artifício e grande habilidade. Escondeu-me as suas misérias de velho, disfarçou a sua decrepitude e afetou entusiasmo pelas coisas do espírito; volveu-se moço, terno, apaixonado, estudou frases sedutoras, recitou versos, falou de prazeres ideais, fingiu abnegação, heroísmo, coragem, enfeitou-se enfim de poesia; e, entretanto, uma vez apoderado de mim, uma vez que me julgou segura para todo o resto de sua vida, atirou com os disfarces pela janela e pôs à minha disposição um resto de homem, egoísta, fraco, cheio de asma, rabugento e inútil! (GA, p. 187)

O comendador Portela e o Comendador Manuel Furtado Ribeiro são personagens instigantes à medida que, por intermédio deles, Aluísio Azevedo focaliza a construção da personagem a partir do exterior e de como esse exterior vai se interiorizando, constituindo o sujeito social. Embora o primeiro seja um mau caráter e o segundo um pai extremado e um homem probo, ambos lembram a personagem Jacobina do conto *O Espelho*¹¹⁹ de Machado de Assis à medida que se esclarecem enquanto sujeitos a partir de determinado assujeitamento em relação à aprovação do outro. Ambos precisam ser incensados e reverenciados pelo olhar do outro. É pelo olhar de fora que se vêem e se constituem. A alma social também vem dos objetos materiais que possuem e dos bens simbólicos, ambos índices de nobreza, distinção, *status* social e riqueza. A personalidade das personagens não advém delas mesmas ou de uma substância metafísica anterior a elas, mas constitui-se nas relações sociais que travam em situações reais com as coisas e com as pessoas. Aqui o materialismo impera sobre o romantismo. Novamente o projeto ilustrado de Aluísio Azevedo se revela. Citemos alguns excertos confirmadores. O primeiro fragmento é retirado do capítulo *O Comendador pelo avesso* em que o narrador desmascara a personagem, sempre muito sisuda, séria, palestrando sobre alta política e grandes negócios e o pilha em sua casa a bisbilhotar a vida alheia com seu criado. Apesar da ambivalência de atitude da personagem (em casa interessa-se por acontecimentos rasteiros e miúdos e, na rua, discorre somente sobre assuntos sérios), percebemos que há uma linha mestra que conduz as situações narrativas em que a personagem é introduzida, ou seja, a

¹¹⁹ ASSIS, M. O espelho. In: COUTINHO, A. *Obras completas*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1965.

personagem adquire significado social nas e pelas relações sociais e discursivas que trava com as demais. Longe estamos da chave romântica em que a personalidade já está pronta, instituindo-se fora das relações sociais. O discurso se dobra à chave realista e materialista. O projeto literário pedagógico de Aluísio Azevedo orienta a narrativa:

No privado de sua casa era outro homem. Despia-se então das fumaças da rua e dava-se todo ao prazer de estar às soltas com o criado [Talha-Certo]. Aí não armava posições, não peneirava a frase, não lembrava a sua importância social, nem as suas franquias de homem rico; ao contrário, parecia farejar o que houvesse de mais banal e de mais decotado para lhe servir de palestra com o flâmulo.

(...)

Ele, que nas salas, ao ouvir falar da quebra do banco tal, da falência deste ou daquele negociante, do bom ou mau êxito de tais e de tais empresas, sacudia sempre os ombros com desdém e dizia entre dentes que tudo aquilo eram 'Bagatelas! Bagatelas!'; ouvia entretanto, com muito interesse as frioleiras que à noite, ao despi-lo para a cama, lhe contava em camaradagem o seu Talha-Certo. E, quanto mais frívolo era o assunto, tanto mais ele o esmiuçava, o esmerilhava, interrompendo-o com perguntas curiosas, e fazendo exclamações de surpresa, e obrigando o criado a repetir o fato com mais minudência e convicção.

Depois atirava-se à cama e, todo retraído nos lençóis e abraçado aos travesseiros, deixando só de fora o seu carão afogueado, provocava Talha-Certo a novos esclarecimentos, e saboreava as palavras do criado com um gosto pueril de criança mexeriqueira.

O Talha-Certo, que já lhe conhecia as manhas, dava-lhe a lambiscar somente coisinhas lisonjeiras e, com muita adulação, arranjava sempre meios de incensar o vaidoso. Ora lhe contava o que a seu respeito lobrigara de tal dama; ora referia um fato ridículo de algum sujeito, que pretendesse competir em fortuna com o Portela; ora, finalmente, tirava ele mesmo do turíbulo e passava a defumar o patrão por conta própria.

E estes pequeninos encômios, obscuros e sem garantia, punham no mal-educado coração do comendador um prazer delicioso. (GA, p. 60)

Em outra passagem, o narrador descreve como o título de comendador se acomodou bem à personalidade de Portela, moldando-a. Novamente se reforça a rede social e objetiva das relações sociais de que as personagens são tecidas, afastando-se de uma ótica isolacionista e idealista romântica:

Não tardaria a abrir-se em torno dele as boas relações, os bons sorrisos, as boas rodas fluminenses. No Rio de Janeiro, com uma casa de negócios, uma casaca e uma comenda, vai-se a toda parte e percorre-se familiarmente toda a escala social, desde os bailes da Princesa, até às bacanais das irmandades carnavalescas.

E o certo é que o demônio do Portela tinha um tipo que se apresentava maravilhosamente às suas aspirações. Ninguém daria melhor um comendador. Desde que lhe chegou o título, principiou a transformar-se. Caminhava agora mais teso, empinava a cabeça, esticava as pernas e dilatava os lábios nesse risinho discreto e malicioso dos ricaços condecorados. Uma vez raspado o bigode, talhada a suíça e desfalcados pela calva os cabelos da cabeça, terá logo o leitor defronte dos olhos aquele legítimo comendador, com quem tão boas relações travou no primeiro capítulo deste romance. (GA, p. 233)

Esses dois comendadores, na realidade, odeiam-se, pois Portela foi amante de Tereza, esposa de Manuel Furtado Ribeiro. Este é menos degradante do que aquele, mas também é muito cioso de sua posição e *status* social. O autor não os elabora diametralmente opostos, destacando-lhes o gosto da nomeada, do prestígio que lhes advém da posição econômica e cultural privilegiada que ocupam. A mobília e os trastes que cercam o comendador Manuel Furtado Ribeiro aparecem organicamente descritos, atribuindo à personagem um significado e um valor social. Não são simples acessórios, dados a partir de uma *poética de inventário*, mas vinculam-se inteiramente às situações narrativas, desvelando as personagens como seres sociais:

O comendador, como todo homem que logrou posição à custa dos próprios esforços, ligava extraordinária importância às suas comodidades. Queria a sua boa cama, o seu bom prato, o seu banho fácil e pronto e a sua liberdade plena em certas ocasiões. Não compreendia a existência sem robe-de-chambre, sem chinelas, sem a bela preguiçosa depois da refeição, o palito no canto da boca e os olhos amortecidos pela digestão tranqüila do jantar. Além disso (para que negar?), gostava que lhe admirassem a casa; que lhe falassem das plantas, dos gansos que ele tinha no tanque do jardim; que lhe elogiassem a mobília das salas; que lhe perguntassem qual era o posto de seu pai, cujo retrato lá estava no salão, fardado dentro da custosa moldura cor-de-ouro. Todas essas nonadas lhe davam muito gozo e lhe faziam amar a vida. (GA, p. 133)

E mais adiante, o mesmo comendador agora vivendo na pensão Avenida Estrela entre gente mais simples, acomodando-se aos caprichos da filha Olímpia, passa a desfrutar desse ambiente, pois é aí que sente a sua superioridade social. O olhar do outro funciona como incenso, enobrecendo mais o comendador. Novamente encontramos em Aluísio Azevedo uma psicologia social e objetiva refinada e de bases sociológicas, pois a personalidade da personagem se dá a partir de suas relações com o outro, com o dessemelhante. O discurso romântico de bases idealistas em que o sujeito, bastante dicotomizado, ora representando o bem ora o mal, independente do meio social, acha-se, nessas passagens, bastante prejudicado. Impera uma abordagem mais materialista em que o sujeito depende do outro e do meio social para se identificar:

Dava-se com o comendador nessa ocasião um fenômeno muito vulgar. Ele ali, entre aquela gente singela e pouco escrupulosa na prática das etiquetas, se sentia, mais do que nunca, disposto a conservar a sua austera atitude de homem fino; o contraste estabelecido entre ele e os companheiros da mesa instigava-o a sustentar com muito empenho um grande ar diplomático que nem sempre era o seu. Em outros lugares, onde aliás qualquer semcerimônia não seria perdoada, o bom comendador nunca se mostrava tão fiel aos rigores da cortesia e parecia até disposto a abrir mão contra alguns deles. (GA, p.135)

A partir desses dois comendadores, Aluísio Azevedo também introduz o universo do trabalho e da construção da riqueza material. O processo do trabalho é sempre bem explorado por Aluísio Azevedo e explicitado em relação às suas múltiplas facetas. Há personagens que recebem heranças, como na maioria dos romances do século XIX, porém, há toda uma ficcionalização do processo do trabalho. O Comendador Portela exemplifica a construção de uma celebridade social que se inicia como caixeiro de casa comercial portuguesa, passando a proprietário, a partir de trabalho árduo e estafante (“trabalhava com a fúria de quem foge de um grande perigo”), vindo a adquirir título de nobreza (“já lhe havia pingado da pátria sobre a gola do casaco a vermelha tetéia por que ele tanto suspirava”). Essa ascensão material é também narrada em suas torpezas, explicitando-se as negociatas, o tráfico de influências, a corrupção. O processo de formação de uma elite comercial de matriz portuguesa é típico dos romances de Aluísio Azevedo e a personagem Portela representa em parte essa classe social. A ascensão de Portela, no entanto, não se concretiza linearmente, pois ele, em virtude de ter sido descoberto como amante da esposa do patrão, tem que fugir para Portugal. Lá conhece Leão Vermelho. Este o torna sócio em seus negócios ligados à conjuntura da Guerra do Paraguai. Aluísio Azevedo introduz o conflito bélico, apontando-o como responsável pelo enriquecimento de Leão Vermelho (trazia carregamentos de diversos itens de Portugal para vender no Paraguai). Portela também enriquece às custas dessa sociedade e se estabelece no Rio de Janeiro como comerciante. Desse modo, o universo do trabalho é apresentado em suas múltiplas faces que o revelam tanto fruto de trabalho árduo quanto de circunstâncias conjunturais e especulativas.

No fragmento a seguir, temos a introdução da Guerra do Paraguai, explicando a formação da fortuna de Leão Vermelho. A ficção conta o processo especulativo que acompanha o processo bélico em vez de focar o conflito pela ótica oficial da época,¹²⁰ que descrevia a necessidade da defesa brasileira contra o imperialismo

¹²⁰ FAUSTO, B. Passado a limpo. *Folha de São Paulo*, Caderno Mais. 21 abr. 2002. p. 16 -17. Segundo Boris Fausto, os positivistas “(...) foram críticos da guerra, responsabilizando o governo imperial pelo seu início e por muitas barbaridades praticadas em seu curso. Mas, ao longo dos anos, os positivistas desapareceram da cena e o que prevaleceu foi uma história oficial, transmitida através das gerações, pelos manuais escolares. Nela, o Brasil teria sido vítima de um ditador sinistro, empenhado em uma política expansionista, que provocou a guerra, apresando o navio Marquês de Olinda, nas águas do Rio Paraguai, em novembro de 1869.”

paraguaio. Aluísio Azevedo traz para dentro do ficcional um discurso crítico sobre o conflito, evitando um discurso patrioteiro e oficioso. O projeto de ilustrar o leitor via literatura é aí introduzido de forma a levar ao leitor uma visão “mais lúcida” sobre a guerra. Aluísio Azevedo representa o intelectual positivista, progressista, republicano e abolicionista do final de século XIX. Temos a introdução de uma publicística da época, pois a Guerra do Paraguai é introduzida sob um ponto de vista econômico-especulativo que vai influenciar diretamente a formação da riqueza de certo grupo da elite comerciante local:

Dissemos que ele se lembrara de ampliar as suas especulações, e acrescentamos agora que Leão Vermelho não poderia encontrar melhor época para pôr em prática semelhante resolução. A guerra do Paraguai estava no seu apogeu; os comissários de todos os matizes enriqueciam da noite para o dia; chegar ao Paraguai com um carregamento de víveres e objetos de uso vulgar, era haver como certo o valor desses objetos dobrado vinte vezes a peso de ouro. (GA, p. 105)

Em *Girândola de amores*, um folhetim que também comporta explicações naturalistas, Aluísio Azevedo introduz a personagem histérica e seu médico. O Dr. Roberto observa, acompanha, esquadrinha, mas não salva Olímpia, a mulher histérica. Essa personagem feminina, assim como Condessa Vésper e Magdá de *O homem*, está a todo momento inflacionando o enredo com peripécias a fim de viver situações extraordinárias. Há sempre um empresário por detrás, financiando seus caprichos. Neste caso é o próprio pai, o comendador Manuel Furtado Ribeiro. Olímpia é o protótipo da mulher romântica que morre por amor. É também a mulher histérica que passa a ser objeto da ciência médica. A histeria de Olímpia não foge às regras naturalistas: o escritor a desenvolve lentamente sob o olhar e os comentários médicos. O processo histérico culmina com a morte da heroína. Há um paralelo narrativo entre Olímpia e Magdá de *O homem*. A cena da pedreira que ocorre em *O homem*, envolvendo Magdá, é uma reedição da mesma situação em *Girândola de amores*. Tanto Olímpia quanto Magdá, na busca desenfreada por aventuras, em uma dada situação narrativa, sobem em uma pedreira a fim de espantar o tédio. Lá, no alto, sofrem uma vertigem e um semi desmaio. São salvas e carregadas por um forte e jovem trabalhador da pedreira. Impressionam-se pela força física e natural do trabalhador, tendo seus instintos carnis avivados. Porém diferentemente de em *O homem*, em que Magdá se apaixona pelo trabalhador, vivenciando uma vida dupla entre o real onde é infeliz e o sonho onde vive aventuras amorosas com o amado,

Olímpia, tendo aguçado seus instintos biológicos, passa a manter um caso de amor real com Gregório. O narrador, a partir tanto de Olímpia quanto de Magdá, tipifica toda uma gama de personagens femininas que encarnaram o histerismo. Aqui, o bovarismo da personagem é ridicularizado. É o discurso naturalista criticando o romantismo e a cultura de interdição do elemento feminino. Novamente temos o conflito de linguagens que estamos perseguindo neste ensaio.

O folhetim *Girândola de amores* se estrutura em capítulos introduzidos por títulos verbais, diferentemente dos romances considerados literários em que a entrada dos capítulos, geralmente, se dá por uma enumeração sóbria dada em algarismos romanos. Os títulos acompanham a hibridização da linguagem romanesca em *Girândola de Amores*. Há títulos que antecipam o conteúdo cômico dos capítulos, por exemplo: *Polícia e Córcegas*; *Apalpadelas*; *Aqui Anda Coisa*; *O Comendador pelo Averso*; *Portela em Apuros*; *À Beira do Precipício*; *Tempestade Solta*; *As Mães de Gregório*; *Os Pais de Gregório*. Há outros que apontam para a narrativa policialesca de enigma: *O Rapto*; *Depoimentos*; *A Vítima de Pedro Ruivo*; *Caça aos Documentos*. Outros ainda que definem a narrativa sentimental: *Confidências*; *Coração de Mulher*; *Primeiro Encontro*; *O Beijo*; *Perpétuas*, *Violetas e Camélias*. Por fim podemos dizer que ocorrem títulos que poderiam orientar narrativas mais realistas e de sondagem psicológica como: *Olímpia*; *Tia Agueda*; *O Marido de Olímpia*; *A Pedreira*; *A Gruta*; *O Acrobata*; *O Batizado*. E, ao final do romance, Aluísio Azevedo apenas introduz o capítulo com a expressão lugar comum: *Último Capítulo*. Essa pluridiscursividade que se manifesta já nos títulos dos capítulos revela que o discurso em *Girândola de amores* é multifacetado e diferencia-se do discurso dos romances considerados literários em que predomina uma linguagem mais sóbria, mais uniforme.

As explicações e descrições naturalistas são introduzidas a fim de se ostentar uma modernidade à narrativa. Vimos que Aluísio Azevedo, no já prefácio citado, acredita no progresso da linguagem mais realista. Porém, muitas vezes essa linguagem é infiltrada por uma ótica romântica, denunciando precisamente o hibridismo da linguagem de que temos tratado. A ortodoxia naturalista é constantemente invadida pelo sentimentalismo, pela vagueza da linguagem. Na passagem seguinte, o corpo da personagem Pedro Ruivo, no espaço do necrotério, é dado por um prisma naturalista-grotesco que não se sustenta em sua objetividade,

pois nele irrompem o incerto, o nebuloso, o subjetivo introduzidos pelos adjetivos por nós colocados em negrito:

Sobre uma das mesas, jazia, glacial e rígido, o corpo ensangüentado de um homem branco. Ao lado, dentro de um caixão de forma especial e com as tábuas ensebadas pelo hábito de carregar os despojos das autópsias, viam-se matérias informes, de uma cor **estranha** e **repugnante**, dentre as quais sobressaíam vísceras humanas, gordas e brancas como carne de porco, e um crânio, cerrado ao meio, deixando transbordar a massa compacta dos miolos. Em torno de tudo isto zumbiam moscas. (GA, p.15)

Por fim, destacamos, em *Girândola de amores*, uma poética dos objetos. Não necessariamente uma poética do inventário dos trastes, desvinculada da narrativa, como diria Machado de Assis em sua crítica à estética naturalista.¹²¹ O que vemos é uma certa tragicidade em algumas cenas em que objetos e pessoas se entrelaçam, estas humanizando aqueles. Os objetos são signos ideológicos no sentido de que adquirem valor social a partir de dada situação social e concreta da narrativa em que estão inseridos. Passam a ser signos de classe social, de prestígio, de *status*, determinando a posição social das personagens. O objeto conta a história social de quem o possui. Para exemplificarmos, tomemos Clorinda e sua mãe adotiva, Januária. As personagens se acham na miséria, pois a mesada, advinda do pai de Clorinda, que as mantinha, foi interrompida. Após essa interrupção, passam a se despojar de quase todos os seus bens materiais, e logo após passam a trabalhar. O trabalho feminino, porém, não tem poder econômico e elas vivem miseravelmente. A situação das personagens reflete tanto a economia do meio oitocentista que não incorpora o trabalho feminino como também revela o universo cultural em que na ausência do elemento masculino, do provedor e do patriarca, o elemento feminino fenece. Januária, após desfazer-se de quase todos os bens herdados do marido, decide, derradeiramente, vender a única jóia, um colar de pérolas, que lhe restou de um passado rico e exuberante (fora bem casada). O colar se converte em uma garantia material de sua existência passada. É o único vínculo com o mundo, pois no presente a personagem já não tem mais função e valor social (é viúva, pobre e idosa). A situação é explorada e dramatizada pelo narrador, que cria um diálogo entre Januária e seu coração. Aí temos a linguagem do passado, do romantismo, da situação idealizada, do saudosismo, enfim de uma matriz cultural que agoniza, mas ainda está presente. Januária também representa uma ordem econômico-política,

¹²¹ Op. cit., p. 87.

vinculada à aristocracia rural onde o elemento feminino vive sempre sob a tutela do patriarca:

Depois de vendido o piano, a mobília da sala de visitas e o mais que podia dar alguma coisa, D. Januária, na contingência de obter dinheiro, resignou-se à separação de poucos objetos de luxo que conservara do tempo do marido. Abriu a velha gaveta de sua cômoda, mas, ao tocar em uma caixinha de madeira polida, embalsamada pela antigüidade, as mãos principiaram-lhe a tremer e as lágrimas saltaram-lhe dos olhos.(...)

Mas é sempre certo que te tens de separar deles [colar de pérolas]? Perguntava-lhe o coração, a gemer. Não reparas, velha desalmada! Que esses objetos são a única coisa que te fala do passado? Não reparas que em torno de ti já morreram todos aqueles que viveram no teu tempo, aqueles que te amaram e te viram bela!? Despede-os, vende-os, mas vai-te também embora para a tua cova, que nada mais tens de fazer cá no mundo! (GA, p.50)

Essa simpatia pelo passado concretizada por uma linguagem bem emotiva é também reforçada em outras passagens da obra em que o próprio narrador assume uma perspectiva hostil à nova ordem. Na passagem que segue, a mobília antiga se contrapõe à moderna, reforçando-se aí o apego ao passado. É o romantismo que se sobrepõe ao realismo. Não nos esqueçamos que o período histórico da escritura se institui com um tempo em transição em que se digladiam duas orientações sócio-econômicas, como enfatizamos no início deste estudo. É a 'boa aristocracia' que se opõe ao moderno. O escritor aqui reforça o apego da narrativa ao pólo romântico, à velha ordem. Aqui a mobília moderna é índice de degradação moral. Parece que Aluísio Azevedo problematiza a produção burguesa de bens em que os objetos são, cada vez mais, produzidos sem o objetivo de suprir uma demanda social básica. A demanda é posterior ao objeto. É a sociedade brasileira oitocentista entrando na nova ordem burguesa em que os bens materiais importados passam a circular mais, serem consumidos, desejados, estando ao alcance da elite. Esta está deixando a vida mais simples do meio rural, sendo invadida pelo meio urbano, pelos valores da sociedade industrial européia. São os aristocratas da terra em vias de assumir o poder político e formar uma nova ordem, com a abolição da escravatura, a introdução do trabalho formalmente livre e da República:

Ao chegar à porta sentiu logo um doce perfume de paz honesta. Tudo ali era castamente tranqüilo; havia na atmosfera o aroma grave de flores secas, esquecidas no fundo de uma gaveta de família. Os móveis, o tapete, os quadros e as cortinas revelavam a mesma sobriedade de gosto, o mesmo recato de simpatias, as mesmas inclinações finas e aristocráticas.

Não se encontravam ali as fantasias baratas do luxo moderno; não havia as fragilidades douradas da falsa opulência; tudo era bom e sincero. O **biscuit** não substituíra o mármore, o gesso pintado não tomava o lugar do bronze e o cromo litográfico não fazia as vezes da

aquarela e da pintura a óleo. Cada objeto dizia sinceramente a sua espécie e a sua qualidade.

Predominava em tudo a mesma singeleza bem educada. Nada de arrebiques, nada de frisos de pinho envernizado, nada de guarnições impertinentes. As boas gravuras inglesas e as magníficas águas-fortes destacavam-se perfeitamente da nudez austera das paredes. Os móveis de madeira sem lustro tinham cada um a sua utilidade imediata. Não havia os preguiçosos divãs que conduzem à volúpia e ao **dolce far niente**; não havia as dúbias cadeiras que obrigam o corpo a uma posição enervante e sem-cerimônia. (GA, p. 13)

Em *Girândola de amores*, temos um discurso oscilante, como nos demais folhetins e romances considerados literários, entre o romantismo e o realismo. Vale a pena explicitarmos algumas situações a mais em que ocorre essa oscilação. O adultério feminino é justificado pela imposição dos instintos sexuais. Isso porém não absolve as personagens adúlteras uma vez que são punidas. O discurso científico se choca com a moral vigente. A fala de Tereza (mulher jovem casada com um idoso) se enquadra nessa visão científicista. Essa personagem, embora secundária, é usada como veículo para muitas falas de tom sério e didático na narrativa. Em uma de suas aparições, temos uma visão nada romântica da virtude em que esta é explicada como circunstancial. A virtude é antes consequência que princípio existente incondicionalmente. A personagem Tereza entra em cena para discursar. Essa personagem, porém, parece-nos mais uma procuradora do verdadeiro autor. Suas falas são longuíssimas e professorais. Não cabem em uma personagem pouco vivida e pouco ilustrada como ela. Não houve um trabalho de construção da personagem que legitimasse tais discursos. Eles, no entanto, monologicamente introduzem um discurso mais próximo do realismo e crítico do romantismo:

Perdoa, exclamou ela, abraçando-lhe os joelhos; perdoa! Eu não sei o que digo! Eu não sei o que faço! Juro-te entretanto que não sou tão culpada como pareço! Desejava ser honesta; desejava ser o modelo das esposas; todo meu sonho era cumprir à risca os meus deveres! Mas a natureza me arrebatava para os crimes de que me acusas; tudo me impelia para o mal, tudo me puxava para o adultério! Ah! Tu não sabes o que é a mulher! O que é a natureza! O que são estes nervos, esta carne, e tudo isto que grita dentro de nós, como bocas com fome. (GA, p. 184)

Ora, meu caro senhor, a virtude é sempre uma coisa muito relativa; é sempre uma consequência e nunca um princípio. Toda mulher é virtuosa, desde que ela tenha a quem dedicar essa virtude; é uma questão de gratidão, de reciprocidade e às vezes de interesse próprio. Mas por onde fez o senhor para receber minha virtude?... Por que era meu marido?... Mas que espécie de marido era o senhor?! Admito que me lançasse em rosto aceitar o amor de um estranho, se eu tivesse à minha disposição o amor que o senhor me dedicasse. Mas onde está ele? Por onde mo revelou? Trazendo-me para esta casa e dando-me o que comer? Isso não basta! (GA, p. 187)

Em *Girândola de amores*, temos a partir de Tereza uma fala aparentemente feminista, bastante moderna para o meio brasileiro oitocentista. Talvez essa fala, e a idéia aí veiculada, soasse à época bastante *fora do lugar*, para usarmos um termo caro a Roberto Schwarz. Tereza, como dissemos, parece porta-voz do autor. Mas esse feminismo, na realidade, se neutraliza, pois a argumentação é toda dada em perspectiva científicista, atendendo, desse modo, ao projeto ilustrado de Aluísio Azevedo que visa a introduzir o realismo-naturalismo no romance de perspectiva romântica:

E ainda vem o senhor dizer, no seu fraseado cheio de afetação, que eu devia ao menos ter dó ou piedade do pobre velho, já que o homem, o marido, não me havia merecido amor! Mas valha-me Deus! Eu não me casei para ter dó de quem quer que fosse!... Eu não me propus ser uma irmã de caridade; eu apenas me propus dar amor em troca de amor; ceder o meu valimento de mulher em troca da competência de um homem! "Devia ao menos ter dó do pobre velho!" E o velho teve porventura dó de mim?! Não sabia ele que, o ligar-se a uma rapariga forte, perfeita, em plena saúde e em pleno vigor do sangue, equivalia a encarcerá-la num convento, entregue aos sobressaltos da sua mocidade e ao jugo inquisitório dos seus desejos?! Se entre nós houver um mau, sem piedade e sem dó, foi o senhor, porque, jungida como me achei ao seu destino triste e desconsolado, tinha eu fatalmente, ou de me conformar com o círculo de ferro que o senhor traçou em volta dos meus sentidos, ou tinha de romper com ele e cair no desprezo da sociedade sem, nunca mais poder arrancar de mim o terrível estigma do adultério! (GA, p. 188)

O feminismo e o progressismo dessas falas, no entanto, sofrem desautorização da personagem à medida que o narrador torna objetual a personagem, representando-a como totalmente sujeitada pela natureza e pelo romantismo simultaneamente. As falas de Tereza, desse modo, perdem credibilidade. Tereza representa um discurso social, mas não o subjetiva, não o marca pessoalmente no interior da narrativa. O externo sobrepuja a personagem. Não há uma relação orgânica entre a fala e a personagem. Ela serve em demasia aos propósitos do autor: criticar a cultura romântica e defender a tese da hegemonia da sexualidade sobre o indivíduo. Novamente o projeto pedagógico do escritor salta em cena, provocando desajustes:

Desejara [Tereza] aquela fuga como um doente deseja mudar de um lugar para obter novos ares; outro qualquer moço, igualmente vigoroso e bem disposto, é natural que produzisse nela iguais efeitos. A sua imaginação precisava de atividade dramática como o seu corpo precisava de atividade sexual. (GA, p.207)

Girândola de amores, primeiramente denominado *Mistério da Tijuca*, tem como fio condutor vários relacionamentos amorosos (os vários casos amorosos do herói; as ligações extraconjugais entre Cecília e Pedro Ruivo; Tereza e Portela; Violante e Paulo; Leão Vermelho/Cecília/Henriqueta) que movimentam inúmeras personagens que aparecem e desaparecem da trama conforme vão findando seus casos passionais. O primeiro título não se coadunou com a narrativa. Vemos na mudança de título uma clara evidência de como Aluísio Azevedo tenta ajustar a forma importada para a realidade local. O primeiro título faz referência clara a *Mistérios de Paris* de Eugenio Sue, em que se narram as aventuras do príncipe Rodolfo de Gerolstein. Rodolfo é um justiceiro aristocrata cuja única ventura consiste em fazer caridade aos pobres e marginalizados. É um semideus que distribui a justiça entre os necessitados e a punição entre os criminosos. É também um detetive arguto que procura pela filha e a encontra. Já em *Mistério da Tijuca*, Gregório, o protagonista, é fraco, mediano, incapaz de grandes feitos. Está mais para anti-herói. É dado mais pela chave realista que romântica. Localizamos na personagem principal, sobretudo, uma possível hipótese para a mudança de título. Na realidade, Gregório é o herói e anti-herói da narrativa dado a partir de inúmeros enquadramentos, passando simultaneamente pela elaboração romântica (moço apaixonado por Olímpia e Julia Guterrez, capaz de suicídio ao saber-se filho de um trapaceiro), cômica (quando sofre o rapto, farta-se de comer e viaja à Europa para tratar de sua herança), realista (as paixões de que é acometido não perduram, transformam-se em tédio, num verdadeiro anti-clímax), grotesca (envolve-se em cenas ridículas e hilariantes com uma das amadas), policialesca (é o maior suspeito de crime, seguido de latrocínio, objeto de investigação policial). Gregório está mais para Rocambole, o herói de mil e uma faces de Ponson du Terrail que para Rodolfo de Gerolstein, de Sue, o herói justiceiro. Obviamente que Gregório tem também poucas afinidades com Rocambole visto que o meio brasileiro oitocentista pacato e diferente do europeu não comportava a vivência de aventuras extraordinárias pelas quais passa o herói de Ponson. Desse modo, vemos que Aluísio Azevedo adapta a forma às condições locais, reduzindo a narrativa a uma série de encontros e desencontros amorosos, reintitulando-a *Girândola de amores*. Essas adaptações comprovam que o romance-folhetim não é uma forma a-histórica, desvinculada do contexto, mas sofre *filtragens* nas mãos do escritor, obedecendo a determinados propósitos literários e sociais.

Outra adaptação efetuada por Aluísio Azevedo à forma importada se faz em relação ao enquadramento do romance policial. *Girândola de amores* contém elementos de narrativa policial (crime inicial, suspeito, investigação e deslinde do mistério). O deslinde do *Mistério da Tijuca*, título preliminar da narrativa *Girândola de Amores*, dá-se em um contexto romântico, pois a polícia, embora usando de dispositivos racionais e científicos para a montagem do inquérito policial, nada consegue. O universo racional dos romances policiais atestado pela competência técnica do detetive não tem espaço em *Girândola de amores*. O mistério vai sendo descoberto por acaso, ao sabor das peripécias em que se envolvem as personagens e ao final, uma personagem que encarna o bem, a justiça, o probidade e a simplicidade, o marinheiro Tubarão, é responsável por esclarecer o crime. Aluísio Azevedo, de modo bastante romântico, faz dessa personagem o veículo de verdade. É o único *personagem autêntico, que busca valores autênticos, em um mundo degradado*,¹²² lembrando o herói lukacsiano. A descrição de Tubarão e sua conduta são elaboradas a partir de um discurso que o glorifica, revelando-o como um ser virtuoso, perfeito, a serviço do bem e da justiça. Aqui, a verdade é detida por quem é puro. Não estamos ainda no universo burguês em que a verdade e o saber científico são detidos por aquele que tem competência técnica para isso e onde verdade e ética estão separadas. Esse novo ordenamento do saber em que o cientista sobrepõe-se ao sábio é discutido por Foucault em *Uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*.¹²³ Na sociedade brasileira oitocentista, o saber científico é ainda incipiente e talvez por isso, no folhetim, o autor não pôde chegar à verdade pelas vias racionais, instrumentais e científicas de que se utilizam os detetives dos romances policiais de enigma,¹²⁴ de Arthur Conan Doyle a Agatha

¹²² Op. cit. p. 30.

¹²³ FOUCAULT, M. *Uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Trad. Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. O filósofo francês sustenta a mudança de paradigma no campo do saber: "Descartes, creio, rompeu com isto quando afirmou: 'Para alcançar a verdade é suficiente que eu seja qualquer sujeito que pode ver o que é evidente'. A evidência é substituída pela ascese no ponto em que a relação com o si entrecruza-se com a relação com os outros e com o mundo. A relação com o si não necessita mais ser ascética para ingressar na relação com a verdade. Basta que a relação com o si nos revele a verdade óbvia do que vemos para que possamos apreender definitivamente aquela verdade. Assim, posso ser imoral e conhecer a verdade. Acredito que esta é uma idéia mais ou menos explicitamente rejeitada pela cultura anterior. Antes de Descartes, não poderíamos ser impuros, imorais e conhecer a verdade. Com Descartes, a evidência direta é suficiente. Depois de Descartes, temos um sujeito não ascético de saber. Essa mudança possibilita a institucionalização da ciência moderna." p. 277

¹²⁴ MANDEL, E. *Delícias do crime: história social do romance policial*. Trad. Nilton Goldman. São Paulo: Busca Vida, 1988. Mandel, escritor de orientação marxista, faz um abordagem sociológica da narrativa policial. Nos romances policiais de enigma, que se desenvolveram da

Christie, por exemplo. O projeto ilustrado de Aluísio Azevedo novamente é solapado visto que a sua linguagem não só problematiza o real como também é fruto desse real, estando imbricada ao romantismo, estrutura cultural ainda operante na época.

Finalizando, não é produtora tentar classificar *Girândola de amores* como apenas um romance policial, ou um romance sentimental, ou sentimental de orientação naturalista, ou cômico, ou de costumes, ou puramente rocambolesco, pois a narrativa comporta todas essas facetas, desestimulando uma classificação.

Girândola de amores se aproxima da nomenclatura usada por Bakhtin, o romance de “segunda linha”, pois na narrativa ocorre certa problematização das linguagens que a enformam. A linguagem e o ideário romântico são criticados a partir das várias situações narrativas em que as personagens, em virtude de sua prática social orientada pelo espírito romântico, não alcançam êxito. Em *Girândola de amores* ocorre um romance de provas em que o herói e a linguagem romântica são colocados à prova e sucumbem. O folhetim e a narrativa policialesca passam por certos ajustes, demonstrando que o escritor esteve atento às condições locais e como essas deslocavam a forma importada. O discurso cientificista é introduzido, atendendo ao projeto pedagógico explicitado por Aluísio Azevedo. A formalização psicológica materialista e objetiva de algumas personagens é estruturada com sucesso, afastando a narrativa de um prisma romântico idealista. A comicidade encontra possibilidades de aflorar, rompendo parcialmente com o tom muito didático, monológico e sério. O discurso didático do narrador interferente se institui para reforçar o projeto pedagógico político do escritor que leva em conta um contexto de leitura incipiente e frágil, tutelando e orientando o leitor. Obviamente que *Girândola de amores* não se institui plenamente como um romance crítico e autocrítico, pois as linguagens plurais que aí se concretizam muitas vezes se encontram apenas justapostas, sem entrarem em uma relação dialógica complexa que as esclarecesse pelo embate dentro de um mesmo enunciado. Na epígrafe a este capítulo, a

metade até o final do século XIX, sobretudo na Europa, há, segundo Mandel, uma estrutura genérica cuja seqüência se dá a partir de sete passos: o problema, a solução inicial, a complicação, o estágio de confusão, as primeiras luzes, a solução e a explicação. Ou seja, o crime inicial dá seqüência às investigações, realizadas com sucesso, por um detetive imune a qualquer perigo. No final, acontece sempre o deslinde do mistério. A narrativa é a solução de um quebra-cabeças complicado. O mistério inicial é um problema analítico e não social. O que enforma essa trama, na realidade, é todo o universo racional da sociedade burguesa, pois o detetive, por intermédio da razão e da coleta minuciosa de provas, descobre o criminoso, este é preso e o universo, antes desequilibrado, pode novamente voltar à normalidade. É o império da razão e da ordem positivistas sobre a parte doente do organismo social. Desse modo, a forma narrativa reproduz e reforça um certo ordenamento social.

interpretação vai nesse sentido também, destacando a introdução do realismo-naturalismo no universo folhetinesco. O afã de modernizar a narrativa pelo discurso cientificista não recebe contestação e o romantismo e cientificismo se dicotomizam. Um é o vilão; o outro o herói. Essa dicotomia fratura a narrativa, pois o realismo-naturalismo fica muito pedante e monológico no texto e a crítica ao romantismo muito séria, muito didática. O monologismo das falas em prol da crítica ao romantismo também ocorre no romance *Condessa Vésper*, como vimos, aproximando as duas obras em termos de estratégias formais. Em *Filomena Borges*, por exemplo, que veremos na seqüência, a crítica ao romantismo se fará pelo humor e não pela imposição de outro discurso único e autoritário.

8.3 *Filomena Borges*: carnavalização do romantismo

- Leste Filomena Borges!
- Li.
- Que Tal?
- Uhm! Assim!...
- Por que?
- Pouco enredo...Pouca forma...e, com franqueza, achei tudo aquilo falso.
- (...)

Mas que queres, filho?...Tenho eu culpa que a tal Filomena, uma mulher que leva seu histerismo à loucura, não me haja agradado?! Tenho eu culpa de não suportar o tal Borges com a sua ingenuidade pulha?...O Guterres, com a a sua má língua; o Barroso, sempre feliz em público e desgraçado consigo mesmo? Sou o responsável por não acreditar naquela viúva Perdigão, naquele Barradinhas, naquele Urso?!... Não! Tem paciência! Mas o tal Aluizio pode limpar as mãos à parede! - O seu novo romance é um atentado contra a verdade!¹²⁵

Filomena Borges e *Casa de pensão* se publicam no mesmo ano, em 1884. *Casa de pensão* é um livro de tom sério, em que a comicidade, a paródia, a carnavalização se encontram muitíssimo reduzidas. É também elaborado por intermédio de um discurso híbrido entre o romantismo e o realismo.¹²⁶ Muitos episódios são enquadrados a partir de dois contextos, ora figurando em uma perspectiva romântica ora sob um prisma realista. Há um ir e vir das situações narrativas e das personagens entre esses códigos estéticos, ocasionando, não raras vezes, uma boa dose de incoerência. Podemos justificar esse hibridismo da linguagem romanesca, especialmente, enquanto uma possível formalização estética

¹²⁵ AZEVEDO, A. *Filomena Borges*. In: *O touro negro*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia.1938, p.37.

¹²⁶ FANINI, A. M. R. Uma solução local para formas importadas em *Casa de pensão*. *Anuário de Literatura*, Florianópolis: UFSC, n.8, p. 29-56, 2000.

das próprias práticas sociais oitocentistas na realidade brasileira, como já expusemos anteriormente. O escritor, ao dizê-las e criá-las no universo romanesco, utiliza-se de códigos díspares à medida que as percebe em sua contradição interna vinculada ora a um ideário mais racional (realismo), ora mais passadista (romantismo). Coexistem nas situações narrativas duas temporalidades que emperram a fluidez do texto, a coerência, a clareza, e, sobretudo, a amplitude crítica. A crítica social em relação, especialmente, à mercantilização das relações sociais é um dos temas relevantes no romance *Casa de pensão*, mas é enfraquecida por uma moldura sentimentalista e romântica. O discurso romanesco em *Casa de pensão* diz uma realidade a meio caminho entre a sociedade burguesa e a patriarcal, refletindo a sociedade brasileira oitocentista cuja produção econômica, política e cultural se acha entre o liberalismo e o escravismo, como já destacamos. O que diferencia, sobretudo, *Casa de pensão de Filomena Borges*, com certeza, é o uso inflacionado dos expedientes folhetinescos neste último. Esse uso e abuso gera uma inverossimilhança bastante explícita e intencional que leva à comicidade. Essa intencionalidade segue um objetivo: criticar a visão romântica e as estruturas sociais, políticas e econômicas que se valem de uma perspectiva passadista para se reforçarem no poder. Já em *Casa de pensão*, o tom é sério, não jocoso, a linguagem é menos multifacetada e o romantismo e naturalismo convivem no interior do mesmo enunciado, provocando uma certa incoerência no texto. Em *Filomena Borges*, o romantismo e seus valores podem ser considerados os principais objetos de depreciação do discurso romanesco. Aqui, o romance de segunda linha a que nos remete Mikhail Bakhtin se institui em sua plenitude. *Filomena Borges* é praticamente inclassificável, usando-se uma tipologia tradicional tal como romance de costumes, romance psicológico, romance sentimental, romance folhetim, romance picaresco, romance paródico. *Filomena Borges* comporta todas essas variações romanescas. Antonio Candido, prefaciando o folhetim, reprova a estrutura multiplanar do discurso e a ausência de sobriedade no tocante a certos elementos arquitetônicos da narrativa. Percebe-se que o crítico promove um ordenamento do discurso literário, valorizando uma linguagem mono-estilística e uma narrativa bem comedida, sem exageros e arroubos. Entretanto, Antonio Candido se vê seduzido pela capacidade literária de Aluísio Azevedo, destacando a importância da leitura desse romance para o estudioso de nossas letras. A pluridiscursividade da narrativa, afirmada e

criticada por Antonio Candido, em nosso estudo, constitui expediente positivo. Para exemplificação, ver citação já referida na página 60.

Filomena Borges é classificada, à época de sua publicação, como comédia por Emilio Rouede, amigo de Aluísio Azevedo e levada ao teatro também como comédia pelo irmão do escritor, Arthur Azevedo. Desse modo, vemos que os leitores contemporâneos do romance o estavam lendo como um texto cômico. Na realidade, em *Filomena Borges*, o que temos é a própria linguagem do romantismo exacerbado sendo problematizada. *Filomena Borges* é um romance que põe à prova a linguagem e o ideário românticos, revelando os limites desse universo. Os dois folhetins anteriores se utilizam, sobretudo, do discurso sério e didático para desbancar o romantismo; aqui a direção dessa crítica é dada pela comicidade. A inflação romântica é tamanha que acaba por se tornar cômica, caricata. Em *Girândola de amores* e *Condessa Vésper*, o discurso sério realista e naturalista deseja se impor como verdade, seguindo o projeto ilustrado de Aluísio Azevedo. Desse modo, apenas se substitui uma linguagem oficial por outra. Já em *Filomena Borges*, o discurso romântico é dessacralizado pelo veio cômico e, nesse sentido, o cerne do universo sério, da esfera oficial, do discurso monológico (seja ele romântico ou realista) é atacado sem, contudo, se colocar outro discurso sério no centro. O cômico irrompe, destronando o centro discursivo sério sem substituí-lo. O que se instaura é outra visão e outro universo em que a ambivalência, o riso, a duplicidade, a incerteza, a dúvida e a visão carnavalizada do mundo criticam a ordem, o oficioso, o equilíbrio.

A fábula de *Filomena Borges* é também, como nos demais folhetins, quase impossível de ser resumida em virtude do número quase ilimitado de peripécias em que se envolvem as personagens principais: Filomena Borges e João Borges. O que podemos perceber é que cada episódio rocambolesco tem a sua contraparte, ou seja, não serve somente para divertir e entreter, mas também para criticar uma situação de dependência cultural, política nacional, tráfico de influências, nacionalismo ufanista, romantismo exagerado, visão eurocêntrica etc. O tom polêmico está sempre presente e institui-se pelo veio cômico.

Filomena Borges é uma heroína ultra-romântica cuja única ventura consiste em buscar aventuras na ânsia de viver de modo extraordinário. Ela não suporta o país em que vive, as pessoas chãs, as situações cotidianas. É uma personagem quase totalmente literária, pois nenhum mortal conseguiria suportar fisicamente

todas as situações aventurescas pelas quais ela passa. Ela não tem sustentação fora de si como um único tipo social, mas representa vários tipos sociais. Ela abarca várias situações e sujeitos sociais. É uma personagem inflacionada. Daí o seu grau de irrealidade e comicidade.

Nessa vivência das inúmeras aventuras por quais passam as personagens, elas sofrem uma certa modificação e acabam sendo consumidas nessas aventuras. Na realidade, tanto Filomena quanto João Borges são manipulados por essa sede romântica do extraordinário, constituindo-se enquanto agentes das aventuras, mas consumidos por elas. São sujeitos sujeitados por um código cultural que os domina: a necessidade romântica de serem singulares. Ao final da narrativa, ambos morrem. Um episódio político muda o curso de suas vidas: o partido conservador e monárquico é vencido pelo partido liberal e esse fato desencadeia a derrocada do poder político do casal Borges. Aluísio Azevedo esboça a vitória de uma nova ordem, mais racional, mais burguesa, que se instaura e destrona a velha ordem aristocrática, monárquica e romântica a que estão subjugados os heróis. O romance é escrito em um momento de transição histórica em que duas ordens econômico-sociais se digladiam. Nesse sentido é também um romance que retrata a transição entre duas épocas. O romance *Filomena Borges* não poderia continuar em um suposto *Filomena Borges II*, pois a referência sócio-histórica está mudando e Filomena Borges representa o passado. A morte das personagens simboliza a mudança social. As aventuras sociais, culturais, políticas e econômicas por que passaram as personagens pertencem ao passado e, desse modo, os heróis devem morrer. Aliás, todos os heróis românticos dos folhetins de Aluísio Azevedo morrem ao final da narrativa. O escritor parece, nos folhetins, desejar que a ordem romântica seja suplantada pela racional, reforçando claramente o seu projeto literário-pedagógico que vimos discutindo neste ensaio. Filomena Borges, a heroína hiperromântica, ao final do romance, vivendo em Paquetá uma existência cotidiana e ordinária, nega-se à vida e fenece. É o próprio discurso romântico que está sendo sepultado pelo escritor. A heroína não comporta o ordinário das situações. Este, somente o realismo e o naturalismo, com seus sujeitos comuns e iguais, é que o podem viver. O discurso realista irrompe aí pelo avesso, pois ao narrar a morte do romantismo, o outro aparece como outra alternativa para uma nova realidade. Porém não se consubstancia uma hegemonia serena do discurso realista-naturalista, pois o discurso romântico, provocando certa identificação, não é totalmente neutralizado.

Esse universo discursivo exerce poder e não se dobra totalmente aos propósitos conscientes do autor. O trágico e o sentimental irrompem no discurso, demonstrando que o romantismo ainda vive, mesmo sendo açoitado por uma visão mais racional.

Filomena, além de desejar viver outra vida diferente da que leva, também não aceita o marido como ele é (simplório, ordinário, pacato, não afeito à civilização ocidental aristocrática, apolítico), desejando transformá-lo em um ser extraordinário. Ela só pode amá-lo se ele se transformar em um herói romântico. João Borges se submete a essa transformação porque é apaixonado pela esposa:

As repetidas viagens, o atrito com as populações estranhas, a familiaridade com os costumes de mil povos diversos, a experiência das comoções transcendentais, deram-lhe grande desembaraço aos movimentos, certa elegância máscula de *trappeur*, que de alguma forma dizia bem com seus músculos atléticos. Agora tinha exclamações em todas as línguas, anedotas de toda espécie, termos e frases de todo o mundo. E as correrias, os exercícios, os perigos, fizeram-no intrépido, aventureiro, despejado de maneiras, enérgico como um herói do romantismo.

Por outro lado, o constante entusiasmo de Filomena pelas cousas do espírito acabara por dominá-lo: ensinara-lhe a ter, ou pelo menos suportar de cara alegre certos prazeres delicados, como a música dos clássicos, a conversa sutil das senhoras de boa sociedade, os segredos da literatura, as linhas misteriosas da arquitetura, os primores da estatuária e o valor dos quadros célebres.

Ele! O Borges, aquele mesmo que, em Tebas, classificara o granito vermelho do Siena - Boa pedra para construção! – Quem o diria...? (FB, p.125)

Para que essa transformação ocorra, eles viajam para fora do país, ou seja, para se transformar em um ser romântico, a realidade histórica chã do Brasil deve ser negada, deixada. O exílio é um imperativo. O escritor critica por dentro o romantismo, pois vê a incapacidade de formar um herói romântico somente da realidade local. Ele é exótico, é inautêntico. O romantismo é parcialmente um corpo estranho no cenário nacional. A pasmação nacional impede de se formar o romantismo como algo autêntico. A realidade local do escravismo, do patriarcalismo, do analfabetismo não era a mesma da Europa e portanto seria impossível a formação cultural de tais tipos femininos “tão refinados, civilizados e imbuídos de valores burgueses”. Aluísio Azevedo acha uma saída parcial para esse impasse, pois em vez de elaborar integralmente aqui os heróis extraordinários, fá-los viajar para fora e lá, no exílio, constituírem-se como heróis literários. O herói, forjado na Europa, permanece, no entanto, parcialmente desarticulado, sendo um ser ambíguo entre o centro e a periferia. Essa ambigüidade é a sua natureza e revela a contradição social entre o aqui e o lá. Essa contradição gera toda sorte de peripécias

e frustrações no decorrer da narrativa. Para Aluísio Azevedo chegar a essa solução, houve todo um caminho percorrido anteriormente por Joaquim Manoel de Macedo, José de Alencar, Manoel Antônio de Almeida, escritores que apresentam saídas diferentes para o conflito entre o centro e a periferia.

João Borges, ao se imbuir da cultura do civilizado, sente-se mal entre os brasileiros, deflagrando a grande contradição de nossa cultura: os valores importados em choque com o contexto nacional, sendo deslocados, adaptados, distorcidos, *filtrados*. João Borges também lembra o herói Raimundo de *O mulato*. Raimundo vem da Europa, trazendo uma bagagem cultural que se choca com o provincianismo da cidade de São Luís do Maranhão. Essas situações paralelas são recorrentes na obra de Aluísio Azevedo, fazendo com que se construa um diálogo entre as obras, imprimindo uma certa idéia de conjunto verbal amplo, quase como um autoplágio visto que as situações se repetem. Essa intratextualidade é bem evidente e ocorre entre os livros ditos literários e os folhetins. A diferença é que nos folhetins a questão é dada por um prisma menos sisudo, incorporando o discurso cômico e rocambolesco. Acreditamos que nessa diferença se localize um componente qualitativo importante, pois o riso é usado para polemizar, criticar e dessacralizar. Aluísio Azevedo se utiliza de uma outra linguagem para fazer a crítica exigida pela linguagem realista. Em vez da linguagem séria, comportada, cientificamente legitimada, ele se utiliza do riso, do jocoso, do cômico para denunciar. Talvez essa linguagem seja mais poderosa que a outra porque não está dentro do mesmo sistema que denuncia, ou seja, não é canonizada pela crítica ou pela Academia Brasileira de Letras daquele momento. Acha-se nos rodapés dos jornais, servindo pretensamente de diversão pura e simples a uma audiência leiga, não especialista. Essa diversão, no entanto, é crítica, pois o próprio discurso do cômico é sempre um discurso indireto, ou seja, ridiculariza um outro. O que está entronizado, oficializado, convencionalizado é mostrado em suas dimensões históricas e isso o dessacraliza como discurso natural, estável, sempre igual a si mesmo. O riso irrompe de dentro do sério, mostrando-lhe as fraturas. Aluísio Azevedo se utiliza do romantismo dos heróis e de suas situações, exacerbando, inflacionando e esse exagero se apresenta como caricatural, revelando-se crítico. Não podemos nos esquecer de que Aluísio Azevedo, antes de ser romancista, foi exímio caricaturista em vários periódicos de renome nacional, criticando, pelo veio jocoso, a política econômica-cultural imperial e essa sua passagem pela caricatura

Ihe dá uma base para trabalhar com o cômico e com a hipérbole que se efetivam em *Filomena Borges*.

Filomena Borges é leitora assídua de livros românticos cuja linguagem idealiza certos lugares. Ao viajar para esses lugares que conhece via discurso enaltecendor, depara-se com outra realidade e se desilude, ocorrendo a dessacralização da literatura de evasão, típica do romantismo. Desse modo, reforça-se a nossa tese de que o romance em questão pode se enquadrar na categoria proposta por Mikhail Bakhtin, ou seja, é um romance em que a linguagem enobrecedora, típica do romance de “primeira linha”, está no palco sendo desmoralizada:

– Oh! Nápoles! Nápoles!, dizia ela, entusiasmada, ao chegar à famosa cidade. Como desejava eu viver e morrer sob o teu sol dourado, passando os dias e as noites a contemplar o teu céu azul, o teu golfo da cor do teu céu!... E ter perto de mim, ao alcance de meus olhos, Capri, Ischia e o Vesúvio, e essa extensa costa, que vai de Portici a Castellamari e aos belos penhascos de Sorrento! Ó Nápoles!

(...)

Não obstante, a romântica senhora sofreu uma triste decepção ao saltar na desejada cidade. Não era o seu Nápoles que tinha defronte dos olhos; não o reconhecia; faltava-lhe fosse o que fosse - um certo pitoresco, um certo encanto, que ela, por mais que procurasse, não encontrava ali.

– Não! Decididamente não era aquele o Nápoles de seus sonhos! O que ela via defronte de si era uma população maltrapilha e desordeira, que a acotovelava grosseiramente, obrigando-a a segurar-se ao braço do marido, o qual, por mais de uma vez, esteve a cair com os encontrões que recebia de todos os lados.

(...)

– Qual! Pois aquilo era lá um Nápoles! Impossível! Bem longe estava de ser o Nápoles! Impossível! Bem longe estava de ser o Nápoles que ela queria - o seu rico Nápoles! - aquele era um Nápoles de segunda mão! Um Nápoles pulha! Antes não tivesse lá ido! Mil vezes antes!

Que lhe mostrassem as belas cenas napolitanas, que ela vira em pequena nas litografias coloridas! Que lhe apontassem os bem conhecidos e muito pitorescos pescadores napolitanos, com as suas Calezoni, a perna nua, a faixa e o gorro vermelho, e o amuleto ao pescoço.

E, muito indignada, abandonou Nápoles, para tomar a direção de Veneza, à qual sua imaginação insistia em agarrar-se como a um recurso extremo.

Mas a bela filha do adriático, a pátria do amor e do arrepio, a sede da comoção e da poesia, a cidade dos palácios de abóbodas mouriscas, a terra, enfim, das patrícias apaixonadas, também não correspondeu à expectativa de Filomena.

(...)

E um grande vácuo abriu-se nas suas aspirações; um de seus sonhos acabava de esfacelar-se como uma nuvem dissolvida pelo vento. E Filomena, desde que se convenceu de que, se quisesse a comoção e a aventura, tinha de prepará-las por suas próprias mãos, caiu num estado de atonia e desânimo. (FB, p. 92-93)

Filomena, após a sua primeira desilusão, proveniente de sua mente cultural definida a partir de uma literatura de evasão e idealizadora, decide ir em busca de lugares inóspitos e não trilhados pelo turismo. Transforma-se em sujeito de

aventuras as mais perigosas, vivendo um verdadeiro *triller*. O seu corpo é poderosíssimo, submetendo-se às aventuras mais inóspitas:

De repente veio-lhe uma febre de viajar - viajar muito, sem destino, não pelas cidades muito conhecidas e palmilhadas cotidianamente por centenas de estrangeiros taciturnos, encapotados nos seus ulsters, de binóculo em bandolina e chapéu de sol encapelado de verniz. - Não! Nada disso! Queria lugares totalmente imprevistos, que ainda não tivessem sido muito decantados pelos poetas como a sua Itália e que lhe deparassem comoções inesperadas. Queria os verdadeiros perigos, as fadigas dos desertos arenosos, a cólera dos simuns, o risco das florestas virgens, as jornadas por ínvios sertões desconhecidos, os horizontes eternos e as longas noites perdidas nos cumes silenciosos das montanhas, ouvindo o sanhudo sibilar dos ventos e os roncões desesperados das feras que têm fome. (FB, p.113)

Filomena, até o capítulo VIII da narrativa, se nega a manter intercuro sexual com João Borges. O cônjuge deve passar por inúmeras provações até que ela lhe conceda esse privilégio. Encontrando-se na Espanha, sempre em busca de uma vida extraordinária, Borges assalta o quarto da esposa a fim de possuí-la, porém é pilhado pelos guardas e é quase preso. O assalto ao quarto é comentado e lido de diferentes maneiras pela mídia, até obter conotações políticas. João Borges é erroneamente confundido com um revolucionário cantonalista (partido federalista na Espanha). Filomena pede asilo em casa de um oficial e exige que o marido a rapte. Esse rapto é esperado por Filomena, intoxicada por uma estrutura mental e literária em que o rapto é um dos expedientes mais utilizados. O rapto, se bem sucedido, permitiria que o marido a possuísse. Alguns revolucionários, acreditando que João Borges fosse um líder cantonalista, o auxiliam no empreendimento. Esse episódio dessacraliza a prática revolucionária, carnavalizando a situação, pois um fato sentimental e ultra-romântico é tomado como político. Além disso, o autor também problematiza a criação lingüística e ideológica sobre os fatos:

O fato ganhou logo circulação no bairro e, à falta de esclarecimentos verdadeiros, inventou-se toda a sorte de legendas.

(...)

Outros jornais iam mais longe. Um chegou a fazer engenhosas considerações sobre o fato estranho de se achar 'desacompanhada' num hotel já por si suspeito (o dono do hotel era federalista e o jornal apoiava o governo) uma senhora tão distinta, tão bem tratada e com todas as aparências de donzela! Não estaria aí a ponta de algum importante enigma político? Em épocas de revolução é preciso desconfiar de tudo e de todos. (FB, p.98)

A narrativa apresenta inúmeras desilusões da heroína, pois a cada passo a sua mente romântica entra em contato com a realidade e daí surge a contradição

entre o discurso enobrecedor e os fatos. Há aí um verdadeiro questionamento sobre a (in)capacidade de um discurso ler a realidade. Entre as palavras e as coisas, Aluísio Azevedo critica a idealização romântica. Filomena é a filha do Imperador D. Pedro II, mas só passa a manter relacionamento social com ele ao final da narrativa, quando já está casada e morando em Petrópolis e atuando no teatro brasileiro. Filomena sempre se utilizou de sua beleza física para atrair os homens. Essa sedução, porém, é bastante calculada a fim de preservar a sua honestidade de mulher casada. A heroína lembra bastante a personagem Sofia, de Machado de Assis, que também exercia esse jogo da sedução dentro dos limites possíveis e permitidos pelo seu estado civil de casada. O jogo amoroso foi ensinado à heroína aluisiana de pequena pela mãe, pois esta ficou viúva e a única maneira de sobreviverem seria achar um bom casamento para Filomena. Isso se concretiza com João Borges, rico empresário. O narrador destaca esse jogo de sedução: “E como esses, outros, e mais outros oferecimentos vinham amontoar-se-lhe defronte dos olhos; e ela sempre meiga, sempre amável, nunca dizia que ‘não’ e também nunca dizia que ‘sim’, justamente como em pequena lha ensinara a velha d. Clementina.” (FB, p.222)

Filomena, em uma primeira instância, desilude-se no seu primeiro encontro com o Imperador, pois o imagina a partir de suas lentes de romântica exaltada. Porém, em um segundo momento, enfeitiça o Imperador com seu jogo amoroso e passa a exercer todo tipo de tráfico de influências na Corte. Aqui Aluísio Azevedo é extremamente polêmico, revelando a leviandade com que importantes decisões eram tomadas. Essa tematização da política sendo exercida por práticas de favor já está presente no folhetim *Condessa Vésper*, como vimos. Aqui também podemos observar a criticidade irrompendo dentro do discurso folhetinesco, comprovando que não somente o puro divertimento é que norteia essa orientação romanesca dentro da obra de Aluísio Azevedo. Vejamos a decepção de Filomena e a sua atuação política. Notemos que há um crescimento da heroína entre a primeira decepção quando se desilude com a aparência física do Imperador e o seu entusiasmo por ele à medida que percebe que a partir dele pode auferir poder político. Parece que Filomena abandona uma visão muito romântica, apegada aos dotes físicos do homem ideal, para entusiasmar-se pela prática política, que lhe confere um prazer mais profundo. O exercício do poder faz Filomena abandonar o bovarismo romântico que a impelia para evadir-se em aventuras exóticas e extraordinárias. Junto ao

Monarca, passa a exercer no cotidiano da vida social e política do Brasil, da Corte, o tráfico de influências, o jogo do favor. Essa situação narrativa aponta também para a simbiose existente entre romantismo nacionalista-oficial e a monarquia da qual já tratamos em *Condessa Vésper*. Filomena, tal qual Vésper, representa o projeto político patrocinado por D. Pedro II, que consistia em financiar alguns intelectuais de orientação romântica a fim de que a partir de várias mídias (pintura, escultura, literatura, produção científica etc) se elaborasse a criação de uma genealogia e uma identidade nacional, ou seja, uma monarquia nos trópicos:

O prestígio do monarca, por exemplo, longe de lhe ser desafeiçoado, constituía um dos pontos que mais a interessava. E, se nisto havia ainda qualquer cousa a desejar, era justamente ele não ser mais completo, mas cavalheiresco, mas ao sabor da idade média.

Queria D. Pedro no seu castelo feudal, mais moço e mais bonito, armando os combates encarniçados e as mulheres formosas; devoto e libertino a um tempo; supersticioso e malvado; indomável e forte de frente dos esquadrões inimigos, suplicante e humilde aos pés de uma dama fraca e delicada.

(...)

A gorda figura do Imperador, com o seu abdômen saliente, as suas pernas finas, a testa abaulada, os olhos vulgares, causava-lhe um desgosto profundo. Não lhe podia perdoar aquele aspecto de bom velho, aquele ar pacato, aquela proverbial honestidade, aquela expressão moleirona de homem linfático e turgido pela vida sedentária. A voz branda e fanhosa, o ar giboso de Sua Majestade avultavam no espírito de Filomena como o mais grave atentado que se pudesse opor às magnificências da coroa.

– Não é um rei! Dizia ela consigo, cheia de indignação. - Não é um rei, é um pai de família, um fazendeiro rico, um tipo comum!... (FB, p.238)

Porém, como dissemos anteriormente, essa decepção de nossa heroína será compensada pelo poder que conseguirá exercer na Corte sob o escudo do Imperador. Parece que Filomena sai da adolescência e se torna adulta, exercendo um jogo de relações mais complexas dentro do universo social. Filomena representa o romantismo nacionalista e amigo do trono e não o romantismo egótico, fechado no indivíduo:

Não obstante, quatro meses depois disso, a condessa de Itassu [Filomena] era já o melhor empenho para o Sr. D. Pedro de Alcântara. Pretendente que se apadrinhasse com ela podia ter a certeza de obter o que desejasse.

De sua mãozinhas aristocráticas saíram nomeações, transferências, acessos de emprego, privilégios de companhias, concessões de engenhos centrais. Muita questão importante se resolveu com um simples sorriso.

(...)

A casa deste [João Borges e Filomena] transformou-se logo em um centro político. Aí, todas as noites se reuniam as figuras mais volumosas dos poderes públicos; aí se discutiam as mais graves questões do Estado; formavam-se e destruíam-se gabinetes; criavam-se e resolviam-se crises, conforme o capricho de Filomena. (FB, p.256)

Outra questão polêmica em *Filomena Borges* se relaciona ao conflito entre a cultura local e a importada. Filomena odeia o Brasil; é bastante europeizada e opera uma verdadeira metamorfose em João Borges a fim de que ele adquira também essa cultura de importação. João Borges passa por toda a sorte de martírios corporais e mentais a fim de agradar a esposa (passa a beber vinho, a fumar charuto, a fazer teatro, a ler livros literários, a exercer cargo político, a escrever leis, a estudar línguas estrangeiras etc). Adquire toda a sorte de cultura civilizada e importada. Para o definirmos, poderíamos dizer dele que é, por força de sua paixão por Filomena, o antípoda da personagem Policarpo Quaresma, de Lima Barreto, odiando tudo o que é nacional, mas, na realidade, tudo o que quer é viver no Brasil, em Paquetá, existindo de modo simples entre os cidadãos simples. Filomena europeiza o amado, sendo também uma personagem antitética à personagem Rita Baiana, de *O cortiço*, que abraçava o europeu, a personagem Jerônimo.

Filomena, em seu afã por aventuras, leva João Borges à falência, e para saírem (ela, o marido e seu cão de estimação) da miséria, viram saltimbancos (a linda Vênus Americana, O Hércules Inglês e o Urso Negro). São habilidosos e montam uma companhia de teatro. Passam a fazer muito sucesso, apresentando, especialmente, o espetáculo da *Vênus Americana*, sedutora e sensual. Essa situação narrativa opera uma forte crítica à cultura local à medida que Filomena encanta as platéias brasileiras, não pelos seus dotes artísticos, mas por sua bela aparência física e ousadia em se apresentar meio desnuda. Aluísio Azevedo reforça que a “Faculdade de Direito em peso não abandonou mais as galerias do Pavilhão Chinês: os jornais acadêmicos apareceram repletos de artigos, crônicas, versos, o diabo! A respeito de Filomena. E o povo, o grosso do povo, acudia de todos os lados, a um cruzeiro por cabeça.” (FB, p 191). A inserção da Faculdade de Direito não é gratuita, pois o escritor opera aí uma carnavalização à medida que desnuda a cultura superficial dos seus integrantes visto que são atraídos pelo espetáculo pífilo que Filomena apresenta. Essa instituição acadêmica encarnava, entre outras ideologias, o pensamento liberal que representava o lado progressista, democrático e científico da sociedade oitocentista. Ao inserir a Faculdade de Direito como platéia entusiasta de Filomena, o escritor carnaliza o universo acadêmico, revelando-o pobre, estúpido e medíocre.

Com a companhia brasileira de teatro, o casal Borges volta a enriquecer, viajando e levando o espetáculo para toda a América Latina. Porém, a sede de

aventura e prestígio social de Filomena a fazem desfazer a companhia e lançar-se à Europa, aí montando novos espetáculos em que Borges atua como um indígena Botucudo, atendendo pelo nome de *Bu-ru-cu-lu-lu* e ela no papel de uma atriz brasileira. Vejamos como são narrados esses fatos:

Estrearam no *Cirque d' hiver*.

Que sucesso! Os parisienses cansados de boa música e fartos de artistas célebres; os parisienses desiludidos, esgotados, *blasés*, ainda tiveram fibra para um arrepio novo, quando ouviram os chorados da Bahia e as modinhas do Pará, gemidos em português por aquela deliciosa filha dos trópicos, que não precisava de espartilhos e peitos de borracha para dizer na linguagem clássica e singela das curvas carnavais toda a velha sensualidade paradisíaca.

O Borges, na sua humilde qualidade de botucudo, não tinha mais que afetar grande selvageria e deixar-se expor com os seus botoques nos beijos e nas orelhas, como um bicho perigoso e raro. Foi esse o meio único que descobriu o pobre homem para não se fatigar ao extremo, pois várias vezes teve de sair do seu sossego e ameaçar com as sua flexas de *ubá* e com os seus guinchos atroadores os *gommeux* embeixados pela mulher. (FB, 197)

Essa transformação do casal vai de encontro ao que eles negam, ou seja, a sua brasilidade. Porém, esse nativismo é funcional para eles, pois vira espetáculo na Europa; é puro divertimento onde o colonizado é consumido; não há choque cultural. Entre o palco e a platéia, a distância cultural. Só se pode ser brasileiro para divertir o estrangeiro. A relação é entre desiguais. A cultura brasileira é apreendida como curiosidade a partir de um olhar civilizado e vertical. A situação de objeto se amplia quando Filomena é cortejada por uma autoridade (um Duque Português) que sugere a doação do Botucudo, João Borges, ao museu zootécnico da França. Aqui o objeto passa do reino da diversão parcialmente para o da ciência. Essa passagem, no entanto, não é orientada por motivos científicos e acadêmicos, pois atende a um projeto de conquista amorosa. Essa situação narrativa carnavaaliza o nativismo, o indianismo e também as teorias deterministas eurocêntricas e pseudo-científicas que faziam a divisão entre civilizado e primitivo: “Era fazer dele presente ao museu zootécnico de França, em nome do Imperador de seu país, que é um sábio. E com isso a senhora ainda prestaria um relevante serviço à biologia. Se quiser eu mesmo encarrego-me de o remeter à comissão que recebe os donativos.” (FB, p.204)

Essa situação, dada por um contexto bem humorado, é bastante simbólica e também problematiza toda uma representação político-literária das relações entre portugueses e indígenas no Brasil. Como vimos anteriormente, o romantismo nacionalista recebeu apoio imperial. A exaltação do indígena brasileiro atendeu a um projeto político patrocinado por D. Pedro II, que via nesse elemento um símbolo forte

e eficaz no sentido de fornecer uma certa especificidade e nobreza para o seu Império nos trópicos. É bem conhecida e documentada a intervenção (inclusive, nos jornais, sob pseudônimo) de D. Pedro II em prol da obra *A confederação dos Tamoios* de Gonçalves Magalhães, poeta palaciano e oficial, quando essa obra foi atacada por José de Alencar, que criticou o caráter europeu dos índios. *A confederação dos Tamoios* foi patrocinada pelo Imperador a partir do exercício do mecenato. Aluísio Azevedo, nessa passagem, sobretudo na elaboração da personagem Bu-ru-cu-lu-lu, se contrapõe a esse projeto, construindo um indígena falso, postiço, sem altivez, cavalheirismo, educação refinada, características com que os índios costumavam ser criados por nossos românticos indianistas. Em *Filomena Borges*, o escritor leva o leitor a fazer uma releitura do indianismo romântico. O indígena, nesse romance, é um empecilho para o português se apoderar inteiramente do Brasil, representado aqui pela bela Filomena. Entretanto, esse empecilho já perdeu parte de seu vigor, pois o elemento indígena já está devidamente domesticado, servindo de diversão para um público europeu. Há toda uma carnavalização literária do indianismo, contribuindo para se consolidar um contexto de leitura mais crítico para a produção literária brasileira. *Filomena Borges* é uma forma de diálogo, em contraponto, com uma das vertentes mais poderosas da Literatura Brasileira: o indianismo.

Esse espetáculo indianista, entretanto, só é possível fora do Brasil, pois quando retornam à pátria, o casal deixa o disfarce brasileiro e indianista e assume a sua fidalguia. A cultura local indígena na sociedade brasileira não gera espetáculo, pois não é qualificada como cultura. É primitivismo na acepção de significar menos. A Corte vive da cultura importada, especialmente de Paris. Aluísio Azevedo, dando ao europeu o primitivismo e ao brasileiro o civilizado, a partir de um casal de heróis que não são levados a sério pela narrativa, é extremamente crítico e satírico em relação ao eixo centro/periferia. A troca de papéis vivenciados na Europa e no Brasil é dada por uma chave cômica provocada pelo inusitado e ridículo das situações. A entronização ora como nativo ora como civilizado está sob a égide da carnavalização, estabelecendo-se o cômico e o ambíguo:

Não iria trabalhar do mesmo feitio que trabalhara em Paris nos circos e *vaudevilles*, ou como trabalhara em S. Paulo, numa barraca de saltimbancos; nunca mais vestiria a sua pitoresca fantasia de penas e tecidos de palha; não seria a indígena que tantos corações fez pulsar, mas em compensação havia de ser a Exma. Sra. Baronesa de Itassu. Enorme cauda de veludo! Jóias deslumbrantes! Luvras até o ombro! (FB, p.211)

Entretanto, mesmo negando a cultura local e indígena, Filomena ostenta um título de nobreza cindido à cultura indígena. Era prática de D. Pedro II distribuir os títulos de nobreza que se ligam a uma tradição européia, concedendo-lhes nomes indígenas (Barão de Itamaracá; Marquês de Maricá; Visconde de Araguaia; Visconde de Inhomirim; Marquês de Sapucaí; Barão de Paranapiacaba etc). No romance, O Imperador confere a titulação com nome indígena ao casal Borges: Visconde e Viscondessa de Itassu. Esse fato atesta a filtragem por que passa a titulação européia nos trópicos. Aluísio Azevedo carnaliza esse episódio ao apresentar esse movimento pendular de entronização e desentronização do elemento indígena em sua narrativa.

Aluísio Azevedo reelabora o indianismo em contraponto aos intelectuais palacianos que exaltam o elemento indígena a fim de criar uma genealogia nobre para a elite escravista.¹²⁷

O desvalor da cultura nacional sentido e vivido pelo casal protagonista e reforçado pela comunidade social que os bajula, no episódio já citado, é a cada passo reforçado pelas personagens e situações narrativas. A mobília da casa do casal Borges é verdadeiro símbolo de dependência cultural, problematizando as relações culturais entre centro e periferia, pois a moradia se transforma em um museu em que os trastes, advindos de outros países, se justapõem sem articulação alguma. São expostos objetos de toda parte do mundo civilizado que ganham independência em relação ao ambiente e às pessoas. Parece adquirirem vida própria, autonomizando-se. É a cultura de importação que provoca estranhamento por parte tanto do narrador quanto do próprio João Borges porque está deslocada. Referencia-se em outro cronotopo; entretanto, perde os laços com a sua primitiva situação à medida que figura em outro contexto, adquirindo outro valor social e

¹²⁷ SCHWARCZ, L. M. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. "Apesar das críticas do grupo realista e do grupo boêmio, que entenderam o gênero como excessivamente imaginoso, subjetivo e muito vinculado e dependente do Império, a representação romântica criou raízes no país. Sua popularidade talvez advenha menos do que contém de artificial e exterior e mais de seu processo de invenção, reelaboração e adaptação à realidade dos trópicos. Como um bom selvagem tropical, o indígena mitificado permitiu à jovem nação fazer as pazes com um passado honroso, anúncio de um futuro promissor. Se dissensões existiam, o projeto oficial tratava de apagá-las.

Tal é a absorção do símbolo que na década de 80 ele se tornará matéria privilegiada da imprensa satírica. Fazendo um uso oposto ao mesmo tempo que paralelo, Angelo Agostini, na Revista Ilustrada, selecionará a figura do indígena como ícone da nação que é enganada. Estranho destino: de modelo de patriotismo a elemento de contestação." p.148

ideológico. A descrição detalhada da mobília tem um propósito, ou seja, criticar a cultura de importação e tematizar as relações tensas entre centro/periferia:

A casa! A casa, ou antes o museu do Borges, que outra coisa não era esse ninho de raridades de que se falava em toda a Corte, dessas magnificências do luxo antigo e moderno, desses ricos objetos de arte de todos os tempos e de todas as paragens. A casa transformara-se, como o dono. Tudo foi reformado. Exibiram-se novos trastes, novas cortinas, tapeçarias, peles, cachemiras, bronzes, faianças, cristais, porcelanas, quadros, estatuetas, aquários, álbuns, mosaicos, vasos florentinos, lustres de *vermeil*, espelhos venezianos talhados à *biscau*, cariátides de Jean Goujon, servindo de peanhas a esculturas de Germain Pilou, e uma variedade interminável de tetéias e relíquias, que a baronesa colecionara por todo o mundo. Expuseram-se velhas cadeiras com espaldar e assento de couro de Córdoba, lavrado, e tacheado de metal amarelo; leitos à Renascença de colunas retorcidas e métopes talhados em madeira fusca; jarras do oriente, sarapintadas de hieróglifos; objetos preciosos de marfim, manufaturados na China; molduras delicadíssimas de porcelana, à Luís XV, representando grinaldas coloridas; consolos de *brèche-antique*, sustentados por delfins de olhos e barbatanas de ouro, luzido; sem contar as otomanas asiáticas, os divãs, os *fautuils*, as *étagères* de charão, de palissandra, de ébano; enfim o que podia haver de raro, de singular, de extraordinário. Não era uma casa, era um prolongamento do Hotel Cluny. Cada objeto, cada móvel, cada peça representava uma época, um reinado, uma escola. (FB, p.128)

Percebemos que a cada linha Aluísio Azevedo narra a história do extraordinário, do singular. É uma narrativa da abundância, do exagero, e da inflação de tudo. Tudo toma proporções exageradas, provocando o sentido cômico. A heroína ama o extraordinário, o diferente, o incomum. Narra-se, no folhetim, o processo de formação de uma mente e de um ambiente cultural e físico afetados pelo romantismo exacerbado. O horror ao comum, ao cotidiano, consiste na linha narrativa de base do romance. Entre as palavras e os fatos, a idealização romântica. Tudo tem que se transformar sob a égide do grandioso, do singular, do afetado.

Essa febre inflacionária se abate sobretudo sobre o pacato João Borges, que no decorrer da narrativa é obrigado pela caprichosa Filomena a se transformar. Na realidade, Filomena tem um propósito para o cônjuge: torná-lo célebre. A narrativa, entre outros temas, formaliza o processo de formação de uma celebridade. João Borges de pacato burguês passa a celebridade política. Filomena o submete às mais duras provações: primeiro nega-se a ele sexualmente, despede os seus empregados brasileiros e os substitui por europeus, doa o seu animal de estimação (o Urso), fá-lo desistir do rapé (seu único vício), insta-o a apreciar bebidas importadas, a fumar charuto, atuar em teatro, gastar toda a fortuna, virar artista. Toda essa sorte de provações faz parte de um ritual de passagem em que João Borges se transforma em um aristocrata nobre sob o título primeiramente de Barão de Itassu e posteriormente sob o título de Visconde, dado pelo Imperador D. Pedro II, de quem o

casal se torna íntimo. O casal muda para Petrópolis e aí passa a conviver com o Imperador. Historicamente, ressalta-se que o Imperador construiu o palácio de Petrópolis a fim de fugir das doenças tropicais que assolavam o Rio de Janeiro e do calor do verão. Em torno do palácio, a cidade cresceu. Em Petrópolis, o Imperador passeava pelas ruas, ia a saraus, teatros e festividades, sem a cerimônia oficial de quando se achava, no palácio do Rio de Janeiro, onde fazia seus despachos oficiais e onde se achava o centro da política nacional. Essa atitude mais despojada do monarca é aproveitada ficcionalmente por Aluísio Azevedo que ficcionaliza a aproximação entre Filomena e o D. Pedro II quando eles estão a passear pelos bosques da cidade. O Imperador, em Petrópolis, pode ser carnavalizado, pois está fora do trono, em atitude mais corriqueira e cotidiana. A aproximação entre eles carnaliza o imperador, revelando a vida íntima e privada do Imperador que se apaixona por Filomena, conferindo-lhe título de nobreza e empregando seu marido. O escritor constrói uma história do cotidiano para o imperador a partir do registro literário em que o Imperador é mostrado em suas limitações e fraquezas.

A derradeira fase de João Borges é se tornar um homem célebre e Filomena não abre mão disso. O suplício de Borges se acha em seu auge. A heroína descarta a idéia de fazê-lo célebre nas artes e nas ciências, pois o marido já comprovou-se bastante limitado nesses campos. Resta-lhe a política, e Filomena se incumbem, com seus atrativos físicos, a comprometer o seu padrinho, D. Pedro II, nessa empreitada. Outra personagem que irá auxiliar o pacato esposo será um amigo bajulador da família, Guterrez. Vejamos algumas passagens sobre a formação da celebridade respectivamente nas falas de Filomena e em um diálogo travado entre João Borges e Guterrez, tendo por assunto a construção da biografia de João Borges:

– Sim, uma idéia, um princípio patriótico, qualquer coisa que esteja articulada aos atuais interesses do Brasil! Descoberta a tua idéia, não tens mais que defendê-la; então escreverás, escreverás sem cessar; publicarás tudo que te vier à cabeça a respeito de tua causa; darás por paus e por pedras; falarás de tudo e de todos, até que sejas um homem perfeitamente conhecido, e o imperador te chame para junto de seu trono. Uma vez ao lado de meu padrinho, só não obterás o que não quiseres. (FB, p.215)

'Patriota e defensor acérrimo da carta Constitucional'... bradava ele [Guterrez], destacadamente, acentuando a frase com um movimento de braço: 'sempre tive por único objeto de meus esforços a prosperidade e a glória de meu país!' Escreva!

O Borges escrevia.

'No meu livro sobre o Oriente (É bom falar nisso!) 'escrito em colaboração com minha esposa, a Exma Sra Baronesa de Itassu, e que muito breve será a luz da publicidade, hei de provar o que há pouco avancei!

E depois de dar ao Borges o tempo de escrever;

'Na política espanhola, na qual tive a honra de tomar parte durante as últimas revoluções do Cantonalismo...'

– Mas, filho, eu não tomei parte nisso! Protestou o Borges, largando a pena e limpando o suor da testa. – O que se passou foi só aquilo que te contei! Para que havemos nós de dizer uma coisa que não é verdade!...

– Cala a boca, homem de Deus!

– Não! Hás de convir comigo que...

– Mau! Se você conta escrever só a verdade, está bem servido nas suas pretensões! É melhor então cuidar de outra coisa!

O Borges coçou a cabeça, sem responder...

– Em política, meu amigo, disse o outro - verdadeiro é só aquilo que nos convém. Que diabo há de então você dizer, no caso que esteja resolvido a alegar em seu favor somente os seus serviços reais prestados à política?... Sim! quero saber o que foi que você já fez por este ou por aquele partido! Se há qualquer coisa, diga, porque olhe! Não me consta! (FB, p.244)

A personagem Borges, na realidade, não consegue escrever sobre uma idéia genial que o auxiliasse na ascensão política, mas a partir do jogo amoroso de Filomena sobre o Imperador, consegue se alçar a uma posição política bem confortável, transformando-se em um guia para as decisões do Monarca. João Borges, na trajetória de ascenso social é, na realidade, um ser passivo que vai se sujeitando às demandas sociais, construindo-se conforme as regras sociais de estruturação de uma celebridade em que o invólucro e o pacote são a parte essencial. A construção da personagem lembra novamente a personagem Jacobina do conto *Espelho* de Machado de Assis. Em ambas, a nova personalidade adquirida vem do meio externo, do olhar do outro. Também podemos estabelecer uma ponte com o conto *Teoria do medalhão*, de Machado de Assis, em que a celebridade se constrói não pelo extraordinário, mas pelo lugar comum, repisado, já domesticado. Borges abandona a idéia fora do comum e se torna celebridade tanto pelo nepotismo quanto pela prática do lugar comum, procurando reforçar os valores recorrentes e já digeridos socialmente. João Borges se transforma em consultor para assuntos diversos na Corte, embora sua competência técnica seja nula. O cargo de onde fala é legitimado pelo Imperador e enquanto os poderes imperiais estão vigentes, o discurso que emite é verdadeiro, entronizado e sacralizado. Porém, apesar dessa legitimação monárquica, Aluísio Azevedo contextualiza esse discurso que, na realidade, instaura João Borges como uma celebridade, em um momento político de tensão social e perda de poder monárquico. A luta da oposição antimonárquica se acentua, sendo determinada pontualmente por um fato histórico em que se narra a perda de hegemonia do Partido Conservador, ocorrida em 5 de janeiro de 1878. Esse fato neutraliza o poder exercido pelo Monarca e a competência de João Borges passa a ser questionada. O herói, jogado no meio

social dinâmico e conflituoso em virtude de que duas épocas - a monárquica e a republicana - estão em conflito - adquire uma personalidade partida, sendo falado e interpretado de diferentes mirantes ideológicos:

O Borges, o modesto e inofensivo Borges, viu então circularem ao redor de si os mais lisongeiros comentários a respeito de qualidades, que ele nunca desconfiara que possuía. Viu atribuírem-lhe competências, das quais ele podia jurar que não dispunha; viu darem-lhe a paternidade de fatos de grande tática política, dos quais só chegara ao conhecimento pelas notícias do 'Diário Oficial'.

Mas, em compensação, os jornais ilustrados, os órgãos republicanos e algumas folhas diárias surgiam pejados de sátiras, de pilhérias e de caricaturas contra ele, a mulher e o monarca.

Deram-lhe alcunhas ridículas, inventaram-lhe biografias vergonhosas, crivaram-no de triolés insultuosos. Afirmou-se que Filomena Borges era de fato a imperatriz do Brasil: que ela, se não reinava sobre a nação, reinava sobre o monarca: que Sua Majestade, tomado de amores, deixava fazer de si o que bem quisesse a viscondessinha de Itassu. E que esta abusando da posição, pintava o diabo com o pobre país, erguia e desmanchava gabinetes, com o mesmo capricho com que armava e desfazia os seus penteados e... os do marido. (FB, p.258)

O escritor, por intermédio de João Borges, faz um discurso revolucionário anti-monarquista e anti-aristocrático. O herói cede ao caprichos de Filomena, metamorfoseando-se, mas a sua simplicidade não é perdida em toda a narrativa. O seu objetivo é sempre o mesmo: viver de modo pacato em Paquetá. O seu desapego ao poder e à vida aristocrática fazem-no ser um veículo das idéias de um centro organizador do romance que se constitui em crítica à ordem vigente. Aluísio Azevedo foi intelectual de idéias progressistas, opondo-se ao escravismo; manifestava idéias republicanas, anticlericais e positivistas. Tanto em seus romances quanto em sua vida de jornalista e caricaturista, veiculou essas idéias. Como vimos anteriormente, muitas vezes o escritor escolhe uma personagem para ser porta-voz desse ideário progressista. Algumas vezes é mais feliz na escolha; outras vezes, não. Vejamos como essas idéias são veiculadas a partir da personagem João Borges, única personagem possível para efetivá-las em *Filomena Borges*:

Burguês completo, amigo sincero do povo, donde saíra e onde crescera, livre por hábito e por princípio conhecendo o governo apenas pelos seus impostos, pelas suas exigências, pelas suas opressões, era, sem nunca o ter dito, talvez até sem o saber, um inimigo natural do trono, um tipo perfeito do revolucionário moderno, um verdadeiro, um puro republicano. (FB, p.248)

Esse sujeito revolucionário, em princípio, nada conspurcado pelo meio, é dado a partir de uma ótica bem romântica em que se destaca determinado fato ou pessoa para idealizá-lo. O objeto, assim liberado das contingências sociais, pode ser sacralizado e entronizado. Aqui temos uma visão bastante simplista do revolucionário republicano, alçado acima de seu meio tal qual *um herói degradado em um mundo degradado na busca de valores autênticos*.¹²⁸ Mas como se explica a existência da autenticidade dentro de um contexto inautêntico? O autor apela para o elemento natural dado como inquestionável e legitimado por si. Porém, o nosso herói romântico tem um ponto fraco, ou seja, é intoxicado pela paixão por Filomena e deixa-se manipular pelo social a fim de agradar a esposa. O autor, embora faça da personagem João Borges veículo de ideais revolucionários antimonárquicos que apontam para os ideais políticos do próprio escritor, não poupa a personagem, construindo-a também atravessada e sujeitada pelo universo romântico. O herói é o exemplo vivo de uma personalidade distorcida pela paixão romântica. Aluísio Azevedo, em *Filomena Borges*, julga e condena o romantismo, pois, na narrativa, ele só faz vítimas, reforçando-se, desse modo, o projeto literário-pedagógico do escritor.

Filomena Borges trabalha a realidade social a partir de um discurso anti-romântico cômico e vários fatos históricos vão migrando para o interior da narrativa, sendo construídos e corroídos por uma linguagem carnavalesca. A luta da oposição antimonárquica a partir, sobretudo, da década de 70, é um desses fatos históricos ficcionalizados em *Filomena Borges*. A queda de Filomena e seu marido é determinada pontualmente pela perda de hegemonia do Partido Conservador, fato já mencionado anteriormente. A década de setenta vai ser decisiva em relação aos novos rumos tomados pela sociedade brasileira oitocentista, especialmente em relação ao enfraquecimento da monarquia. As quedas de gabinete e a luta entre partido Conservador e Liberal foram uma constante no Segundo Império e, segundo dados históricos, a cada reorganização do poder, ocorria a queda e a ascensão de grupos ligados ao e desligados do poder.¹²⁹ Aluísio Azevedo, por intermédio de uma

¹²⁸ LUKCÁS, Georg. Em *Teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.

¹²⁹ IGLÉSIAS, F. *Trajectoria política do Brasil: 1500-1964*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. Iglésias nos auxilia na identificação do período tratado por Aluísio Azevedo: “Em plena guerra [Paraguai], uma substituição de gabinete em 1868 provoca a mais séria crise de todas as crises ministeriais: na chefia do ministério estava um liberal progressista - Zacarias de Góis e Vasconcelos - e Dom Pedro o troca por um conservador típico - o visconde de Itaboraí -, gerando crise política sem precedentes em hora inoportuna. (...) A nova situação vai de 1868 a 1878, com os liberais afastados do mando. O ressentimento e a pregação de novas idéias - já republicanas - e uma série de eventos impopularizam o governo. Mais grave: não um gabinete,

linguagem bem humorada, ficcionaliza essa publicística da época. A linguagem romanesca carnaliza o fato, apresentando-o por intermédio da sátira, levando o leitor a perceber o intrincado exercício do poder. O excerto a seguir é primoroso no tocante à carnavalização da linguagem sobre o fato. O escritor se utiliza de registros vários de linguagem, distanciando-se do discurso didático sério e oficioso dos manuais de história. O trecho se constrói por intermédio de linguagem coloquial em tom de zombaria e bisbilhotice (“*Foi um charivari furioso*”, “*Um dia tão levado dos diabos*”; “*reduziram-no a peteca*”); de linguagem grandiloqüente e apocalíptica, comparando a queda do poder a cataclismos naturais; de uma imagística trágica, grotesca em que até o canibalismo se acha presente. A queda de uns e a ascensão de outros é dada a partir de uma inflação lingüística em que se avolumam hiperbolicamente as imagens de transição entre a vida e a morte, a descida e a entrada no trono. Essa linguagem hiperbólica gera a comicidade. Além disso, Aluísio Azevedo está atento à multiplicidade discursiva que impede a estabilidade da referência quando cita “cuspidos por todas as bocas da publicidade”. O excerto é longo, mas vale a pena transcrevê-lo para apreciar na forma literária um outro viés para a referência histórica da queda dos conservadores do poder:

Mas um fato inevitável, e talvez precipitado justamente pelo soberano, veio tolher-lhe as asas logo no coração do vôo, e decidir a derrota de Filomena: declarou-se no ministério conservador a memorável crise que produziu a situação de 5 de janeiro de 78.

O velho partido estalou nas raízes, estremeceu todo, rangeu e afinal caiu por terra, como um carvalho secular, esmagando de uma só vez a caterva de políticos que dormiam à sombra dele.

Foi um charivari furioso.

O Rio de Janeiro despertou sobressaltado com o baque formidável do Poder. Mil existências desarticularam-se de seus eixos, mil interesses feneceram; mil esperanças espocaram, para dar lugar a outras tantas, que surgiram... Os liberais atiraram-se a campo, assanhados, famintos, depois de um jejum de dez anos. E um redemoinho vertiginoso formou-se em volta do trono, arrancando pela raiz todas as plantas mal seguras ao fundo limoso daquele oceano de egoísmos.

mas a própria idéia monárquica. Em 1870 surge o Partido Republicano: se não tem um programa de radicalismo no campo social - basta lembrar sua indefinição ante o escravismo -, é o fim da Monarquia. (...) Havia relativa estabilidade administrativa, pois a mudança de gabinete nem sempre tinha significado. Contava muito a mudança de situação, quando o domínio de um partido era substituído por outro. Estas substituições foram em número pequeno, enquanto a de gabinetes era freqüente: na mesma situação pode ter havido dois, três ou quatro. A troca não exprimia muito. Já a de situação implicava verdadeira reviravolta administrativa, pois se verificavam as famosas derrubadas: trocavam-se os ministros e naturalmente os presidentes de província. Nas derrubadas verificava-se a demissão de funcionários, troca de juizes, com alterações na Justiça; de fiscais e outros, nova fisionomia na área financeira, as professoras e funcionários públicos. Da capital à província e aos municípios era uma comoção geral, pelas novas administrações surgidas.” p. 167

E tudo veio à superfície d'água; velhas misérias abafadas ressurgiram. E os corpos que boiavam depois do cataclismo, chocaram-se uns contra os outros, a lutarem, a morderem-se, a engalfinharem-se, num supremo desespero de náufragos.

O Borges nunca experimentara um dia tão levado dos diabos; viu-se tonto, perdido, naquele labirinto de paixões políticas e conveniências particulares; labirinto de que ele não conhecia o norte, nem o sul, nem o lugar de entrada, nem o lugar de saída.

O Imperador virou-lhe as costas à primeira pergunta; O Guterrez desapareceu, sem lhe deixar ao menos duas palavras que o animassem.

Todavia exigiam dele a explicação de fatos cuja existência o pobre homem até ignorava; responsabilizavam-no por outros completamente alheios à sua competência; fizeram dela um bode expiatório; envolveram-no em uma rede de intrigas; reduziram-no a peteca e atiraram-no de mão em mão, crivado de pilhérias, de dichotes, de rabos de palha, inutilizando, cheio de ridículo, cuspidos por todas as bocas da publicidade. (FB, 265-266)

No fragmento anterior a existência social de João Borges é anulada a partir da reviravolta total no contexto político que já mencionamos. A personagem, agora, é definitivamente desalojada de sua posição social e passa a ser alvo de críticas. Ocorre a dessacralização de uma celebridade. Os discursos demolidores prevalecem. Esses estiveram na marginalidade, mas, agora, em virtude do novo contexto histórico, passam ao centro, destronando o herói de seu status, de sua posição célebre. Borges, enfim, depois de ser desentronizado, pensa que poderá viver de modo pacato em Paquetá.

Aluísio Azevedo narra a mecânica discursiva que primeiro bajula João Borges, construindo-o enquanto uma sumidade. Esta bajulação, no entanto, é simultaneamente corroída pelas bordas a partir de um discurso contrário. Esse discurso contrário em virtude de um fato político passa ao centro, tornando-se poderoso e reconstruindo a personalidade de João Borges. O escritor é um exímio psicólogo social, elaborando a personalidade de suas personagens a partir dessa mecânica discursiva em articulação com o universo sócio-político. O sujeito é instituído nas relações de poder e nas relações de resistência a esse poder. O sujeito isolado aos moldes românticos não tem espaço em *Filomena Borges*.

Pela leitura de *Filomena Borges* percebemos que não é possível dividirmos a produção de Aluísio Azevedo em obras boas e más como faz a crítica canônica. Obviamente que o conjunto dos folhetins apresenta peculiaridades que não constam dos romances considerados literários, mas isto não os torna sublitteratura. Não é possível dividir a obra aluisiana em dois conjuntos completamente contrários, enaltecendo a produção para a elite cultural e desvalorizando a produção para a massa. Temos que ler essa produção como um sistema discursivo em que as obras se intercomunicam, dialogam e se parodiam entre si. O que vemos, nos folhetins, é,

principalmente, o tom polêmico e o uso do humor voltados para a reconstrução estética da realidade social em que o romantismo e a literatura folhetinesca são mostrados como uma intoxicação que leva seus agentes à morte social. Em *Filomena Borges* temos um universo discursivo antes combativo que conciliador, comprovando-se o que Nelson Werneck Sodré¹³⁰ destaca sobre o segundo período do romance-folhetim que se inicia na década de setenta, época das grandes polêmicas para a sociedade oitocentista. Além disso, a crítica contundente e bem humorada do romantismo, como já enfatizamos, é também um elogio da racionalidade, do equilíbrio e da razão. Esse elogio é também uma aposta que Aluísio Azevedo, republicano, antimonárquico, positivista e abolicionista, faz no novo ordenamento burguês da sociedade brasileira de sua época. A um novo contexto, uma nova produção literária: o romance clássico burguês em que a racionalidade predomina. Entretanto, como já destacamos, esse elogio ao racional não se dá do mesmo modo em *Filomena Borges* que em *Girândola de amores* e *Condessa Vésper*. Nestes, o discurso realista se sobrepõe de modo didático e autoritário ao romântico. Existe a pretensão de substituir este por aquele. Em *Filomena Borges* a situação é mais complexa, pois é a partir, sobretudo do humor, que se desbanca o discurso romântico. Carnavaliza-se o romantismo, o folhetinesco, as situações hiperromânticas e nessa carnavalização, quem está na berlinda é o discurso oficial que não é simplesmente substituído por outro. O centro oficioso e monológico não é ocupado por um discurso da racionalidade, mas é destronado. A produção folhetinesca de Aluísio Azevedo faz parte de um conjunto folhetinesco brasileiro em que os autores transpõem e criam o real por intermédio de uma forma arquitetônica do riso, do cômico, do carnavalizado. *Filomena Borges* formaliza essa arquitetônica do riso, carnavalizando o universo romântico e várias situações do contexto sócio-político brasileiro ligadas a uma estrutura romântica.

Filomena Borges, no conjunto da produção de romances-folhetins de Aluísio, se institui como um dos exemplos mais bem sucedidos de discurso crítico, via perspectiva jocosa, de uma certa linguagem social petrificada. Desse modo, podemos aproximar essa obra do romance de segunda linha, conceito extraído de Mikhail Bakhtin. *Filomena Borges* é romance autocrítico também, pois a personagem Filomena representa a autora de heróis haja vista que é ela que submete o pacato marido a toda sorte de provações a fim de que ele se sobressaia do meio simplório

¹³⁰ Op. cit. p. 14.

brasileiro e se torne um aristocrata, um homem célebre e um herói romântico. O romancista de folhetins é satirizado por intermédio de Filomena, a autora autoritária que põe à prova suas criaturas. Essa provação toda por que passa João Borges malogra visto que a personagem masculina não quer aceitar a vida extraordinária. Esse malogro ocorre em Paquetá e essa localização é bastante crítica, pois é em Paquetá que Joaquim Manoel de Macedo situa o seu mais famoso folhetim, *A Moreninha*. Aluísio Azevedo, provavelmente, não selecionou Paquetá por acaso. Essa seleção parece estar a dizer: as múltiplas peripécias, as aventuras, o rocambolesco, a afetação romântica, importadas da Europa, não se adaptam em sua plenitude à sociedade local, onde outra ordem sócio-econômica viceja. Em Paquetá reina outra realidade em que o extraordinário, o fantasioso, o rocambolesco não se ajustam muito bem. Podemos novamente estabelecer pontes entre Aluísio Azevedo e seus antecessores, comprovando que o escritor contribui para o fortalecimento de certa tradição literária brasileira, destacada por CANDIDO (1964), já citado. Em Paquetá, a nossa heroína quixotesca toma consciência de si e do meio chão em que vive e tal qual D. Quixote, como bem citou Antonio Candido, fenece. O romance *Filomena Borges* é o nosso D. Quixote à medida que a linguagem romântica e os valores a ela atrelados é que sofrem a verdadeira provação nesse romance-folhetim. O romantismo é o herói destronado e carnavalesco.

Uma das características fundamentais dos romances de aventura, dos quais derivam os romances-folhetins do século XIX, como destacado por Mikhail Bakhtin, é a ausência de transformação dos heróis. Esses passam por inúmeras provações a fim de reforçarem as suas virtudes. O tempo passa apenas cronologicamente, mas os heróis vivem sob o signo do mesmo. A historicidade está ausente como meio transformador do herói. Podemos afirmar que há uma Filomena Borges que busca incessantemente aventuras, constituindo-se em heroína rocambolesca, e outra Filomena Borges, após entrar em contato com o Imperador. Esse contato gera um diferencial e uma transformação na personagem, pois as aventuras, as viagens, as peripécias cessam, dando lugar a práticas mais racionais de exercício de poder junto ao Monarca. Filomena Borges, após o encontro com D. Pedro II, passa da adolescência para a maturidade, aventurando-se no intrincado exercício do poder. Entretanto, a heroína é interceptada por certos fatos históricos que a alijam do convívio com o Imperador. Com a queda do Partido Conservador, ao qual Borges estava atrelado, todo o poder da heroína sobre o Imperador fenece e ela sucumbe.

Aluísio Azevedo, ao introduzir esse fato histórico na narrativa, desmonta a estrutura básica dos folhetins, fazendo com que a heroína sofra as circunstâncias históricas e se altere novamente. O escritor, no intuito de reforçar o seu projeto ilustrado, pinta essa situação a fim de demonstrar que a história caminha e progride, deixando para trás o romantismo decadente atrelado a um projeto político já caduco.

8.4 **Mattos, Malta ou Matta?: escritura anti-realista**

Mattos, Malta ou Matta? é portanto um texto que assim questiona jocosamente tópicos complexos como a autenticidade autoral dentro e fora da novela, autenticidade alusiva, ainda, neste caso específico, à inevitável multiautoria do trabalho de redação; mas não apenas a ela. O autor também tratava de integrar, nesse escrito improvisado aos arrancos, as inacreditáveis incongruências da realidade urbana (de que o ‘caso Malta’ real era gritante exemplo) a táticas e estratégias de certo romance digestivo, já então exauridas em sestros mecânicos, mas dos quais o ‘grande’ público ainda não se fartara.¹³¹

Em *Mattos, Malta ou Matta?*, publicado em 1885, na revista *A Semana*, hebdomedário cultural fundada em 1885 por Valentim Magalhães, temos um romance-folhetim bastante diferente dos demais. Nessa obra, o autor se utiliza de um caso verídico, objeto de ampla discussão na imprensa da época, no meio político, na Corte e no cotidiano da sociedade fluminense, reeditando-o ficcionalmente. Devemos lembrar que o mesmo ocorre em *Casa de pensão*. Aluísio Azevedo é um bom contador de histórias e esteve sempre atento ao cotidiano, pinçando daí histórias verídicas que pudessem render boas fábulas a partir de sua competência ficcional e folhetinesca. Casos verdadeiros e polêmicos são remanejados tanto na produção considerada comercial quanto na literária.

Casa de pensão, em suma, conta a história do moço Amâncio de Vasconcelos: sua infância ao lado da mãe, Angela, protetora e amorosa; o pai, português, severo, austero, autoritário e brutal. As primeiras letras são focalizadas pelo viés do autoritarismo e da brutalidade física, causando ao herói verdadeiro repúdio e nenhum conhecimento. Chegando à idade de enfrentar estudos superiores, sai do Maranhão rumo ao Rio de Janeiro, onde passa a freqüentar o curso de Medicina. Freqüenta-o apenas, pois seu único objetivo são as aventuras amorosas e uma vida libertina da qual sempre fora tolhido. O seu comportamento

¹³¹ EULALIO, A. Depois do romance. In: AZEVEDO, A. *Mattos, Malta ou Matta?*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira., 1985, p.168.

fragmentado por seu aspecto unidimensional (a exclusividade da busca incessante do amor sexual) advém-lhe do ambiente autoritário, cruel e rude da casa paterna. Essa brutalidade deforma-lhe o caráter, impedindo-o de se relacionar de modo mais amplo com o semelhante. Ao chegar ao Rio, hospeda-se em casa de amigos (Campos/Hortênsia), mas logo passa a habitar a casa de pensão de Mme Brizard, onde será manipulado e dominado pelo trio Coqueiro, Aurélia e Mme Brizard. O objetivo destes é casar Amâncio com Aurélia e saírem da pobreza. Amâncio passa a pagar quase todas as contas da casa de pensão, sendo envolvido por Aurélia. Ao final da narrativa, deixa Aurélia e sofre um processo judicial de sedução, impetrado por Coqueiro (irmão de Aurélia). É absolvido pela justiça, mas é assassinado por este. A fábula é inspirada na Questão Capistrano, caso verídico que apaixonou a sociedade da época e movimentou a imprensa e a opinião pública: tratava do estudante Capistrano, assassinado pelo colega Antônio Alexandre Pereira, irmão de Júlia, a jovem supostamente seduzida por aquele. Em *Casa de pensão*, o tom da narrativa é sério e a linguagem se pretende verdadeira; já em *Mattos, Malta ou Matta?*, como veremos adiante, o tom é jocoso e a narrativa se coloca como mais um discurso possível sobre um suposto fato real. O folhetim, nas mãos de Aluísio Azevedo, como já enfatizamos anteriormente, integra-se em um conjunto de obras que destacam o universo do riso a partir de situações carnalizadas e de uma linguagem mais solta, mais próxima do cronista bisbilhoteiro. O romance-folhetim agora investigado se enquadra perfeitamente dentro desse contexto do folhetim brasileiro que Marlyse Meyer percebeu como enformado por intermédio do universo do riso, do cômico e do carnalizado.

Em *Mattos, Malta ou Matta?*, Aluísio Azevedo também apela para uma situação verídica. Em 18 de novembro de 1884, no *Jornal do Commercio*, a imprensa noticiara a prisão de um suposto marginal denominado João Alves Castro Malta. Em 24 de novembro, publicava-se a notícia do sepultamento de João Alves Castro Mattos, falecido de congestão hepática e sem declaração de residência e local de falecimento. Essas notícias corriqueiras viriam a ocupar por mais de trinta dias a imprensa local e o cotidiano do Rio de Janeiro, acarretando na demissão do Chefe de Polícia da Corte. Os parentes e amigos do desordeiro preso não o localizaram e solicitaram exumação do indivíduo falecido por congestão hepática a fim de averiguar se não teria havido troca de nomes a fim de se ocultar algum crime. A imprensa fareja aí uma situação rentável para se explorar e fomenta a elucidação

do caso. Abre-se inquérito policial, ocorrem várias investigações e exumações, mas o corpo do desaparecido não é encontrado. A maioria dos jornais da época travou uma luta contra a polícia sustentando a tese de que ali se escondia propositadamente um crime hediondo que a polícia tinha intenção de não deslindar. O jornal *O Paiz*, de Quintino Bocaiúva, lançou essa hipótese, que foi seguida pelo restante da imprensa. No decorrer das investigações policiais, a polícia sofre um processo de desmoralização muito grande, pairando sobre ela suspeitas de assassinato, ocultação de cadáver, negligência técnica, corrupção etc, o que ocasiona a demissão do Chefe do Polícia. Finalmente, em não se encontrando o paradeiro do indivíduo preso, o promotor público pede arquivamento do processo, sendo deferido pelo Juiz designado, permanecendo o caso sem solução¹³². Esse mistério não deslindado é que vai proporcionar a Aluísio Azevedo a oportunidade de escrever o seu folhetim, cujo objetivo é *revelar* a verdade sobre o caso.

Em *Mattos, Malta ou Matta?* temos um narrador em primeira pessoa que posa de detetive, escrevendo cartas, em número de nove, que vão sendo publicadas na revista *A Semana*, com o fito de solucionar o mistério que ficara em aberto na imprensa. O romance se inicia por uma carta do narrador endereçada ao Sr. Redator da revista *A Semana*, solicitando-lhe que publique o resultado de suas investigações sobre o caso a fim de *prestar um grande serviço à Justiça e ao Direito*. O redator decide pela publicação e mais oito cartas se sucedem quando se inicia a segunda parte do folhetim, intitulada *Romance ao correr da pena*, começando pelo capítulo X, finalizando-se no capítulo XV. Essa divisão do folhetim problematiza a veracidade dos fatos, pois, na primeira parte, as cartas à redação são nomeadas pelo título de *revelações* e aparentam ser verídicas; a segunda parte se apresenta como *Romance ao correr da pena*, instaurando-se como ficção e essa ficcionalidade se projeta sobre a primeira parte.

Aluísio Azevedo fora contratado para escrever coletivamente o respectivo folhetim para o periódico *A Semana*, mas acabou dando cabo à empreitada isoladamente. O projeto inicial de Valentim Magalhães, editor do periódico, era escrever um romance coletivo em que cada escritor se responsabilizaria por um capítulo. O conjunto autoral se comporia por Alfredo de Souza, Arthur Azevedo, Aluísio Azevedo, Filinto de Almeida, Luiz Murat, Pedro Américo, Urbano Duarte e, o

¹³² Essas informações jornalísticas constam do prefácio escrito por Plínio Doyle na obra já referenciada MMM de Aluísio Azevedo.

editor Valentim Magalhães. Em verdadeiro jogo mercadológico, o folhetim foi publicado primeiramente sob anonimato, vindo a ter autoria definida somente um ano após, em 1886. Emílio Rouede, na revista *A Semana*, atribui a autoria do romance *Mattos, Malta ou Mata?* a Alúisio. O escritor tem acesso a essa biografia e não a contradiz. Disso, depreende-se que o folhetim é mesmo de autoria exclusiva de Alúisio Azevedo.

O folhetim se inicia pelas palavras do redator narrador, introduzindo o narrador protagonista:

De um cavalheiro cujo nome ocultamos, não só a seu pedido, como porque seria imprudente e talvez mesmo perigoso revelá-lo, recebemos uma importantíssima carta, a que damos publicidade porque o seu assunto se prende intimamente à gravíssima questão - Castro Malta.

É possível, provável mesmo, que das obsequiosas informações desse cavalheiro resultem novos elementos de convicção que auxiliem o desfecho dessa questão, concorrendo para descobrir esse tenebroso mistério, que tanto se empenha a Polícia em ocultar.

Ao nosso amável informante pedimos desculpa de havermos publicado integralmente a sua carta e que nos remeta sem detença quaisquer informações novas, que porventura venha a colher.

Eis a carta: (MMM, p.39)

O narrador, autor das cartas, se apresenta como homem honrado, honesto, funcionário público, cumpridor de seus deveres, casado e que se vê envolvido no caso noticiado e não resolvido pela imprensa. O narrador investiga e simultaneamente escreve para a revista, estando desse modo narração e escritura em uma temporalidade bastante próximas. A fábula, seguindo uma linha folhetinesca, é recheada também de várias peripécias que se constituem na tentativa de o narrador encontrar a sua esposa que ele suspeita ter fugido com José Alves Castro Mattos, Malta ou Matta. A narrativa é policialesca, pois ocorre um desaparecimento e uma morte no início do romance que vão sendo investigadas por um personagem detetive, o narrador. Essa personagem, no entanto, diferentemente dos romances clássicos de enigma, envolve-se na história, participando dela e sofrendo suas conseqüências. Ao final, opondo-se a esses romances policiais clássicos, não se deslinda o mistério do crime e do desaparecimento, mas se desnuda, de forma jocosa, a ficcionalidade da história que se pretendia reveladora da verdade.

O final da narrativa é surpreendente, pois Alúisio Azevedo expõe o caráter ficcional do folhetim: o narrador é desmascarado pela personagem Quintino, dono

do jornal *O Paiz*. Essa personagem aponta para a vida real, pois pode ser referenciada por Quintino Bocaiúva, dono do jornal *O Paiz*, onde Aluísio Azevedo publicava folhetins. Quintino, a personagem, revela para as demais personagens que o narrador é um impostor. Afirma que o narrador é um autor de romances e está se utilizando de histórias verídicas para escrever o folhetim que deve publicar em *A Semana*. Nesse momento do deslinde da impostura do narrador, a casa do narrador se vê invadida por várias personagens que também se referenciam no contexto externo da narrativa (amigos reais do escritor). O expediente de trazer para dentro da narrativa, personagens reais, amigos do verdadeiro autor, é recorrente (em *Girândola de amores*, o escritor também se utilizou dessa estratégia). Essa migração de escritores reais para a ficção vai de encontro ao projeto realista de Aluísio Azevedo à medida que desnuda o processo de escrever folhetins. Vejamos o diálogo que se sucede entre o narrador, desmascarado como um autor de romance folhetim (referencia-se em Aluísio Azevedo), e a personagem Quintino, cuja referência externa à ficção é o jornalista e proprietário de periódico Quintino Bocaiúva:

- Este senhor - acrescentou, voltando-se para mim. - Este senhor não é mais que um simples romancista.
- Como? - disse eu.
- Sim, não é mais do que um simples romancista. A sua intenção dele era somente fazer um romance, um romance para *A Semana* e, na falta de melhor assunto, agarrou o meu!
- O seu?
- Sim, o meu, a minha questão, o meu Castro Malta.
- Como é lá isso?- perguntei.
- Pois não - respondeu-me Quintino. - Pois não! O senhor entendeu fazer um romance de uma questão séria, que levantei pelo *Paiz* e começou a escrever cartas disparatadas e tolas para *A Semana*.
- Eu? – interroguei.
- Sim, sim, o senhor! Bradou o chefe da redação d'O *Paiz* agarrando-me pelo braço. O senhor! Que, sem o menor escrúpulo quis fazer de um assunto sério um pretexto para novelas de mau gosto!
- Repare que me ofende!
- Qual ofende, nem meio ofende! O senhor já ouviu pior do *Jornal do Commercio* e nem por isso deu o cavaco.
- (...)
- Em todo caso, voltando à questão, posso afirmar que o senhor não passa de um especulador que se apoderou de uma questão que lhe não pertence. O senhor nunca foi casado; nunca teve o emprego público de que falou na sua carta; nunca teve relações com a tal Jeannite de que por várias vezes tratou, e muito menos teve relações com empregados da Santa Casa de Misericórdia.
- O senhor está me ofendendo!
- Ora qual, meu amigo, um romancista nunca se pode dar por ofendido com essas coisas; um romancista é um grande mentiroso, que vive a empulhar o público com as suas patranhas. Hoje afirma que o diabo é cor do céu e amanhã jura que Deus é cor de fogo!
- Eu nunca fiz em minha vida afirmações dessa ordem!
- Se não fez dessa ordem fez piores. Leia as suas próprias obras, estude-as com atenção; verá que não é mentira o que digo. (MMM, p.157)

Quintino continua a desmascará-lo; nomeando os jornais em que o escritor publica (*Folha Nova, Gazeta de Notícias, Gazetinha, Gazeta da Tarde, Jornal do Commercio*). O narrador, desmoralizado, tenta se evadir, mas vários repórteres e vários amigos do escritor acodem a sua casa. Essas personagens também detêm referencialidade externa. Vejamos a comicidade da situação:

Todos riam, e eu sentia já o suor correr-me pela frente e entranhar-me pelos mistérios do colarinho.

Afinal, vendo que assomavam à porta o Valentim, o Filinto de Almeida, o Alfredo de Souza, o Luiz Murat, o Urbano Duarte, o Arthur Azevedo, o Alberto de Oliveira, o Dermeval da Fonseca, o Raimundo Correa, e outros rapazes conhecidos, não tive remédio senão confessar tudo e abaixar a cabeça, resignado ao que desse e viesse.

– Então! - voltou para mim o Sr. Quintino -, creio que defronte desta gente não terá o senhor a mesma petulância de querer fazer acreditar que escreveu de boa fé tais cartas para *A Semana*.(...)

Bem! – respondi, fazendo-me pálido e puxando para trás os meus cabelos. Bem! Vou falar com franqueza. Ouçam-me com toda a atenção.

(...)

Meus senhores, querem encontrar a explicação de toda essa história? Pois leiam um romance que vai aparecer no rodapé do *Paiz*.

– E como se há de chamar esse romance? Perguntou-me o Sr. Quintino.

Ora faça-se de novas! Respondi eu. - O senhor bem sabe qual é o título do romance que vou publicar em seu jornal.

E, dizendo isto, dei por acabado este livro, que não é um romance, nem um tratado científico, nem um catecismo; nem um panfleto político, nem um dicionário, nem tão-pouco um livro de memórias, mas simplesmente um prêmio para os assinantes d'*A Semana*.(MMM, p.160)

Percebemos, portanto, que Aluísio Azevedo, o escritor naturalista, que se utiliza de narradores em terceira pessoa cuja linguagem se pretende transparente, dizendo precisamente o real, transmuta-se em outro Aluísio, que passa a questionar a linguagem a partir de outra concepção. Em *Mattos, Malta ou Matta?*, além de termos uma narrativa muito envolvente em virtude de uma fábula recheada de peripécias à moda folhetinesca, temos, também, a elaboração de um universo cômico em que pontos-chaves como a própria linguagem e sua pretensa neutralidade e objetividade são carnavalizados. Podemos dizer que a linguagem é o objeto de dessacralização em *Mattos, Malta ou Matta?*. Verificamos que esse objeto vai sendo desconstruído num jogo de tornar relativo o que se pretende absoluto e verdadeiro. Toda a narrativa parece se construir para desmoralizar o discurso da verdade. O romance se acha aparentemente ancorado na realidade, ou seja, parte de um caso concreto e real de desaparecimento e morte. O discurso jornalístico não dá conta do mistério, as investigações policiais também não. A escolha desse caso é

já uma problematização sobre a verdade dos fatos. A fim de ampliar essa problematização, entra, então, em cena o discurso epistolar de quem pretensamente vivenciou a história e que pretende revelá-la. O veículo desse discurso é o jornal, que pretende passar a informação de modo claro, limpo, objetivo e verdadeiro. Essa objetividade se esfacela, pois a primeira parte do romance se constitui de cartas de um anônimo ao redator chefe. A verdadeira autoria dessas cartas na primeira parte não é revelada, pois o redator omite esse dado para o leitor do jornal. Temos aí a ausência de autor verdadeiro. Nesse sentido, para o leitor há um anonimato e isso joga uma dúvida sobre o caráter heurístico das cartas. Na segunda parte, a autoria é revelada, mas é um embuste, pois o autor das epístolas é um ficcionista. Constrói-se a cada passo a ficcionalidade do discurso e não a sua objetividade. Em *Mattos, Malta ou Matta?*, o projeto literário-pedagógico do escritor, que vimos investigando, se acha comprometido, pois a linguagem que se quer verdadeira, elucidativa, clara, objetiva e colada aos fatos está na berlinda. A linguagem romântica também não é alvo de crítica fundamental quer pela via humorística como em *Filomena Borges* quer pelo viés didático-sério. O discurso folhetinesco recebe crítica, pois há toda uma inflação de peripécias que valem em si, não levando a nenhuma pista sobre o deslinde do mistério. As peripécias se avolumam, rodando em torno de seu próprio eixo, sem, contudo, revelar-se a verdade dos fatos. Não estamos diante de um romance burguês racional em que tudo se encaixa e se explica.

Além disso, no decorrer da narrativa, fica claro que o redator como narrador mexe na seqüência das revelações e isso é um dado claro de que o discurso 'verdadeiro' está sendo manipulado pelo jornalista. A interferência do discurso do redator sobre o relato do narrador protagonista é uma constante. O redator mexe na trama para causar suspense e prender o público, seguindo a lógica folhetinesca que, na realidade, atende a um propósito econômico. O local de publicação do folhetim orienta internamente a configuração narrativa. A seqüência que culminará na elucidação dos fatos é preparada, manipulada e arrasta a narrativa que deve se prolongar no tempo a fim de ampliar a vendagem do jornal. Aluísio Azevedo, completamente consciente desses expedientes mercadológicos, desnuda-os de forma sutil, criticando por dentro a política de publicação dos folhetins:

Sr. Redator.

Recebi a sua estimável cartinha, na qual declara V.S. os justos motivos pelos quais não deu publicidade às últimas comunicações que lhe fiz, reservando-as para mais tarde, visto que não seria de bom serviço expô-las tão precipitadamente.

Verdade é que tais revelações tanto podiam aparecer agora, como mais tarde, encarando-as pelo lado do interesse que elas tenham por ventura nesta questão. (MMM, p.65)

Observamos, aí, o discurso controlador do redator narrador que ordena, oculta, seleciona dados, justificando-se pelo perigo e pela importância do caso relatado. O redator detém o poder sobre a palavra do outro, vai citá-la como acha mais correto, menos perigoso. Há todo um refazer do discurso do outro. Outra perspectiva o enquadra e esse novo olhar provoca um desnível, um deslocamento. O 'verdadeiro' pode estar sendo alterado.

Outra carnavalização que ocorre em relação a esse discurso que se quer verdadeiro, mas a todo momento se mostra ficcional, apresenta-se no início da narrativa, quando o marido traído, o narrador, descobre o nome do amante da esposa, João Alves. Essa revelação é um dado fundamental para o narrador prosseguir nas investigações, mas a sua credibilidade se acha perturbada. É um papagaio quem lhe revela o nome do amante. A situação é cômica e carnavaliza a peça chave da investigação:

E minha mulher - nada de desembuchar. A princípio lancei mão da violência: ameacei-a com os punhos cerrados, falei no meu revólver de seis tiros; depois - empreguei meios brandos: fiz-me terno, pedi, choraminguei; em seguida - recorri à astúcia: armei ciladas, fiz planos, espiei pelas fechaduras, andei na ponta dos pés, apalpei as trevas e procurei agarrar um gesto do seus, um sorriso, ou uma dessas palavras indiscretas que às vezes nos escapam na inconsciência do sonho. Mas tudo isso foi inútil; tudo isso foi trabalho perdido. Cresciam as dúvidas e com elas o meu padecer e as minhas tristezas.

Então, meu consolo único era um papagaio que ela trouxera quando nos casamos. Mas, ai! Esse mesmo, desde que a dona se enterrara no quarto, estava quase tão triste como eu e não queria dar à língua, nem à mão de Deus Padre.

Afinal um dia, quando, de furioso que estava, até já me dispunha a torcer-lhe o pescoço, o pobre bicho encrespou as penas da nuca, fechou voluptuosamente os olhos, abriu de leve as asas e disse, como quem suspira:

– João Alves! (MMM, p.45)

Assim, toda a estratégia convencional de levantamento de provas é insuficiente e, por acaso, a prova aparece falada por um animal. A verdade irrompe de modo gratuito e não por vias convencionais, embasadas em um protocolo lógico-formal. Não há controle possível sobre os fatos. Isso vai diretamente de encontro ao esquema estrutural e axiológico da narrativa realista burguesa em que todas as situações devem ser explicadas, resolvidas e os enigmas devidamente solucionados

a fim de que se restabeleça uma ordem. Em *Mattos, Malta ou Matta?*, o enigma não se resolve e a linguagem é fonte de ambigüidade e de imprecisão. Em vez da ordem, a desordem. O expediente da fala do animal, do ‘papagaio’, faz irromper um discurso estranho e uma prova inusitada no universo da investigação policial, pautado no universo lógico-racional. Esse expediente marca claramente que estamos diante de outra matriz discursiva, distante do romance clássico burguês oitocentista em que impera o discurso sério. Essa estratégia nada convencional, dentro de um universo ficcional ligado à seriedade burguesa, também foi usada, bem posteriormente a Aluísio Azevedo, por Mário de Andrade em *Macunaíma*, pois é também por intermédio da fala de um animal, o papagaio, que o narrador ouve a história ou a lenda do herói ou anti-herói, Macunaíma, e a reporta em escrita. Aluísio Azevedo, assim como o escritor modernista, se recusa a seguir um protocolo da narrativa burguesa séria e se aproxima de outra vertente discursiva em que irrompe o riso, o cômico, o irracional, o popular, o aberto da existência, instituindo um universo ficcional onde a desordem, a ambigüidade e a duplicidade desautorizam a unidade, a homogeneidade. Percebemos que Aluísio Azevedo, sobretudo o escritor dos folhetins, se insere em uma corrente da literatura cômica na literatura brasileira. Em Mário de Andrade a opção pelo universo cômico é axiológica, perpassando por igual a sua produção literária; já em Aluísio Azevedo, a escolha da arquitetura cômica se circunscreve ao universo “secundário” de sua produção. Os expedientes cômicos e paródicos se concretizam no campo folhetinesco, desprezado pela crítica. Parece que Aluísio Azevedo se insere na vertente cômica a contragosto.

Prosseguindo as cartas para o jornal, um jogo se trava entre o narrador protagonista que vive a história e a tenta elucidar e o redator narrador, responsável pela edição da narrativa do protagonista. O redator encaminha as cartas de modo como convém economicamente ao jornal, alterando a seqüência das revelações. Essa intervenção do editor realmente acontecia, pois a publicação dos romances folhetins aumentava a venda dos jornais e deveria ser dada em pequenas doses para manter o leitor e o assinante cativos. Contrariamente à política do jornal, em vez de se publicar a informação concisa e objetiva, divulga-se a narrativa. Esta é marcada pelo estilo folhetinesco, recheado de peripécias, veiculada aos poucos, manipulada pelo suspense, bem ao formato do gosto do público leitor da época. Nas palavras do narrador:

Esperava que V. Sa., atendendo ao meu justo pedido, se limitasse a extrair, de tudo que lhe enviei, uma pequena notícia e, quando vi a minha carta publicada na sua íntegra e, quando tive ocasião de ver a sensação que ela produziu sobre o público desta capital, confesso-lhe, Sr. Redator, tive sérios receios de haver cometido uma leviandade.

Porque, cumpre declarar, eu não tenho o hábito de me articular diretamente com as massas populares, e sempre que me vejo alvo das atenções gerais, apodera-se de mim um tal constrangimento e uma tal ansiedade, que chego a ficar doente.

Entretanto, se V. Sa. teve a prudência de ocultar o meu nome e o de outras pessoas que citei, e isso já é para mim não pequena animação. (MMM, p.50)

O fragmento acima também revela o jogo de esconde-esconde que se trava no discurso do narrador protagonista. O final da narrativa é que joga luz sobre essa passagem, pois o narrador protagonista é na realidade um escritor folhetinista de literatura de massa e sabe muito bem manejar a *ficelle*. Além disso, o discurso dele é auto-elogioso, pois se enaltece por cativar o público. Assim, a cada passo da narrativa, temos o questionamento sobre a palavra e seus poderes sociais. Ela não serve só para informar, de modo objetivo e neutro, os fatos, mas as suas facetas são múltiplas, pois também se presta a conferir *status* social para aquele que a emite, e, também, atende a uma demanda social e psicológica do público leitor que se vê atraído e seduzido por narrativas. O veículo jornalístico não sobrevive apenas da informação objetiva e precisa, mas também veicula o romance- folhetim, espaço da imaginação e da ficção. O contador de histórias, e não só o jornalista, tem um lugar privilegiado no espaço do jornal. A linguagem racional, informativa, concisa e transparente tem no romance-folhetim o seu oposto. Nesse espaço, a linguagem pode ser problematizada.

A todo momento, o narrador protagonista afirma a veracidade de sua escrita, mas as situações a desmentem. São duas falas em um mesmo enunciado: um jura que é verdadeiro, mas o seu duplo o desmente a todo instante. O narrador protagonista é bem consciente do gênero discursivo que deve usar para deslindar o mistério, ou seja, o uso de um estilo mais seco, mais colado às coisas e menos literário. No entanto, aprecia a boa forma e, em vez de jogar luz no referente, coloca na ribalta a própria linguagem e suas possibilidades formais. É um narrador vaidoso que maneja a palavra, refinando-a e revelando a importância da forma e não só do conteúdo. Além disso, há também a problematização do poder político-social da palavra. Ela dá *status* àquele que a bem profere:

O meu amigo e informante gostava em extremo de armar a frase com uma certa pompa de linguagem; sinto até não poder reproduzi-las mais fielmente, porque algumas delas são bem boas.

Mas não é disso que se trata agora, e não podemos perder tempo com semelhante coisa. (MMM, p. 66)

O narrador protagonista, como destacamos, tem um propósito mais imediato de deslindar o mistério sobre o paradeiro do desaparecido: julga que este é amante de sua esposa, com o qual ela se evadiu. Desse modo, ele passa a investigar o caso por conta própria. Quando encontra o corpo do suposto amante da esposa, João Alves, no necrotério municipal, faz digressões sobre as possíveis diferenças entre ele e o cadáver, menosprezando o falecido. Em contrapartida, inicia um processo de auto-elogio, exaltando sobretudo seu poder intelectual e competência literário-lingüística. O narrador, distanciado, coloca entre aspas a própria linguagem quando se viu pela primeira vez frente a frente com o seu oponente:

Detive-me defronte daquele cadáver, a fazer algumas considerações a respeito dele.

‘Ali estava para sempre inanimado o homem que minha mulher preferiu a mim e por quem trocou a sua tranqüilidade, o seu futuro e a sua honra! E fossem lá compreender as mulheres! Por que razão aquele tipo de barbas inglesas, aquele desordeiro vulgar e de más entranhas sem dúvida, havia de merecer mais do que eu?... Por quê? Por ser bruto? Não! Por ter mais talento? Não creio... **Ele não seria capaz de escrever estas cartas...** Por ser mais honesto? Impossível! Por que seria então? (...)

Quantas vezes essas insensatas não largam de mão o ouro verdadeiro para se lançarem sobre o mais ordinário dos metais!...’ (MMM, p.78)

A narrativa que pretende esclarecer a questão não resolvida pela imprensa e pela polícia é também opaca. A ‘verdade’ irrompe pela boca do jornalista, mas está dentro de um texto ficcional e este está dentro do jornal. Onde está a verdade? É um grande jogo: o texto ficcional dentro do jornal e este dentro do texto ficcional. Tudo é ficção. Os relatos se contaminam e o referente se torna relativo, carnavalizando-se.

Mattos, Malta ou Matta? é uma narrativa cômica em que a palavra, a fala, a situação, o tema e as personagens se instauram quase hegemonicamente a partir sempre de uma dupla dimensão em que o discurso primeiro é seguido de um segundo discurso zombeteiro e paródico. A dimensão séria é solapada pela dimensão cômica. Parece que a narrativa é um grande *comentário*¹³³ sobre um texto anterior, canônico, oficial.

¹³³ Entendemos aqui comentário a partir da perspectiva tanto de Foucault quanto de Bakhtin. Para aquele, o comentário na obra *A ordem do discurso*, 1996, é uma atitude discursiva frente ao discurso já consagrado. Por exemplo, ao discurso bíblico, seguem-se infinitas releituras que

A narrativa policial de enigma estudada por Ernest Mandel, anteriormente citada, é deslocada em *Mattos, Malta ou Matta?*. Nos romances policiais de enigma, como sustenta Mandel, o crime inicial dá seqüência às investigações que são conduzidas com sucesso, por um detetive que por intermédio da racionalidade deslinda o mistério. O mistério inicial é um problema analítico e não social. O que enforma essa trama, na realidade, é todo o universo racional da sociedade burguesa, pois o detetive, por intermédio da razão e da coleta minuciosa de provas, descobre o criminoso. Esse é preso e o universo, antes desequilibrado, pode novamente voltar à normalidade. É o império da razão e da ordem positivistas sobre a parte doente do organismo social. A linguagem é transparente, sendo somente um veículo que explicita, com clareza, a informação precisa. Sendo assim, em *Matos, Malta ou Mata?*, há uma inversão desse esquema, pois o crime fica insolúvel, o narrador-detetive se envolve com a situação, emocionalmente, sofrendo as conseqüências do crime e das investigações. O final não reordena o espaço social, mostrando inclusive que a polícia é a maior suspeita da ocultação do crime. A racionalidade dos peritos e dos médicos legistas também é frustrada. O uso dessa inversão por parte de Aluísio Azevedo nos parece mais produtiva em termos de captação formal da realidade social em que vivia o escritor. O modelo da sociedade brasileira oitocentista, vivendo entre o liberalismo e o escravismo e em decorrência desse modo de produção, fortalecendo-se o autoritarismo, o patriarcalismo, a prática do favor, não se coaduna com o modelo racional burguês em que a razão impessoal, neutra e pragmática é acionada para estabelecer a ordem social. O romance policial de enigma clássico se adapta como forma à Europa industrial, mas não ao Brasil escravista. Em *Girândola de Amores*, a elucidação do crime se realiza a partir de um paradigma romântico; já em *Mattos, Malta ou Matta?*, o enigma permanece, ocorrendo a problematização da ineficácia policial brasileira na condução do inquérito. Nesse sentido, ocorre um processo de carnavalização em que a ordem não é restabelecida, o crime não é punido, a verdade vira ficção. Esse universo da desordem é viabilizado por uma linguagem que se problematiza,

o comentam. Esse discurso canônico se mantém a partir de seus exegetas. O comentário, então, se acha preso ao texto anterior, mas também o desloca. Há aí as forças centrípetas e centrífugas. Esta terminologia última é extraída da obra de Bakhtin que vê toda a comunicação como um movimento dialógico entre um enunciado e outro. Esse outro não é só circundante, mas interno ao ato comunicativo. Em um só enunciado há pelo mínimo duas orientações se manifestando. É caso típico da paródia e do processo de carnavalização em que o canônico é objeto do discurso, exercendo tanto sua força quanto sendo deslocado pelo contexto enquadrante.

aproximando a obra do romance de segunda linha, na perspectiva bakhtiniana, que vimos usando.

Essa carnavalização é crítica em relação ao meio social oitocentista brasileiro em que a corrupção, a prática de favor, o autoritarismo, a inépcia dos peritos, a publicidade jornalística de cunho partidário interferem nas investigações, impedindo a sua elucidação. Destacamos que não é gratuita a utilização ficcional de personagens e fatos reais como Quintino Bocaiúva e seu jornal *O Paiz*. Esse periódico foi o primeiro a apresentar a versão sobre o possível envolvimento do chefe de polícia no desaparecimento do morto. A cobertura do caso passa a ter também um cunho político à medida que esse periódico se constituiu como um dos mais significativos propagandistas da luta pela República, apresentando, desse modo, interesse em desmoralizar as instituições imperiais.

O narrador protagonista, nas investigações para encontrar a esposa e o seu amante, depara-se com um retrato do possível amante, João Alves Castro Malta. Com essa peça, busca identificá-lo. A profissão e o nome do amante, no entanto, levam ao descaminho, pois a todo momento há uma multiplicidade de *personas* que podem corresponder ao rival. Não há uma referência e sim múltiplas. O título da narrativa já aponta para essa multiplicidade, pois são três nomes possíveis: Mattos, Malta, Matta. Há também uma tentativa de dar certa unidade à personagem desaparecida, explicando a sua atitude golpista: “O velhaco usa e abusa desses três apelidos, conforme a situação e conforme o plano de suas velhacadas. É Malta quando crer comprar a crédito qualquer coisa; é Mattos quando se mete em desordens e arruaças e só é Matta nas aventuras amorosas.” (MMM, p.68). Segundo as pessoas que trazem informação sobre o procurado, também há divergência sobre sua posição social: ele pode ser um desocupado, um encadernador, um jogador, um homem honesto ou um criminoso. A tentativa de unificar e centralizar, em uma só pessoa e um só corpo, a personagem procurada, é sempre boicotada.

O narrador, enfim, descobre que o possível desaparecido está morto e vai ser enterrado. Acha-se no velório e a fisionomia do cadáver corresponde à da foto que traz consigo. Na capela, o morto ressuscita. Nesse momento surge na capela um sujeito que se denomina o verdadeiro João Alves Castro Malta. Este, ao dar com o morto já fora de sua mortalha, desmaia e morre. O ressuscitado, João Alberto Castro Malta, então, oportunisticamente, troca de identidade com o falecido, apoderando-se

de seus pertences e deixando-o em seu lugar para ser sepultado. O ressuscitado conta que foi preso por engano pela polícia e que é amante da sogra do narrador. O verdadeiro Castro Malta fora solto porque tinha amizades na prisão. E a prisão deste se dera porque ele era amante de uma francesa, protegida pelo Chefe de Polícia. Este, para se vingar, deu ordem de prisão ao verdadeiro Castro Malta. O narrador investiga minuciosamente os pertences do verdadeiro Castro Malta a fim de encontrar o paradeiro de sua esposa. Essa fábula, no entanto, é desautorizada no final da narrativa quando o jornalista Quintino revela a real identidade do narrador (um autor de folhetins que inventou toda a história, apoderando-se de caso real que o jornal tentava elucidar). Quintino complica ainda mais a história dizendo que o verdadeiro João Alves Castro Malta é outro, não tendo ligação nem com o falecido nem com o ressuscitado. Desse modo, há um novo desdobrar da referência. Esta é móvel.

O ressuscitado, João Alberto Castro Malta, é uma personagem-filósofo e vive sob o signo do duplo, o que gera comicidade. De início toma a identidade do outro, falecido, assumindo nova existência:

Certamente, e eu seria um asno se não aproveitasse a boa vontade com que o pobre rapaz morreu! Vou trocar o meu lugar com o dele. Eu era defunto e tinha uma mortalha; ele um vivo e tinha roupa, relógio e talvez dinheiro. Trocamos. Ele fica sobre a minha mesa de pedra e eu vou para a mesa do *restaurant* que o esperava. Já vê que não sou tão caipora, principalmente se atendermos para o fato de que o meu protetor tem a minha estatura e que o seu chapéu me serve. (MMM, p.88)

A personagem-filósofo passa a contar para o narrador seu processo existencial que culminou na sua transformação em filósofo-boêmio.

A personagem narra sua vida a partir de uma linguagem simultaneamente trágica (vários infortúnios), cômica (fatos grotescos) e distanciada (fatos dados por um prisma cientificista): seu pai, *sujeito honrado*, sucumbe a uma indigestão de lagostas; isso precipita o seu nascimento (“vulgaríssimo fenômeno fisiológico”); essa precipitação leva a sua genitora à morte; é criado por um cocheiro e sua esposa (esta cria cabras e bodes); ele, então, é amamentado por uma cabra e cada vez que vê um representante desse animal tem vontade de “ferrar-lhe um abraço.” Seus pais adotivos falecem e ele passa às mãos de Pedro Melindroso, que foi a um só tempo seu “salvador e sua perdição”. O seu novo protetor vive também sob o signo da

ambigüidade, pois é um filósofo, metafísico e abstrato cujas idéias entram pelo “vasto mundo da loucura.”

As situações narrativas, cujo centro é a personagem-filósofo, são dadas sempre por uma dupla ótica em que a alternância de elementos opostos gera contradição e comicidade. O primeiro encontro entre Melindroso e seu discípulo, a personagem-filósofo, apresenta uma situação em que o elemento pragmático cruza-se com o abstrato, fazendo irromper o inusitado. O filósofo metafísico encontra o seu futuro pupilo em situação de imediata penúria física:

Um dia viu-me chorando abraçado à cabra que me amamentara e escondeu-se [Melindroso] para me espreitar.

Eu, que me supunha a sós com a minha doce companheira de infância, exclamava deveras comovido à orelha do bicho: Bebé! Bebé! (era este o tratamento que eu lhe dava) minha querida Bebé, não imaginas quanto te quero bem e quanto gosto mais de ti do que de todo o mundo! (MMM, p. 94)

A partir desse encontro passa a narrar como se deu a sua existência como pupilo e protegido de Melindroso e como ocorreu a transferência de saber de Melindroso para ele, transformando sua vida. A personalidade final, de filósofo-boêmio, é altamente complexa para uma narrativa folhetinesca. A partir dessa personagem, inclusive, emperra-se o enredo, pois, em torno dele, as digressões se avolumam. Essas digressões em si são um corpo estranho ao universo folhetinesco, pois este vive do épico, da ação, do avolumar-se de peripécias. O filósofo é antes de tudo aquele que fala e não age. A personagem é um sábio, mas o seu saber não é pragmático, é teórico. Melindroso, seu mestre, obrigou-o a ler dez mil volumes. Isso, porém, não o capacita a exercer nenhuma profissão, reforçando-se a sua dubiedade cômica: tudo sabe, mas não tem como aplicar esse conhecimento para sobreviver. Ele se torna o próprio herói socrático, pois tem mais dúvidas que certezas. Vejamos a exposição do método de criação de um sábio a partir da perspectiva de Melindroso. A construção da personagem sábia ocorre a partir de um prisma satírico porque há sempre um descompasso entre a teoria e a prática de vida. O filósofo, mesmo se constituindo como um ser teórico, meio metafísico, alienado do mundo das necessidades, apresenta uma outra faceta quando age, pois sabe muito competentemente se valer de práticas ilícitas, ilegais e oportunistas em prol de seu benefício. Há um saber desvinculado e um conhecimento prático que orientam as

suas ações, construindo-o em duplicidade. As bases de seu saber estão na memorização, generalização e na dicotomia entre teoria e prática:

– Lê isto! É bastante que leias: não procures compreender, procura decorar. A cabeça é como a terra, não tem necessidade de conhecer a semente que recebe no seio; a natureza se encarregará de cumprir com os seus deveres. A tua inteligência é a natureza e os livros que te dou são a semente. Decora-os e mais tarde a planta brotará, sem que tu próprio descubras a razão por quê.

Eu obedecia. Dos meus seis anos até aos vinte e um, li nada menos do que dez mil volumes de diversos assuntos.

Meu professor nada me ensinava a fundo, nem consentia que eu me inclinasse para nenhuma especialidade.

(...)

Prefiro [Melindroso] a extensão à profundidade; prefiro o estudo da humanidade ao estudo do homem; prefiro o estudo do homem ao estudo de um órgão ou de um osso; prefiro o estudo de um osso ao estudo particular de uma molécula, e prefiro o estudo de uma molécula ao de um átomo ou à especialidade de não estudar cousa nenhuma.

Este método educativo do meu singular protetor, que nesse tempo eu supunha um sábio e que depois verifiquei não passar de um louco, esse sistema fez com que eu aos vinte e dois anos, quando me achei de novo abandonado no mundo, não encontrasse meios de ganhar a vida.

Entendia de tudo e nada sabia ao certo. Tentei todas as profissões, experimentei-me em todas as carreiras-nada. Sabia Medicina e não podia curar; sabia Direito e não podia advogar; Engenharia e não era engenheiro; Pintura e não era pintor; Arquitetura e não era construtor; enfim entendia de tudo e não era nada.

Então fiz-me boêmio e filósofo: principiei a aceitar a vida como esta se apresentasse, sem me preocupar com o dia seguinte. (MMM, p.97-98)

Percebemos por esses excertos que a personagem se institui no limite entre um saber e outro: o filosófico contemplativo, generalista, inconcluso e a consciência de que esse conhecimento está caducando, não atendendo mais às novas necessidades sócio-econômicas. O saber que lhe é ensinado está ligado a uma sociedade mais aristocrática cujos meios de produção da existência material não estão baseados na indústria, na tecnologia, na ciência aplicada. Porém, a personagem está inserida também em uma realidade que se torna a cada momento mais pragmática, a sociedade burguesa em que o saber tem uma finalidade, ou seja, aumentar, diversificar, distribuir e difundir a produção de bens de consumo e acumular o capital. A personagem está no limite entre dois paradigmas. Essa personagem se acha em um tempo de transição e daí advém a sua duplicidade e a linguagem que a diz é cômica, ambígua. Tem consciência da inoperância de seus conhecimentos. Esse fato se formaliza, sobretudo, a partir de sua definição de Melindroso. Este é tachado de louco, pois o seu saber, o seu discurso se acham fora da normalidade. O normal é o cientista, o prático, o especialista, aquele que age, com certezas e de modo pragmático, no social. O desviado é o generalista, o

filósofo, o contemplativo, aquele que duvida. Nessa formalização, podemos detectar toda uma problematização dos novos paradigmas do saber, acionada, sobretudo, pela dimensão cientificista imperante no século XIX. A personagem-filósofo, porém, opta por não se enquadrar, permanecendo à margem, mantendo-se fora do universo racional burguês.

Talvez nessa posição estranha e exotópica da personagem resida a âncora da personagem na realidade social brasileira, pois a educação científica e o saber tecnológico no século XIX, no Brasil, estão engatinhando porque a própria realidade econômica não os exigem. O escravismo, segundo o historiador Jacob Gorender,¹³⁴ emperra o desenvolvimento tecnológico e conseqüentemente o avanço da ciência aplicada. A personagem-filósofo apresenta um discurso apegado à filosofia de Arthur Schopenhauer, enfatizando um único móvel para as ações humanas: o determinismo da vontade universal da existência. Tenta explicar as várias situações cotidianas a partir dessa chave filosófica. Isso gera certa comicidade, pois a personagem afirma que não tem vontades, sendo apenas um veículo dessa vontade universal de viver advinda de uma *força indefectível da natureza*. Explica, pois, a sua gula extremada, justificando-a a partir desse princípio universal. A personagem vive a todo instante sob a égide da gula. Come muito e bem. A materialidade do corpo contrasta com as suas idéias abstratas e metafísicas, herdadas de seu mestre, Melindroso. Na situação seguinte, o narrador protagonista, após o episódio do cemitério em que a personagem-filósofo ‘ressuscita’ e toma a identidade do ‘verdadeiro’ procurado, João Alves, suposto amante da esposa do narrador, traz o filósofo para casa a fim de continuar nas investigações. Nessa ocasião, o

¹³⁴ GORENDER, J. *O escravismo colonial*. São Paulo: Ática, 1992. Nas palavras de Gorender: “Processo semelhante de antagonismo entre trabalho escravo e progresso técnico reproduziu-se no Brasil. Mas a passo pachorrento, ao contrário do ritmo impetuoso que teve em Cuba. Vencido na concorrência, o açúcar escravista brasileiro caiu, no decorrer do século XIX, para uma posição marginal no mercado mundial e assimilou lentamente algumas inovações técnicas forjadas pelo capitalismo europeu. As usinas modernas surgem no final do século XIX, já depois de abolida a escravidão.”(p.98). Gorender também salienta que o analfabetismo é uma realidade estrutural das sociedades escravistas, agindo no sentido de frear o progresso técnico: “O antagonismo entre o escravo e o trabalho produzia efeitos peculiares. Considerado em sua massa, sobretudo nos domínios agrícolas, o escravo era mau trabalhador, apto apenas a tarefas simples, de esforço braçal sem qualificação. Suas possibilidades de progresso técnico - afora algumas exceções singulares - só podiam ser extremamente limitadas. No Brasil, por sinal, a legislação do Imperador proibiu que escravos recebessem instrução sequer nas escolas primárias, equiparando-os aos doentes de moléstias contagiosas.(...) Assim, ao contrário da classe dos operários livres, os escravos como classe eram incapazes de ascensão técnica em massa.” p.64.

‘ressuscitado’, carnavalescamente, filosofa sobre abstrações, mas devora uma quantidade enorme de víveres:

– Veja se não se demora, hein? Tenho o estômago a gemer.

(...)

– Trouxe vinho?

– Trouxe.

– Quantas garrafas?

– Duas.

– É pouco.

– Pouco?

– Decerto. Uma garrada de vinho não chega para nada.

– Mas eu trouxe duas...

– Uma não se conta!

(...)

Dizendo isso, o meu singular hóspede havia desembulhado a cesta dos comestíveis, e tirava de dentro o conteúdo, exclamando a cada peça:

– Bravo! Um frango assado! - Um pedaço de roast-beef, esplêndido! - Ostras de forno, magnífico! Queijo de minas, soberbo! - Pastéis de camarão, divino! - Uma lingüiça, ótimo!

– Creio que chega-disse eu.

Pelo menos remedeia-afiançou o ressuscitado, atirando para longe o chapéu e cravando os dentes no frango. (MMM, p. 100-101)

Em outra passagem apregoa-se como um ser destituído de vontades, indiferente às circunstâncias e à ética social. O seu comportamento não lhe pertence, pois o determinismo que sustenta isenta-o de responsabilidade social. O cinismo da personagem é dado por intermédio de um determinismo universal.

(...) sou apenas um indiferente, sou uma sombra! Sei que nada valem, sei que tudo isto que nos cerca desaparecerá dentro de certo tempo, sei que nós todos vivemos para cumprir uma lei indefectível da natureza, e deixo-me por conseguinte governar como um verdadeiro instrumento. Não tenho vontades, não tenho querer. Aceito a vida, aceito os fatos, sejam eles quais forem, sem lhes perguntar donde vieram, que significam ou qual o fim a que se destinam. Que diabo me pode suceder com esse sistema? A morte? Puff! Estou me ninando para ela! O descrédito? Mas que diabo vem a ser isso? Não aspiro posição alguma na sociedade, não pretendo nada de meus semelhantes; vivo porque assim o determinaram os mistérios da criação; não me mato, porque seria uma maçada, e deixo correrem as coisas como elas bem entendem!

(...)

– Então, por que o senhor exigiu que eu fosse buscar isso com que está se regalando? Se a fome não o incomodava, para que satisfazê-la?

– Porque ela assim o quer; isso não é comigo, é com meu estômago, que funciona por conta própria, sem me consultar absolutamente. Apenas o que eu faço é auxiliá-lo, emprestando – lhe outros membros e outros órgãos. Por exemplo:

E tomou o pastel de sobre a mesa:

– O estômago deseja esse pastel, para que - não sei, nem quero saber, mas precisa dele e reclama-o. Eu, que faço? Agarro o pastel, levo-o à boca...

E, mastigando:

– Mastigo-o. Engulo-o e agora cada um que se arranje!

– E se o senhor não tivesse o pastel à mão?

– Teria outra coisa. Se não fosse o pastel, amanhã ou depois ou daqui a oito dias. Com a diferença, porém, que daqui oito dias, se não me aparecesse um pastel, ou coisa semelhante, lançar-me-ia às orelhas do primeiro cidadão que me passasse ao alcance dos dentes. (MMM, p.101-102)

Nesses excertos detectamos uma crítica à visão de mundo determinista em que o homem é rebaixado à esfera natural, pois essa *vontade indefectível de existir* não suplanta de todo o indivíduo, à medida que a sua linguagem o revela como um ser sob o signo da volição. Os adjetivos que a personagem-filósofo usa para designar as iguarias comestíveis, fazem-na emergir como sujeito social cujos índices culturais vão revestindo o alimento de valores simbólicos. *Mattos, Malta ou Matta?* se estabelece também como um discurso crítico, satírico e paródico em relação ao determinismo biológico, substrato teórico da estética realista-naturalista, cujo expoente no Brasil foi o escritor Aluísio Azevedo. Aqui o discurso consagrado do naturalismo é carnavalizado, e o folhetim *Mattos, Malta ou Matta?* institui-se enquanto um discurso essencialmente dialógico no interior do qual duas orientações axiológicas se confrontam. O discurso satírico e enquadrante só emerge a partir do discurso citado. Ambos coexistem sob perpétua tensão, pois o enunciado está sob a órbita do duplo: é determinista e não é. A conjunção coordenativa aditiva *e* é mais produtiva que a conjunção de exclusão *ou*. O discurso determinista representa, mas é também representado. É difícil divisar a fronteira entre o discurso que enquadra e o discurso enquadrado, pois ambos formam um amálgama dialógico.

Por fim, as personagens, Melindroso e seu pupilo, podem ser vistos em diálogo com duas outras personagens, bastante populares da literatura brasileira: Quincas Borba, o filósofo, e Rubião, seu discípulo, de Machado de Assis.

Várias situações nos indicam um paralelo formal e temático entre elas dado por uma perspectiva carnavalizada do mundo em que os contrastes geram a comicidade, a ambigüidade, a estranheza, o conflito entre razão e sandice. Tanto Melindroso (o mestre) e seu discípulo (o ressuscitado ou filósofo-boêmio) como Quincas Borba detêm um saber e uma cultura enciclopédica e aristocrata que não se adapta à realidade pragmática do cotidiano burguês. No caso do filósofo-boêmio, esse saber enciclopédico contrasta com a sua penúria material, visto que o filósofo não é capaz de aplicá-lo para gerar sua subsistência. Ambos os discípulos, Rubião e o ressuscitado, são pobres e adotados por Quincas Borba e Melindroso, respectivamente. Essa diferença social parece ser a gênese da relação passiva com que os discípulos se submetem aos mestres. Essa submissão leva a uma reduplicação dos discípulos. Essa repetição, em si, gera comicidade, dada pelo viés farsesco. Há, ainda, a elevação hipertrofiada do elemento animal que passa a ser venerado e entronizado em situações melodramáticas e bastante sentimentais (o

cachorro em Machado e a cabra em Aluísio). A filosofia de vida das personagens (o *Humanitismo* e a *vontade indefectível da natureza*) é usada por elas de modo a lhes beneficiar, justificando atos considerados anti-éticos ou claramente ilegais, punidos pela lei. Uma certa filosofia de concepção determinista é manejada a fim de absolver as personagens da prática de atos sociais imorais. Aí, o saber enciclopédico se torna de certa forma pragmático. Esse pragmatismo, porém, não se insere no universo da produtividade material, mas é usado para manter as personagens na marginalidade social. Tanto Aluísio Azevedo quanto Machado de Assis se utilizam de situações extremamente rasteiras e chãs, e até grotescas, explicando-as a partir de teorias pseudocientíficas, estabelecendo um desnível entre teoria e exemplificação. Esse desnível gera comicidade, corroendo a suposta seriedade da explicação científica e filosófica. Esses contrastes entre o alto e o baixo, o original e a cópia, o teórico e o prático, o sério e o malandro, o lícito e o ilegal instituem uma visão carnavalizada das situações narrativas em que tudo emerge sob o signo do duplo. Essa duplicidade também institui um confronto entre normalidade, sandice e esperteza que se verifica no comportamento das personagens filósofos. Bem longe estamos do herói romântico e folhetinesco, agente de inúmeras peripécias e, não raramente, porta-voz de valores apegados a uma visão positiva, otimista e enobrecedora das instituições sociais. Bem longe também estamos do anti-herói naturalista sucumbindo tragicamente ao peso dos determinismos. Aqui, o herói ou anti-herói utiliza-se dos determinismos para justificar, matreiramente, suas ações parasitárias, isentando-se de culpa e responsabilidade social.

Em *Mattos, Malta ou Mata?*, temos, sobretudo, a inserção deste romance em uma corrente milenar da cultura do riso. Aluísio Azevedo, nos romances voltados para a crítica acadêmica e oficial, utiliza-se hegemonicamente de uma linguagem séria, vinculada a todo um ideário científico em que a comicidade é afastada. Nessa produção tudo parece ter uma explicação plausível, reforçando-se o modelo racionalista do universo burguês que a tudo deseja dominar, normalizar, compartimentar. Essa vontade de saber do narrador espelha uma vontade de poder. Essa perspectiva, porém, é relaxada em boa parte dos romances-folhetins, pois aí não temos necessariamente o olhar da academia a esquadrihar o discurso, exigindo a ordenação, a explicação e a conclusão. O ordenamento do discurso não se exerce em sua plenitude. Em *Mattos, Malta ou Mata?*, Aluísio Azevedo pode desmascarar o narrador, expor o componente ficcional da narrativa, questionar a

linguagem, problematizar a filosofia, escarnecer do romantismo e do naturalismo, usar da comicidade. O universo do folhetim não cabe na camisa de força da academia e essa sua marginalidade é que permite que nós, leitores de uma outra temporalidade, possamos fazer uma leitura proveitosa e prazerosa dessa produção marginal.

Mattos, Malta ou Matta? é narrativa essencialmente cômica e a comicidade se faz sempre a partir do desnível, sobretudo, entre fala e referente, sendo que a linguagem não dá conta dos fatos. Em *Mattos, Malta ou Matta?*, o projeto pedagógico-literário de *Girândola de amores* e *Condessa Vésper* não se viabiliza, pois a linguagem objetiva é problematizada. O discurso romântico já foi devidamente exorcizado em *Filomena Borges*, não se constituindo em objeto de crítica fundamental aqui. Entretanto, em *Mattos, Malta ou Matta?*, o escritor oferece uma narrativa mais complexa em que entre as palavras e as coisas ocorre a problematização da linguagem e esse conflito demonstra que estamos claramente diante de um romance crítico das linguagens e auto-crítico, seguindo-se a conceituação dada por Mikhail Bakhtin. *Mattos, Malta ou Matta?* contém um projeto de escritura anti-realista, afastando o escritor de seu projeto-ilustrado anterior. Essa obra também nos faz assumir que o romance-folhetim praticado por Aluísio é uma forma bem diversificada em que cada romance-folhetim apresenta especificidades formais e de conteúdo, instituindo a obra do escritor como uma totalidade heterogênea.

8.5 O Coruja: signo do duplo

Entretanto, a grande figura de Aluizio Azevedo é outra, é uma figura sombria, crispada comicamente a sofrimentos de tragédia interior, é um ser humilde, feio e miserável, quase 'Alceste,' meio quasímico, triste como a dor, grande como um protesto atirado ao destino, é o 'Coruja'.

Esta criatura de arte, que roça pelo símbolo, não tem rival no romance brasileiro. A verdade pessoal junta a poesia amarga de um combate sem tréguas com a sorte injusta. Ergue-se na existência como a imagem do dever e é o dever que o esmaga; a sua única ventura é a bondade e chega a duvidar dela, a odiá-la; o amor é o seu sonho de todas as horas e só inspira aversão; possui todas as virtudes e são as próprias virtudes que o atraíam, que o condenam à derrota, que o matam.¹³⁵

¹³⁵ MAYA, A. A obra de Aluizio Azevedo. *Suplemento Literário de A Manhã*, Rio de Janeiro, 5 abr. 1942.

No romance *Mattos, Malta ou Matta?*, o narrador detetive, informante e romancista, ao final da narrativa, declara aos leitores que estará, num futuro próximo, publicando um romance-folhetim no periódico *O Paiz* de Quintino Bocaiúva. Esse romance será *O coruja*, publicado, em forma de folhetim, em 1885, obra polêmica no conjunto da produção de Aluísio Azevedo, pois não há consenso sobre esse romance, ou seja, a crítica se divide e muitos estudiosos repudiam o livro enquanto outros, como é o caso de Alcides Maya, o valorizam, equiparando-o ao estilo e temática da obra de Fiódor Dostoiévski.

Exploramos no romance *O coruja* a situação antitética das personagens principais, objetivando demonstrar que a relação entre elas é antes dialógica do que polarizada. As personagens se constituem em contínua interação entre si, evitando-se a construção abstrata e isolada de cada pólo da relação, ou seja, as personagens, ao se relacionarem, se esclarecem, se personalizam e se diferenciam. Aluísio Azevedo evita, na construção discursiva das personagens, uma posição idealista-abstrata, forjada fora das relações sociais, pois é somente, sobretudo, na inter-relação entre André (o Coruja) e Teobaldo que a personalidade dessas personagens se institui. Desse modo, exemplificaremos como Aluísio Azevedo se afasta de uma linguagem e ideário romântico e idealista à medida que se utiliza de uma psicologia social objetiva para a configuração de suas personagens principais. Mais uma vez, podemos observar que o escritor não se acha preso a uma linguagem unívoca, monológica, que através de um narrador-autoral domina, define e descreve, sem equívocos, o todo do universo ficcional. Aluísio Azevedo, como vimos até o momento, se utiliza de uma linguagem estratificada e de uma estruturação ficcional das situações e das personagens que escapa da unidimensionalidade. O signo do duplo pode definir, com mais exatidão, o universo ficcional do escritor. A verdade sobre as personagens é construída nas relações sociais que travam entre si, não sendo dada unicamente a partir de uma ótica autoral no contexto do narrador.

O romance *O coruja* é narrado em terceira pessoa, tendo duas personagens principais: Teobaldo e André (o Coruja). Eles são antitéticos, mas assemelhados. André é feio, tímido, introspectivo, órfão, pobre, sofrendo toda sorte de privações materiais e sentimentais, taciturno e um *monstro de bondade*, como o define o narrador. É também perseverante, estudioso, trabalhador, ordeiro, organizado, metódico. Teobaldo é belo, vivaz, extrovertido, alegre, olhos maravilhosos, amado pelos homens e pelas mulheres (estas o perseguem ao ponto de ele querer ser feio),

ansioso, jamais termina um trabalho, vaidoso ao extremo, egoísta (tudo gira em torno de si), foi rico, torna-se pobre de tanto esbanjar, mas ascende novamente, tornando-se político (ministro do Gabinete Conservador e Conselheiro no Segundo Império). Teobaldo é o medalhão carismático e vazio. André é o seu avesso. Entretanto, essa oposição entre eles se constitui e se esclarece no relacionamento que travam entre si e com as demais personagens.

Esse universo inter-relacional de ambos faz com que, sobretudo ao final da narrativa, eles se assemelhem. Ambos se tornam taciturnos, solitários e desejando inverter a situação existencial, isto é, o Coruja deseja ser Teobaldo e vice-versa. André passa a ser vítima de sua bondade extrema e gostaria de poder cometer uma maldade para com os homens; já Teobaldo é vítima de sua vaidade, da adulação que sempre granjeou junto aos homens e gostaria de poder praticar um ato bom, pelo outro, sem desejar com isso se engrandecer: “E, da mesma forma que o Coruja sentia-se cansado de ser tão bom, tão dos outros e precisava cometer uma ação má para repousar, assim Teobaldo, reconhecendo o seu egoísmo, a sua indiferença pelos que o amaram, desejou pela primeira vez em sua vida praticar o bem.” (OCR, p.346) Teobaldo tipifica o político carismático, medalhão, de retórica vazia, ligado sempre ao poder, cujas relações de favor que estende aos necessitados afirmam e reafirmam o seu poder público e político. Ambos adquirem consciência de si a partir do olhar e da práxis do outro.

A bondade excessiva de André faz com que ele passe a ser maltratado e maldito, pois ele nunca se insurge contra seus semelhantes. Ao término do romance, os discursos que sobre ele se geram o maldizem como hipócrita, egoísta e orgulhoso. A sua bondade incomoda os demais. Ele, então, quer ser mau, porém, está fadado a ser bom. Da mesma forma, Teobaldo se vê às voltas com o olhar do outro. Sua esposa Branca, com quem casara por dinheiro, passa a ser a sua má consciência. Quando todos o bajulam e mimam, ela funciona como o contraponto, pois é a única que o maltrata. Branca sabe do egoísmo, da extrema vaidade e da maldade do marido, porque lhe é íntima. A partir desse olhar de Branca, Teobaldo percebe o seu duplo a passa a ter ódio e desprezo por si mesmo. Quer praticar um ato bom, porém, também está fadado a não poder cometê-lo.

Teobaldo e Coruja se conheceram em um internato para meninos. A fábula que aí se trava corresponde à primeira parte do romance. Coruja é órfão e é tutelado por um padre que o cria até ele poder ingressar em um internato. Esse religioso o

adota a fim de parecer socialmente virtuoso e espera que seu pupilo brilhe social e intelectualmente a fim de também prestigiar-se a si mesmo. Coruja, no entanto é muito tímido, introspectivo e muito feio fisicamente, causando repulsa tanto por parte do pároco quanto por parte da comunidade. O religioso passa a detestar o Coruja e o interna em um colégio. Aí, é maltratado por ser um enjeitado pela sorte e por ser pobre. O ambiente do internato é semelhante ao do internato romanceado em *O Ateneu* de Raul Pompéia. É um microcosmo da sociedade onde prevalece o autoritarismo, a lei do mais forte, a divisão entre ricos e pobres e o poder venal. Porém, nesse local, André encontrará um amigo, Teobaldo. Este é belo, rico, filho de fazendeiro e traficante de escravos em Minas Gerais (O Barão de Palmar) e prepotente, passando a ser odiado pelos demais. Apenas os professores e o diretor o bajulam em virtude de sua riqueza material. De uma ocasião, André salva Teobaldo de ser espancado pelos internos e, desde então, passam a ser amigos. Teobaldo leva André a passar as férias em sua casa e daí por diante se tornam íntimos companheiros. André faz todas as lições e trabalhos acadêmicos de Teobaldo, demonstrando verdadeira adoração e veneração pelo amigo. Teobaldo, em virtude de sua personalidade ousada e de sua posição social e financeira, é quem promove as aventuras que ambos vivenciam. André, a fim de pagar por essas dídivas, faz tudo pelo amigo. Tornam-se inseparáveis.

Saem do internato e vão para a Corte, no Rio de Janeiro. Estamos na segunda parte da obra. Aqui Teobaldo está em foco. Moram juntos e André sempre a servir Teobaldo em tudo. Teobaldo gasta muito na Corte, representando um tipo social bem comum na realidade oitocentista e em outros romances de Aluísio Azevedo: o filho perdulário do fazendeiro rico que vem à capital para estudar, mas acaba se tornando um pródigo, contribuindo para desfalcar a fortuna do pai. Teobaldo, nesse sentido, se aparenta a Amâncio de *Casa de pensão*, entretanto, é mais maduro e menos ingênuo que Amâncio. André, pelo contrário, na Corte, por ser pobre, não se envolve em aventuras amorosas e com estudantes, mas estuda e se dedica ao magistério, já financiando parcamente sua própria existência.

A terceira parte da narrativa foca-se mais em André e no derradeiro destino de ambas as personagens. Teobaldo fica pobre, pois os negócios de seu pai vão à falência e André sustenta o amigo na pândega à custa de muito sacrifício. André passa anos de sua vida tentando escrever uma obra grandiosa que narre a história do Brasil e estabelecer um colégio cuja orientação pedagógica seja nova, livre do

autoritarismo, mas não consegue seu intento, ora por falta de objetividade, ora por falta de editor. O malogro de seus objetivos também se devem ao seu auxílio a Teobaldo, a quem tem que sustentar quando o perdulário perde a fortuna que herdara do pai. A astúcia, o carisma e a habilidade pessoal de Teobaldo o levam a recuperar sua fortuna e tornar-se um político de renome no Segundo Império, iniciando como Deputado, passando a Ministro e chegando a Conselheiro do Imperador. Teobaldo, quando entra para a política, abandona André, não lhe retribuindo o auxílio. Vira as costas ao amigo, pois este faria má figura entre a gente rica e da elite que o bajula. André a todos ajuda, enquanto Teobaldo de todos recebe ajuda. Porém, ao final, com já salientamos, ambos se assemelham e gostariam de trocar os papéis, entretanto estão irremediavelmente presos a suas idiossincrasias e à história social que construíram.

O coruja é um romance bem diferente dos demais, pois aqui não temos humor como em *Filomena Borges e Mattos, Malta ou Matta?*, por exemplo; não temos múltiplas peripécias e enredo movimentado como nos romances-folhetins já estudados. Não temos também uma escrita generalizante, preocupada em descrever a índole do brasileiro, do mestiço, do português, como encontramos em *O cortiço*. Não encontramos aqui também o discurso cientificista a tentar legitimar a escrita da verdade como vemos, sobretudo, em *O homem*. Em *O coruja*, há um discurso que, algumas vezes, ultrapassa as fronteiras do contexto social imediato do autor e de seu país, reinventando uma escritura que trata de temas universais como a bondade e a vaidade. Essas, porém, não são dadas de modo abstrato, mas a partir de relações sociais determinadas pelas circunstâncias materiais, mas também psicológicas e idiossincráticas das personagens. A bondade de André e a vaidade de Teobaldo só se praticam a partir e nas relações sociais que travam com seus semelhantes e, sobretudo, entre si. A questão da formação da consciência intimamente ligada à prática social das personagens parece ser o ponto vital do romance. A arquitetura do romance é trágica, pois ao final só há vencidos. Tanto a bondade como a vaidade nada atingem. As personagens Teobaldo e André se acham isoladas e profundamente tristes. A vida humana não vale a pena. O romance conta a história dos homens como vencidos.

O romance, porém, não está solto no tempo e no espaço. Essa referencialidade, entretanto, não é descrita do ponto de vista de um narrador-historiador preocupado em fornecer um painel sócio-político da época autônomo da

fábula. A referencialidade se acha bem imbricada na fabulação e só interessa à medida que constitui algo importante para a vida das personagens, sendo difícil destacar história e situação narrativa. O romance é anticlerical, sobretudo por intermédio da situação narrativa em que se narram as relações tensas entre o menino órfão (André) e seu protetor, afluindo a crueldade e a hipocrisia do pároco. Nesse sentido, a obra segue uma tendência da época e da geração realista que consistia na crítica à instituição religiosa. Esse anticlericalismo, no entanto, é bastante ameno, se comparado com a virulência com que ocorre em *A mortalha de Alzira* e em *O mulato*. Em *O coruja*, a intenção do autor não foi escrever um romance de costumes a partir de um narrador galhofeiro e zombeteiro, como ocorre, por exemplo, na primeira parte de *A mortalha de Alzira*, e sim uma narrativa psicológica, objetivando constituir duas personagens em luta entre si. Entretanto, a teia social e histórica está presente nas personagens: André, sobretudo por ser órfão e pobre, sofre toda sorte de privações, provações e fracassos. A sua inteligência, a sua dedicação ao trabalho árduo e minucioso de nada lhe adiantam. Não consegue editar a sua obra sobre a história do Brasil, pois não tem uma rede de amigos influentes que lhe possam ajudar. Vive na penúria, pois o ofício de professor e de conferente em periódicos lhe rende um magro salário. Teobaldo, pelo contrário, é bem nascido, filho de oligarcas da terra. Esbanja a sua fortuna, mas ainda lhe resta a educação aristocrática, o traquejo social que praticava na Corte, as relações sociais com a elite que também o auxiliam a recuperar a fortuna ao tornar-se político de renome no Segundo Império. Nesse sentido, Aluísio Azevedo está atento às diferenças de classes sociais, vinculando, em boa parte, o sucesso de Teobaldo e o infortúnio de André à origem sócio-econômica das personagens. Um dos temas proeminentes em *O coruja* é o surgimento do trabalho intelectual proveniente de estratos médios da população e a dificuldade de se viver desse trabalho em um meio aristocrático, escravista e escravocrata que descarta o trabalho intelectual e científico.

A semelhança entre *O coruja* e *O idiota* de Fiódor Dostoiévski apontada por Alcides Maya¹³⁶ realmente se confirma, pois as personagens André e o Príncipe Mitchin, protagonista do romance russo, se parecem bastante tanto pela construção formal quanto pelas características principais de suas personalidades. A bondade

¹³⁶ OLIVEIRA, F. *Literatura e civilização*. São Paulo/ Rio de Janeiro: Difel; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1978, p.82.

ilimitada os assemelha e é exercitada nas relações sociais. São capazes das mais diversas proezas para ajudar seus semelhantes. Tudo e a todos perdoam, revelando-se quase santos, verdadeiros heróis virtuosos. Porém, essas personagens são percebidas por diferentes vozes sociais que prolematizam o seu comportamento bondoso.

Tanto no romance brasileiro quanto no romance russo, os autores se utilizaram amplamente do diálogo visto que há pouca descrição e pouca narração. O diálogo revelando aquele que fala e aquele com quem se fala é a tônica nesses romances. As personagens se expõem no diálogo e recuperam as vozes de outros sobre si mesmas, instaurando um discurso verdadeiramente dialógico. Os diálogos se iniciam nos primeiros capítulos e se avolumam, conduzindo a ação até o final da narrativa. Em *O idiota*,¹³⁷ a partir da personagem Hippolit, jovem tísico em estado terminal, temos uma visão negativa do príncipe. Hippolit, por intermédio de longas falas de quem está no limiar entre a vida e a morte e que pode *deitar fora as lentejoulas*, questiona a bondade de Mitchin, enunciando um outro príncipe, vaidoso e vingativo. Essa fala lateral sobre o príncipe derruba a hegemonia do discurso positivo em relação a Mitchin, dado sobretudo pelo narrador e nas situações narrativas em que o príncipe se mostra extremamente bom. Também a personagem Rogójin, amante de Nastácia Filíppovna, coloca em dúvida a bondade incondicional do príncipe. Rogójin enuncia uma fala em que irrompe a dúvida sobre o amor fraternal do príncipe em relação à bela e demoníaca Nastácia (capítulo V, Segunda Parte). A personagem Burdoski também questiona a atitude ingênua e boa do príncipe, construindo um outro Mitchin para o leitor: “–É, precisamos lhe fazer justiça, príncipe, apesar de tudo o senhor sabe se aproveitar de sua ... bem, da doença.(...);o senhor soube oferecer sua amizade e o dinheiro de uma forma tão habilidosa que agora não é possível que um homem decente as aceite em nenhum caso. Isso ou é ingenuidade demais ou é astúcia demais...aliás, o senhor sabe melhor.” (*O idiota*, p.321)

O narrador também é fonte de ambigüidade em relação à bondade de Mitchin, pois introduz certas informações sobre o seu herói que o depreciam e colocam em xeque a sua virtude incondicionada: “Nos últimos dez ou vinte minutos ele [Mitchin] havia falado de forma acalorada, em voz alta, atropelando as palavras com uma

¹³⁷ DOSTOIÉVSKI, F. *O idiota*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2002. As demais citações dessa obra correspondem a essa edição.

velocidade impaciente, entusiasmado, procurando superar todos, falar mais alto que todos, e, é claro depois teve de arrepende-se amargamente por algumas palavrinhas e orações que havia deixado escapar.”(*O idiota*, p. 315) Essas falas plurais em relação a Mitchin, no entanto, não fecham a personagem, concluindo sobre ela em definitivo. Ocorre que essa ambigüidade torna a personagem bastante complexa e os seus atos de bondade são perpassados sutilmente por sentimentos e atos negativos. O próprio narrador várias vezes alerta o leitor da impossibilidade de explicar em definitivo o comportamento e a psicologia de seu herói: “Pois bem, se nos pedissem um esclarecimento – não a respeito dos matizes niilistas do acontecimento, mas única e tão-somente a respeito do grau em que o casamento marcado satisfaz aos reais desejos do príncipe; em que, nesse exato momento, consistem precisamente tais desejos; como definir o estado de espírito do nosso herói no presente momento etc. etc., e coisas afins – confessamos que nos seria difícil responder.” (*O idiota*, p. 638)

Em *O Coruja*, do mesmo modo, também ocorre a problematização da bondade de André a partir de várias vozes que dizem o protagonista. Inesinha, a quem André promete casamento, e sua mãe Margarida, futura sogra de André, vendo que o projeto de matrimônio não se realiza, passam a emitir falas depreciativas sobre o Coruja, instaurando dúvida sobre o comportamento bondoso de André: “– Então! Que é que eu dizia?! O homem [André] esteve ou não esteve divertindo-se à nossa custa? É ou não é um impostor? Ora, pois, isto tem jeito?... Enganar assim uma pobre rapariga, fazê-la perder o seu melhor tempo e depois virar-lhe as costas! (OCR, p. 173). Essas falas se multiplicam no decorrer do romance e atingem a opinião pública que também passa a ver em André um “impostor”; um “crápula”; um “tratante.” Além dessa incerteza em relação à bondade de André, enunciada no campo discursivo de várias personagens, as boas ações de André, em vez de lhe trazer alegria, trazem desastres, incompreensão e indiferença, como atestam as palavras de Teobaldo, tornando ainda mais complexa a personagem:

Ser melhor do que és?... Oh! então é que serias deveras insuportável! Acredita, meu bom Coruja, que o teu defeito capital é a tua extrema bondade. A maior parte dos homens não te pode tomar a sério, porque não te compreende e porque te supõe um louco. Tens atravessado a existência a espalhar pelo chão, à toa, sem contar as sementes, punhados e punhados de boas ações. Pois bem! Qual foi de todas essas sementes a que vingou? – Nem uma única! Não porque não fossem perfeitas e sãs, mas porque não encontraram terra em que pudessem medrar! És um excêntrico, um aleijado, um monstro, tens o coração

defeituoso, porque ele não é como o coração típico dos mais. E como, em semelhantes condições, queres ter amigos; queres ser ao menos suportado entre os homens? Já viste porventura uma pomba atravessar impunemente por entre um bando de corvos?... Se queres ser bem recebido no meio dos homens, sê homem como eles ou pior; desculpa-lhes os vícios – imita-os; afaga-lhes o amor- próprio, fingindo que os admira; e dessa forma, se fores um forte hás de desfrutá-los, e se fores um vulgar hás de viver com eles lado a lado, na mais doce harmonia e na mais deliciosa felicidade. Isso é a vida! (OCR, p.241)

Outro elemento composicional que define a construção ambígua das personagens é o uso do discurso indireto e indireto livre em que o narrador, misturando as falas de primeira (dos protagonistas) e terceira pessoas (narrador), questiona o comportamento bondoso de André. Ocorre aí um discurso ambivalente em que a bondade se vincula ao orgulho, à paixão, à vaidade, à loucura: “E desde esse dia, o Coruja ficou sendo o esteio daquela desgraçada família. Então, todas as tardes, levava-lhes o que podia, pagava-lhes a botica, o padeiro, o açougue e finalmente o aluguel da casa. Mas só ele sabia quanto esforço era necessário pôr em prática para que não faltasse o pão de cada dia àquela gente a quem o monstro, na loucura da sua extrema bondade, entendia dever proteção e apoio.” (OCR, p.327). Isso, porém, é dado de modo sutil, como em *O idiota*, sem se explicitar a partir de um discurso único que fecha e conclui sobre a personalidade do protagonista. O discurso ambíguo é moderado, implícito, tênue. É como se a ambigüidade irrompesse como uma epifania momentânea e difusa e não clara, didática, conclusiva. As falas sobre André se multiplicam e o seu comportamento é sempre afetado pelo social como destaca o narrador, revelando um outro lado de o Coruja que se forja nas relações sociais tensas que trava com as demais personagens e lhe enfraquecem a bondade:

Dera para resmungão: falava só, gesticulando zangado; afetava contra seus semelhantes uma grande raiva toda de palavras, desesperando-se ainda mais por não poder deixar de ser bom, por não poder dominar o seu irresistível vício de socorrer os desgraçados e despir-se de tudo para suavizar as necessidades alheias; sofrendo por não conseguir ser mau como qualquer homem e procurando esconder da vista de todos as boas ações que praticava, como se procurasse esconder uma falta vergonhosa e humilhante. (OCR, p. 335)

Outra questão que aproxima André de Mitchin é a relação amorosa. Ambos têm consciência de que não dispõem dos atributos comportamentais e físicos socialmente aceitos e eleitos para se tornarem objetos de desejo por parte das mulheres. Ambos não acreditam que possam ser amados, pois apresentam baixa-estima em relação a si próprios. Essa depreciação de si vem de fora, do discurso da

opinião pública que os rebaixa, e é introjetada pelas personagens que se autodesvalorizam. André se sente infinitamente feliz por imaginar que possa ser amado por Inesinha e Mitchin por Aglaia:

Além de que, sendo ele tão geralmente antipatizado e desquerido, prezava do fundo da alma aquela condescendente afeição de Inês, como um bem inesperado e singular que lhe viera quebrar o monótono abandono em que vivia. Posto que a sua extrema bondade o levasse constantemente a se esquecer de si mesmo para só cuidar dos outros, não podia ficar indiferente à vista daquele fato, que lhe enchia o coração com esta frase: - Eu também tenho uma mulher que me ama! Amá-lo-ia? Talvez não.(OCR, p.173)

Se nesse instante alguém lhe dissesse que ele estava amando, e amando com um amor apaixonado, ele rejeitaria essa idéia surpreso e talvez até indignado. E se ainda acrescentassem que o bilhete de Aglaia era um bilhete de amor, a marcação de um encontro amoroso, ele morreria de vergonha dessa pessoa e talvez até a desafiaria para um duelo. Tudo isso era perfeitamente sincero, e ele não duvidou uma única vez e nem admitiu sequer a mínima idéia 'ambígua' sobre a possibilidade do amor daquela moça por ele ou até sobre a possibilidade do seu amor por aquela moça. A possibilidade de amor por ele, 'por uma pessoa como ele', ele considerava um caso monstruoso. (*O idiota*, p. 404)

O final das narrativas também se parece, pois André pranteia o amigo traidor, Teobaldo, falecido, perdoando-lhe todo o desprezo e o descaso que lhe foi concedido pelo amigo. Mitchin também perdoa Rogójin que acabara de assassinar Nastácia Filíppovna com quem o príncipe iria se casar. A infinita bondade de ambos se fortalece, mas os alija do convívio social: André se transforma em um ser solitário e Mitchin volta a se fechar em sua doença que lhe confere um comportamento autista. As palavras de Teobaldo sobre a impossibilidade de um homem bom conviver com os demais, anteriormente citadas, servem também para Mitchin, pois a ele também não é dado o direito de viver entre os homens.

O narrador, tanto em *O coruja* quanto em *O idiota*, conta a fábula a partir da terceira pessoa, utilizando-se de discurso indireto e indireto livre. Este foco narrativo possibilita que a consciência da personagem tenha uma certa autonomia em relação ao narrador. O contexto narrativo enquadra a voz da personagem, mas não a torna totalmente objetal. A voz da personagem irrompe do contexto do narrador e vai se formando em conflito e em embate. A luta discursiva entre eles não se dá de forma pacífica, mas sempre trágica. Do contexto narrativo parecem emergir os solilóquios sempre em tons trágicos das personagens em foco. Em *O coruja*, a consciência em formação tanto de Teobaldo como de André se efetiva em momentos de conflito com o outro. Os solilóquios ficam entre a voz do narrador, analítica da personagem, tentando torná-la objeto, e a voz da personagem tentando se entender a partir dos

outros, do contraste com o outro. Há uma tensão que não se dissipa. O ele de que trata o narrador, tentando objetificar a personagem, é também um ele da própria personagem que se vê parcialmente distanciada.

No excerto que se segue temos uma tentativa, por parte do narrador, de estabelecer uma certa definição da personagem André, em que se observa o embate entre falas diversas e controversas que o dizem. O expediente do discurso indireto livre é usado e a delimitação das falas é bastante difícil de se proceder. O narrador tenta fechar a personagem, atribuindo-lhe predicados tais quais a amargura, a revolta, o espírito ambicioso e visionário, mas percebe-se, claramente, que o narrador não dá conta da personalidade de André. O leitor é deixado na incerteza, na dúvida e a personagem escapa a definições exatas, tornando-se, deveras, complexa. O que fica claro é a interligação entre André e Teobaldo. A bondade de André se institui a partir de sua ligação a Teobaldo. Essa configuração é explicitamente anti-idealista e anti-romântica, pois as bases para o comportamento da personagem são completamente materiais, dadas e fundadas no social:

Amargura, sim, que, por menos egoísta, por menos homem que fosse ele, do fundo do seu coração havia de sair um grito de revolta contra aquela injustiça da sorte, que para uns dava tudo e para outros nada!

Aquele espetáculo de tamanha felicidade havia fatalmente que amargurá-lo. Ainda se Teobaldo, possuindo muitos dotes fosse ao menos feio como ele, o Coruja, ainda se fosse miserável ou estúpido, - vá! Mas, não! Teobaldo era lindo, era rico, era talentoso e, além de tudo-amado! Amado por tantas criaturas e, principalmente, por aquela adorável mãe, cujos beijos e cujas lágrimas eram o bastante para lhe adoçar todos os espinhos da vida.

E, André, assim considerando, via-se perfeitamente, tinha-se defronte dos olhos, como se estivesse em frente a um espelho. Lá estava ele – com a sua disforme cabeça engolida pelos ombros, com o seu torvo olhar de fera mal domesticada, com os sobrolhos carregados, a boca fechada a qualquer alegria, as mãos ásperas e curtas, os pés grandes, o todo reles, miserável, nulo!

O desgraçado, porém, em vez de dar ouvido a estes raciocínios, voltou-se todo para uma voz íntima, uma voz que também vinha do coração, mas toda brandura e humildade.

E essa voz lhe dizia:

– Pois bem, miserável! Ingrato! Tu, que és órfão; tu que não tens onde cair morto; tu, que és feio, que és o Coruja; tu, que não tens nenhum dote brilhante, que não és distinto, nem espirituoso, nem possuis mérito de espécie alguma; tu, mal agradecido! - és amado por Teobaldo, que dispõe de tudo isso à larga e que te faz penetrar à sua sombra no santuário de corações onde nunca penetrarias sem ele.

E o Coruja, saindo da sala para respirar lá fora mais à vontade, pôs-se a caminhar, a caminhar à toa entre as sombras das árvores, sentindo-se arrebatado por um inefável desejo de ser bom, um desejo de ser eternamente grato a quem, possuindo todas as riquezas, o escolhia para seu íntimo, para seu irmão – a ele, que nada possuía sobre a terra.

Ser “bom”!

Mas seria isso humildade ou seria ambição e orgulho?

Quem poderá afirmar que aquele enjeitado da natureza não se queria vingar da própria mãe fazendo de si um monstro de bondade? Sim. Vingando-se, fugindo da esfera mesquinha dos homens, fugindo às paixões, às pequenas misérias mundanas e procurando refugiar-se no próprio coração, ainda receoso de que o céu, cúmplice da terra, lhe negasse também a graça de um abrigo.

Ora quem sabe então se o ambicioso, vendo-se completamente deserdado de todos os dotes simpáticos a que tem direito a sua espécie, não queria supri-los por uma virtude única e extraordinária- a bondade?

A bondade, esse pouco!

Visionário! Não se lembrava de que a bondade, à força de ser esquecida e desprezada, converteu-se em uma hipótese ou só aparece no mercado social em pequenas partículas distribuídas por milhares de criaturas; como se dessa heróica virtude houvesse apenas uma certa e determinada porção desde o começo do mundo e que, de então para cá, à medida que se multiplicaram as raças, ela se fora dividindo e subdividindo até reduzir-se a pó. (OCR, p.77-78)

Essa passagem é capital para entender a personagem. É nesse momento, entre os semelhantes, ou melhor, dessemelhantes, que o Coruja se identifica. Não é mais um ser genérico, e sim, alguém dado a partir do concreto das relações sociais. Vê-se pela falta, pela nulidade, pela miséria. O Coruja não atende nenhum pré-requisito social: é feio, é taciturno, é tímido, é pobre, é coxo. A partir do menos que o espelho lhe dá (o espelho é o outro invertido), ele se identifica e se particulariza e resolve ser “bom”. A sua bondade é forjada nas relações sociais e pode passar a ser uma arma, uma arma de orgulho. O pobre, o miserável, o enjeitado, o marginal se vinga, sendo bom. Essa atitude anti-romântica, em que a bondade não é um *a priori*, concretizada acima das condições sociais e materiais de existência, mas um dado social, é, porém, em todo o romance, elaborada de forma difusa. Essa *vingança* não é dada de forma acabada, definitiva, como um intuito totalmente consciente por parte da personagem. O próprio narrador é bastante cauteloso quanto a isso e, em vez de afirmações, faz conjeturas. Estamos no terreno do possível e não do definitivo. Além disso, temos uma postura negativista em relação à bondade, pois André, o *monstro* de bondade, ao final é vitimado por essa bondade, pois deseja ser mau, entretanto já não o consegue. O hábito de ser bom o *deformou*. A personagem é efetivada na contramão do romantismo, pois até a bondade é uma forma de corrupção, um orgulho, um desvio, visto que é nas relações sociais torpes em que se concretiza. Estamos, pois, mais próximos da episteme do realismo e do naturalismo, no sentido de que o social é dado mais pelo lado torpe do que idealizado como no romantismo. Já em Teobaldo sobressai a vaidade, o gosto por ser incensado. A vaidade, no entanto, também pode ser benéfica à medida que Teobaldo é capaz de representar o verdadeiro herói, praticando atos generosos a fim de se elevar socialmente:

Uma enorme sede de luzir, de parecer grande, de dominar, o assoberbava ultimamente, fazendo-o esquecer-se de tudo e de todos, para só cuidar do seu nome. Apoderava-se dele a

febre do avô, a paixão da altura; queria subir até onde chegava sua ambição. Não havia nisso a menor sombra de amor ao trabalho, nem desejo de ser útil à pátria ou a seus semelhantes, mas só vaidade, essa mesma vaidade que fora sempre a sua única soberana, e pela qual ele seria capaz dos maiores heroísmos e também das maiores perversidades. (OCR, p.258)

A obra *O coruja* reedita uma característica básica atribuída à sátira menipéia por Mikhail Bakhtin, pois trata de “estados psicológicos e práticas sociais completamente anormais” à medida que a bondade de André é absurda, passando a ser um estado quase patológico, em que André é apresentado como desviado, “na loucura de sua extrema bondade”. O romance trabalha com toda sorte de casamentos desiguais, como ocorrem nas sátiras menipéias, pois a bondade tem sua face perversa e a vaidade seus atos benéficos, tornando-se uma narrativa altamente complexa em que as situações polarizadas e maniqueístas se acham ausentes. É um romance de provas para a bondade e para a vaidade.

É importante salientar que André vê em Teobaldo o seu avesso, mas isso não é formalizado em uma relação dual apenas, pois há aí um terceiro elemento, ou seja, a opinião pública. Esta é quem confere a Teobaldo os louros e que o idolatra e o exalta. Desse modo, a formação da consciência da personagem sobre si é sempre triádica, pois o outro está imerso nas relações sociais. A opinião pública contribui para legitimar Teobaldo e desqualificar André. O Coruja também se vê e ao outro através de um fundo aperceptivo social.

Em outra passagem, Teobaldo é quem explica a André porque este não é amado pelos homens. Aqui há uma teoria social e materialista sobre a gratidão, deveras fina, sofisticada e muito cínica:

Detesto-os [os homens], mas faço-me amar por eles; sei que me humilhando serei pisado; então, nem só não me humilho, como ainda os rebaixo quanto posso! E contigo sucede justamente o contrário: amas todo o mundo e não consegues te fazer amar por ninguém.- Humilhas-te por bondade, e eles respondem a isso – desprezando-te. A humanidade, meu amigo, em geral é baixa e vil, logo que encontra alguém que a respeita, julga este alguém mais baixo e mais vil do que ela; para lhe merecer alguma consideração é indispensável fazer o que eu faço e o contrário do que tu fazes - é necessário desprezá-la e só aceitar das mãos dela aquilo que serve para nos elevar e engrandecer-nos, rebaixando-a. O homem tudo perdoa aos seus semelhantes, menos o bem que eles lhe façam, porque - dever um obséquio é dever gratidão, e a gratidão jamais vem de cima para baixo, mas sempre vai de baixo para cima! Aceitá-la é aceitar uma atitude inferior. A grande filosofia da vida consiste, pois, em saber aproveitar todo o bem que nos queiram fazer, fingindo sempre que tão pouca importância lhe ligamos, que nem dele nos apercebamos, e fechar o coração a todos, para não obrigar quem quer que seja a nos ser grato! (OCR, p.243) (Grifos nossos)

Nessa passagem, Aluísio Azevedo destaca a relação social de poder numa dimensão hierárquica que também inclui a classe social e econômica. A gratidão dos pobres não é benquista porque não traz *status* ao beneficiado. Antes é um incômodo, pois o beneficiário não significa nada na hierarquia social e isso não abrilhanta o beneficiado. Aqui Aluísio Azevedo enfoca a questão da pobreza em confronto com a elite. A bondade passa pela diferenciação das classes sociais e é nesse sentido, que a questão social penetra nessa obra. No romance, não temos passagens descritivas dos costumes da sociedade brasileira, como enfatizamos anteriormente, mas, sim, a ficionalização de um todo orgânico em que as personagens se constituem nas relações sociais e isso implica também as questões econômicas de estratificação social.

A bondade é um dos temas importantes da obra e ela é ficcionalizada como se constituindo e não constituída em abstrato, fora do social. Teobaldo, em outra ocasião, agora já recuperado financeiramente e político de renome, cansa-se de Coruja e não o defende dos ataques alheios. Enfatiza estar enfastiado da bondade do amigo em um diálogo que enceta com Branca, sua esposa:

Então, sem se dirigir a ela [a esposa], mas falando só para ela, acrescentava com a sua ênfase predileta:

– Pois não! No fim de contas aquela invariável bondade; aquele eterno altruísmo; aquele monótono desinteresse, até a um santo acabaria por enfastiar! Oh! é que tudo cansa neste mundo! Qualquer coisa, por melhor que ela seja, se nã-la derem sempre e sempre, se converterá em um martírio! Além disso, a virtude em demasia é um defeito como outro qualquer! Um homem afinal deve ser um homem! E quem não souber castigar o mal que lhe fazem, dificilmente reconhecerá o bem que lhe dedicam! Não compreendo um bom amigo que não saiba ser um melhor inimigo, e cada vez estou mais convencido de que descuidar-se a gente de sua própria pessoa é cometer a maior maldade que se pode fazer contra uma criatura humana, a não ser que essa pessoa pretenda abdicar dos seus foros de homem. E o penetrante sorriso de Branca não se alterava. (OCR, p.321)

Nessa passagem, Teobaldo já tem a mulher como inimiga e espelho de sua má consciência. A personagem Teobaldo faz um longo discurso de autoconvencimento de que já não defende o amigo porque a culpa é deste e não dele, que não quer ser visto pela opinião pública ao lado de um fracassado (o Coruja). O discurso de Teobaldo se orienta por vários vetores: para Branca, que, na realidade, funciona como o seu duplo, instigando-o a aceitar que ele é egoísta e desprezível por abandonar o amigo; para o Coruja, que também perturba a sua consciência; e para a opinião pública, a quem Teobaldo deve satisfação, pois necessita dela como político.

Como destacamos anteriormente, nessa obra não temos humor e tom jocoso, presentes em *Filomena Borges e Mattos, Malta ou Matta?*, por exemplo, mas temos o humor reduzido por intermédio da ironia e da melancolia que enformam um universo de arquitetura trágica. O capítulo XXIII é a peça mais trágica da obra, em que a personagem Coruja toma consciência de toda a maldade humana contra si. O *monstro* de bondade, agora, sente ódio a seus semelhantes, mas não consegue se desvencilhar de seu vício, ou seja, a bondade. A bondade também é uma maldade. Essa ambigüidade é que faz a obra e a personagem crescerem em complexidade.

O Coruja, finalmente, se desilude com todos, inclusive com D. Margarida e sua filha, Inesinha, com quem tratara casamento. Não cumpre a promessa conjugal, pois instado a ajudar o amigo Teobaldo quando esse empobrece, protela indefinidamente o casamento. Esse adiamento faz com que a noiva e sua família o odeiem. Inesita se casa com outro, um verdadeiro pária que maltrata a todos, e Coruja passa a sustentar a família toda e é, assim mesmo, maltratado. Só lhe resta Teobaldo, mas este, como vimos, o deserda (episódio da gratidão e da vergonha em ser visto ao lado de um derrotado). A deserção do amigo é a grande e derradeira decepção de Coruja. André finalmente passa a ser indiferente e cínico em relação ao juízo alheio sobre si. Já não suporta a companhia dos homens e evita, até mesmo, Teobaldo. Esse, por razões díspares, também prefere a solidão e ambos, ao final da narrativa, se assemelham no desprezo pelo social.

Na seqüência, alguns excertos exemplificam o processo de conscientização da personalidade partida de Teobaldo. Essa personagem conhece todos os extratos sociais, experienciando desde a pobreza até a celebridade. Essa trajetória o constitui de modo complexo. Vai adquirindo consciência de si e de sua nulidade, de sua soberba, de sua vaidade e de seu egoísmo a partir do olhar social sobre si. Essa consciência o dilacera, levando-o à morte. Teobaldo desvela-se em sua essência vaidosa, gozando por ser invejado pelos demais. A sua relação com Branca, a esposa, é bastante interessante, pois ele não a ama, mas possui-la lhe confere *status*. Lembra-nos a personagem Palha de *Quincas Borba* que gostava de expor a esposa, Sofia, sentindo-se assim superior e invejado. Teobaldo encarna o típico medalhão que vivencia o brilho que vem de fora. A personagem precisa do incenso público para se constituir:

Já não era afeto nem dedicação, nem respeito, mas simples orgulho de possuir inteira aquela mulher maravilhosa, que todos lhe invejavam sem ânimo de cobiçá-la. Teobaldo gozava muito mais vê-la resplandecer em meio dos salões, crivada de olhares deslumbrantes, do que com tê-la a sós, na intimidade do lar, palpitante de amor nos braços dele. (OCR, p.254)

Teobaldo verifica que a sua vida foi uma sucessão de felizes acasos, demonstrando claramente que não teve que lutar e trabalhar arduamente para conseguir uma boa reputação e posição social. A questão do trabalho é um dos temas recorrentes na obra de Aluísio Azevedo. Teobaldo, ao chegar à Corte, não consegue decidir qual carreira seguir. Acaba optando por Medicina, mas não conclui os estudos. Decide-se, então, pelo jornalismo. Enseja comprar um jornal a fim de manipular o poder. Essa idéia não se concretiza e Teobaldo decide-se pela política, chegando a ser Ministro Imperial, pasta da Agricultura, Comércio e Obras Públicas. Nessa pasta, representa o político carismático, demagógico e oportunista. As conquistas sociais de Teobaldo não se ancoram no trabalho, mas vêm do acaso, do carisma, da educação aristocrática que obteve, da filosofia materialista, cínica e de classe que herdou do pai, o Barão de Palmar. O Barão representa a elite aristocrática da oligarquia da terra, do tráfico de escravos (Eusébio de Queiroz aparece como personagem e é seu inimigo político) juntamente com o poder do comércio e das relações políticas conquistadas no Primeiro Império. O Barão de Palmar educou Teobaldo para ser um vencedor, um aristocrata nos gostos, educado nos melhores colégios da Europa. Passou ao filho uma filosofia de vida, perpassada por componentes de classe. Segundo o pai, Teobaldo jamais deveria aceitar a pobreza e se esta o rondasse, Teobaldo deveria escamoteá-la por intermédio da aparências, pois segundo o Barão, “mais vale arruinado em segredo do que às claras; porque tudo perdoam à gente, menos a pobreza” (OCR, p.111). Outra máxima da teoria paterna legada a Teobaldo consiste em que a prática do favor deve ser trilhada por uma rua de mão única, ou seja, conceder o favor e não receber. A prática do favor aqui se desnuda em cálculo, pois só os poderosos distribuem favores e, com essa prática, se fortalecem no poder. Teobaldo lembra-nos a personagem Brás Cubas que também não precisou se esforçar e trabalhar para obter o seu sustento. Ambos são representantes da elite social e econômica oitocentista, ligada à terra, ao comércio, ao tráfico de escravos ou à política, que se sustenta a partir de um conjunto de privilégios advindos de uma estrutura social que beneficia os já favorecidos, explorando os mais pobres. Entretanto, diferentemente

da personagem machadiana, Teobaldo toma consciência, ao final da narrativa, de sua nulidade social e o tom discursivo passa a ser antes trágico e triste do que cínico.

André, ao contrário, por ser pobre, tem um ofício; vive, sobretudo, do magistério. A profissão é exercida com ideal, com despojamento, com método, com vontade, mas não lhe confere segurança material. O trabalho não é valorizado economicamente pela sociedade e André passa por duras provações. O “bom senso, a força de vontade e o férreo e inquebrantável amor pelo trabalho” (OCR, p.67), características atribuídas a André, no entanto, não o livram da pobreza. Faltam-lhe as relações sociais nas esferas da alta sociedade que poderiam lhe abrir as portas da fortuna. André é e precisa ser pragmático porque tem que trabalhar para sobreviver. A natureza para André é vista pelo prisma do trabalho. Ele age sobre ela, plantando na horta do colégio quando era ali interno; cuidando dos animais na fazenda do Barão de Palmar quando ali passava as férias; já, para Teobaldo, a natureza é vista sob outra perspectiva: é um pano de fundo para a sua vida aventureira e aristocrática: “Teobaldo não amava o campo, aceitava-o apenas como um fundo pitoresco em que devia destacar-se maravilhosamente a sua ‘extraordinária figura’.(OCR, p.64).

A maneira como escrevem tanto André quanto Teobaldo também é índice de classe social. André, em virtude de seu pragmatismo burguês, apresenta uma escrita sóbria, detalhista, objetivando a partir de dados precisos e estatísticos dar conta do real. O seu paradigma de escrita passa por uma ideologia utilitarista, vinculada ao projeto realista da escrita que se deseja transparente:

Eram fatos colhidos por aqui e ali, em serões da Biblioteca Nacional, escritos num estilo compacto, muito puro, mas sem belezas de colorido nem cintilações de talento. O que lhe falecia em arte e gosto literário sobrava-lhe não obstante em fidelidade e exatidão; as suas crônicas eram de uma frieza de estatísticas, mas sumamente desapaixonadas, simples e conscienciosas. Entre aquela infinidade de páginas, abarrotadas de letrinha miúda e muito igual, não havia um só adjetivo de luxo ou uma frase que não fosse de primeira necessidade. (OCR, p. 246)

O estilo de Teobaldo, adjetivado ao extremo, de retórica exuberante e vazia e enciclopedista indicia toda uma condição de classe social para quem o pragmatismo e o objetivismo não são pontos fundamentais para se escrever um artigo. Teobaldo se apodera dos escritos de André sobre economia, sociologia, escravidão, comércio, administração dos correios, legislação territorial, colonização, guerras cisplatinas etc.

e submete-os a sua retórica floreada, publicando-os como se fossem de sua autoria. Faz grande sucesso no meio político, chegando a Ministro, em parte, pela publicação desses artigos. Aluísio Azevedo está, por intermédio dessa situação narrativa, criticando a linguagem verborrágica e retórica que liderava o gosto dos leitores de periódicos e antecipando uma consciência anti-retórica da linguagem que se concretizaria no movimento modernista brasileiro. Aluísio Azevedo não é um escritor ingênuo que usa da linguagem como se ela fosse apenas um código para apreender o real, mas problematiza a linguagem a cada passo em sua obra. A sua produção tem uma faceta marcadamente metalingüística quer seja nos prefácios às obras, dividindo a sua produção ora para a crítica ora para o público leigo, quer demonstrando a limitação do código romântico para representar a realidade, parodiando-o. Esse voltar-se para a linguagem, atitude moderna e contemporânea, do século XX, nos anos sessenta, da denominada “virada lingüística,” já se encontra na obra do escritor quando em *Mattos, Malta ou Matta?* destaca o caráter ficcional da realidade e a ausência de homologia entre as palavras e as coisas. Em *O coruja*, a consciência anti-retórica é mais um exemplo de que o escritor esteve sempre atento aos usos da linguagem:

– São minhas! Resumiu Teobaldo, guardando na algibeira as notas do Coruja. Daí a dias surgia em público o primeiro artigo dos de uma longa série que então se publicaram e que estavam destinados a dar ao marido de Branca uma nova reputação, uma reputação que ele ainda não tinha: – a de homem de bom senso prático e econômico. As conscienciosas notas de André, floreadas pelas lentejoulas da retórica do outro, converteram-se no objeto da curiosidade pública. Foi um verdadeiro sucesso; o jornal que as publicou viu a sua tiragem aumentada e os artigos, uma vez colecionados em volume, deram várias edições. (OCR, p.290)

As relações de trabalho vinculadas à situação de classe das personagens encontram, ao final da narrativa, sua última problematização. Enquanto Teobaldo morre e, enfim, descansa de seu martírio de consciência, e seu funeral e sepultamento ocorrem de modo luxuosos como se o próprio morto ali estivesse a coordenar o magnífico e suntuoso espetáculo: “Parecia que se tratava da morte de um príncipe, tal era o acerto do gosto, a boa disposição artística; tal era a distinção, o luxo aristocrático daquelas cerimônias, que a gente tinha vontade de acreditar, que por ali andava o dedo do próprio Teobaldo e que tudo aquilo era obra dele” (OCR,p.361), André não pode morrer, não pode descansar porque a sua lida é infinita, é sisifeana. André continua, como em todo o decorrer da narrativa, se

exaurindo em trabalho a fim de sustentar a família e os necessitados que o procuram. Aqui, mais uma vez Aluísio Azevedo coloca em destaque a questão das classes sociais e seus destinos díspares. A introdução dessa questão, como já afirmamos, é, no entanto, completamente orgânica porque imbricada nas relações sociais que as personagens travam entre si e com o meio. O romance finaliza com André pranteando Teobaldo no cemitério e agoniado pela necessidade de ganhar o sustento para os seus. André se apresenta, embora condicionado historicamente, como um símbolo do eterno trabalhador pobre:

Chorou muito, até que um fundo cansaço se apoderou dele voluptosamente. Sentia-se como que arrebatado por um sono delicioso; mas caiu logo em si, lembrando-se de que já se fazia tarde e naquele dia, distraído com a morte do amigo, descuidara-se da gente que tinha à sua conta.

E manquejando, a limpar os olhos com a manga do casaco, lá se foi, rua abaixo, perguntando a si mesmo “Onde diabo iria, àquelas horas, arranjar dinheiro para dar de comer ao seu povo?...”.(OCR, p.363)

Na passagem seguinte, Teobaldo apresenta uma nítida visão de si e de seus triunfos que irá levá-lo à reflexão de sua impostura, de sua mediocridade. Seus feitos são antes obra de felizes acasos, levando-o a uma condição pública invejável:

Aos quarenta e tantos anos havia já percorrido a enorme gama de classes sociais e experimentado, uma por uma, toda a impressão capaz de fazer vibrar o coração humano. Desde os seus primeiros tempos de colégio até aquela elevada posição a que chegara, sua vida fora uma série de conquistas fáceis, uma interminável cadeia de bons acasos.

Mas agora justamente que mais nada lhe faltava a conquistar; agora que ele, dispendo ainda de uns restos de mocidade para ser amado como homem, era já celebrizado como medalhão; agora que ele possuía tudo; agora que todas as classes do seu país haviam já lhe tributado a melhor parte do seu entusiasmo; agora é que ele se sentia menos satisfeito, porque, à medida que se alargavam os horizontes de sua ambição tanto mais a consciência da sua mediocridade o estreitava em um terrível círculo de inconsoláveis desgostos. (OCR, p.345)

Esse desmoronamento da personagem se processa, sobretudo, a partir do olhar de sua esposa, Branca. A intimidade entre os dois é capaz de revelar a ele a sua mediocridade. Enquanto a opinião pública o incensa, Branca funciona como a sua má consciência que o fará sucumbir. Branca é o outro a partir de quem Teobaldo encontra dentro de si seu inimigo. Teobaldo sofreu um processo de destronamento familiar e essa ausência de canonização no ambiente particular se reflete também no espaço público que, embora o idolatre, é já percebido por ele como um olhar parcial. O todo se acha fraturado, há um fosso entre o privado e o público. Essa duplicidade o incomoda:

Foi com o coração desconfortado e o espírito oprimido que ele atravessou as salas desertas de sua casa. Dir-se-ia que ali não morava viva alma; um silêncio quase completo parecia imobilizar o próprio ar que se respirava; os quadros, as estatuetas e as faianças para ele nunca haviam sido tão mudos, tão frios e tão insuportáveis.

Meteu-se no gabinete, disposto a trabalhar em qualquer coisa, para ver se conseguia distrair-se; mas aquela solidão tirava-lhe o gosto para tudo; aquela solidão o aterrava, porque o desgraçado já não podia, como dantes, fazer companhia a si mesmo; já não podia entreter-se a pensar em si horas e horas esquecidas, e também já não tinha ilusões, porque o principal objeto de suas ilusões, porque o principal objeto de suas ilusões era ele próprio, e ele estava desiludido a seu respeito. (OCR, p. 351)

Nesse excerto temos a personagem só e vazia, sem a consagração e a laudação pública. Nem os ricos móveis têm o poder de falar sobre a sua história vitoriosa. A trajetória de Teobaldo também lembra a trajetória de Jacobina em *O espelho*, de Machado de Assis. *Na máscara social emerge a fenda* (BOSI, 1982) e dessa outra imagem surge o seu duplo com quem Teobaldo não quer conviver. Teobaldo se vê a partir do olhar de reprovação de Branca, instituindo-se como o oposto do homem público que é venerado. Teobaldo percebe, como disse a personagem Aguiar, seu inimigo, que “não tem amigos - tem auditório.” Essa fragmentação da personagem, entre o ser privado vazio e o ser público, não é solucionada de um modo romântico, pois Teobaldo não opta por sua *verdadeira personalidade* que se constitui como dupla, rejeitando a unidimensionalidade. Desse modo é que o social penetra na obra, pois a estratificação do universo do trabalho, da cultura e da linguagem contribuem para a construção plural da personagem. A personagem também lembra Paulo Honório, cujo final é também trágico, pois não há como se modificar, refazer a existência. Teobaldo, como Paulo Honório, se vivesse de novo, faria tudo do mesmo modo uma vez que é fruto de condições sócio-históricas que lhe determinam a ação. Longe estamos da perspectiva romântica em que o herói é fonte única de seus pensamentos e prática social, lutando contra as inequidades do mundo. O herói em *O coruja* tem uma situacionalidade social que o impede de forjar o seu destino isoladamente.

Teobaldo, finalmente, se isola e se vê medíocre tanto pelo olhar de Branca como pelo olhar bajulador da opinião pública. A consciência de si, de ser também um outro, advém de fora para dentro. Tanto Coruja como Teobaldo se distanciam do universo das relações sociais concretas e morrem simbolicamente por não poderem solucionar a duplicidade. Esse isolamento, no entanto, não se efetiva plenamente, visto que as personagens continuam vivenciando os conflitos em nível de

consciente-discursivo. Nesse sentido é um romance inacabado do ponto de vista da consciência-ideológico-lingüística das personagens. A fábula se fecha, pois cada qual segue um destino específico, concluindo-se e fechando-se várias situações narrativas, mas a mente discursiva continua a agir, a problematizar, a recuperar o discursos sociais sobre si e sobre o mundo. Situação análoga ocorre em São Bernardo, pois as situações fabulares são resolvidas (a relação com o filho é quase nula, a esposa se suicida, ele já não trabalha, muitos foram embora etc), entretanto, no âmbito da consciência-lingüística de Paulo Honório ocorre a contínua e trágica problematização da existência. André e Teobaldo formam uma genealogia para Paulo Honório.

Teobaldo, o político carismático e o medalhão público, após a sua morte, é dado pelo narrador a partir de discursos publicados na imprensa. Esse enquadramento é irônico e desmascara a personagem, pois há contradições entre a trajetória social vitoriosa e virtuosa de Teobaldo e sua vida particular. Os discursos laudatórios sobre ele cobrem apenas parte de sua personalidade. O leitor tem acesso à vida privada de Teobaldo, em que ele se afirma pelo egoísmo e pela vaidade. Essa informação confronta-se com os discursos públicos sobre ele:

No dia subsequente cada folha, das diárias, trouxe na sua parte editorial um artigo de fundo a propósito do ilustre morto. Tudo que se pode dizer sobre um político e sobre um homem de talento publicou-se a respeito de Teobaldo; publicou-se em tipo grande, entrelinhado e guarnecido das melhores flores de retórica de que dispunham as redações; mas, no que pareciam ajustadas, era em glorificar o falecido como um peregrino exemplo de honestidade e retidão. (OCR, p.360)

O romance, portanto, é de caráter essencialmente psicológico, mas de uma psicologia objetiva, material e social em que a consciência de si vai se formando e deformando nas intrincadas relações sociais entre as personagens. As questões sociais como o trabalho e a estratificação sócio-econômica se acham organicamente imbricadas na fábula, sendo problematizadas. Isso atesta que a obra empreende uma crítica das relações sociais desiguais, afastando-se da ideologia compensatória presente nos romances-folhetins que desejam pôr ordem no caos, de que trata Umberto Eco. O tom do romance é lúgubre e melancólico, pois conta a história dos vencidos. A bondade, a maldade e a vaidade não são abstrações já dadas previamente às relações sociais, mas se forjam no social e não se dissociam, pois se entrelaçam e, em vez de se esclarecerem e se polarizarem, se contaminam

dialogicamente. Aluísio Azevedo, mais uma vez, escapa das soluções fáceis, da linguagem que tudo explica e define e, clara e facilmente, discrimina, polarizando entre o bem e o mal. Parafraseando Georg Lukács, percebemos que o romance configura-se por um realismo clássico e não meramente descritivo, revelando-se os protagonistas a partir de suas ações, progressões e retrocessos. Essas ações são dadas por intermédio de configurações discursivas dialógicas que incorporam as contradições de classe social. André é o herói autêntico em busca de valores autênticos em um mundo degradado e Teobaldo é o herói inautêntico em busca de valores autênticos em um mundo degradado. Aluísio Azevedo, dentro do espírito realista de sua época, denuncia o meio como formador e deformador do sujeito. Este meio é degenerado, especialmente, pelos privilégios de uma elite oligárquica que obstaculiza a formação de uma classe média intelectualizada, representada pela personagem André.

Como salientamos anteriormente, a crítica se divide em relação a essa obra. Alguns a percebem como literária e outros como obra gorada. Ilustrando parte dessa crítica que se posiciona de modo positivo em relação ao romance *O coruja*, citemos um trecho crítico de Franklin de Oliveira:

A crítica esquece que ele foi o primeiro dos nossos romancistas a estudar as sociedades fechadas, e que a incapacidade psicológica de alguns de seus personagens veio depois ser a de alguns dos mais representativos personagens de Graciliano Ramos. Esquece que, ao contrário de Zola, ele não identificou a sociedade com o organismo humano, aproximando-se daquela 'idéia do sujeito' de que falava em carta a um amigo, em 1850, Flaubert. E esquece ainda que Aluísio estabeleceu a ponte que liga Manuel Antônio de Almeida a Lima Barreto e Enéas Feraz, indo até aos nossos neo-realistas de 1930.

(...)

O Coruja publicou-se em 1885, no mesmo ano em que surgiu *O Ateneu*, de Raul Pompéia. Se *Casa de Pensão*, como símbolo de um universo fechado, tem o mesmo significado do internato, em *O Ateneu*, como observou Álvaro Lins, é muito mais impressionante a identidade entre o colégio do Professor Aristarco, como o descreve Pompéia, e o colégio do Dr. Mesquita, como o descreve Aluísio, em *O Coruja* - identidade tanto mais impressionante, se nos lembrarmos que os dois romances são do mesmo ano, e de autores de formação estética diferente. O código artístico de um não era o do outro. No entanto, os dois colégios são descritos de forma idêntica. Tanto Aluísio, quanto Pompéia, os descrevem como mundos fechados. Ambos os caracterizam como máquinas de fazer dinheiro, símbolos de uma sociedade alicerçada em privilégios, para usarmos a expressão de Ledo Ivo. (...) Como explicar esta visão, em dois escritores, um escrevendo sob a égide naturalista, e o outro, sob a regência impressionista?

(...)

É que, ao criar a figura de André, Aluísio foi até agora o único escritor a colocar, no Brasil, o problema da bondade que gera desastres. Tema enorme, abordou-o, pela primeira vez, na literatura universal, Dostoiévski, em *O Idiota*. "O monstro de bondade", como Aluísio definiu seu personagem pertence à mesma família do príncipe Mischkin, o "santo leigo" do romancista russo.

(...) O herói surrado, da definição de Chiarini – , André, Shen Te, Rocco – é o herói contra o qual se voltam as suas próprias virtudes. A bondade que trazem dentro de si os derrota. Que

imagem mais terrível da dor humana pode ser dada, do que a do homem que cai sob o peso de sua íntima provisão de misericórdia?

A introdução em nossa literatura do tema do homem condenado pela sua própria grandeza moral, eis a quarta revolução que Aluísio Azevedo promoveu no romance brasileiro.¹³⁸

8.6 A mortalha de Alzira: romantismo exacerbado e cientificismo

Obra romântica, a *Mortalha de Alzira*? Tanto melhor: esquecemos o que estamos vendo, para ver o que viam Gautier e Hugo. Tem o defeito de ser um romance, cuja ação se desenrola em França? Tanto melhor! O que se está agora desenrolando no Brasil só pode perturbar a digestão e desesperar a alma.

O livro é bom. Tanto basta. Vítor Leal fez bem em abandonar as penas de pavão com que revestia as suas asas de gralha, e Aluísio Azevedo fez bem em assinar este livro. O livro é bom. Que podemos exigir além disso?¹³⁹

A mortalha de Alzira, publicado em 1894, é uma obra em que a ciência médica, o discurso bíblico, o método cartesiano, as narrativas góticas de vampiro, o mito da caverna, o discurso religioso, a cultura importada, o cientificismo são alvos de paródia e polêmica. Embora a narrativa não se passe no Brasil e no século XIX, a polêmica instaurada nessas dimensões nos coloca em contato com o tempo do escritor. Aqui, podemos nos valer de uma crítica clássica da historiografia literária brasileira para ampliar essa afirmação de que Aluísio Azevedo, mesmo optando por outro cronotopo, faz uma narrativa em que se reconhece o contexto local em diálogo com o europeu. Machado de Assis, em *Instinto de Nacionalidade*,¹⁴⁰ a partir de uma argumentação dialética, destaca que a literatura brasileira se vale da estetização explícita da cor local, mas não se restringe a essa vertente, pois a brasilidade não se mede somente em âmbito vocabular e descritivo do ambiente natural e social brasileiro. A brasilidade da literatura brasileira está no *sentimento íntimo* que perpassa a linguagem do escritor, fazendo-o homem de seu tempo e de seu país. Seguindo essa argumentação, acreditamos que em *A mortalha de Alzira*, Aluísio Azevedo, mesmo plantando a narrativa em outro cronotopo (França, século XVIII, pré-Revolução Francesa), não deixa de falar sobre o Brasil, pois a linguagem do escritor está imersa socialmente e o contexto social imediato é também estruturante interno do discurso. Verifiquemos essas marcas temporais e espaciais na narrativa.

¹³⁸ OLIVEIRA, F. *Literatura e civilização*. São Paulo/ Rio de Janeiro: Difel; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1978, p.82.

¹³⁹ BILAC, O. Aluísio Azevedo. In: _____. *Vossa Insolência: crônicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.123.

¹⁴⁰ ASSIS, M. *Literatura Brasileira- Instinto de Nacionalidade*. In: _____. *Crítica literária*. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: Jackson, 1955.

O romance é anticlerical, uma das facetas do naturalismo brasileiro e um dos temas reiterados por Aluísio Azevedo. Lembremo-nos do romance *O mulato*, em que a corrupção do clero maranhense é um dos temas principais do romance à medida que um dos principais antagonistas do herói, Raimundo, é o Cônego Diogo, que tipifica a parte corrupta da igreja católica em seu autoritarismo, obscurantismo e parasitismo social. Essa ligação intratextual e intertextual, pois os romances realistas do período também tematizam a questão clerical, favorece o fortalecimento de uma memória literária local, ligando Aluísio Azevedo ao seu tempo e país. Outro elemento que ancora o romance-folhetim no século XIX, no Brasil, é a problematização das idéias científicas. A elaboração narrativa da Corte parisiense de Luís XV em oposição às idéias científicas e aos ideais revolucionários-democráticos da personagem Dr. Cobalt, médico, pode ser lida como uma alegoria do comportamento da elite brasileira, escravocrata, patriarcal e autoritária que resiste à entrada de vários ideais e práticas progressistas-burguesas. Demarcando-se, ainda, esse paralelo entre o lá e o cá, Aluísio Azevedo retrata a cultura e a vida da elite francesa, desmerecendo-as. Essa opção de Aluísio Azevedo por pintar negativamente o ambiente francês não é gratuita, pois no século XIX a elite local endeusava e valorizava a cultura da elite francesa. Criticando-se esta, problematiza-se a dependência cultural da sociedade brasileira.

Além desses aspectos que trazem a obra para o presente do escritor, embora ela se passe em outro cronotopo, verificamos que em *A mortalha de Alzira* a narrativa se articula como um discurso múltiplo. Essa pluralidade discursiva aponta para uma sociedade em formação, construindo-se a partir de sistemas e práticas sociais em contradição: o liberalismo, o escravismo, as práticas de favor, o patriarcalismo, a integração e a dependência em relação ao mercado capitalista europeu, como já destacamos neste estudo. Essa complexa e contraditória teia econômico-social não pode ser falada por uma linguagem única e homogênea. Acreditamos que o *sentimento íntimo* de que fala Machado de Assis se efetiva nessa multiplicidade de linguagens, pois é aí que se embatem as forças sociais múltiplas, revelando-se o conflito que vive o contexto brasileiro, dividido e estruturado entre a velha ordem e a nova. O escritor, sendo um homem de seu tempo e de seu país, apresenta uma linguagem situada em que o *onde* e o *quando* parece se formalizarem a partir da multiplicidade de linguagens. Não podemos esquecer que

Aluísio Azevedo está escrevendo em um tempo de transição entre a velha e a nova ordem. Esse tempo de transição é propício ao conflito ideológico-lingüístico.

Essas várias linguagens de que se compõe o romance-folhetim *A mortalha de Alzira* parece-nos que não convivem em harmonia, pois ocorre uma carnavalização de inúmeros discursos e valores culturais na narrativa. Na obra, a carnavalização atinge valores consagrados como o discurso bíblico, valores da igreja católica, a linguagem científica, a filosofia platônica, o método cartesiano, a cidade de Paris e seus valores culturais.

A mortalha de Alzira também apresenta inúmeras peripécias. Em termos gerais, a narrativa conta as aventuras amorosas entre o padre Angelo e Alzira, mulher aristocrática, vaidosa, aventureira, algoz dos seus amantes, rica cortesã em Paris. Alzira é também essencialmente romântica e deseja, tal qual a personagem Filomena Borges, um amor e um amante extraordinários: “Mulheres da minha espécie, caro poeta, só amam, quando as fascina qualquer coisa extraordinária, muito extraordinária! Seja o que for, mas que seja extraordinária.” (AMA, p.93). Alzira encontra em Angelo esse ser extraordinário (Angelo, criado em um claustro, é puro e virgem sexualmente), mas só pode desfrutar desse amor após a sua morte. Já defunta, nos sonhos do padre, a cortesã mantém um caso amoroso e de infinitas aventuras com Angelo. Alzira vampiriza Angelo a partir dos sonhos, pois este, no decorrer da narrativa, deseja o tempo todo estar dormindo para ter com a amante. Aos poucos, o padre vai desistindo de sua vida real para somente viver em função da experiência onírica.

Esse dispositivo de uma vida dupla entre o viver cotidiano, odiado, negado e a experiência onírica onde o desejo e sua satisfação são concretizados também ocorre em *O homem*, romance considerado como o mais ortodoxo em relação às idéias científicas sobre a histeria feminina. Estabelece-se um diálogo interessante entre o romance-folhetim e a obra considerada literária. Porém em *A mortalha de Alzira*, o discurso científico sobre a histeria é dado por uma personagem falível, o Dr. Cobalt, e em *O homem* é dado por um narrador em terceira pessoa, impessoal e que representa a voz da ciência, da verdade e da autoridade, imperando uma narrativa mais fechada em que a tese da histeria é tomada por um único prisma, o da ciência da época. Em *A mortalha de Alzira*, a narrativa é menos monológica, pois ocorre uma relativização do discurso científico. O narrador não endossa totalmente as palavras e as crenças da personagem que tipifica o discurso científico-médico.

Em *A mortalha de Alzira* o discurso cientificista invade o romance-folhetim. Essa invasão, no entanto, é também polêmica, pois não se dará sem críticas. O discurso médico, na figura do Dr. Cobalt, é revelado como um discurso de autoridade, mas também autoritário. Sendo autoritário, acaba perdendo em valor heurístico. Não é o narrador que o detém e o publica em terceira pessoa, mas uma personagem dotada de contradições que não paira acima de todos tal qual o narrador onisciente que ocupa um lugar fora da história, das contingências, das limitações. O discurso científico se aloja em uma personagem, distanciando-se dessa maneira dos romances estritamente real-naturalistas em que a terceira pessoa o detém.

O narrador nessa obra se deleita em maldizer a sociedade da época. A partir de uma linguagem despojada, não cientificista, satírica, galhofeira, de um cronista bisbilhoteiro, pilha a todos em suas faltas. A narrativa ocorre na França, no século XVIII e a Corte de Luís XV e a Igreja Católica são objetos de apreciação satírica do narrador. Nesse meio, o narrador localiza toda sorte de vícios, corrupção e sexualidade degradada. Esta, no entanto, é apreendida em sua degradação moral, em sua determinabilidade cultural. Não é vista como uma patologia, uma doença, determinada pelos instintos como nas narrativas real-naturalistas. A linguagem do narrador espelha uma época pré-burguesa em que a Corte francesa dá o tom à cultura, destacando-se o sensualismo, o cinismo, o riso carnavalesco, o ócio, os prazeres materiais e espirituais em interação. Nesse cronotopo ainda não se está no universo burguês unificado pela economia industrial, pelo elogio do trabalho, pela racionalidade instrumental.

Nessa carnavalização da elite francesa, Aluísio Azevedo introduz várias personagens históricas no universo ficcional e a nenhuma poupa críticas a partir desse narrador satírico. O narrador destaca a sexualidade depravada como fonte de males para Paris. O discurso sobre essa sexualidade, no entanto, se acha distanciado do discurso médico que impera no século XIX, em que a sexualidade é dada por uma perspectiva cientificista. Em *A mortalha de Alzira*, sobretudo na fala do narrador, temos a carne e não o organismo. O sexo é visto como pecado e como castigo que se abate sobre a França e a sua remissão virá a partir de um novo cristianismo na figura de um Messias, Angelo, o puro e casto. Distante estamos da sexualidade do século XIX, em que o sexo é dado pelo prisma da ciência e o seu estudo e administração são orientados por uma perspectiva leiga cujo objetivo é a

disciplina, a normalização e o bom desempenho sexual dentro da família. Essa administração não tem em si mais a idéia do pecado e do castigo, mas se articula a todo um novo saber: a responsabilidade biológica, a evolução da espécie humana, as teorias de degenerescência das raças, o controle do trabalhador. Porém, esse discurso deslocado para o século XVIII é perpassado pelo discurso sobre o histerismo, próprio da cientificismo oitocentista, tornando a narrativa bivocal à medida que dois enunciados antagônicos ocupam o mesmo lugar, entrando em confronto. No fragmento que se segue, a voz do narrador cronista e satírico:

As máscaras de hipocrisia que escondiam a corrupção da Corte de Luís XIV, caíram com a morte desse príncipe. Os fidalgos e cortesãs pareciam impacientes por sair da forçada e falsa compostura, em que se mantinham durante a velhice devota do Rei Sol.

Até aí fingiu-se ainda; daí em diante ninguém mais procurou ocultar os seus vícios.

A ferocidade e a perfídia dos tempos bárbaros, os crimes do feudalismo, todos os erros, todos os abusos e todos os desregramentos de um governo cínico e perverso e de uma magistratura e uma jurisprudência feitas de ignomínia e adulação, eis do que se compunham os costumes desse infeliz começo de século.

A administração da polícia criava e dirigia casas de jogos e casa de prostituição.

Paris era policiado por malfeitores, vestidos de farda. Só uma cousa divertia o público:- a crápula.

(...)

A duquesa de Bourbon, apesar de casada, vivia publicamente com Du Chayla. Law levava a sua amante à Corte. A princesa de Conti, filha do rei, posto que devota, já velhusca e cheia de aparentes escrúpulos, confessa não poder dispensar a consolação do seu sobrinho La Valliere.(...) As filhas do duque de Órleans, então regente, levaram mais longe a sua depravação, porque tinham no próprio pai o principal cúmplice de suas orgias.

(...)

O pior no entanto, estava no que não se pode contar nestas páginas. *Toute chair étail détournée de as voie*, como disse Voltaire a esse respeito, e como o provaram com os fatos mais indecorosos as próprias delfinas de Luís XVI e Mme de Maintenon, e o chevalier de Vendôme, e o sr. De Chamboas, e, mais que todos e que todas, a formosa duquesa de Chartres, que se recolheu ainda moça ao convento de Chelles, não para se penitenciar dos seus pecados contra a natureza, porém, sim, para poder, ali, naquele doce e obscuro viveiro de almas adolescentes, agravá-los mais à farta e mais à vontade. (AMA, p.11-12)

A faceta anticlerical se faz através da personagem Angelo, criada pelo padre Ozéas. Angelo é a reedição do mito da insurreição da criatura contra o criador. Ozéas, padre devasso, um belo dia se arrepende e deseja se recuperar. Essa recuperação obedece a todo um processo de purificação pessoal e de criação de um ente superior à corrupção mundana. Ozéas decide criar Angelo (órfão abandonado), enclausurado, em contato somente com religiosos autênticos. Angelo é puro, lê somente livros religiosos e, sobretudo, a Bíblia. Angelo, na realidade, é formado para surgir como um Messias a fim de salvar Paris dos vícios em que se acha mergulhada e revivificar a fé cristã. A narrativa se inicia por um incidente na Corte: o religioso responsável, La Rose, por dizer o sermão mais cotado do ano, o da quinta-

feira santa na capela real, tem um ataque de asma e não pode comparecer à cerimônia. Todos os esforços são tomados para o substituir, mas a empreitada é difícil, pois La Rose é um canastrão. É imbatível na arte da retórica e da oratória e ninguém ousa substituí-lo. Por intermédio desse episódio narrativo, o narrador satiriza a retórica vazia, afetada, rebuscada e convencionalizada dos sermões religiosos. A ausência de conteúdo espiritual é o ponto da crítica:

Substituir La Rose!... La Rose!... La Rose, o 'segundo Bousset', como lhe chamavam seus inúmeros admiradores! La Rose, o animado pregador da Corte, o protegido de Antoinette Poison, o querido tanto por parte dos Molinistas como por parte dos Jansenistas, o aclamado por todo o alto e baixo público de Paris! La Rose, o indispensável! La Rose, o – insubstituível! (...)

Entretanto, sabia-se também que La Rose, desde que sentisse a menor alteração na voz, não seria capaz de falar em público, nem à mão de Deus Padre, porque era precisamente na maneira especial de jogar com a sua bela e sedutora voz, que consistia o grande segredo dos seus incomparáveis triunfos.

É inútil dizer que, por melhores esforços empregados, nenhum pregador se descobriu, bom ou mau, que quisesse ir tomar o lugar do querido mestre. Davam-se todos por igualmente atacados da garganta, como se a asma de La Rose, à semelhança do que sucedia com o seu estilo oratório, se estendesse de improviso por todos eles, desde o mais pretensioso até o mínimo dos numerosos pregadores sagrados, que nesse piedoso e alegre tempo enchiam os púlpitos de Paris com as suas frases retumbantes e com os seus eloqüentes e artísticos soluços. (AMA, p.6-7)

Em outra passagem, o narrador, sempre em tom galhofeiro e satírico, fortalece a crítica à cultura hedonista da Corte e de como a religião se manifesta de modo dúbio: entre o profano e o mundano. Novamente o sermão é apreendido como uma peça cultural que reflete uma cultura frívola e superficial. O sermão se enquadra em uma cultura da forma, da arte da palavra pela palavra. O sermão é um gênero cujos componentes formais são um fim em si mesmos. No sermão não há uma função social-religiosa de avivar a fé ou professar os evangelhos, pois o discurso não aponta para uma prática social. Busca-se a beleza da forma e não uma forma de um conteúdo que oriente uma prática ética, política ou religiosa:

Não sabia [Angelo] que nesse tempo, piedoso e devasso, fazia-se da religião um prazer requintado, e que o púlpito era, como o palco, ou como o livro. Ou como o salão e o álbum, um meio de exibições de talento esquisito e complicações de arte.

Não sabia, o pobre Angelo, que o pregador do que menos precisava, nesse bom tempo do estilo equilibrado em cinco palitos, era de ser sincero e convicto, mas sim de ter originalidade na maneira, graça na exposição da frase, elegância nos gestos e naturalidade galante nos soluços e nos gemidos de pecador.

Essa mistura do sagrado áspero com o profano macio, do prazer aveludado com a devoção capotosa, produziu as célebres híbridas, que então se organizavam em uma das salas das Tulherias durante a quaresma, e as quais deram gamenhamente, o nome de *Concertos Spirituais*. (AMA, p.21)

O impasse (substituição de La Rose) narrado é por fim resolvido pela personagem Ozéas que apresenta Angelo para substituir La Rose. A presença de Angelo é impactante, pois o seu estilo é completamente diverso do de La Rose. O seu estilo não é produto daquele meio, tem outras matrizes. A voz de Angelo impressiona porque é um discurso que provém de outras fontes culturais e de outro contexto. Angelo é a voz dissonante, não convencionalizada pela retórica religiosa de que se utiliza La Rose. É fruto do claustro, do isolamento, da leitura religiosa e, principalmente, da Bíblia. Essa aparição de Angelo é o início de sua socialização na Corte parisiense. A partir daí, Angelo será mudado, transformado. Sai do claustro para a vida, reeditando o mito da caverna de Platão. Essa reedição, no entanto, pode ser lida duplamente: a socialização tanto significa a sua perdição, pois ao final da narrativa se suicida, preferindo o sonho à realidade, quanto a sua existência social, porque somente quando sai do isolamento, entra em contato com o outro, diferente de si. Angelo se constitui como sujeito social em contraste com o outro. Ele passa a ser falado, polemizado e comentado e essa massa discursiva sobre ele migra para a sua consciência, reinstituindo-o como sujeito em um meio social mais amplo que o claustro. Aqui podemos perceber, uma vez mais, que Aluísio Azevedo trabalha detalhadamente a construção da alma social da personagem.

Parte da crítica aponta em Aluísio Azevedo uma grave deficiência: o autor não elabora a psicologia das personagens. Em Aluísio Azevedo, as personagens são determinadas e dominadas pelo meio externo de modo passivo, sem a mínima chance de interação e consciência desse domínio. Verificamos, com exemplos narrativos anteriores, que tal crítica não procede. Em *A mortalha de Alzira*, também detectamos várias situações em que Aluísio Azevedo formaliza uma psicologia objetiva e social das personagens. Como suporte teórico a essa questão vale reafirmar a concepção de Mikhail Bakhtin para quem a base da consciência é a linguagem e esta é dialógica, ou seja, ocorre sempre em combate com o já dito (passado), deslocando-o a partir de uma situação histórica concreta. A consciência é formada de fora para dentro, afastando-se de uma posição idealista ou biológica. Entretanto o movimento é dialógico à proporção que o elemento externo sofre deslocamentos promovidos pelo sujeito situado socialmente. Percebe-se a consciência como um dado social porque se institui em um campo de luta aberto e se faz entre sujeitos com capacidade de recriar e modificar o já dito e se instituir

pelas réplicas possíveis. É nessa perspectiva que entendemos a psicologia social estetizada em vários romances-folhetins de Aluísio Azevedo.

Angelo é fruto de vários discursos que o dizem e o instituem e reinstituem como sujeito social. O primeiro discurso que constrói a sua consciência é o discurso bíblico. Aluísio Azevedo, cientificizando o romance-folhetim, tenta provar que os reclamos da carne guiaram até mesmo a leitura que Angelo fez da Bíblia. Toda a interdição do instinto sexual que sofrera na vida de clausura não o impediu de selecionar na Bíblia sobretudo passagens de *O Cântico dos Cânticos* em que os reclamos da carne são evidentes. Angelo, mesmo sem nunca ter mantido contato sexual ou amoroso com outro ser humano, compraz-se em recitar, reproduzir e declamar *O Cântico dos Cânticos* como se a sua sexualidade vicejasse sem um objeto amado concreto. O instinto sexual faz com que ele selecione na Bíblia um discurso que atenda a essa necessidade natural:

Pobre Angelo! De tudo que sua alma podia conceber, só uma lhe não esconderam - a Bíblia. E era com auxílio desse poema quente e cheiroso como os perfumes de Cedar, que ele, o infeliz, enchia de estrelas os seus devaneios de sonhador impúbere.

Nesses momentos, o canto que o seu coração cantava chorando, e chorando lhe fazia agitar da boca as pétalas trementes, era o Cântico dos Cânticos, o livro do poeta rei, amante de todas as mulheres formosas do Oriente.

Ironia dolorosa! Angelo, o casto, arrebatava-se nas asas da inspiração do poeta de mil amantes!

(...)

E Angelo, quando estes versetes lhe vinham ao espírito, misturados com os suspiros da vaga saudade, que ele mal definia e em que mal acreditava, caía em fundas cismas, para as quais só havia uma consolação: - escrever. Não versos, desses que o público exige dos poetas mundanos, porque Angelo não conhecia regras de arte, mas lançava sobre o papel frases como as que lia no livro de Salomão, ao correr da pena, e impregnados da quente virgindade de sua alma.

Quem roubasse da escura cela as tiras de papel, esquecidas sobre a tosca mesa de pinho, leria nas trêmulas linhas, aí traçadas todas as noites com mão nervosa, estranhos pensamentos como os que foram o capítulo a seguir. (AMA, p.24-25)

Segue todo um capítulo em que os versos de Angelo (uma versão de Aluísio Azevedo do texto bíblico *Cânticos dos Cânticos*) são vazados em uma linguagem colorida, forte, sensual e erótica. O narrador comparece somente ao final com o seguinte comentário “E, no entanto, Angelo era um inocente, ou, pelo menos, nunca tinha visto uma mulher.”

Além dessa motivação naturalista que orienta a leitura que Angelo faz da Bíblia, Aluísio Azevedo também aproveita a situação para problematizar a linguagem. Ozéas não imaginou que o seu pupilo pudesse ter na Bíblia uma fonte mundana de erotismo. Ozéas funciona como uma força centrípeta que tenta

construir Angelo como um ser espiritual. Angelo, com o próprio material dado por Ozéas, constrói-se como ser carnal, funcionando como força centrífuga. A bíblia se coloca em *A mortalha de Alzira* como um discurso aberto que permite diversas leituras que levam a práticas sociais diversas.

Há ainda outra problematização: embora Angelo tenha sido criado no claustro, longe da sociedade, sua fala é social, pois é compreendida por todos quando a personagem profere o sermão, sua primeira aparição em público. O sermão de Angelo provém do discurso bíblico. Angelo consegue se comunicar com os parisienses tanto por intermédio do sermão quanto pela missa nova que profere, e essa interação com o público só é possível porque há um universo comum a eles: o discurso bíblico. Desse modo Angelo é produto de uma cultura e primeiramente essa cultura advém do discurso bíblico.

Na seqüência narrativa, Angelo adquire cada vez mais seu lado mundano, ampliando seu horizonte social. Angelo, em sonhos, é acometido pelos pecados capitais (inveja, cobiça, luxúria, avareza), torna-se assassino para proteger Alzira, passa a viver na boemia e adquire toda sorte de vícios. Parece que a obra *A mortalha de Alzira* conta a segunda construção de Angelo, quando ele é definitivamente imerso na corrente das relações sociais. As pessoas que o ouviram em seu sermão e na missa nova passam a criar, pela via discursiva, uma personalidade plural para ele. Angelo, ao pensar e refletir sobre essas múltiplas falas sobre si mesmo, aos poucos, se reinstalou como sujeito social. Passa a ver a si e ao seu claustro com o olhar do outro. Esse olhar desmerece a sua vida na clausura. Há todo um processo de reinstalação da consciência de Angelo a partir do social mais amplo, do olhar e do luxo da Corte parisiense, e, sobretudo, do discurso do outro:

Angelo era o assunto de todas as palestras da rua e das salas. No teatrinho que o duque de Orleans tinha em seu palácio de Bagnolet, célebre pelas cenas licenciosas que aí se representavam, tratava-se já de fazer subir à ribalta uma peça com o nome dele.

No salão teatral da duquesa de Villeroi, onde o rei da Dinamarca viera uma vez para ouvir declamar o popularíssimo *Le Kain e Mlle Clairon*, pensava-se também em montar uma comédia de assunto sacro, cuja ação se passava na capela real, e cujo personagem era um pregador de vinte anos.

E, assim, no teatro do barão de Esclapon, no da duquesa de Mazarin, no do Sr. Magnaville, no do príncipe de Condé, no da Guimard, e nas salas alegres de Sofia Arnold, pontos esses de reunião em que melhor se fazia espírito e, com mais graça e mais picante maldade, se discutiam as novidades e os escândalos do dia, era ainda Angelo o assunto da palestra e o objeto de mil epigramas, sátiras e trocadilhos. (AMA, p. 36)

Na seqüência, presenciamos o lento processo de formação do outro dentro de Angelo. A personagem, a partir da perspectiva alheia, estranha-se, quer repelir essa alteridade, mas é já ela constitutiva de si. A própria mobília de seu claustro que lhe era cara passa a ser vista como miserável, tosca. É o olhar do luxo que presenciara na Corte de Luís XV que redefine o valor da mobília:

Seu próprio nome, ouvira-o ele repetido por tantas bocas ao mesmo tempo, que agora lhe chegava à memória como o estribilho de uma singular canção, falada em língua alheia. (...) Depois ergueu-se e começou a considerar, abstrato, tudo que o cercava ali, como se visse aqueles objetos pela primeira vez. E tudo aquilo lhe pareceu tão miserável, tão ermo e turvo.(...) Aquelas nuas paredes, empalidecidas pelo tempo, nunca lhe pareceram tão apertadas, e aquele sombrio teto, tão baixo e tão sufocante. (AMA, p.56- 58)

Essa invasão do outro na vida de Angelo causa-lhe um profundo medo e uma angústia. Uma multidão de vozes sociais assaltam a consciência da personagem:

Bem sei, bem sei, meu pai! Soluçou Angelo; mas a despeito dos meus esforços, outras vozes vinham ainda há pouco misturar-se às vozes celestiais, outros perfumes perturbavam os aromas da igreja, outras idéias distraíam minha alma, outro sangue me pulsava em todo o corpo! Afigurava-se até ter dentro do peito outro coração que não o meu, dentro do cérebro pensamentos que me não pertenciam!. (AMA, p. 61)

Em *A mortalha de Alzira*, como enfatizamos anteriormente, ocorre um grande ataque à moral clerical, sobretudo ao discurso da apologia da castidade. Angelo é criado, pelo padre Ozéas, afastado do mundo a fim de não ser conspurcado. Porém, ao final da narrativa, a personagem se rebela, suicidando-se e matando o seu criador após condená-lo por autoritarismo e por tê-lo isolado do mundo:

– E quem me tirou o direito de ser homem? ... interrogou. Quem me obrigou a ser padre?... Qual bárbara violência foi essa de me trocarem um direito por uma responsabilidade?...Quem foi que cometeu este crime?!
– Ah! Ah! Foste tu, bem sei!... Encontraste-me pequenino, desamparado, sem ter nada no mundo, nem mãe ao menos!... e carregaste-me para a tua sombria fuma, tal a fera carrega com a mesquinha presa... Encerraste-me naquele tenebroso convento, e aí me deformaste a alma, como um saltimbanco ao corpo do enjeitado que lhe cai nas garras! (AMA, p.251)

Angelo leva uma vida dúbia entre o sonho e a realidade. Essa dubiedade prejudica o exercício do sacerdócio. A personagem então é dada como louca pela comunidade onde atua como religioso em virtude de seu comportamento estranho. Ozéas, seu mentor, tenta livrá-lo de seus delírios oníricos, por intermédio da fé cristã, mas não obtém sucesso. O olhar da comunidade é um olhar leigo, que

escarnece de Angelo. Aqui a loucura não é ainda vista como objeto de tratamento médico-científico. O olhar de Ozéas é espiritual e intenta salvar Angelo pela fé. Há, porém, um terceiro olhar sobre ele. A personagem Dr. Cobalt, o médico, o vê como doente que pode ser curado pela ciência médica. Cobalt o observa, o esquadrinha e monta um relatório detalhado das ações do paciente. O médico tem uma tese a comprovar: Angelo está acometido de histeria em virtude sobretudo da educação de interdição sexual que sofreu nas mãos de Ozéas. O discurso do médico é autoritário e vê, não o homem, e sim o doente. Cobalt quer provar, no século XVIII, que a histeria não é uma patologia exclusivamente feminina (“mal do útero”). A narrativa está apresentando a genealogia do discurso sobre o histerismo que é praticado por Aluísio Azevedo e por outros escritores nos romances de orientação real-naturalista:

Não é o homem que me interessa, declarou o médico, enfiando o seu longo capote de jornada; é o doente. O conde não ignora que eu tenciono apresentar ainda este ano à Academia umas memórias a respeito de certas enfermidades nervosas, que não foram estudadas em França... Preciso deste enfermo como de pão para a boca. (AMA, p.146)

Quase nada se conhece desse grande mundo, extraordinário, fantástico, impalpável, quase incompreensível; esse mundo de fenômenos psíquicos fornecido pelas afecções nervosas! Basta dizer-lhes que entre nós a histeria é ainda um mistério; a sugestão magnética é um divertimento!! As suas singularíssimas manifestações escapam ao médico e são exploradas pelo clero, que as explica como obra do diabo e receita para todos os casos os milagres de Saint - Médard! Estamos mais atrasados que nas épocas empíricas de Platão; mas, tempo virá meus amigos, em que esta mesma França, ignorante de hoje, há de dar sobre este assunto as mais belas lições de ciência. O futuro vingará minha obra, tão ferozmente amaldiçoada pela Sorbona e pelo parlamento! Juro-lhes que a histeria, com todo o seu carnavalesco e brilhante cortejo de loucuras, não será um mistério no século XIX. (AMA, p.144)

Atentemos para o fato de que é a voz da personagem quem profere o discurso científico e não a do narrador. Este não se confunde com o cientista como ocorre nos romances naturalistas mais ortodoxos. A personagem Cobalt aponta para o século XIX como um possível ápice da ciência médica sobre a histeria. Notemos que Aluísio Azevedo, ao publicar *A mortalha de Alzira*, já editara o romance *O homem*, considerado o mais ortodoxo de sua produção, o mais naturalista. Em *O homem*, a fábula se passa no final do século XIX e a heroína, Magdá, é histérica. O histerismo não é mais um mistério, porém não é curado. O saber médico só consegue descrevê-lo, mas não debelá-lo. A publicação de *A mortalha de Alzira*, porém, estabelece um confronto com o romance *O homem*, pois localizar a histeria no elemento masculino é algo novo, inusitado e polêmico. A galeria de histéricas nas

narrativas real-naturalistas é constituída de personagens femininas, impedidas de exercerem a sua sexualidade em virtude de uma sociedade patriarcal autoritária.

A personagem Cobalt, no primeiro fragmento a seguir, joga para a educação religiosa a culpa da derrocada trágica e da histeria que se abaterá sobre Angelo. O seu discurso, porém, no segundo excerto, se inflama e ele se revela portador da nova ordem econômica e social que está prestes a desabar sobre a França: a revolução burguesa. O médico, frio, calculista, observador, e, principalmente, cientista, transforma-se em revolucionário. A sua passionalidade o carnaliza, pois a sua postura distanciada dos fatos já não pode ser mantida. O narrador é quem vê a personagem de fora e a apreende nessa nova postura. O médico e cientista, destacado dos fatos, agora, está imerso no contingente e age de modo passional. O narrador também se sente acometido do espírito da Revolução Francesa prestes a mudar os destinos da França:

A sua filosofia [de Angelo] é bonita, não há dúvida, mas completamente inútil. Não passará nunca de um metafísico. Construiu o seu edifício intelectual sobre areia movediça; e no dia em que o primeiro sopro quente de vida real cair-lhe em cima, lá se irá por terra a igreja! No dia em que a natureza, indefectível nas suas leis, o chamar friamente à verdade das cousas e exigir que ele cumpra seu destino fisiológico de homem, o seu próprio talento há de revolucionar-se com o seu sangue, e ele terá de abrir guerra aos falsos e arbitrários princípios em que o educaram. E então, o desespero e a decepção daquela pobre vítima do visionário Ozéas, serão tamanhos e tão fortes, que o desgraçado talvez não tenha forças para resistir ao golpe. (AMA, .p.46)

Não! Acrescentou o materialista, perdendo por um instante a sua fleuma natural e deixando escapar dos olhos uma estranha cintilação, que lhe transformou o ar bondoso da fisionomia. Não há de ser com súplicas e sermões que a França se resgatará, mas a metralha, a canhão, e a ponta de baionetas!"

– A sangue?! Exclamou o conde.

– Sim, a sangue... confirmou o médico, sacudindo a cabeça.

E calaram-se.

O sorriso havia desaparecido de todos os lábios; as mulheres tinham desmaiado de cor ligeiramente.

Cobalt acrescentou em voz cava, como se falasse consigo mesmo:

– O que talvez não esteja longe!...

E um indeciso sobressalto agitou-lhes o sangue e oprimiu-lhes vagamente o coração, nem que naquele momento entrasse ali, como um sopro pressagioso, agitando as cortinas da sala e empalidecendo a luz das velas, um clarão vermelho vindo das bandas setentrionais da América.

Era o anélito da revolução que se aproximava lentamente da França.

Se prestassem ouvidos, quem sabe? Talvez escutassem um surdo ruído subterrâneo: Diderot e d'Alembert abriram já a sua mina por debaixo da terra, para depois Voltaire lançar-lhe fogo. (AMA, p.48-49)

Esse deslize da personagem Cobalt, no entanto, não impede que ele seja usado por Aluísio Azevedo para modernizar o romance-folhetim a partir de inserções

naturalistas na fábula. Cobalt prevê a morte tanto de Angelo quanto de Alzira pois ambos são acometidos de moléstias, segundo ele. Angelo é histérico e Alzira é acometida por patologia amorosa. É o cientificismo naturalista invadindo o romance - folhetim. Cobalt, sobre a cortesã:

– Não estou nada contente com isso, sabe?... declarou ele, em ar de paternal censura. No seu melindroso estado de sobreexcitação nervosa, produzido pelo excesso dos prazeres, pode ser-lhe fatal este singular capricho da fantasia, porque nunca poderá ser satisfeito. Angelo, como homem, é um caso perdido... não podemos contar com ele para nada. E receio que esta circunstância traga perigosas conseqüências... Ora, a condessa amou, nunca sofreu esse adorável gênero de loucura; o seu organismo não tem por conseguinte a menor prática da moléstia de que agora se sente atacado, e aquilo que para outra mulher nada valeria, pode nestas condições transformar-se em cousa muito séria!... (AMA, p.78)

Presenciamos que a personagem Angelo é invadida pelo circunstancial e vai se fragmentando a cada passo até atingir um ponto em que duas personalidades distintas o habitam: o pároco, modesto, simples, casto e o libertino, boêmio, amante de Alzira. No final da narrativa, essa dubiedade é resolvida. Essa resolução, no entanto, pode ser lida sob tanto o prisma romântico quanto o naturalista. É difícil precisar o que essa conclusão legítima: o discurso naturalista? O doente sucumbiu em virtude da histeria? Ou a dimensão romântica prevalece? O amante romântico, suicida, enfim se uniu à amada em espírito? Essa é uma pergunta que fica em aberto no romance-folhetim, pois ambas as respostas são possíveis em decorrência do hibridismo da linguagem. O expediente serve ao romantismo à proporção que este é dicotômico, não incorpora o dual, o dúbio. O maniqueísmo faz parte dessa visão de mundo, resolvendo a contradição interna da personagem. Já o realismo, de extrato científico médico, pune o anormal, o doente, excluindo-o do convívio social. Angelo, acometido de histeria, suicida-se. Nessa perspectiva, não é o apaixonado, mas o histérico quem morre. Outra dicotomia.

Embora no expediente final haja essa dicotomia, ou seja, a dubiedade precisa ser vencida e solucionada, em alguns pontos da narrativa o caráter dual da personagem Angelo é tratado de forma mais complexa à medida que o 'pároco' conhece o 'libertino', havendo um embate, um enfrentamento entre eles:

Durante o dia era dos seus misteres religiosos e dos seus deveres de piedade, e à noite, quando se recolhia à cama, em vez de descanso, tinha para o martirizar o tormento do sonho. À noite, ele pertencia a Alzira. A cortesã vinha buscá-lo ao leito, e carregava-lhe o espírito com ela até a manhã seguinte.

E o mais curioso era que, naquelas duas existências, tão opostas e até tão inimigas, o cavalheiro amante da condessa Alzira conhecia o cura de Montelli e ria-se das ingenuidades deste; ao passo que Angelo, em mente, detestava o outro e não lhe perdoava as libertinagens e os crimes.

Com o correr dos sonhos, formou-se uma secreta rivalidade entre o padre casto e o licencioso boêmio. Odiavam-se. Cada qual desejava a extinção do rival. (AMA, p.208-209)

E em outra situação narrativa, agora dada por intermédio do diálogo entre as duas personalidades de Angelo, o pároco piedoso e o boêmio devasso, vê-se o confronto explícito entre eles. Há uma situação mais complexa, um embate dialógico em que se percebe que a dupla personalidade não coexiste justaposta, uma indiferente à outra. Pelo contrário, elas são mutuamente interferentes, criando um indivíduo cindido e problemático. Dentro de Angelo, encontra-se o seu contrário, o seu embuste. A personalidade não é unificada, mas é carnalizada porque dentro de sua consciência e interferindo em suas ações se acha o seu duplo:

Defronte dele [Angelo], com os braços cruzados, os olhos faiscantes e o rosto fulo e sinistro como uma caveira, erguia-se o espectro do macilento cura de Monteli.

Angelo recuou fulminado.

E o pároco, sem descruzar os braços, caminhou para ele atravessando-o com o seu claro olhar de sacerdote intransigente.

– Crápula! Exclamou, chegando-lhe a boca ao rosto. Assassino! Bêbado! Ladrão!

O amante de Alzira pôs-se a tremer.

O outro prosseguiu:

– Em que imundo esgoto perdeste a tua vergonha e a tua consciência, miserável?... para andares sem pudor a vagabundear ao lado de uma infeta prostituta?...

– E que tens com isto, hipócrita?...interrogou Angelo boêmio, recuperando o sangue frio. Acaso vou eu tomar-te contas das ridículas pantomimices que levas a praticar durante o dia em Monteli?...Interrompo porventura a farsa das tuas missas, quando charlataneias o teu irrisório latim e ergues ao ar, espetaculosamente dois dedos de vinho e três de obreira, proclamando que é sangue e corpo de Cristo... o que vais ingerir? Já fui eu lá dizer-te ao ouvido que isso é uma truanice, tão digna de desprezo quanto de lástima?... Já fui eu lá insinuar aos teus devotos que os teus milagres são mentira, como é mentira a tua fé, como é mentira a tua ciência, como é mentira a tua religião?... Não me venhas aborrecer, onde não és chamado, e volta para a tua pestilenta aldeia, que tens lá quem precise dos teus desvelos e dos teus conselhos. Dá-los ao filho da viúva Thevenet! [Angelo é acusado pelos seus rivais, os Molenistas, de ser pai dessa criança] (AMA, p.221-222)

A existência dupla (vida/sonho) que leva a personagem Angelo é questionada, lançando-se mão de uma fala que parece dialogar com Rene Descartes em *O discurso do método*.¹⁴¹ Angelo, cada vez mais alienado da comunidade, cada vez mais ridicularizado pelos discursos que o definem como louco e cada vez mais decrépito fisicamente, deseja descobrir qual das existências que tem levado é a verdadeira. Passa a examinar atentamente os objetos físicos (uma

¹⁴¹ DESCARTES, R. *Discurso do método*. Trad. Elza Moreira Marcelina. São Paulo: Ática/Brasília: UnB, s/d.

cadeira, o seu corpo, um canjirão) que tem diante de si a fim de comprovar a existência física dos mesmos. Essa comprovação se estende ao seu corpo físico. Angelo está em seu quarto, fazendo esse reconhecimento. A empregada, porém, sem ele notar, observa-o à medida que ele atira os objetos contra o chão e a parede para se convencer da materialidade dos mesmos. A situação é dada ora pela ótica da serviçal ora por Angelo. Do contexto da empregada, surge uma visão negativa e cômica de Angelo, apreendendo-o como alienado e louco e não como um filósofo ou um cientista, que a partir do empírico busca a verdade. A situação gera um possível diálogo com o filósofo francês, Rene Descartes, mas invertido, pois Angelo, no contraponto, aparece como louco e não como sábio.

Angelo chega à conclusão de que o seu corpo sente e palpita de vida em ambos os universos. Acaba optando pela vida em que tem Alzira por Amante. Aí ele é feliz e na sua existência de pároco é triste. Novamente vemos o expediente romântico imperando, manifestando uma visão dicotômica. A opção pelo sonho, pela alienação pode ser lida também na chave naturalista, como destacamos, dada pelo discurso médico de Cobalt, que percebe aí o último estágio da histeria de que sofre Angelo.

A época e o local da narrativa, século XVIII, Paris pré-revolução burguesa, são ficcionalizados de modo a emergir sua faceta dual em que o profano e o sagrado, o piedoso e o devasso se misturam. Essa interação é uma constante: a Corte degradada moralmente se comove com o sermão e a missa nova proferidos por Angelo (O Marquês de Sade se emociona ao ouvir Angelo, p. 38); a missa nova, embora de caráter sagrado, se transforma em um grande festival para o qual acodem tanto os devassos e corruptos quanto os intelectuais enciclopedistas (p. 53). A devoção de Angelo ao discurso religioso e o seu voto de castidade não lhe impedem de perceber na Bíblia uma fonte de sensualismo e de rebeldia (citação do Livro de Jó, p.65). Ocorre também uma provocação religiosa em que o profano atinge o sagrado, pois um dos símbolos mais caros do catolicismo, a figura de Maria Imaculada, se transforma em Alzira no quarto do padre Angelo. Note-se que Alzira é uma cortesã que desencaminha o padre Angelo. A mesma situação ocorre em *O homem*, quando Cristo desce da cruz no quarto de Magdá e se corporifica no seu amante. Há todo um diálogo intratextual entre os dois romances, impedindo-nos como querem alguns críticos de dicotomizarmos a produção de Aluísio Azevedo, sob pena de uma simplificação.

Segue a metamorfose da Virgem, símbolo caro ao catolicismo reinante na sociedade brasileira, na cortesã Alzira, reunindo o sagrado e o profano, caráter tipicamente carnavalizado da situação:

Um coro etéreo descia dos céus e vinha cantar-lhe ao ouvido o epitalâmio dos anjos. O nicho da Virgem iluminava-se de fogos cambiantes, derramando no aposento uma doce claridade de luar multicolor, e a Santa sorria para ele, banhada de ternura, toda de branco e coroada de flores de laranjeira, como uma noiva.

Angelo volta-se todo para ela e sonha que lhe estende os braços, pedindo-lhe que desça do seu altar e venha colocar-se ao lado dele.

Mas a virgem começa a tomar feições de Alzira. (AMA, p.162)

A mortalha de Alzira é um romance-folhetim que trabalha com a duplicidade, que muitas vezes não é bem resolvida. A duplicidade tanto em uma chave romântica quanto em uma chave naturalista deve ser resolvida. No romantismo pelo idealismo e no naturalismo pelo determinismo. Porém, nessa obra, quase tudo fica meio em suspenso, sem uma resolução perfeita. Angelo é a flor exótica na Corte depravada, porém Angelo, a partir dessa mesma Corte, se reinstitui como sujeito social. Nesse deslocamento que sofre a partir das relações sociais que trava na Corte, passa a conviver com seu duplo. Isso pode ser lido como a sua reinserção social, mas também como a sua exclusão, pois a personagem se suicida. É uma espécie de mito da caverna invertido, pois Angelo sai do claustro e não se salva. O seu suicídio pode ser lido tanto pela chave romântica, ou seja, o apaixonado se suicidando pela amante, quanto pela chave naturalista, ou seja, o doente sendo consumido pela histeria. A imagem da Virgem se antropomorfiza na figura da prostituta; o padre Ozéas de clérigo devasso se santifica. Porém a sua obra, a construção de um Angelo santificado, é um embuste. O discurso cartesiano é usado em condições cômicas que suspendem a sua legitimidade. O discurso científico mostra seu lado mórbido e passional. O discurso bíblico, em vez de espiritualizar, possibilita a efetivação do mundano. A Corte francesa pode ser lida como uma alegoria da elite brasileira. Enfim, parece que o folhetim romântico, feito só para entreter a um público pouco afeito à grande literatura, também traz polêmica, psicologia social, dessacraliza valores consagrados, revelando-se mais complexo do que deveria ser. Aluísio Azevedo não consegue construir uma linguagem simples para os romances-folhetins. Há uma certa densidade da qual a sua linguagem não escapa. Essa densidade se concretiza a partir das múltiplas linguagens que constituem o romance-folhetim e aí se localiza a qualidade do texto. Este se torna legível para o leitor de

hoje. Em *A mortalha de Alzira*, esse conflito discursivo, diferentemente de *Filomena Borges e Mattos, Malta ou Matta?*, porém, revela uma narrativa fraturada em que a linguagem oscila entre vários planos, ora um tanto justapostos ora em certa relação dialógica, fazendo com que a obra possa se aproximar tanto dos romances de “primeira linha” em que o plurilingüismo penetra no romance, mas permanece lado a lado, sem conflito, quanto dos romances considerados de “segunda linha”, em que ocorre o embate das linguagens.

Como explicar e ler *A mortalha de Alzira*? Um embuste, uma sátira, uma *mistificação literária*, uma crítica ao cientificismo, um empreendimento puramente comercial? É difícil precisar. *A mortalha de Alzira* foi, primeiramente, assinado por Vítor Leal. Esse pseudônimo, no entanto, era utilizado por vários escritores,¹⁴² amigos de Aluísio Azevedo, para publicarem romances considerados de segunda categoria. Essa publicação marginal foge à camisa de força da crítica, constituindo-se como um discurso mais livre, mais fantasioso, mais imaginativo, que se choca diametralmente com o universo burguês bem comportado e racional. A narrativa real-naturalista, embora presente no romance-folhetim, sofre um abalo, tanto por parte do narrador galhofeiro e bisbilhoteiro que em tom gamenho e satírico vai depreciando a Corte parisiense na primeira parte da narrativa, quanto na segunda parte, em que o universo desregrado do romantismo exacerbado se instala (Angelo, o herói romântico e sua amada vivem inúmeras peripécias extraordinárias em sonho). Parece que é uma volta ao romantismo, porém tudo é dado como se fosse irreal e há um discurso médico-científico, embora não hegemônico, que levanta a hipótese de que essa experiência onírica seja provocada pela histeria. O projeto literário-pedagógico de Aluísio Azevedo de ilustrar o leitor, levando-o lentamente, a partir dos romances-folhetins, para o bom caminho da escrita realista se acha comprometido, sobretudo na segunda parte do livro, em que a narrativa hiper-romântica aflora em toda a sua loucura, irracionalidade, inflação e exuberância. Esse componente de hiper-romantismo faz a obra estabelecer um diálogo com as sátiras menipéias de que trata Mikhail Bakhtin, em que o despropósito, as

¹⁴² BILAC, O. *Vossa Insolência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Nesse livro de crônicas, Bilac apresenta os verdadeiros escritores que publicavam sob o pseudônimo de Vítor Leal: “Bastaria, no entanto, olhar com atenção o retrato de Vítor Leal, para descobrir o segredo agora desvendado por Aluísio Azevedo no prefácio de *Mortalha de Alzira*. Havia com efeito nesse retrato os olhos adoráveis de Aluísio Azevedo (os mais belos olhos de homem que conheço, leitora!), a vivacidade felina da fisionomia de Coelho Neto, a pose à D’Artagnan de Pardaí Mallet, e o nariz titânico, descomunal, de quem está agora escrevendo estas cousas. Éramos nós - o romântico Vítor Leal.” p.120

anormalidades, os casamentos desiguais afloram e rompem com a racionalidade. A obra também dialoga com a novela *Noite na Taverna* de Alvarez de Azevedo, que se insere na corrente gótica, bastante distante de um projeto racional de escrita. O próprio Aluísio Azevedo, em prefácio à obra *A mortalha de Alzira*, sob o pseudônimo de Vítor Leal, critica severamente a narrativa real-naturalista cujo objetivo fizera parte de seu projeto ilustrado.

Na citação a seguir, nesse prefácio, Vítor Leal mantém, inicialmente, um discurso educado e civilizado para o seu interlocutor: os naturalistas. Entretanto, no desenvolvimento de sua crítica ao ideal impassível dos naturalistas, passa a insultá-lo por intermédio de uma linguagem agressiva e extremamente satírica. O discurso real-naturalista é caricaturizado e desentronizado, sobretudo o seu caráter fatalista e pessimista:

O romance, quando digno desse nome deve desenrolar diante de nossos olhos sublimes quadros e edificantes exemplos de moral e honra, e não cenas banais e ridículas da vida de todo dia, da vida terra-a-terra que nenhum interesse pode despertar em quem quer que seja, como também nenhum ensinamento pode trazer àqueles que lêem com louvável fim de se instruir, formando e desenvolvendo conjuntamente seu caráter. O romance deve, ao mesmo tempo que deleitar o espírito, confortar o coração.

Foi isso que o entenderam os bons mestres da primeira e melhor metade do século e é assim que eu igualmente o entendo.

(...) Vamos, senhores naturalistas, façam uma grande bagagem de tudo quanto é brilhante, de tudo que é formoso e de tudo que é balsâmico! Carreguem com o Sol que é a cor, carreguem com as flores que são o perfume, carreguem com as aves que são a música; carreguem com a mulher que é o amor e a vida. Vamos! *Dispam-lhe de toda a natureza! Rasguem-lhe os vestidos, furem-lhe os olhos. Arranquem-lhe os cabelos! Vamos, senhores naturalistas, apaguem as estrelas, mandem dar uma mão de piche sobre o azul do céu!*

Corram a pontapés as rosas e as borboletas! Vamos, levem tudo isso que é poesia e que não fique senão a podridão e o mal.

Querem fazer da terra um lameiro vil, nauseabundo? Pois, então, que arranquem a alma e convertam-nos o coração, em máquina de julgar e não de sentir.

(...) Se me acoimarem de visionário, direi que mais iludido é aquele que supõe alcançar glórias pervertendo o gosto do público com as repugnantes descrições de cenas escabrosas.¹⁴³ (Grifos nossos)

A mortalha de Alzira é uma obra *legível*, pois a partir dela, Aluísio Azevedo tece uma crítica à sua própria obra e à narrativa burguesa-racional do século XIX. O texto não é puro divertimento, mas faz pensar nas linguagens sociais que tentavam, naquele momento, se impor. Além disso, a segunda parte, de romantismo exacerbado envolve o leitor, parcialmente, num *triller* recheado de peripécias. Entretanto, esse envolvimento ocorre só em parte, porque o discurso cientificista de

¹⁴³ BROCA, B. *Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do realismo ao pré-modernismo*. Campinas: editora da Unicamp, 1991.p.162

Cobalt distancia o leitor do arrebatamento da narrativa rocambolesca. A análise de Umberto Eco sobre o romance-folhetim é aqui pertinente, pois há identificação e exotopia simultaneamente. A *maquinaria envolvente* de que trata Eco funciona, mas não está sozinha e essa ausência de solidão propicia a crítica e não somente a identificação.

8.7 *Livro de uma sogra: carnavalização do romance de tese*

Tal é, na sua idéia geral, este livro, freqüentemente paradoxal e contraditório, por vezes exato e verdadeiro, desigual e difuso no estilo e na textura, mal inspirado na ação, que é de baixa comédia, ousado, embora sem nenhuma originalidade nas idéias, imoral em suma, mas sugestivo e, no meio de nossa atual produção, distinto.¹⁴⁴

O romance *Livro de uma sogra*, de 1895, é a última obra romanesca de Aluísio Azevedo e, aqui, a escrita do autor diferencia-se dos demais romances-folhetins, não apresentando múltiplas peripécias, aventuras extraordinárias e enredo atribulado. Nessa obra, o escritor explora outra variante discursiva. Entretanto, o que o assemelha às outras obras é a estrutura multiplanar do discurso, pois a linguagem também se estratifica, apresentando-se sob várias roupagens: a romântica; a cientificista; a do diário íntimo; a da conversa familiar; a da tese; a paródia dessas linguagens citadas e o diálogo com textos consagrados da cultura ocidental no intuito de criar argumentos de autoridade que validem o discurso.

Essa obra tem suscitado estranheza entre os críticos, sendo difícil classificá-la tendo em vista os quadros estéticos disponíveis. Os críticos se dividem em relação a essa obra: alguns a percebem como romance de tese, inserindo-a no universo do real - naturalismo e outros a interpretam como distante do universo zolista, como é o caso de Alcides Maya e de Josué Montello:

Mas, a partir daquele esboço, e não citando os livros em que, por desfastio, o escritor se colocou entre Walter Scott e Ponson, todos os romances de Aluísio, com exceção do derradeiro, o *Livro de uma sogra*, têm a chancela do zolismo.¹⁴⁵

“Enquanto escreveu romances, Aluísio, que se conservava solteiro, foi um preocupado com o problema do casamento. E encheu com essa preocupação grande parte de sua obra de romancista. De *Uma lágrima de mulher*, livro romântico, ao *Livro de uma sogra*, romance de tese, debateu a questão ora definindo os males de situações de família ou de preconceitos

¹⁴⁴ VERÍSSIMO, J. A questão do casamento: a propósito do Livro de uma sogra. In: *Estudos de Literatura Brasileira*. 1ª série. São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1976, p.54.

¹⁴⁵ MAYA, A. Discurso do Sr. Alcides Maya. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, Rio de Janeiro, abr. 1920, p.74-75

sociais burgueses, ora estabelecendo soluções de psicólogo atilado, como no último e mais estranho de seus romances, onde procurou falar com ares de experiente através de supostos pensamentos e recordações de uma sogra.¹⁴⁶

O romance se constitui a partir de um discurso em primeira pessoa, feminino, de uma sogra, Olímpia, que sem conhecimentos filosóficos, científicos ou acadêmicos, escreve uma tese sobre o casamento, para ser lida e seguida por sua filha e genro. A tese, na realidade, é um receituário que define uma economia das relações conjugais no intuito de preservar o casamento do tédio. Os cônjuges devem seguir a monogamia, mas viverem de tempos em tempos separados a fim de preservarem o interesse mútuo que com a convivência diária fenece. De início podemos verificar na obra uma crítica ao discurso de tese cientificista tão apregoadado pelo naturalismo, pois já não temos mais o narrador observador cientista ou a figura típica do médico, munido de arsenal científico, afirmando e estabelecendo verdades. A personagem, Olímpia, partindo da observação social e da própria vivência conjugal, passa a desenvolver sua tese, seu programa, sua receita do bem viver a dois, aplicando-os em suas duas cobaias: sua filha e seu genro. Coloca em prática o que pensa ser um casamento perfeito: os cônjuges não devem viver sempre sobre o mesmo teto. O amor sexual define, porque sobrevém o tédio. Embora Olímpia não tenha uma teoria de *background*, há a Bíblia, especialmente o Levítico, em que se apregoa o afastamento do homem em relação à mulher *imunda* (estado menstrual), à gestante e à parturiente, a que Olímpia se reporta constantemente para dar sustentação à sua tese prática de distanciamento temporário dos cônjuges. Há também a figura do médico, na personagem Cézár, que a acompanha e a auxilia. Aqui, porém, o saber médico é um acessório, e não parte essencial, como ocorre em *Girândola de amores*, *A mortalha de Alzira* e *O homem*, por exemplo. Aluísio Azevedo está afastado da escrita naturalista em que a literatura passa pela legitimação cientificista. Em *Livro de uma sogra*, o tratado de Olímpia é apenas acompanhado pelo discurso médico que o ratifica.

Em *Livro de uma sogra*, temos um estudo filosófico satírico sobre os males e as virtudes do casamento assemelhado, em parte, à obra *Fisiologia do casamento* de Honoré de Balzac.¹⁴⁷ Nessa obra, o escritor francês introduz personagens,

¹⁴⁶ MONTELLO, J. Uma lágrima de mulher: primeiro romance de Aluísio Azevedo. *Vitrine*, Rio de Janeiro, jun. 1943.

¹⁴⁷ BALZAC, H. *A fisiologia do casamento*. In: _____. *A Comédia humana*. Trad. Mário Ferreira Santos. 17. Vol. São Paulo: Ed. Globo, s/d.

fábulas, peripécias e toda sorte de gêneros de discurso (cartas, anedotas, máximas, parábolas, narrativas secundárias, intertextualidade literária etc) no sentido de dar sustentação à sua tese que consiste também em um tipo de receituário para o sucesso do matrimônio. Tal qual a obra de Aluísio Azevedo, o discurso predominante é o analítico satírico que vai desvendando os vícios, a falsa moral, as hipocrisias, os jogos de interesse que se manifestam nas relações entre os cônjuges, apresentando uma radiografia bem humorada e crítica da instituição matrimonial. Ambas as narrativas, elaboram um receituário pormenorizado e detalhado de atitudes maritais que podem contribuir para a felicidade conjugal. Entretanto, esse receituário se torna risível em virtude de que se mostra sempre limitado em relação às possibilidades sempre novas e variadas de infelicidade, revelando a complexidade e a incompletude das relações sociais. Nesse sentido, essas obras apresentam uma atitude crítica em relação aos discursos monológicos, elaborados em forma de tratados, respaldados em análise científica, que visam descrever o objeto fielmente, levantar os problemas e apontar soluções definitivas. Os pseudotratados sobre o casamento tanto em Honoré de Balzac quanto em Aluísio Azevedo não logram trazer a felicidade conjugal a que se propunham, revelando-se discursos limitados.

Uma série de situações comuns são tratadas de modo jocoso nas obras tanto do escritor francês quanto do brasileiro, tais como: a lua-de-mel se transformando em lua-de-fel e em armadilha para o casal (LUS, p.126-131; em Balzac, Meditação VII, Da lua-de-mel) ; o romantismo das mulheres que idealizam a vida marital e que não encontra respaldo na realidade; o uso do mesmo quarto de dormir como proibitivo porque banaliza o desejo e revela o grotesco corporal (“O olfato tem suas idiossincrasias, tem as suas antipatias e as suas inclinações (...). Nos esposais, os direitos desse sentido (...), são perfeitamente ludibriados pela perfumaria de toucador, sem calcularem os noivos o perigo que com isso corre a sua futura felicidade conjugal. (...) Já não escondem absolutamente um para o outro os seus bocejos e as suas repulsivas expansões corporais” LUS, p. 80-81; em Balzac, Meditação XVII, Teoria do leito); a análise satírica da peripécia usada para avivar o amor (“Ah! – não se sustenta o amor sem o elemento dramático, e não há drama sem lágrimas”, LUS, p.177; em Balzac, Meditação XXII, Das peripécias); os enfeites de toda sorte de maquiagem e de toailete e o seu desmascaramento no casamento (“Quando um moço, ou uma moça, quer casar, qual é o seu primeiro cuidado? –

Enfeitar-se; ou melhor – disfarçar-se.” LUS, p.77; em Balzac, p.400); a prostituição dentro do casamento (“Oh! quanto me prostituí nos braços de meu marido!”, LUS, p.27; em Balzac, V- Do orçamento, p.421); a dessacralização do amor pelo tédio (“Não há estômago que resista a faisão-dourado todos os dias; o melhor acepipe, se não for discretamente servido, enfastiará no fim de algum tempo. O mesmo acontece no matrimônio: os cônjuges acabam invariavelmente por se enfastiarem um do outro, não pelo uso que fazem do seu amor, mas pelo abuso mútuo da convivência e da ternura.” LUS, p.72; em Balzac, “O casamento deve incessantemente combater um monstro que devora tudo: o hábito” p.291); a tese do marido medíocre que se ajusta mais à felicidade conjugal porque não é desviado pela consagração e incenso público (“Até a sua própria mediocridade de inteligência se me afigurava o belo complemento da sua perfeição de animal humano: - o talento elevado a certo grau é sempre, no amor, uma anormalidade perigosa”, LUS, p.103; em Balzac, Introdução, p. 243) e, finalmente, a conclusão de que o sentimento amoroso é uma construção social, engenhosa, caprichosa, de mentes intoxicadas de romantismo, tendo um forte componente de classe social, vinculando-se à elite, e não um dado natural que possa ser desposado por todos os segmentos sociais (“Olhai o casamento entre a gente do campo. Por que razão o camponês é mais feliz no casamento do que a gente civilizada da cidade? É que lá na roça quando o João da Horta vai casar com a Joana dos Porcos já lhe conhece a medida justa da cintura, e já lhe viu os pés descalços, as unhas sujas e a cabeça despenteada (...) LUS, p. 83; em Balzac, p.257; 385; 501). Outro dado que aproxima as narrativas é a orientação do discurso para a classe social privilegiada que pode lançar mão de vários dispositivos materiais para incrementar a vida conjugal.

Outra questão importante é que o discurso de Olímpia, primeiramente endereçado só para o genro e a filha, se apresenta como majoritário no texto, não abrindo espaço para refutações. Entretanto, ao tornar-se público por intermédio do genro que o repassa a um amigo que decide publicá-lo, o discurso perde esse caráter fechado e passa a ser objetificado pelo contexto enquadrante. Outro ponto importante que assegura parcialmente o fechamento e a validade do discurso de Olímpia é que ele é publicado após a sua morte, constituindo-se em discurso de um morto, e enquanto tal é venerado, exaltado, fechado. Parece não receber contrapontos, é quase irrefutável. O discurso de Olímpia também é validado na prática, uma vez que a narrativa conta a felicidade dos cônjuges ao seguirem a

receita da sogra. O discurso de Olímpia é para ser lido após a sua morte e para explicar as suas atitudes. Ele ocorre como uma explicação de uma *performance* que deu certo. É quase irrefutável, pois é somente uma explicação, funcionando como espelho da prática. Formalmente ele é um bloco só, um solilóquio quase impenetrável. Os parágrafos são imensos uma vez que não há diálogo aparente, não há interferência explícita do outro.

Porém, embora o discurso de Olímpia seja quase hegemônico na narrativa, não aceitando intromissões, há, entretanto, alguns senões em relação a essa apreensão. O discurso é parcialmente comentado tanto pelo genro quanto pela personagem Leão, amigo do genro [Leandro], responsável pela publicação dos manuscritos de Olímpia. Os comentários depreciam o discurso porque descrevem a personagem Olímpia como “megera”, “jararaca”, “típica sogra”. Nesse sentido, temos um enquadramento do discurso de Olímpia dentro da narrativa. Esse enquadramento é uma forma de distanciamento do discurso que pode ser visto de forma exotópica e aí pode ser avaliado, criticado, limitado, objetificado etc. Esse enquadramento também ocorre de modo intratextual e intertextual. A obra interage com o restante da produção de Aluísio Azevedo, e esta interage com o ambiente histórico-literário em que ocorre. Essa contextualização faz com que o leitor estabeleça um diálogo da obra *Livro de uma sogra* com as outras produções do escritor e destas com o seu tempo.

A fala quase hegemônica e monológica de Olímpia, reproduzindo os romances de tese naturalistas em que o narrador cientista detém a verdade e a palavra, foi também vista por Wilson Martins como fraturada. O crítico assegura que o romance apresenta uma estrutura bem moderna em que vários pontos de vista se confrontam com a perspectiva de Olímpia, gerando a quebra do monologismo:

De qualquer modo, o livro não tinha nada de ilegível, a sua leitura tornada interessante, não só quanto ao estilo e fluência, mas também pelo desencontro dos diferentes pontos de vista expostos sob e o mesmo problema. Ora pela sogra, Olímpia, cuja versão constituía, como indica o título, o eixo da história. Ora pelo seu marido, Virgílio, de participação apenas ilustrativa. Ora por Leandro, uma das vítimas, sobretudo da sogra, que fizera prevalecer os seus cálculos e ainda por Leão, amigo e confidente da vítima, servindo também de ponte para o leitor, a quem a história, afinal, se destina.¹⁴⁸

¹⁴⁸ LINHARES, T. *História crítica do romance brasileiro: 1728-1981*. V.II. Belo Horizonte: Itatiaia/ São Paulo: Edusp, 1987, p.197.

Como último romance de Aluísio Azevedo, essa obra nos parece uma paródia dos romances de tese naturalistas. O escritor parece se divertir em criar Olímpia, personagem autoritária, voz feminina em uma sociedade patriarcal, cuja tese e programa conjugal se embasa no discurso religioso e no empírico privado (a vida matrimonial de Olímpia). Longe estamos do narrador cientista, masculino, observando a mulher histórica e a definindo de modo monológico, utilizando-se de argumentação científica. O discurso de Olímpia não se esconde por trás de teses científicas, antes não oculta as suas limitações; incongruências; insanidade; autoritarismo e, também, boa vontade.

Passemos, agora, a analisar alguns fragmentos do romance a fim de verificar os argumentos usados por Olímpia para expor a sua tese e como, nessa argumentação, emergem vários discursos sociais que são parodiados e tornados objetivos, revelando a multiplicidade de planos discursivos que perfazem a obra *Livro de uma sogra*.

Olímpia justifica o seu procedimento, distanciando os cônjuges temporariamente, asseverando que o seu objetivo primordial é preservar a felicidade conjugal, afastando o tédio. Vira uma idéia fixa para Olímpia. É a ditadura da felicidade que ela impõe. Olímpia é autoritária. A filha e o genro se submetem ao tratamento, aquela por ser dominada pela mãe e este por ser pobre. A personagem escolhe as suas cobaias a fim de poder validar a sua tese. O processo de escolha do genro-cobaia é bastante cômico e problematizador de várias questões sociais. Os oficiais da marinha são os primeiros pretendentes porque, em virtude da profissão, se ausentam do lar e isso é ponto positivo para que o tédio não se vivifique. Porém, não há sucesso nessa empreitada porque Palmira, a futura noiva, não demonstrou interesse por nenhum pretendente. Olímpia refuta os políticos renomados e os cientistas ilustres porque são vaidosos e vencedores e se sentiriam superiores a sua filha e, com certeza, não seriam tão facilmente manipulados por Olímpia. Ocorre a retomada da tese do marido vulgar, ordinário, já exposta em *Condessa Vésper*, quando Ambrosina não desejava o “herói da moda” para ser seu cônjuge. Em *Livro de uma sogra*, entretanto, essa tese é a espinha mestre da obra; já no folhetim anterior é uma tese lateral.

O experimento de Olímpia requer uma “cobaia” que precisa ser alguém simplório, de inteligência regular e, sobretudo, pobre. Opta, então, por um funcionário público, um amanuense de Secretaria de Estado. O mocinho aqui,

portanto, tem que ser medíocre e nada extraordinário. Longe estamos do universo romântico em que o herói apresenta todos os atributos de um verdadeiro Hércules. O marido deve ser inferior à mulher. Essa tese já a encontramos em *Condessa Vésper*, sendo ela, desse modo, um autoplágio de Aluísio Azevedo. O único atributo positivo do noivo é sua beleza e higidez física, qualidades fundamentais para satisfazer a amada sexualmente. Olímpia, porém, transforma o genro em um negociante, já que, para ela, todos os comerciantes eram de inteligência regular, semi-analfabetos e essas características tornariam esse tipo social mais fácil de ser gerenciado. Nesse ponto, há uma definição de um tipo social bastante recorrente na obra de Aluísio Azevedo. O português pobre que se transforma em rico negociante, consagrando-se socialmente como Comendador. O título é o seu objetivo último (“O mercador no Brasil, quando não sonha outras quimeras, com uma nunca deixa de sonhar – é a comenda. E, mal a suponha realizada, começa a sonhar com o título de barão, e depois com o de visconde ou conde” LUS, p. 145). A fala de Olímpia é longa e comporta uma crítica bem humorada e contundente à atividade especulativa do comércio que, segundo a personagem, nada produz, nada gera, mas apenas especula, sendo uma atividade desprezível (“O indivíduo sem técnica ou habilitação para produzir qualquer trabalho, o indivíduo intelectualmente nulo, pode abraçar, de um dia para outro, a carreira comercial, e pode ser feliz” LUS, p.140). O negociante português enriquece nessa prática especulativa, sem adquirir cultura e visão de mundo mais complexa (“Não são raros os exemplos de negociantes ricos, considerados e poderosos, absolutamente rasos de inteligência”.LUS, p.140). A única cultura que adquire é a romântica açucarada e infantilizada (“Todo homem de vida material detesta em questões de arte, o naturalismo e a verdade, encontre-os na estatuária, na pintura, no romance ou no teatro, e adora o maravilhoso e o fantástico. São como as crianças.” LUS, p.145). Cria seus filhos uns “mimalhos”, despreparados para o trabalho produtivo. Fá-los bacharéis e eis aí uma geração que se torna improdutiva e incompetente, não raras vezes, perdendo toda a fortuna herdada (“E o mimalho acabará fatalmente por apresentar ao mundo mais uma espécie desses milhões de bacharéis inúteis, pretenciosos e tristes, incapazes de obra mais significativa.” LUS, p.148). A terceira geração vira mendiga, pois o referido “mimalho” só dilapida a fortuna herdada do Comendador (“Mantendo-se à custa da família ou da herança até a velhice, e só vivendo para desorganizar o meio em que vegetam”. LUS, p.148). Olímpia, servindo de porta-voz ao verdadeiro autor,

apresenta um diagnóstico da família brasileira, atribuindo a decadência à ignorância da base, do patriarca (“E eis por que, para sintetizar a escala geral da família brasileira feita pelos portugueses, formei este axioma: Pais – comendadores; filhos – bacharéis; netos – mendigos.” LUS, p. 148). Essa síntese crítica sobre as relações familiares e a decadência das fortunas herdadas por filhos perdulários, pode ser aplicada retrospectivamente, iluminando várias personagens de sua produção literária anterior, como Amâncio de *Casa de pensão*, Gabriel de *Condessa Vésper* e João Romão de *O cortiço*, personagens que se inserem nessa tipologia levantada.

A escolha de um comerciante para marido de Palmira, filha de Olímpia, problematiza também as relações de gênero à medida que o comerciante inculto, vindo de extratos pobres da população e enriquecendo às custas de especulação, passa a ser manipulado pelo elemento feminino, de extrato social alto cuja cultura ocidentalizada e europeizada se impõe ao elemento masculino. Essa relação desigual de gênero é detalhadamente narrada e ficcionalizada em *O cortiço* a partir das personagens João Romão e Zulmira. Aluísio Azevedo enfoca o discurso feminino urbano culto que se impõe em um meio escravocrata patriarcal inculto. Esse discurso, à primeira vista, pode parecer inverossímil, mas apresenta referencialidade social, atestada por José Veríssimo em seu artigo sobre *Livro de uma Sogra*.¹⁴⁹

À crítica ao negociante especulativo, segue-se o elogio do trabalho, tema recorrente em Aluísio Azevedo, atendendo ao projeto ilustrado do escritor em fazer da literatura um discurso emancipatório e crítico:

O mais interessante, porém, é que a sociedade brasileira, nem só lhe [comerciante] dá acesso, como ainda o coloca no primeiro plano da sua primeira camada, emprestando-lhe, como para justificar-se desse erro, aos olhos dos que não são traficantes comerciais, o título das duas qualidades que ele menos possui: trabalhador e honesto. Honrado trabalhador! Mas o trabalho quer dizer técnica e quer dizer produção; e o negociante não produz e só tem uma ciência- a de enganar o incauto consumidor, para apanhar-lhe, como as cocotes, o dinheiro que puder. E eu, cá por mim, nesta questão de exploração e gatunagem, prefiro, com franqueza, e acho menos nocivo e mais sincero, o gatuno que rouba o relógio ao transeunte ou arrebatava um queijo da porta do sucio, porque esse é castigado pelo seu próprio aviltamento e arrisca a liberdade quando furta; ao passo que o outro a nada se expõe e, em vez do castigo correcional, recebe em prêmio da sua próspera ganância todas as honras e todas as considerações da nossa melhor sociedade. (LUS, p.143)

¹⁴⁹ VERÍSSIMO, J. A questão do casamento: a propósito do *Livro de uma sogra*. *Estudos de Literatura Brasileira*. 1ª série. São Paulo: Itatiaia, 1976, p.51.

O discurso de Olímpia, ao tentar definir um bom marido para sua filha, problematiza a mediocridade dos estratos médios do funcionalismo público brasileiro; a decadência da família patriarcal; o setor comercial português especulativo e o autoritarismo da classe dominante sobre os pobres, perfazendo-se como um discurso sociológico-crítico. Leandro a tudo se submete por gostar de Palmira, a filha de Olímpia, mas também por ser pobre e, a partir do casamento, assumir uma boa posição material e social. O casamento de Leandro e Palmira é dado sob duas perspectivas: pela ótica do amor e pela venal. Entretanto, Aluísio Azevedo não destaca esta última, fazendo dela um fator degradante e humilhante ao extremo para o noivo. O casamento pode se realizar, atendendo a mais de um objetivo. Longe estamos das idealizações e abstrações românticas que elevam o amor e desvalorizam o interesse material nos consórcios amorosos. *Livro de uma sogra* funciona como contraponto ao livro *Senhora*¹⁵⁰ de José de Alencar, em que a compra de um marido é demonizada e deve ser purgada por sentimentos mais elevados no decorrer da narrativa. Em *Livro de uma sogra*, a questão material é tratada sem grandes dramatizações e é uma das causas ordinárias do casamento. O material e o sentimental convivem sem pejo e sem grandes dramas de consciência para as personagens.

Outro argumento que sustenta a tese de Olímpia é a necessidade de reprodução de seres humanos mais perfeitos. Para ela, o primeiro filho, fruto do amor-paixão, é melhor gerado; já o nascimento do segundo, quando o casal já se entedia do matrimônio, é um verdadeiro atentado à natureza. Olímpia dá explicações não científicas para essa diferença de nascimento e, em prol da preservação da melhor espécie, continua aplicando o seu receituário. Instaura-se, aqui, claramente, um diálogo com as teses científicas, manipulando-as pelo avesso e ridicularizando-as.

Nestas condições, o filho será por força de regra, não como são os pais, mas um ente tão perfeito como eles mutuamente se julgavam, convictos, na providencial ilusão do seu desejo. Donde se conclui que a formação de um filho, rigorosamente perfeito, isto é, que a garantia da seleção humana e o aperfeiçoamento da espécie, dependem mais da imaginação dos pais do que das suas verdadeiras virtudes e das suas qualidades físicas. (LUS, p.65)

Satiriza e carnavalesca a linguagem científicas, definindo, a partir de sua visão leiga e prática, o que vem a ser o aborto:

¹⁵⁰ ALENCAR, J. *Senhora*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

Entre os dois instintos garantidores da vida - o amor e a fome, existem as mais estreitas analogias: Da mesma forma que – comer sem apetite produz até má digestão, conceber sem amor-produz má gravidez e mau parto; quando não produz o aborto, que é a legítima indigestão do amor. (LUS, p.161)

A tese também se reporta à Bíblia, sendo portanto validada moral e eticamente. Não é somente de origem laica, como o discurso cientificista naturalista. Esse *background* religioso provoca estranheza, pois em vez de citações científicas, correntes na época, traz para o interior do texto um referencial discursivo diverso.

Outro argumento usado por Olímpia é a sua própria decepção amorosa e matrimonial. Na passagem seguinte temos a voz do falecido marido de Olímpia que atesta a tese da esposa. O casamento de ambos começou bem e logo se transformou, pois se desiludiram um do outro. A prática sexual, antes tão ambicionada, transformou-se em obrigação. Introduce-se aí certa comicidade no ato sexual, retirando-o tanto da chave naturalista em que imperam os instintos quanto da chave romântica em que ocorre a idealização:

Com minha mulher devia suceder a mesma coisa que sucedia comigo, porque certas vezes, despertei-a à noite para o fim genésico, e, mais dormindo que acordada deixava indiferentemente, com os olhos fechados, que eu saciasse nela o meu desejo material. Tanto o nosso espírito já por fim não tomava parte no desempenho da função matrimonial, que em muitas ocasiões, enquanto nos dispúnhamos para cumpri-la, conversávamos de vários interesses domésticos, alheios ambos ao supremo destino que naquele instante nos aproximava um do outro. (LUS, p.31)

Seguindo-se o projeto ilustrado do escritor, ataca-se o romantismo, pois, apesar de Olímpia atribuir a dissolução do seu casamento apenas ao tédio que naturalmente sobrevém à convivência ininterrupta, critica a postura romântica ao afirmar que quando se casara, não se achava “infectada” pelo romantismo. Olímpia assegura não ter sido ultra-romântica, esperando um verdadeiro herói romântico para se casar. Era já mais objetiva, não caindo na moda da época, ou seja, a visão romântica. Esta, segundo ela, idealiza os amantes, e a convivência conjugal contínua desmonta a idealização. No excerto a seguir a linguagem adquire uma roupagem naturalista para desbancar o romantismo:

Dores, decepções, fastios e tédios, não entravam jamais no cantante programa da minha felicidade. E note-se que eu não era, à semelhança de muitas das minhas amigas, o que se pode chamar uma moça romântica. Não sonhei nunca para meu noivo algum príncipe encantado, nem algum singular e formoso aventureiro, que viesse de longínquas paragens,

galgando precipícios e vencendo insuperáveis escolhos, para chegar até a mim e depor a meus pés o seu coração de poeta enamorado e a sua gloriosa espada de cavalheiro. Não, e acho que essas donzelas, que sonham assim torto, são verdadeiras aleijadas do coração, deformidade conseqüente de uma moléstia que grassava muito quando eu tinha dezoito anos - a infecção romântica, com caráter pernicioso e acompanhada de crises agudas de delírio e perturbações cerebrais. (LUS, p.59)

Olímpia, antes de optar pela monogamia, mas com intervalos de afastamento dos cônjuges, analisa vários tipos de união, construindo uma fala bem humorada e sem preconceitos, levantando vantagens e desvantagens à série de uniões que lista. O concubinato permite permanecer com o marido e ter um amante, mas pode ser prejudicial à mulher uma vez que ela não pode transitar publicamente com o amante e o brilho social é imprescindível para a felicidade da mulher. Como vantagem, assegura que a mulher será sempre amada pelo amante em virtude de que a relação não é constante e diuturna:

As quatro paredes de uma alcova de amor podem conter um vasto paraíso de intermináveis esperanças e um mundo de venturas; o pequeno espaço de uma cama é, entre todas as vastidões da terra, o campo mais largo e mais importante no destino do homem - é aí que ele morre. Sim senhor! Tudo é verdade e em tudo isso eu creio; mas não entrarão também, como requisitados de felicidade na vida de uma mulher de hoje - os bailes, o lírico, a estação em Petrópolis, as águas de Caxambu, os domingos de corrida, o jogo, os jantares diplomáticos, a palestra e a convivência enfim com o escol da sociedade?... (LUS, p.55)

A prostituição ou a poligamia não são aceitas socialmente e os filhos dessas uniões são considerados ilegítimos e isso constitui verdadeiro problema para a felicidade. O celibato vai de encontro à própria fisiologia da mulher, visto que é feita para amar e procriar. E, finalmente, o casamento tradicional tem demonstrado pelos fatos, pela observação direta dos casais, que não traz felicidade.

Ainda na linha da argumentação para a defesa de sua tese, Olímpia traz para o interior do seu discurso várias críticas a valores culturais consagrados, a partir de um tom herético, carnavalesco, grotesco e cômico. Inicia pela constatação de que os perfumistas produzem um grande engodo, pois encobrem o cheiro natural dos homens. No namoro, utilizam-se os perfumes que criam um cheiro artificial; já no casamento, sem mistificações, afloram, no cotidiano da vida a dois, os cheiros naturais que passam a ser fonte de frustração. Na passagem seguinte, há intertextualidade com Balzac:

E já explicou um filósofo humorista que o casamento era sempre uma permuta, mas não de almas e corações, e sim: durante o dia - de maus humores; durante a noite - e maus odores. (LUS, p.80)

Num segundo momento, afirma que a mulher consegue perceber o homem desprovido de sensualidade; já o homem não. Para provar essa tese, se utiliza de um exemplo herético, comparando a recepção diferenciada da imagística da Virgem Maria e de Jesus Cristo por ambos os sexos:

Nenhum homem será capaz de impressionar-se pelos encantos físicos de uma mulher, sem que nisso entre o concurso de seus sentidos; ao passo que qualquer mulher pode admirar um homem belo, sem desejá-lo sensualmente. É assim que nós mulheres amamos Jesus Cristo; e se Maria, a formosíssima Virgem Santíssima, não tivesse, para resguardar a sua enamorada e frágil boniteza de mulher, a celestial e sacrossanta auréola de mãe de Deus, o que seria de ti, ó doce, poético e venerando prestígio do Catolicismo?...

Cristo atravessa os séculos, todo nu, de braços abertos para a humanidade, e a sua nudez de homem jamais trouxe rubor de pejo às faces da donzela, nem acordou desejos no peito das mulheres.

Mas se despissem Maria das castas vestimentas que lhe escondem o divino corpo, ela deixaria de ser a piedosa e cândida rainha dos céus, e seria Vênus, a deusa do amor e do pecado. (LUS, p.108)

Em outra ocasião desmitifica a noite de núpcias, retratando-a como um verdadeiro suplício do corpo para a mulher, utilizando-se, inclusive, do discurso cientificista:

O quarto de Palmira era distante do quarto do marido, e entre os dois estava o meu. Esta disposição foi intencionalmente estabelecida por mim: se eles com efeito se sentissem arrebatados um para o outro, o próprio desejo havia de aproximá-los de qualquer modo, não era absolutamente necessário que os fechasse eu dentro da mesma prisão, como fizeram comigo e Virgílio, e como se faz com as cadelas e os cães de raça que têm de procriar.

(...)

Toda aquela indecorosa encenação de amor; todo aquele cerimonial de que cercaram o meu tálamo; todo aquele desusado e insociável luxo de que sobrecarregaram o aposento, iluminado por uma lâmpada de vidro azul; e o luxo afetado e espetaculoso da cama, e o luxo intencional de rendas e fitas na camisa que me vestiram, e os calculados perfumes que me puseram no corpo; tudo isso, tudo me sobressaltava e me fazia nervosa. Demais, o ar de Virgílio também me constrangia: ele não tinha nessa ocasião as suas maneiras simples, o seu ar franco e simpático de bom rapaz; estava até esquerdo, desajeitado, procurando disfarçar o seu invencível embaraço.

(...)

Não tive o menor gozo; tudo me fez sofrer, sofrer deveras; não só no moral, como fisicamente, e muito. Sofri e padeci, porque, na preocupação sobressaltada de esperar aquela noite, e no constrangimento e no choque daquele primeiro encontro, assim tão cerimoniais, tão previsto e tão festejado, meu corpo, sem atingir o necessário grau de apetite sexual, privou-se da indispensável e benéfica lubrificação com que a natureza protetoramente habilita e prepara, em tais casos, os nossos delicados órgãos do amor. E essa falta transformou um ato, que devia ser bom e natural, em verdadeira violência. Fêz-me doer; fêz-me chorar. (LUS, p.129-130)

A gravidez não é poupada e passa a ser descrita como um espetáculo feio que deforma a estética do elemento feminino e gera perda de interesse por parte do esposo. O registro de linguagem se caracteriza por uma hipertrofia da visão naturalista do realismo cru:

Mas quando o teu feto atingir ao seu último período de gestação, sabes tu, minha filha, como estarás diferente e como serás outra? – abatida, desbotada, sem cintura, com os pés inchados, a cara intumescida, as pernas trôpegas, o ventre enorme, e o estômago em revolta, o que seguro te produzirá engulhos e mau hálito!...

Não! Não! Não, minha filha! Teu esposo não te verá de ventre crescido, não te sentirá mau hálito, não ouvirá teus gemidos e gritos de parturiente, nem assistirá a sair-te das entranhas, entre as viscosas esponjosidades da placenta e a nauseante fedentina dos humores puerperiais, um ensangüentado feto, uma posta vermelha de lodo vivo! (LUS, p.167)

Ao final da narrativa-tese, a narradora Olímpia acaba por separar o amor sexual do amor espiritual. Há uma dicotomia que problematiza tanto o romantismo quanto o real-naturalismo. Olímpia e o médico, César, desfrutam apenas do amor espiritual, casando-se ao final. Já a filha, Palmira, e Leandro, seguindo o receituário da sogra, vivem um casamento em que o amor sexual é a tônica do relacionamento. Aos velhos, o espírito; aos moços, o sexo. Esse final pode se encaixar tanto no naturalismo como no romantismo. E como derradeiro conselho para os cônjuges, Olímpia sugere que ambos procurem amantes espirituais, longe da tirania da carne e da luxúria. A separação entre amor sexual e espiritual é a solução. Em *Livro de uma sogra*, a solução dicotômica entre o corporal e o espiritual faz o discurso servir a dois senhores: o romantismo e o naturalismo, porém essa dicotomia adquire uma certa complexidade à medida que essas estéticas são contestadas, pois a exaltação do corpo e da sexualidade aproxima o discurso da perspectiva real-naturalista, mas a apologia do amor espiritual o distancia dessa estética e o vincula ao romantismo. Há um movimento discursivo de recuperação e contestação dessas estéticas, revelando-se uma complexa dialogia no enunciado. Ora temos um movimento de secularização do casamento, enfatizando-se o seu lado sexual-material, ora temos a espiritualização do matrimônio, demonstrando claramente que Aluísio Azevedo vai de encontro ao seu projeto afirmativo em relação à poética realista.

Livro de uma sogra opera uma crítica bem humorada ao discurso cientificista de tese, bastante corrente entre os escritores de orientação real-naturalista. A obra se apresenta como um pseudotrato, indo de encontro ao ideário naturalista de uma escrita bem comportada, com bases científicas, tendo um narrador cujo saber

científico, a observação precisa e a descrição técnica o levam a comprovar uma tese. Em *Livro de uma sogra* a narradora é leiga, é uma sogra autoritária que submete o genro pobre e a filha passiva aos seus mandos. Ela impõe a felicidade a ambos. Essa personagem ora aparece como megera, ora como sogra, ora como santa. Essa oscilação é cômica e compromete a seriedade do discurso. O hipercientificismo beira ao grotesco e situações de realismo cru são elaboradas, contrastando com passagens hiper-românticas. Do contraste, irrompe a fratura e a estrutura multiplanar do texto. O cientificismo é também neutralizado pelo uso do discurso bíblico que é componente de sustentação para a tese. Nesse sentido, vemos que o livro merece uma leitura mais atenta a fim de se apreciar a multiplicidade discursiva que lhe é inerente, refletindo certa pluridiscursividade social. *Livro de uma sogra* se aproxima do conceito de romance de “segunda linha”, com o qual vimos trabalhando, apresentando uma estrutura que problematiza os discursos sociais. José Veríssimo, embora criticando o estilo de Aluísio Azevedo em *Livro de uma sogra*, na epígrafe que encima este capítulo, destaca o que percebemos até agora como positivo na obra do escritor: a polivalência do discurso ao enfatizar-lhe a contradição; o paradoxo; a irregularidade estilística e a vinculação ao universo do riso. *Livro de uma sogra* se afasta dos romances de “primeira linha” de que trata Mikhail Bakhtin ao desprivilegiar a linguagem única que funciona como força unificante e enobrecedora.

Vale a pena citarmos mais uma opinião, a respeito dessa obra, emitida logo após a sua publicação em forma de folhetim. Agenor de Roure, em “O Livro de uma sogra: impressões de leitura,”¹⁵¹ assegura que o romance causou uma grande polêmica em virtude de sua tese inusitada sobre o casamento. Agenor, assim como José Veríssimo, condena a tese de Olímpia a partir de um prisma moralista. Embora, inicialmente, estabeleça um sinal de igualdade entre a personagem Olímpia e o verdadeiro autor, percebe, logo depois, que a fala de Olímpia é contextualizada a fim de ser relativizada. O discurso autoritário, do qual a sogra é portadora, é objeto de crítica de Aluísio Azevedo:

Ao *Livro de uma sogra* cabe a glória de ser o primeiro em torno do qual se tem feito verdadeiro ‘barulho’, provocando controvérsias, discussões e comentários nos jornais, nos bondes, nos cafés, nos corredores do parlamento, nas alcovas, em toda parte, com grande

¹⁵¹ ROURE, A. *O livro de uma sogra: impressões de leitura*. O Paiz, Rio de Janeiro, 13 e 17 out.1895, p.4-5.

satisfação de Magalhães - esse incansável editor de livros nacionais, que há de ver ainda seus esforços recompensados.

(...)

Quero crer que o *Livro de uma sogra* não tem o carácter de uma these ou de propaganda de ideias do autor; mas seja simplesmente a descrição de um novo tipo de 'sogra', porque vê-se bem que o que ella queria e andava ruminando era atormentar o genro. Diabo de jararaca! O genro é que, se fosse esperto, havia de trazer da Europa uma bonita francesinha.¹⁵²

O projeto pedagógico-ilustrado de Aluísio Azevedo, que vimos investigando, cujo intuito era, a partir de narrativas folhetinescas e românticas, fornecer ao leitor a escrita realista, aos poucos, a fim de emancipá-lo, em *Livro de uma sogra* sofre um deslocamento significativo. Aqui, o discurso real-naturalista está na berlinda, sendo carnavalizado. Uma hipótese para entender essa carnavalização pode ser encontrada no contexto social extra-literário. Sabemos que Aluísio Azevedo pertencia à geração realista que acreditava no advento da República como um novo marco, um novo período para a sociedade brasileira. Aluísio Azevedo, literato, acreditava que a literatura, por intermédio de uma escrita realista, pudesse colaborar com esse advento. A República se fez, mas trouxe uma grande decepção para os jovens republicanos, progressistas e abolicionistas. Raul Pompéia se suicidou, Olavo Bilac foi preso e exilado, Aluísio Azevedo se fez embaixador e nunca mais escreveu ficção. A realidade republicana foi decepcionante e o discurso progressista que a poderia sustentar também se tornou inoperante. Daí porque a crítica a esse discurso em *Livro de uma sogra*.

A geração realista e de boêmios, à qual Aluísio Azevedo pertencia, lutou, a partir da literatura, do jornal, das caricaturas, por um país democrático, industrial e republicano, mas, com o advento da República, esse projeto gorou porque a República se efetivou como antidemocrática e autoritária. Esse fato é sobejamente destacado por José Murilo de Carvalho em *Os bestializados*¹⁵³ e *A formação das almas*,¹⁵⁴ em que o historiador conclui que entre as várias correntes ideológicas que se debateram pela proclamação da república - jacobinos, positivistas ortodoxos, positivistas, liberais vinculados ao projeto norte-americano - esta última é quem se consolidou no poder. Essa consolidação, atrelada a um projeto econômico e cultural liberal, transforma a República em um espaço antidemocrático e autoritário que

¹⁵² Id.

¹⁵³ CARVALHO, J. M. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

¹⁵⁴ _____. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

impede a participação popular em vários níveis, inclusive mediante eleições fraudulentas. O projeto desenvolvimentista-industrial que poderia inserir o pobre, o negro, os intelectuais de classe média (profesores, médicos, engenheiros, intelectuais) é boicotado por uma elite de cafeicultores que sustentam um modelo agro-exportador e especulativo (política emissionista de títulos do governo sem lastro real). Segundo o historiador, o projeto “dos bolchevistas de classe média e técnicos” gorou, sendo vencido por “um espírito do capitalismo sem a ética protestante.” José Murilo de Carvalho busca na literatura, na caricatura e no teatro oitocentista, as marcas dessa república da especulação, demonstrando que a produção cultural crítica plasmou esse momento de decepção.

Nesse contexto, os intelectuais que acreditaram em uma nova alternativa para a sociedade brasileira se decepcionaram e esse fato pode explicar, em parte, o porquê de Alúcio Azevedo elaborar em *Livro de uma sogra* um discurso que carnavaliza a racionalidade, a objetividade e o cientificismo. Essa estrutura mais iluminista não foi suficiente para desalojar do poder a velha elite. É sintomático que Alúcio Azevedo, após se fazer Cônsul, abandone as letras, pois, na nova configuração social, um fosso se abriu entre a república das letras e a república da política e o escritor afirma esse fato por intermédio de uma linguagem menos ingênua que desentroniza e problematiza a sua visão iluminista e emancipatória anterior.

9. OS ROMANCES-FOLHETINS DE ALUÍSIO AZEVEDO: AVENTURAS PERIFÉRICAS

Percebemos que a obra de Aluísio Azevedo é dividida em dois conjuntos dicotômicos por parte da crítica canônica: um conjunto é considerado literário e esteticamente válido. Desse conjunto, fazem parte *O mulato*, por ser obra inaugural da narrativa real-naturalista, *Casa de pensão* e *O cortiço*. Este se sobressai, de forma uníssona, em qualidade estética. Mesmo dentro dessa “unanimidade”, há divergências, pois cada linha analítica (nacionalista, formalista, estruturalista, sociológica etc) valoriza de modo diferente essas obras, destacando aspectos qualitativos diversos. Do conjunto desconsiderado fazem parte algumas obras que permanecem em uma espécie de limbo, como *O homem*, *O coruja* e *Livro de uma sogra*, que são ora desqualificadas, ora qualificadas, enquanto o restante da produção literária que analisamos - *Condessa Vésper*, *Girândola de amores*, *Filomena Borges*, *Mattos*, *Malta ou Matta?* e *A mortalha de Alzira* - sofre um processo veemente de desvalorização.

Os romances-folhetins escritos por Aluísio Azevedo foram e continuam sendo desconsiderados por parte da crítica acadêmica e canônica. José Veríssimo, um dos pilares da crítica oitocentista contemporânea à produção aluisiana, constitui um discurso inaugural e de autoridade, afirmando que essa produção é de *inspiração industrial*, elaborada para o mercado, com o propósito de obter meios de subsistência material. Esse posicionamento é retomado e repetido de modo fechado e conclusivo por Lúcia Miguel Pereira, que enfatiza que essa produção visava *tão somente ao lucro*. Ainda nessa linha de crítica à dimensão comercial, industrial e mercadológica da obra de Aluísio Azevedo, encontramos Nelson Werneck Sodré, para quem os romances-folhetins foram elaborados *sobre a pressão da necessidade e do drama da subsistência*. E, finalmente, temos Alfredo Bosi, ainda nessa perspectiva, retomando literalmente as palavras de José Veríssimo, destacando que os romances-folhetins se orientam por *“pura inspiração industrial”*. Desse modo, percebemos que o discurso primeiro, de autoridade do crítico oitocentista, vem sendo repetido e reacentuado ora de forma atenuada, ora de forma desrespeitosa, ora *“ipsis litteris”*.

Assim há um discurso depreciativo que desvaloriza as obras-folhetins por classificá-las como *industriais*, *mercadológicas* ou *visando apenas ao lucro*. Essa

crítica depreciativa apresenta uma visão muito simplificada e redutora das relações entre público leitor e escritor no campo da produção de bens simbólicos para uma audiência mais ampla. Por isso analisei essa reorientação dos romances-folhetins para um público maior, evitando uma postura dicotômica que destaca apenas um pólo do discurso, ou seja, a sua orientação única para o gosto e os valores populares, pois o público influencia a obra, mas o escritor e a obra também exercem influências sobre o leitor. O processo de escritura e leitura se intercambiam, auto-construindo-se e se esclarecendo. Esse processo não é dicotômico, mas dialógico e aberto, operando por pressões e resistências tanto do escritor quanto do público. Aluísio Azevedo faz concessões ao público leitor, oferecendo-lhe o romantismo, o sentimentalismo, o rocambolesco, mas também tenta manipulá-lo, ordená-lo, influenciá-lo para que trilhe outra possibilidade de leitura que o escritor considera melhor, introduzindo tanto a crítica ao romantismo quanto o discurso real-naturalista nessa produção. Nesse sentido, destacamos que a obra considerada menor não pode ser lida como unicamente unidimensional, ou seja, fazendo toda sorte de concessões à audiência social dos leitores leigos a fim tão somente de que o escritor pudesse sobreviver materialmente de sua obra considerada secundária. Aluísio Azevedo apresenta, tanto em discursos explícitos (prefácios às obras) quanto em todo o conjunto de sua produção desconsiderada, um projeto político-pedagógico, viabilizado por intermédio da literatura, cujo propósito consiste em educar o leitor. Aluísio Azevedo, revelando-se um escritor de perspectiva ilustrada e progressista burguesa, desejava com tal projeto colocar o leitor no caminho do “bem”, da emancipação pela leitura, fornecendo-lhe, em meio aos romances-folhetins, “boa e instrutiva literatura”. Há aí todo um reordenamento dos romances-folhetins que passam a atender a um projeto de leitura emancipatória que não pode ser desvalorizado e desconsiderado. Há aí todo um projeto de poder, de disciplina, de controle do leitor para que ele venha a trilhar “o caminho do bem”, ou seja, se liberte do romantismo e do folhetinesco e se introduza em uma escritura madura, científica, objetiva e racional do universo narrativo do real-naturalismo. Como vimos, esse conteúdo programático explicitado em prefácios se concretiza em parte e é também revisto e desconstruído, demonstrando toda uma trajetória de Aluísio Azevedo no sentido de questionar os fundamentos e o alcance da linguagem real-naturalista. Esse movimento entre o gosto popular e a imposição de um projeto ilustrado faz desses romances-folhetins um material literário de suma importância para o

estudioso das letras, pois é nesses romances que se localiza uma mecânica discursiva que questiona os paradigmas discursivos do romantismo e do real-naturalismo, ora entronizando-os, ora parodiando-os.

Essa crítica depreciativa em relação à obra considerada menor é também extremamente aristocrática porque, nessa perspectiva, o ofício de escrever não é vinculado à idéia de trabalho cultural. O exercício da escrita é percebido como uma atividade paralela ao universo do trabalho, destinando-se somente àqueles que, nas horas vagas e de ócio, escrevem para passar o tempo, por diletantismo. Não é raro em nossa ficção encontrarmos nossos escritores justificando que escreveram seus romances nas férias para preencher o tempo e o ócio.¹⁵⁵ Aluísio Azevedo vai de encontro a esse universo aristocrático. O escritor é oriundo de estratos médios da população e não obteve, como muitos outros escritores, um cargo público que lhe propiciasse, nas horas vagas, fazer literatura. Aluísio Azevedo é um dos primeiros profissionais das letras no Brasil a viver da produção literária. Essa profissionalização de Aluísio Azevedo o coloca como um trabalhador e produtor de bens simbólicos para o mercado cultural, e isso não foi um impeditivo para que lêssemos atentamente a produção literária considerada menor do escritor, procurando aí encontrar qualidade estética, complexidade discursiva, diálogo e confronto com a tradição literária local e importada, um projeto de literatura e interações orgânicas com o contexto sócio-econômico. O fato de Aluísio Azevedo escrever, não para a crítica, e sim para um público mais amplo, apresenta implicações estruturais, formais e conteudísticas para a obra do escritor, mas isso não implica que a produção literária orientada para uma platéia mais ampliada se transforme automaticamente em subliteratura. É o mesmo escritor quem escreve romances canonizados e romances “desqualificados”. Como vimos, o autor, por sobreviver da literatura e nas palavras de Valentim Magalhães “ser talvez o único escritor que ganha o pão exclusivamente à custa de sua pena, mas note-se que ganha o pão: as letras no Brasil ainda não dão para a manteiga,”¹⁵⁶ demonstra em sua obra preocupação com o universo do trabalho. A ficcionalização das relações de trabalho é uma constante na obra de Aluísio Azevedo e passa por várias matrizes discursivas e ideológicas, desde a visão negativa, em virtude de se achar atrelado a uma sociedade escravista em que o trabalho é derogatório, até uma perspectiva

¹⁵⁵ A esse respeito, consultar LAJOLO (1982).

¹⁵⁶ Op. cit. p. 58.

positiva e idealizada, vinculada ao liberalismo e positivismo que dignificam o trabalho. Essa sensibilidade para o universo da produção material, com certeza, está imbricada no fato de Aluísio Azevedo ser um produtor cultural e viver de sua pena e também pelo fato de que a literatura que elabora está ligada às condições econômico-sociais brasileiras em que o trabalho formalmente livre está prestes a acontecer e o trabalho escravo está em vias de desaparecer.

Essa crítica depreciativa parece também se localizar fora da história, pois não percebe que o discurso do escritor é situado historicamente porque comunga de uma episteme econômico-cultural ativa e específica ao contexto brasileiro. A realidade brasileira oitocentista é contraditória, pois vive entre o escravismo e o liberalismo. Essa contradição faz com que o romantismo não se torne obsoleto e o real-naturalismo também possa se afirmar. Da comunhão de ambos, surge a prosa “híbrida” de Aluísio Azevedo, destacada por ele mesmo, que tanto se atrela ao “passado” ainda vigente dos senhores proprietários de terras e de escravos, cuja linguagem e valores românticos idealizam a nação no intuito de impedir quaisquer mudanças sociais que enfraqueçam o poderio da elite, quanto se vincula ao projeto liberal, apegado ao presente e futuro da nação, cuja linguagem científicante e de nomenclatura do real defende uma outra reordenação social, baseada no trabalho formalmente livre e na República. Esse hibridismo formalizado em toda a obra de Aluísio Azevedo, inclusive nos romances considerados literários, se estabelece como uma “redução estrutural,” na acepção de Antonio Candido, do movimento sócio-histórico, oscilante entre um paradigma e outro. Entretanto, se examinarmos esses dois paradigmas discursivos atrelados a projetos políticos diferentes, veremos que essa diferenciação é apenas aparente porque ambos se ligam a políticas que não visam a desarticular e modificar as estruturas sociais econômicas verticalizadas e hierarquizadas que edificam a sociedade brasileira oitocentista. Nesse sentido, a contradição da prosa híbrida de Aluísio Azevedo se acha na superfície do texto, pois tanto o projeto romântico quanto o real-naturalista são conservadores e autoritários, fortalecendo políticas econômicas, sociais e culturais em que a hierarquia social, a hegemonia do capital sobre o trabalho e os privilégios de classes são mantidos. É por isso que as estéticas romântica e real-naturalista conseguem conviver dentro do mesmo enunciado romanescos. Embora haja diferenças de tratamento da matéria ficcional entre elas, ambas atendem a um projeto político conservador para a sociedade brasileira.

O “hibridismo” da linguagem não pode ser condenado, como muitos críticos o fazem, a partir de uma perspectiva unicamente progressista que vincula o discurso romântico de Aluísio Azevedo a uma realidade já ultrapassada, residual, velha, que impede o progresso e exige do escritor que opte plenamente pela introdução do real-naturalismo mais condizente com os novos tempos da reordenação social via liberalismo. O discurso de Aluísio Azevedo comporta tanto o romantismo quanto o real naturalismo formalizando uma realidade atrelada ao escravismo e também vinculada à sociedade burguesa liberal. Essa articulação tensa e complexa entre discurso literário e realidade sócio-econômica faz com que a obra aluisiana considerada menor se constitua em uma linguagem complexa e o estudo dessa linguagem à luz daquela articulação é também imprescindível para o estudioso de nossas letras, comprometido com uma visão de linguagem em que texto e história se constroem mutuamente.

Os romances-folhetins de Aluísio foram escritos em um período extremamente crítico e conturbado para a sociedade brasileira, pois foi naquele momento, sobretudo a partir da década de setenta do século XIX, que vicejaram e se fortaleceram as mais variadas orientações ideológicas (jacobinismo, positivismo, positivismo ortodoxo, darwinismo social, liberalismo, republicanismo) que também contribuíram para desestabilizar o Império de D. Pedro II, levando a nação à Proclamação da República e à Abolição da Escravatura. O universo cultural dos jornais, das revistas, da caricatura, do teatro, da literatura representava naquele momento um papel de crítica acirrada ao Império e suas bases culturais, políticas e econômicas. Vimos como Aluísio Azevedo percebeu esse período, publicando seus romances-folhetins iniciais, comprometido com um ideário progressista burguês, crítico do período imperial. Seu projeto pedagógico-ilustrado inicial obedeceu a uma política que cria na força emancipatória da literatura realista-naturalista. Esse projeto não se viabilizou de modo semelhante em todos os romances-folhetins e foi aos poucos se enfraquecendo, chegando a ser carnavalizado nas últimas obras. Levantamos a hipótese de que essa carnavalização, essa descrença na transparência da escrita realista-naturalista, vinculou-se, sobretudo, à decepção que a República instaurada, associada à ideologia liberal de extrato norte-americano, impôs sobre os intelectuais do grupo realista e boêmio, do qual Aluísio Azevedo fazia parte.

Outro princípio fundamental que norteia parte da crítica que desconsidera os romances-folhetins é de caráter elitista, dividindo o público leitor entre culto e inculto. Para Araripe Júnior, os romances-folhetins são ruins porque satisfazem a *avidez dos leitores de rodapé*, revelando-se aí um preconceito em relação ao gosto dos leitores por romances sentimentais, rocambolescos e folhetinescos. Temos aí a desqualificação da obra por atender a um público social “leigo”, mais vasto, cujo gosto literário é depreciado. Essa crítica deseja exercer um ordenamento do discurso literário, higienizando esse discurso de tudo que possa ser vinculado ao gosto popular. A crítica insiste em enquadrar e ordenar o discurso considerado literário em padrões rígidos que deve desconsiderar o gosto do público leitor. Essa crítica desconsidera que todo discurso é historicamente situado e sempre se orienta para alguém e que essa audiência altera e, em parte, estrutura o discurso. Nesse caso, o público leitor, ávido por narrativas rocambolescas e sentimentais, é contemplado e interfere immanentemente na elaboração do discurso ficcional. Essa postura negativa em relação ao gosto do leitor leigo é autoritária e homogeneizante, pois exige que o discurso se vincule a apenas um padrão estético (o real-naturalista), desconsiderando outros padrões discursivos de raízes milenares que trabalham com o acaso, o sentimental, o aventureesco, o implausível, o folhetinesco. Essa exigência última atende, certamente, a uma crescente racionalização¹⁵⁷ do pensamento ocidental que se dinamiza na Idade Moderna, com o pensamento racional de René Descartes. O processo de *dessacralização* das instituições e das relações sociais também atinge a esfera literária que passa a banir, do universo considerado estético, as narrativas folhetinescas. Aluísio Azevedo, ao romper, como vimos, com o projeto pedagógico-ilustrado, reinstalando o romantismo exacerbado, *escova a contrapelo* o processo de racionalização crescente, revelando-se altamente crítico em relação ao discurso real-naturalista, cujo objetivo era fornecer via cientificismo uma certa legitimidade ao discurso literário. Aluísio Azevedo escapa da camisa de força cartesiana e isso assanha a crítica muito ciosa do projeto racional burguês ocidental, fazendo com que se volte contra o escritor. O escritor, como vimos em alguns folhetins, ora introduz o real-naturalismo de modo monológico, ora recupera o romantismo mais exaltado e ora parodia ambos, libertando-se do monologismo. Acompanhar essa trajetória é entrar no universo da problematização da linguagem e tentar entender como essa linguagem está atrelada ora a forças

¹⁵⁷ Consultar ROUANET (1987).

conservadoras, ora progressistas, ora carnavalizadas. Para o leitor contemporâneo que questiona a objetividade do discurso científico, a sua historicidade e a sua vontade de poder, estudar essa trajetória em que esse discurso cientificizante é inicialmente validado por Aluísio Azevedo e posteriormente desqualificado é uma aventura acadêmica instigante e proveitosa.

Aluísio Azevedo, ao optar por elaborar um discurso “híbrido”, contemplando tanto o público leigo quanto a crítica, concretiza um conjunto de narrativas que incorporam um espectro discursivo mais amplo, menos unidimensional, em que o humor, a paródia, a problematização do conflito “entre as palavras e as coisas” e o folhetinesco se justapõem ou entram em conflito dialógico com o monotom do discurso cientificista. A posição não oficial dessas obras permite maior maleabilidade para o escritor que se dá a liberdade de elaborar uma linguagem plurifacetada. Essa estrutura multiplanar do discurso não é aceita pela crítica que exige o monotom discursivo.

Entretanto, os romances-folhetins, mesmo incorporando uma arquitetônica cômica de carnavalização dos discursos oficiais, não deixam de se atrelar a um projeto pedagógico-político que faz o elogio à racionalidade, sendo ‘enobrecidos’ a partir da crítica à irracionalidade, ao romantismo desbaratado e à imaginação exacerbada. Desse modo, os romances-folhetins também atendem a um projeto burguês de instauração da racionalidade via literatura, pois se instituem como discursos intermediários, servindo para criticar o romantismo, atrelado a um ordenamento social que precisa ser modificado.

Percebemos que a forma romance-folhetim importada do contexto europeu, nas mãos de Aluísio Azevedo, torna-se diversificada, sendo *filtrada* pelo projeto pedagógico-ilustrado do escritor que insiste em cientificizar a narrativa a fim de modernizá-la; pelo projeto literário *empenhado*¹⁵⁸ que visa a trabalhar a literatura em conexão imediata com o contexto histórico nacional a fim de ilustrar o leitor; pela arquitetura cômica que desarticula a linguagem petrificada, armando-se tanto contra a linguagem romântica quanto a referencial e também pelo contexto local de leitura que exige de Aluísio Azevedo um atrelamento parcial ao universo romântico e folhetinesco que ele deseja varrer do contexto literário brasileiro.

¹⁵⁸ Destacamos uma vez mais o projeto documental de Aluísio Azevedo, explicitado por ele mesmo no artigo *Brasileiros antigos e modernos*, publicado no periódico *A Semana* de Valentim Magalhães, em que o escritor enfatiza sua intenção de fazer literatura realista, descrevendo e narrando a história brasileira do Império à República.

Destacamos que o romance-folhetim não se institui sempre do mesmo modo como uma forma a-histórica e abstrata da qual Aluísio Azevedo se vale para escrever romances mercadológicos, atendendo tão somente uma demanda material do escritor. A cada produção literária lida, percebemos obras singulares, filtrando e adaptando a forma-folhetim aos propósitos sociais e literários do escritor. O romance-folhetim na pena de Aluísio Azevedo é realmente uma realidade *poliédrica*, surpreendendo-nos a cada nova obra lida e interpretada.

As estratégias de adaptação do romance-folhetim e do romance clássico burguês, oriundos da cultura europeia para o contexto brasileiro, que ocorrem na produção aluisiana, são pouco estudadas pela crítica que divide a obra romanesca de Aluísio Azevedo. Alfredo Bosi, como vimos, desvaloriza a produção considerada subliterária, afirmando que quando Aluísio Azevedo se mantém fiel a Zola e Eça de Queirós, é um bom sinal, mas quando se afasta dos mestres europeus é um *mau sinal*. Antonio Candido também vai ao encontro dessa crítica em *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*¹⁵⁹ quando afirma que a obra real-naturalista de Aluísio Azevedo se constitui como mera cópia dos romances franceses. Esse posicionamento de Antonio Candido, entretanto, se modifica totalmente nos textos já analisados, “A passagem do dois ao três: contribuição para o estudo das mediações na análise literária”¹⁶⁰ e “De cortiço a cortiço,”¹⁶¹ em que o crítico enfatiza o reordenamento formal e de conteúdo que a narrativa de perspectiva zolista sofre nas mãos de Aluísio Azevedo. O escritor reacentua as formas importadas no romance *O cortiço* à medida que se estabelecem relações orgânicas entre o discurso literário e a dimensão sócio-econômica brasileira. Essa interpretação em que se destaca a dependência e a liberdade em relação às formas importadas na obra de Aluísio Azevedo, no entanto, é rara.

A perspectiva crítica desfavorável à obra folhetinesca não considera as estratégias de “filtragem”, ajustes e descompassos por que passam as formas importadas na perspectiva aluisiana. Vimos que a prosa híbrida presente na totalidade da produção literária de Aluísio Azevedo foi uma tentativa de encontrar soluções para se operar um ajuste entre os modelos literários de que faz uso. Vários outros expedientes atestam isso, verificando-se que o discurso de Aluísio Azevedo

¹⁵⁹ Op. cit. p. 44

¹⁶⁰ Op. cit. p. 59.

¹⁶¹ Op. cit. p. 59.

se constitui como uma escrita vinculada a seu país e ao seu tempo. O escritor percebe que o contexto de leitura local é fraco e passa a monitorar o seu leitor, principalmente em *Condessa Vésper* e *Girândola de Amores*. Isso ocorre, como atestamos, a partir de um narrador interferente, falante e professoral que tutela a cada passo o leitor, guiando-o a fim de que a sua audiência não se perca no intrincado do romance–folhetim já cientificizado. Esse discurso em tom familiar e íntimo tem por objetivo atingir um certo ordenamento de leitura, conduzindo os leitores para a narrativa real-naturalista. As personagens periféricas são talhadas em oposição às personagens centrais. Estas são problemáticas, demoníacas, afetadas, trágicas, seguindo toda uma estereotípiia importada dos romances folhetinescos e hiper-românticos, soando falsas em relação ao meio local¹⁶². Já as periféricas são estruturadas de modo chão e prosaico, apontando para uma transposição da realidade local mais fiel e menos artificial. A narrativa policiaesca nas mãos de Aluísio Azevedo afasta-se totalmente do romance policial de enigma, sendo esvaziada de seu conteúdo e de sua forma clássica em que impera a racionalidade detetivesca da coleta científica de provas e do deslinde do mistério. Essa reorientação da forma policial, que ocorre em *Girândola de Amores* e *Maltos, Malta ou Matta?*, distanciando-se da racionalidade científica e instrumental, ajusta-se melhor a um contexto local em que a essência do trabalho escravo emperrava o avanço de conquistas científicas e tecnológicas. As estratégias lógico-rationais que desmontam o quebra cabeça dos romances policiais, deslindando os mistérios sobre o crime e impondo a ordem, na pena de Aluísio Azevedo sofrem um deslocamento, instaurando-se a dúvida e o universo da desordem. Aluísio Azevedo esteve sempre atento à relação centro e periferia e isso se confirma pelas inúmeras passagens satíricas, paródicas e críticas, especialmente em *Filomena Borges*, em que se problematiza o horror da elite nacional à cultura local. As várias passagens “metanarrativas” também ilustram os conflitos entre formas importadas e contexto nacional. Nessas passagens discutem-se a limitação da linguagem romântica em dizer a realidade; a ligação do romantismo ao mecenato imperial e, sobretudo, o uso indevido, por parte dos escritores, da forma folhetinesca na construção de personagens femininas extraordinárias, exaltadas e demoníacas, distantes da

¹⁶² Reafirmamos o diálogo com Roberto Schwarz (2000) que destaca a diferença entre personagens centrais e periféricas nos romances de José de Alencar, destacando a inadequação daquelas, vinculadas a uma ideologia européia, burguesa e liberal que soa falsa e deslocada no contexto brasileiro.

realidade e do contexto local. Outra mediação nas formas importadas encontra-se no contexto histórico local através de uma publicística da época (quebra do Banco Mauá; quedas de gabinetes no governo imperial; Guerra do Paraguai; emergência da classe média liberal e do trabalho intelectual oriundo de estratos médios da população; emancipação feminina etc), que interceptam as fábulas e mudam os destinos das personagens.

Essa orientação crítica que cola a literatura nacional aos modelos importados ora exigindo uma fidelidade aos padrões europeus de narrar, ora criticando os escritores nacionais por “copiarem” um discurso alheio, não percebe que todo discurso é evêntico e vai necessariamente estar ligado ao seu contexto e, desse modo, a reprodução *ipsis litteris* do discurso do outro (a narrativa européia) é algo inexequível. O contexto brasileiro, embora interligado cultural e economicamente ao contexto europeu, não deixa de deslocar o discurso importado, atendendo a demandas outras de leitura e de situação sócio-cultural. O deslocamento e a ligação das narrativas aluisianas folhetinescas à forma importada foram investigados, resultando em leituras que desvendam alguns pontos sobre as relações conflitantes e complexas entre literatura central e literatura de países periféricos¹⁶³. O modo de narrar proveniente de centros europeus cuja realidade sócio-econômica é diferente da realidade nacional encontra respaldo no meio local visto que a sociedade brasileira é estratificada em classes sociais. A elite nacional, embora viva em um ambiente diferenciado do europeu, mantém com a elite européia um diálogo possibilitado por uma linguagem de valores culturais comuns. Essa linguagem, no entanto, não se ajusta simetricamente à nossa realidade, mas passa por adaptações, “adequando-se” com percalços e ambigüidades, ao meio local. Desse modo, *as idéias e as formas estão e não estão no lugar*. Essa leitura é possível se percebermos que nos países periféricos há centros de poder que dialogam com os centros de poder dos países centrais. Dentro do terceiro mundo temos também o primeiro mundo, reforçando e mantendo as idéias e as práticas centrais.

A leitura do conjunto literário considerado menor, produzida por Aluísio Azevedo, permitiu-nos uma visão dialogizada da totalidade heterogênea da obra

¹⁶³ Neste estudo vimos dialogando sobre as relações culturais e econômicas entre centro e periferia a partir das valiosas e clássicas discussões entabuladas por Roberto Schwarz, Alfredo Bosi, Maria Sylvia de Mello Franco, Emília Viotti da Costa. Outra referência importante para enriquecer essa discussão se acha em Aijaz Ahmad, *Linhagens do presente*, 2002, obra em que o crítico marxista indiano dialoga com Edward Said e Frederic Jameson sobre as intrincadas articulações entre literaturas periféricas e literaturas do centro.

aluisiana, pois, como vimos, a publicação simultânea dos romances considerados subliterários e dos romances considerados literários estabeleceu uma situação de diálogo e confronto entre eles. A leitura dos romances-folhetins enriqueceu a interpretação da obra considerada literária à medida que entramos em contato com outras facetas da escritura de Aluísio Azevedo. Esse outro universo, sobretudo do cômico, do carnavalizado, da paródia, da problematização das relações entre linguagem e referente, nos levou, enfim, a fazer uma outra leitura dos romances ditos “sérios”. Vimos também que vários temas e situações narrativas são recorrentes no conjunto da obra do escritor. A leitura dicotômica, separando os romances-folhetins e os romances ‘literários’, é empobrecedora. Para nós, leitores contemporâneos, imersos na discussão sobre as relações tensas e conflitantes entre texto e contexto, a obra considerada menor é de extremo valor porque aí encontramos outro Aluísio Azevedo, preocupado com a problematização da linguagem. A produção folhetinesca apresenta cunho marcadamente metalingüístico, o que não ocorre com a produção canonizada. Esse questionamento que ocorre tanto nos prefácios como no interior das obras é de extrema valia porque entra em sintonia com o leitor contemporâneo, desconfiado e crítico da linguagem de nomenclatura do real.

A releitura dos romances-folhetins, no entanto, não exclui o valor dos romances considerados pela crítica. Pelo contrário, joga nova luz a esses romances ditos sérios, pois nos leva a percebê-los como parte de uma totalidade, como parte de um projeto ilustrado que parcialmente se concretizou. Esse projeto explicitado no prefácio a *Girândola de amores*, que consistia em alcançar uma linguagem monológica, unidimensional e objetiva, acha-se comprometido até mesmo nos romances ditos sérios. Os romances valorizados como é o caso de *Casa de pensão* e *O cortiço*, que deveriam se elaborar a partir de uma linguagem mais homogênea, concretizando o discurso real-naturalista já depurado do romantismo, revelam-se também híbridos, comprovando-se que Aluísio Azevedo não alcançou a higienização da linguagem como intentara. O hibridismo, no entanto, como vimos, capta o movimento real entre um paradigma e outro de modo mais eficaz que a desejada linguagem unidimensional. Nesses romances, o romantismo se acha mais mitigado, mas presente, provocando um deslocamento e um estranhamento na narrativa real-naturalista. Ocorre a fratura entre narração e descrição,¹⁶⁴ aquela comportando

¹⁶⁴ A esse respeito consultar WEBER (1990).

elementos românticos, sentimentais e até mesmo folhetinescos; esta, vinculando-se a idéias científicas e eurocêntricas, atreladas à *Ideologia do colonialismo*¹⁶⁵ como também destaca Nelson Werneck Sodré. Além disso, esses romances também, como os romances-folhetins, concretizam-se a partir de uma linguagem densa e multiplanar em que vários discursos sociais de orientação variada (positivismo, jacobinismo, republicanismo, determinismo, abolicionismo) se entrecruzam, construindo narrativas complexas e vinculadas aos grandes debates que ocorriam na sociedade brasileira oitocentista. Esses romances não se orientam somente pelas idéias científicas e deterministas como afirma certa crítica apressada em classificá-los de modo redutor e simplista, mas se revelam *empenhados* e *interessados* em dizer a nação, como atesta o documento *Brasileiros antigos e modernos*. Esse penhor documental faz com que eles operem com certa liberdade em relação às formas importadas, revelando-se como importantes documentos que iluminam a realidade social brasileira, diferente da européia. Assim sendo, a releitura dos romances-folhetins contribui para reler também os romances considerados literários, percebendo-os como parte de uma totalidade heterogênea.

Verificamos que a obra folhetinesca de Aluísio Azevedo não só estabelece um diálogo intratextual permanente com a sua produção recomendada pela crítica, como também mantém um diálogo intertextual com outras obras produzidas por escritores brasileiros (Gonçalves Dias, Gonçalves Magalhães, Joaquim Manoel de Macedo, Manoel Antonio de Almeida, José de Alencar, Machado de Assis, Raul Pompéia, Olavo Bilac, Coelho Neto, Adolfo Caminha, Arthur Azevedo), demonstrando com isso que a linguagem literária do escritor tem uma memória, está situada temporal e espacialmente. Percebemos que Aluísio Azevedo no documento *Brasileiros antigos e modernos*, publicado por Valentim Magalhães no periódico *A Semana*, expressava claramente o seu projeto literário que vai ao encontro de um universo literário e cultural comum a outros escritores brasileiros que consistia em produzir literatura *interessada* e *empenhada* em dizer o Brasil e seu povo. Desse modo, Aluísio Azevedo se filia a um projeto literário maior, reforçando uma certa tradição *interessada* da literatura brasileira da qual trata Antonio Candido. Destacamos que não somente nas obras consideradas literárias o projeto de *Brasileiros antigos e modernos* se viabiliza como também se efetiva nos romances-folhetins, comprovando-se a ligação destes com a publicística da época, reforçando-

¹⁶⁵ Op. cit. p.56.

se o projeto de interação entre literatura e história explicitado por Aluísio Azevedo no referido documento.

Em alguns romances-folhetins, a forma romanesca denominada “de segunda linha” por Mikhail Bakhtin, que consiste em perceber a realidade ficcional como um universo plurilíngüe em que ocorre a crítica das linguagens sociais e a auto-crítica do gênero romanesco, se concretiza de modo mais feliz e em outros menos feliz. Aluísio Azevedo, às vezes, apenas justapõe as linguagens conflitantes para dizer o mesmo objeto e dessa justaposição advém uma narrativa estranha, meio capenga, meio mal resolvida como é o caso de *Condessa Vésper*, *Girândola de amores* e *A mortalha de Alzira*. A narrativa romântica e a real-naturalista ocupam o mesmo romance, mas não em relação dialógica e sim justapostas, criando situações incoerentes. Certos enunciados críticos passam a exigir do escritor que se defina em relação a uma linguagem mais homogênea em que o romantismo seja solapado de uma vez pelo real-naturalismo. Destacamos que esse hibridismo de linguagem era totalmente consciente para o escritor e fazia parte de seu projeto ilustrado que consistia em introduzir lentamente o real-naturalismo nas narrativas românticas e folhetinescas.

Em *Condessa Vésper* e *Girândola de amores* o escritor está bem apegado a seu projeto ilustrado e pedagógico, cientificizando o folhetim, desmontando e criticando o discurso romântico tanto a partir de longas digressões quanto de situações narrativas que desacreditam o ideário romântico. Suicídios, bancarrotas, assassinatos, traições e falências, atrelados a uma dimensão romântica exaltada, demoníaca e desorientadora, contribuem para desacreditar esse universo romântico. A estética e os valores românticos estão na berlinda para serem substituídos pelo ideário realista-naturalista. Aluísio Azevedo não problematiza a linguagem oficial, monológica, unificante, pois somente faz a substituição de um paradigma discursivo por outro. O romantismo deve morrer para viver o real-naturalismo. O centro não pode estar vazio. Nessas obras ocorre romance de provas em que a linguagem e o herói românticos são colocados à prova para sucumbirem, buscando adequar esses romances, sob a ótica “ilustrada” de Aluísio Azevedo, à forma importada. O afã de modernizar a narrativa pelo discurso cientificista não recebe contestação e o romantismo e cientificismo se dicotomizam. Um é o vilão; o outro o herói. Essa dicotomia fratura a narrativa, pois o real-naturalismo fica muito pedante e monológico no texto e a crítica ao romantismo muito séria, muito didática. Entretanto, a

linguagem folhetinesca não se apresenta como um objeto fácil de ser manipulado, e, não raras vezes, insurge-se, tomando a cena, provocando identificação, comoção. Essas obras também provocam identificação, sobretudo em virtude de sua *maquinaria envolvente*, nas palavras de Umberto Eco.

Em *A mortalha de Alzira*, já no prefácio, assinado por Vítor Leal, pseudônimo de Aluísio Azevedo, o escritor desbanca com o real-naturalismo, embora nessa obra não deixe também de cientificizar o folhetim. Entretanto, o romantismo exacerbado irrompe em *A mortalha de Alzira* de uma forma exuberante, recuperando o maravilhoso, o fantasioso e o inverossímil, o que neutraliza o projeto-pedagógico de Aluísio Azevedo em desacreditar o romantismo. A *maquinaria envolvente* da narrativa gótica em *A mortalha de Alzira* seduz o leitor, mas como ela não está sozinha e tem em sua companhia o seu oposto, ou seja, o cientificismo, esse envolvimento é parcial. Identificação e distanciamento são os lados da mesma moeda que é oferecida ao leitor. *A mortalha de Alzira* trabalha com a duplicidade, que muitas vezes não é bem resolvida. A duplicidade tanto em uma chave romântica quanto em uma chave naturalista deve ser resolvida. No romantismo pelo idealismo e no naturalismo pelo determinismo, porém nessa obra híbrida o impasse não se resolve, provocando também incoerência. Esse romance se diferencia dos anteriores por seu componente de hiper-romantismo que leva a obra a estabelecer um diálogo com as sátiras menipéias de que trata Mikhail Bakhtin, em que o despropósito, as anormalidades, os casamentos desiguais e os desníveis afloram e rompem com a racionalidade. A obra também dialoga com a novela *Noite na Taverna* de Alvarez de Azevedo, inserindo-se em uma corrente literária de tradição gótica, bastante distante de um projeto racional de escrita. O próprio Aluísio Azevedo, em prefácio à obra *A mortalha de Alzira*, sob o pseudônimo de Vítor Leal, critica severamente e satiricamente a narrativa real-naturalista cuja consecução fizera parte de seu projeto ilustrado. Em *A mortalha de Alzira*, o discurso menor de Vítor Leal, pseudônimo do escritor real-naturalista já consagrado, Aluísio Azevedo, ousa criticar o monologismo da estética real-naturalista. É o discurso contracanônico problematizando o cânone. Nessa obra, Aluísio Azevedo parece se render ao universo da *desordem* (o romantismo exacerbado) em contraposição ao seu projeto da *ordem* (o real-naturalismo).

Em *Filomena Borges*, a categoria denominada romance de “segunda linha” se enquadra perfeitamente à medida que Aluísio Azevedo, por intermédio de uma

arquitetura cômica, destrona o romantismo, sem, contudo, substituí-lo pelo discurso realista-naturalista. O centro não é ocupado por outro discurso monológico e fechado. O romantismo entronizado, oficializado, convencionalizado é mostrado em suas dimensões históricas e isso o dessacraliza como discurso natural, estável, sempre igual a si mesmo. O riso irrompe de dentro do sério, mostrando-lhe as fraturas. Aluísio Azevedo se utiliza do romantismo dos heróis e de suas situações, exacerbando, inflacionando e esse exagero se apresenta como caricatural, revelando-se crítico. Não podemos nos esquecer de que Aluísio Azevedo, antes de ser romancista, foi exímio caricaturista em vários periódicos de renome nacional (*A Pacotilha*, *Mequetrefe*, *O Fígaro*, *Revista Ilustrada*), criticando, pelo veio jocoso, a política econômica-cultural imperial e essa sua passagem pela caricatura lhe dá uma base para trabalhar com o cômico e com a hipérbole que se efetivam em *Filomena Borges*. Essa obra faz parte de um conjunto folhetinesco brasileiro em que os autores transpõem e criam o real por intermédio de uma forma arquitetônica do riso, do cômico e do carnavalizado. *Filomena Borges* formaliza essa arquitetônica do riso, carnavalizando o universo romântico e várias situações do contexto sócio-político brasileiro ligadas a uma visão de mundo romântica. Em *Filomena Borges*, o leitor contemporâneo encontra um romance em que a relação entre as palavras e as coisas é problematizada, assemelhando-se essa obra ao romance magistral *D. Quixote* de Miguel Cervantes, como afirma Antonio Candido.

Em *Mattos, Malta ou Matta?* irrompe a dualidade e a ambigüidade, problematizando-se, sobretudo, as relações tensas entre a linguagem e o real. Aqui o projeto real-naturalista que crê em uma linguagem transparente e de nomenclatura do real é desnorteado. Nesse romance-folhetim, além de termos uma narrativa muito envolvente em virtude de uma fábula recheada de peripécias à moda folhetinesca, temos, também, a elaboração de um universo cômico em que pontos chaves como a própria linguagem e sua pretensa neutralidade e objetividade são carnavalizados. O escritor nos oferece uma narrativa complexa, problematizando os limites da linguagem documental, demonstrando com isso que estamos claramente diante de um romance crítico das linguagens e auto-crítico, seguindo-se a conceituação dada por Mikhail Bakhtin. *Mattos, Malta ou Matta?* contém um projeto de escritura anti-realista, afastando o escritor de seu projeto-ilustrado anterior. É nesse sentido que para o leitor contemporâneo, pós-virada lingüística da década de sessenta, esse

romance é perfeitamente *legível*, ao contrário do que afirma a crítica de meados do século passado.

Em *O coruja*, o escritor se distancia completamente de seu projeto explícito de criticar o romantismo e introduzir, mediante longas digressões didáticas, o realismo-naturalismo. O romance é de caráter essencialmente psicológico, mas de uma psicologia objetiva, material e social em que a consciência de si e a prática da bondade e da vaidade vão se formando e deformando nas intrincadas relações sociais entre as personagens. Ocorre a carnavalização da bondade e da vaidade à medida em que essa prática social mostra o outro dentro de si: o mal e o bem respectivamente. O bem e o mal se forjam no social e não se dissociam, contaminando-se dialogicamente. Nesse romance, a estratificação sócio-econômica da sociedade na esfera da luta de classes permeia toda a narrativa, definindo, sobremaneira, o destino das personagens. O diálogo é a tônica dessa obra, elaborando-se as personagens em contínua articulação entre si, desvelando-se a partir de suas ações, principalmente a inter-relação das classes médias emergentes e das classes altas no Brasil, perpassada pela ideologia de favor, dada como uma prática que beneficia especialmente a elite que distribui favores, fortalecendo-se. A narrativa é construída sob o signo do duplo, captando um movimento social entre a ordem burguesa e o favor. A ação social das personagens emergentes ora ocorre dentro de um padrão burguês, sob o signo da autonomia, do trabalho, da meritocracia e do individualismo, ora sob a égide do favor e da dependência das classes altas. Simbiose, parasitismo e autonomia regem a ação das classes emergentes, sendo a ideologia do favor um limite para a sua ascensão enquanto sujeito de sua história.

O discurso que se instaura em *O coruja* é antes polêmico que conciliatório, vinculando a narrativa a todo um ideário comum à geração-boêmia e realista que inicia sua luta e seu combate por uma sociedade mais justa e igualitária por volta da década de setenta no Brasil oitocentista. Nesse romance-folhetim, ocorre um universo carnavalizado onde localizamos toda sorte de casamentos desiguais, pois a bondade tem sua face perversa e a vaidade seus atos benéficos, tendo-se uma narrativa altamente complexa em que as situações polarizadas e maniqueístas se acham ausentes. A complexidade dessa obra foi captada por Alcides Maya, comparando-a à prosa de Fiódor Dostoiévski pela exploração da temática inusitada do bem que gera o mal. Essa obra também se assemelha à obra do escritor russo

no tocante à fuga de perspectivas monológicas que fecham e concluem de modo unidimensional o destino, a fala e a consciência das personagens. A dimensão da dualidade, da ambigüidade e da carnavalização se sobressaem em *O coruja*.

Em *Livro de uma sogra*, o projeto pedagógico-iluminista é também desnorteado à medida que o cientificismo de tese é parodiado. Aqui, o escritor problematiza a linguagem de autoridade e autoritária. A narrativa, por intermédio de um discurso analítico satírico, elabora um receituário pormenorizado e detalhado de atitudes maritais que podem contribuir para a felicidade conjugal. Entretanto, esse receituário se torna risível em virtude de que se mostra sempre limitado em relação às possibilidades sempre novas e variadas de infelicidade, revelando a complexidade e a incompletude das relações sociais. Essa obra apresenta uma atitude crítica em relação aos discursos monológicos, elaborados em forma de tratados, respaldados em análise científica, que visam descrever o objeto fielmente, levantar os problemas e apontar soluções definitivas.

Vinculamos a derrocada do projeto ilustrado de Aluísio Azevedo, especialmente em *Livro de uma sogra*, ao contexto histórico brasileiro. Aluísio Azevedo pertencia à geração-boêmia e realista que lutava por mudanças significativas na sociedade. O escritor e seus amigos intelectuais criticavam o Segundo Império e ansiavam pela República. Com a Proclamação da República veio a decepção, pois o projeto democrático com que sonhavam não se efetivou. O projeto desenvolvimentista-industrial que poderia inserir o pobre, o negro, os intelectuais de classe média (professores, médicos, engenheiros, intelectuais) é boicotado por uma elite de cafeicultores que sustentam um modelo agro-exportador e especulativo (política emissionista de títulos do governo sem lastro real). Segundo José Murilo de Carvalho, citado anteriormente, o projeto “dos bolchevistas de classe média e técnicos,”¹⁶⁶ do qual fazia parte Aluísio Azevedo e a geração-boêmia-realista, gorou, sendo vencido, segundo o historiador, por “um espírito do capitalismo sem a ética protestante.”¹⁶⁷ Essa decepção faz com que Aluísio Azevedo também reveja o seu projeto ilustrado-pedagógico, comprometido com a mudança que não houve.

A trajetória literária dos romances-folhetins de Aluísio Azevedo, desse modo, pode ser percebida em seu início, com *Condessa Vésper* e *Girândola de Amores*,

¹⁶⁶ Op. cit., p. 217

¹⁶⁷ Op. cit., p. 217

vinculada monologicamente ao projeto ilustrado de introduzir o real-naturalismo a fim de educar o leitor. Esse projeto, no entanto, é solapado pelo lado folhetinesco que vai de encontro à racionalização buscada. Esse impasse é resolvido por estratégias de carnavalização operantes em *Filomena Borges* em que o romantismo é desconstruído, sem contudo, ser substituído pelo real-naturalismo de modo fechado, conclusivo e monológico. Assim sendo, temos uma quebra na trajetória do projeto ilustrado à medida que o cientificismo não ocupa o centro da narrativa. O projeto ilustrado é abandonado em *Mattos, Malta ou Matta?* em que a relação problemática entre referente e linguagem é o centro da narrativa. Em *O coruja*, a intenção monológica de se elaborar uma linguagem cientificista também não se mantém, instituindo-se uma narrativa altamente densa porque se efetiva sob o signo da dualidade e da inconclusibilidade. Em *A mortalha de Alzira*, novamente a trajetória rumo ao real-naturalismo é neutralizada por uma dose maciça de romantismo. E finalmente em *Livro de uma sogra*, o projeto ilustrado sofre um processo de desvalorização e carnavalização. Esse ir e vir das narrativas entre um discurso e outro “reduz estruturalmente,” nas palavras de Antonio Candido, a contradição social entre o liberalismo e o escravismo e também revela a vontade de interferir na realidade via literatura. Essa interferência, no entanto, também é solapada por uma consciência crítica que em vez de impor um centro discursivo hegemônico, carnavaliza o centro. Assim sendo, o projeto ilustrado vinculado ao romance de “primeira linha” que visa a homogeneizar a linguagem passa a ser contestado e desconstruído ao longo da trajetória literária, sendo finalmente carnavalizado em seu último livro, *Livro de uma sogra*, romance de “segunda linha” na terminologia de Mikhail Bakhtin. O projeto inicial, atrelado a uma visão progressista e linear da escrita que pretendia sair do folhetinesco para atingir a maturidade da linguagem científicante, é solapado. Essa derrocada torna a produção aluisiana extremamente complexa, evidenciando que para o escritor a problematização da linguagem é central. Percebemos que o questionamento da linguagem ocorre nos romances-folhetins, estabelecendo-se como um discurso metalingüístico, o que não ocorre nos romances canônicos cuja linguagem está mais atrelada a um projeto realista de nomenclatura do real.

Concluindo este estudo, esperamos ter contribuído para uma outra leitura da obra considerada menor escrita por Aluísio Azevedo, resgatando-a do esquecimento e da desqualificação que tem sofrido por parte considerável da crítica canônica.

Essas obras não podem ser consideradas *ilegíveis* como afirma certa perspectiva crítica porque todo o discurso, incluindo o literário, é um fenômeno aberto que pode suscitar leituras novas e diversas. O passado pode ser resgatado a qualquer momento, recebendo uma nova interpretação, como destacam as palavras de Mikhail Bakhtin já citadas neste estudo: “Não há nada morto de maneira absoluta. Todo o sentido festejará um dia seu renascimento”.¹⁶⁸

Iniciamos nossa análise citando as sábias palavras de Emílio Rouede sobre o seu amigo Aluísio Azevedo, em *A Semana*, na *Galeria do elogio mútuo*. O espírito fraterno e de amizade norteia esse depoimento. A leitura da produção aluisiana, em sua totalidade heterogênea, nos possibilitou um contato mais íntimo com o escritor, levando-nos a apreciar cada vez mais a sua obra e a desejar compartilhar, com os leitores deste trabalho, esse imenso prazer que nos traz a companhia de Aluísio Azevedo. Concluimos, repetindo as palavras de Emílio Rouede, fazendo-as nossas:

Não fecharei porém o meu artigo sem declarar que as produções de Aluizio, apesar do bom acolhimento que tem merecido do publico, inda não foram por muitos analysadas como merecem, e entendo que isso se dá porque o auctor ainda vive e é um bom rapaz, sem pose, sem affectação, que ri e conversa com todo o mundo e não desdenha aceitar uma chicara de café do primeiro que se apresenta. Ah! Se elle pudesse morrer por algum tempo, que grande serviço não faria no seu prestigio litterario! E como não ficaria admirado quando, ao ressuscitar, se visse um grande homem admirado e aplaudido pela geração inteira!

Quanto ao physico Aluizio é um guapo mocetão: Imagine-se um cavalheiro hespanhol, sem o chapéo de pluma, nem a espada á cinta, mas descido da Batalha das Lanças de Velasquez.

Eis Aluizio!¹⁶⁹

¹⁶⁸ Op. cit. p. 58.

¹⁶⁹ Op. cit. p. 1.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T.W. A indústria cultural. In: COHN, G.(Org.). *Comunicação e indústria cultural*. 3 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.

AHMAD, Aijaz. *Linhagens do presente*. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2002.

ALENCAR., J. *Senhora*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

_____. *Lucíola*. São Paulo: Ática, 1990.

ALMEIDA, M.A. *Memórias de um sargento de milícias*. 8. ed. São Paulo: Ática, 1978.

ASSIS, M. Eça de Queirós: O Primo Basílio. In: _____. *Crítica literária*. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: Jackson, 1955.

_____. Literatura Brasileira- Instinto de Nacionalidade. In: _____. *Crítica literária*. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: Jackson, 1955.

_____.O folhetinista. In: _____. *Relíquias da casa velha/Crônicas*. v. 2. São Paulo: Formar, s/d.

_____.*Crítica ao livro de uma sogra*. In: PAIXÃO, F. (Org.). *Crônicas escolhidas*. São Paulo: Ática, 1994.

AZEVEDO, A. *Uma lágrima de mulher*. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d.

_____. *O mulato*. Porto Alegre: L&PM, 1998.

_____. *A Condessa Vésper*. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d.

_____.*Girândola de amores*. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d.

_____. *Casa de pensão*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1991.

_____. *Filomena Borges*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

_____. *Philomena Borges*. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d. Introdução de Antonio Candido.

_____. *O homem*. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d.

_____. *O cortiço*. Rio de Janeiro: Otto Pierre Editores, 1979.

_____. *O coruja*. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d.

_____. *A mortalha de Alzira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d.

_____. *O livro de uma sogra*. 12. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora/ Brasília: INL, 1973.

_____. *Mattos, Malta ou Matta?*. [apresentação por Plínio Doyle; prefácio por Josué Montello; pós-fácio por Alexandre Eulálio]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *O touro negro*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & CIA Editores, 1938.

BALZAC, Honoré de. *Fisiologia do casamento*. Trad. Mário D. Ferreira Santos. In: _____. *A comédia humana*. São Paulo: Globo, s/d.

BAKHTIN, M. *O freudismo: um esboço crítico*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec/Editora Universidade de Brasília, 1987.

_____. *Marxismo e Filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1986.

_____. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria E. G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense/ Universitária, 1981.

_____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Editora Hucitec, 1988.

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: *Os Pensadores*, vol. XLVIII, São Paulo: Abril Cultural, 1975.

BILAC, O. *Vossa insolência: crônicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BORDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1984.

_____. *Araripe Júnior: Teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Edusp, 1978.

_____. A escravidão entre dois liberalismos. In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRAYNER, S. *Labirinto do espaço romanesco: tradição e renovação da literatura brasileira, 1820-1880*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.

_____. A metáfora do corpo no romance naturalista: estudo sobre *O Cortiço*. Rio de Janeiro: São José, 1973.

BROCA, B. *Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do realismo ao pré-modernismo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

CALDAS, W. *Uma utopia do gosto*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

CANDIDO, A. *Formação da Literatura Brasileira (Movimentos decisivos)*. 6. ed. v.2. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981.

_____. A passagem do dois ao três (contribuição para o estudo das mediações na análise literária). *Revista de História*. Ano 25, tomo 3, v. 50, número 100, São Paulo, out/dez, 1974, p.787-799.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. De cortiço a cortiço. In: _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

_____. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, 1970, n. 8.

CARVALHO, A. O Homem por Aluizio Azevedo. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 out. 1887.

CARVALHO, J. M. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Pontos e bordados: escritos de história política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

CEVASCO, M. E. *Dez lições sobre os estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.

CHAUI, M. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

COSTA, E. V. Introdução ao estudo da emancipação política. In: MOTA, C. G. (Org.). *Brasil em perspectiva*. São Paulo: Difel, 1968.

COUTINHO, A. *A literatura no Brasil: realismo-naturalismo-parnasianismo*. v. 3. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969.

DOSTOIÉVSKI, F. *O idiota*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2002.

DREYFUS, H. L. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Trad. Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

EAGLETON, T. A ideologia e suas vicissitudes no marxismo ocidental. Trad. Vera Ribeiro. In: SIZEK, Slavoj (Org.). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

ECO, U. *O super-homem de massa* (retórica e ideologia no romance popular). São Paulo: Perspectiva, 1991.

FANINI, A.M.R. Textos de Antonio Candido, Afonso Romano de Sant'Anna e Roberto Schwarz em torno do romance *O cortiço*. In: XV SEMINÁRIO DO CELLIP: POLÍTICAS DE LINGUAGEM PARA O BRASIL, 2001, Curitiba. Curitiba:UFPR.

_____. Uma solução local para formas importadas em *Casa de Pensão*. In: *Anuário de Literatura*, Florianópolis: UFSC, n.8, p.29-56, 2000.

_____. O trabalho e o elemento feminino nos romances de Aluísio Azevedo. In: *Tecnologia & Humanismo*, Curitiba: CEFET-PR, n.24, p. 52-63, 2003.

FARACO, C. A. O dialogismo como chave de uma antropologia filosófica. In: FARACO, C. A; TEZZA, C; CASTRO, G. (Orgs.). *Diálogos com Bakhtin*. 3. ed. Curitiba: UFPR, 2001.

FAUSTO, B. Passado a limpo. *Folha de São Paulo*, Caderno Mais, 21 abr. de 2002. p. 16 - 17.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*. Tradução Lígia M. Pondé Vassalo. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1988.

_____. *História da sexualidade I a vontade de saber*. Trad. Maria Tereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 12. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1999.

FRANCO, M. S. C. *Homens livres na ordem escravocrata*. 4. ed. São Paulo: Unesp, 1997.

GARDINER, M. *The Dialogics of Critique: M. M. Bakhtin and the theory of ideology*. London and New Yor, Routledge, 1992.

GOLDMANN, L. *A sociologia do romance*. 3.ed. Trad. Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GOMES, E. O hibridismo estético de Aluizio Azevedo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4 set. 1954.

GORENDER, J. *O escravismo colonial*. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *A escravidão reabilitada*. São Paulo: Ática, 1990.

GORZ, A. *Crítica à divisão do trabalho*. Trad. Estela dos Santos Abreu. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

GRAMSCI, A. *Concepção dialética da história*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 10 ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1995.

HOLQUIST, M. *Dialogism: Bakhtin and his world*. London and New York: Routledge, 1990.

IGLÉSIAS, F. *Trajectoria Política do Brasil (1500-1964)*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

LIMA, H. Alguns aspectos de Aluísio Azevedo. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 21 fev. 1960.

KOTHE, F. *A narrativa trivial*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1994.

_____. *O Cânone imperial*. Brasília: Editora da Unb, 2000.

LAJOLO, M. ; ZILBERMAN, R. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1999.

LAJOLO, M. *O que é literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

LINHARES, T. *História crítica do romance brasileiro: 1728-1981*. v. 2. Belo Horizonte: Itatiaia/ São Paulo: Edusp, 1987.

LÖWY, M. *As aventuras de Karl Marx contra o Barão de Münchhausen: marxismo e positivismo na sociologia do conhecimento*. Trad. Juarez Guimarães. São Paulo: Busca Vida, 1987.

LUKÁCS, G. *Ensaio sobre Literatura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. *A Teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marques Mariano de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MACEDO, J. M. *A moreninha*. 14.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

MAGALHÃES JUNIOR, R. O centenário de Aluizio Azevedo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 dez.1957, p.2., 3.º Caderno e 29 dez. 1957, p. 4, 3º Caderno.

MAGALHÃES, V. Aluísio Azevedo: O mulato. A casa de pensão. O homem. In: _____. *Escretores e escritos (perfis literários e esboços críticos)*. Rio de Janeiro: Typografia e Lithographia de Carlos Gaspar da Silva, 1889.

MANDEL, E. *Delícias do crime: história social do romance policial*. Trad. Nilton Goldman. São Paulo: Busca Vida, 1988.

MARTINS, W. *A crítica literária no Brasil*. v.2. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

MAUÁ: o imperador e o rei. Direção de Sérgio Rezende. Rio de Janeiro/Inglaterra.

Produção: Lagoa Cultural e Esportiva. Distribuidora: Buena Vista, 2000.

MARX, K. *O Dezoito Brumário de Louis Bonaparte*. Trad. Silvio Donizete Chagas. São Paulo: Editora Moraes, 1987.

_____. ; FRIEDRICH, E. *A sagrada família ou crítica da crítica crítica contra Bruno Bauer e seus seguidores*. Trad. Sérgio José Schirato. São Paulo: Editora Moraes, 1987.

MAYA, A. *A obra de Aluizio Azevedo. Suplemento Literário de A Manhã*, Rio de Janeiro, v. 2, p.173-174., 5 abr. 1942.

_____. Discurso do Sr. Alcides Maya. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, Rio de Janeiro, abr. 1920.

MAYER, M. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MENEZES, R. *Aluísio Azevedo: uma vida de romance*. 2.ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1984.

MÈRIEN, J. Y. *Aluísio Azevedo: vida e obra (1857-1913)*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo/ Banco Sudameris, Brasília: INL, 1988.

MICELI, S. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MIGUEL-PEREIRA, L. *História da literatura brasileira: prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. São Paulo: Itatiaia/Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

MOISÉS, M. *História da literatura brasileira: realismo*. v.3. São Paulo: Cutrix/ Editora da USP, 1983.

MONTELLO, J. *Aluísio Azevedo e a polêmica d'O mulato*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1975.

_____. *Uma lágrima de mulher: primeiro livro de Aluísio Azevedo*. Vitruviana, Rio de Janeiro, jun. 1943.

MORETTI, F. Conjecturas sobre a literatura mundial. In: SADER, E. (Org.). *Contra-corrente: o melhor da New Left Review em 2000*. Trad. Maria Alice Máximo et al. São Paulo: Record, 2001.

NABUCO, J. *O abolicionismo*. 6.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

NETO, C. *A conquista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

OLIVEIRA, F. *Literatura e civilização*. São Paulo/ Rio de Janeiro: Difel; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1978.

POMPÉIA, R.; AZEVEDO, A; PATROCÍNIO, J. As jóias da Coroa, Um roubo no Olimpo, A ponte do catete. In: PAULA, S. G. (org.). *Um monarca da fuzarca: três versões para um escândalo na Corte*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

PONSON du TERRAIL, P.-A. *Misérias de Londres*. v.7, s/l, Nacional, 1931.

_____. *As aventuras de Rocamboles*. Trad. Gonçalo Alves. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

ROMERO, S. *História da literatura brasileira*. 4.ed. In: ROMERO, N. (Org.). Rio de Janeiro, José Olímpio, 1949.

ROUANET, S. P. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ROUEDE, E. Galeria do elogio mutuo: Aluizio Azevedo. *A Semana*, Rio de Janeiro, 20 nov. 1886.

ROURE, A. O Livro de uma sogra: impressões de leitura. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 13 e 17 out. 1895.

SALGARI, E. *O Corsário Negro*. Trad. Graciela Karman, São Paulo: Nova Fronteira, 1987.

SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 34. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

_____. Adequação nacional e originalidade crítica. In: *Seqüências Brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCHWARCZ, L. M. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil - 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SODRÉ, N. W. *História da imprensa no Brasil*. 2.ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1977.

_____. *O naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. *A ideologia do colonialismo: seus reflexos no pensamento brasileiro*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1984.

_____. *História da literatura brasileira*. 8. ed. São Paulo: Difel, 1982.

SODRÉ, M. *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

SOUZA, T. *O Filho do pescador*. Rio de Janeiro: Artium, 1997.

SUE, E. *Os mistérios de Paris*. Trad. João Corrêa de Sá e Yolanda Montour. São Paulo: Eli, s/d.

SÜSSEKIND, F. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

TAVORA, A. D. *Pedro II e o seu mundo através da caricatura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Documentário, 1976.

TIHANOV, G. Reification and Dialogue: aspects of the theory of culture in Lukács and Bakhtin. Disponível em: <http://www.shef.ac.uk/uni/academic/A-C/bakh/tihanov.html>, acesso em 10 mar 2000.

_____. *The master and the slave: Lukács, Bakhtin and the ideas of their time*. Oxford: Vclarendon Press, 2002.

TINHORÃO, J.R. *Os romances em folhetins no Brasil: 1830 à atualidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1994.

VAINFAS, R. (org.). *História da sexualidade no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

VERÍSSIMO, J. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

VIANNA, A. S. Literatura: romance de Aluizio Azevedo. *A Pacotilha*, Maranhão, 10 a 16 set. 1881.

WEBER, J. H. *Caminhos do romance brasileiro: de A Moreninha a Os Guaianãs*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

_____. *A nação e o paraíso: construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira*. Florianópolis: Ed. UFSC, 1997.

WILLIAMS, R. *Cultura*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

WOOD, E. M.; FOSTER, J., (Orgs.). *Em defesa da história: marxismo e pós-moderno*. Trad. Ruy Jungman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ANEXOS

ANEXO 1

O MULATO

(Romance de Aluizio Azevedo)

Nenhum ramo litterario ha, que maior influencia exerça sobre o animo do povo, do que seja o romance.

O proprio theatro, que bem se póde chamar o romance vivo, não avassalla tanto, não obra tão energicamente.

As menores lacunas á que as peças theatraes estão sujeitas, com maior facilidade do que o romance, tomam no palco um colorido energico e, não poucas vezes uma impressão desagradavel, bastante para appoucar o effeito da obra representada. A falta de um *que* de naturalidade, a má expressão de um personagem, a prolixidade do dialogo, ou a falta de vida neste, a frouxidão no enredo, o aproveitamento de tempo, para em cinco ou menos quadros crear, sustentar, desenvolver e terminar um romance, deixando ao vivo sua moralidade, são escolhos, de que difficilmente o escriptor se podera livrar, sem elevadissimo criterio.

No romance pode isso passar desapercbidamente, salvo a um espirito mais observador.

A maior circulação que tem o romance, a facilidade, commodidade e modicidade com que póde elle ser lido e correr por todas as camadas sociaes, são outras tantas vantagens, que tem sobre o theatro. Além disso a reflexão que de momento a momento pode o leitor fazer do romance, reatando logo o fio do enredo, o que não se dá no theatro, onde a impressão é recebida em poucas horas, constitue grande superioridade.

Tudo isso peza para que se considere o romance, como a escola mais popular.

Na literatura portugueza distinguem-se as phases porque tem passado o romance.

Depois que realizaram-se as produções cavalherescas e bucolicas com os *Amadis, Menina e Moça, Palmeirim d'Inglaterra, O Dezenganado, A primavera, O Pastor peregrino, O Felix independente* e outros, as letras caíram em um periodo mais sério e apareceu o romantismo.

Tambem era tempo. Aquelle genero de litteratura havia dado tudo quanto lhe era possivel, entretivera, em largo periodo, gerações inteiras, identificaram-se com esse periodo, nada mais era de esperar. Uma litteratura estafada, mas despertando o interesse de uma antigualia não podia continuar, conviu ha mais terminar por uma vez, do que ter uma marcha viciosa, demorada, inproveitavel, quasi esteril.

Por todo continente Europeu, em principios deste seculo, a revolução litteraria rebentava e os novos obreiros eram na França: Victor Hugo, Chateaubriand, Lamartine etc; na Italia: Manzoni e Foscolo, na Hespanha: Martinez de la Roza etc.

Em Portugal o movimento tornou-se mais demorado, até que Almeida Garret tomou o nome de reformador. Depois d'elle foi longo o apostolado: Alexandre Herculano que deu *o Eurico*, *o Monge de Cister*, *as Lendas* etc; Rebello da Silva deu a *Mocidade de João* e outros, modelando-os por Walter Scott.

O romance d'ahi em diante começou a ter o typo caracteristico de uma nova vida intellectual.

N'essa ultima phase litteraria começamos áparecer e a geração de hoje d'ella nasceu e marcha parallelamente.

ALVARO DE SÁ VIANNA
(IN *A PACOTILHA*, MARANHÃO, 10/09/1881)
(*Continúa*)

O MULATO (Romance de Aluísio Azevedo)

Continuação II

Pinheiro Chagas em seus "Novos ensaios Criticos", diz, fallando de José de Alencar: "Apezar dos muitos talentos que avultam na nossa antiga colonia americana, não se pode dizer que o Brazil possua uma litteratura. Litteratura nacional é aquella em que se reflecte o character de um povo, que dá vida ás suas tradições e eranças..."

Eis ahi uma consideração que acceita-se forçosamente, desde que se encare a posição dos trabalhos litterarios entre nós.

No Brazil o romance surgiu já no ultimo periodo das lettras portuguezas, porém vagarosamente, vicioso, banal, sem character proprio e até mesmo sem tendencia para caracterisar-se.

O áctual estado de cousas é prova disso.

Na epocha que atravessamos, procura-se accentuar nas producções litterarias mais ou menos imaginativas, um character especial; crear typos distinctos, tudo isso animado pelo espirito conceptor e productor.

É assim que a litteratura de cada povo, inspirando-se nas tradições desse povo, em seus usos, em sua natureza, firma um cunho todo especial.

Nesses pontos, os poucos e fracos romancistas que temos, hão peccado immensamente, já comprehendendo mal o instinto de nacionalidade, já caindo na reprodução de idéias, apenas disfarçadas por uma ou outra pequena modificação, sem outro resultado que não seja deleitar os espiritos semsaborões daquelles que por si mal podem julgar.

Ha nas producções litterarias brazileiras uma falta admiravel do cunho de nacionalidade, portanto ausencia completa de cor local, pouco vigor no modo de caracterisar o individuo; em fim, uns typos confusos, com characteres mal definidos, descripções pouco cuidadosas, isso quando não se deixa o escriptor arrastar para o campo do que lhe é desconhecido, influenciando-se por leituras de outros escriptores que fallam por informações, errando bem que involuntariamente, por tentar reproduzir na tela do romance, do drama ou da poesia, quadros, cujo animado da tinta lhe é desconhecido.

Assim pensa ainda o Pinheiro Chagas quando diz: “As nações americanas, se quizerem verdadeiramente fazer acto de independencia, e entrar no mundo com os foros de paizes que têm nobreza sua, devem, como Nathaniel Bempo, esquecer-se um pouco da metropole européa, impregnar-se nos aromás do seu solo, proclamar-se filhas adoptivas, mas filhas ternas e amantes das florestas do Novo Mundo e acceitar as tradições dos primeiros povoadores, que os seus antepassados barbara e impoliticamente expulsaram da patria por onde vagueavam em pleno gozo da liberdade selvagem.

“Na poesia esplendida d’esses povos primitivos está a inspiração verdadeira que deve dar originalidade e seiva à litteratura Americana.”

Estudar a natureza, a sociedade que nos cerca, traçar as raias possiveis para exercer-se a faculdade productora, já não é pouco.

Si o sr. Pinheiro Chagas tambem tomasse a mesma norma de proceder lucraria muito e não teria escripto, como o fez a “Virgem Guaraciaba” onde ingenuamente nos conta que em terras d’America “a baunilha nasce, entrelaçando-se com a bananeira” (!!!).

Outro que muito cura do alheio é Camillo Castello Branco que si tomasse mais á sério os costumes do Minho, as cachopas arredondadas, as moçoilas com suas saias ramalhudas, cobrindo aquellas carnes vigorosas, graças à broa e ao queijo da Estrella, não julgaria que por aqui somos mulatos de beiços rozeados, etc.

ALVARO DE SÁ VIANNA
(IN A PACOTILHA, MARANHÃO, 13/09/1881)
(Continúa.)

O MULATO **(Romance de Aluísio Azevedo)**

Continuação III

A Aluizio Azevedo estende-se ainda a consideração citada, do sr, Pinheiro Chagas, notando-se, porém, que hoje tomou elle rumo muito diverso, por ver que batia no escolho justamente, em que tantos escriptores têm naufragado e permanecido estacionarios, sem acompanhar a necessidade creadora da litteratura nacional.

Aluizio estreou com “Uma lagrima de mulher” não se foi bem, andou até erradamente, pela pouca observancia, que teve, porém nunca pela teimosia, tanto que procurou dar um character todo proprio á sua ultima producção, deixando de parte, abandonando a trilha, que encetara.

Tentou apresentar caracteres que lhe não eram conhecidos, ou de que tinha vagas noticias por leituras rapidas e passageiras, o que deu em resultado deixar quadros, em que o todo dos differentes planos não estava disposto harmonicamente com as situações locais que lhes eram peculiares, nem com os personagens que tinham de figurar.

Para a vida litteraria de Aluizio, será melhor considerar como estrêa “O Mulato,” cujo enredo vamos traçar rapidamente:

“José da Silva,” por occasião do grito de “Mata Bicado,” no Pará, em 1831, fugiu, levando consigo a escrava “Domingas,” que arrecadou o dinheiro que pode. Embrenharam-se pelos sertões e foram ter no Ruzario (Maranhão), e ahi chegados estabeleceram-se em “S. Braz,” tendo depois, “Domingas,” um filho de seu Senhor.

“José” casou-se com “D. Quiteria,” creatura cheia de preconceitos de raças, “para quem um escravo não era um homem, e ter a côr negra constituia por si só um crime.” Tendo desconfiança de que “Raymundo,” assim chamava-se a creança, era

filho natural de seu marido, dava-lhe maus tratos, o que fez “José” mandal-o para companhia de seu irmão “Manoel da Silva,” conhecido por “Manoel Pescada,” em S. Luiz.

“Raymundo” partiu para Portugal, onde encetou e terminou seus estudos, obtendo o grau de doutor em Direito.

Voltou ao Maranhão com o fim de liquidar sua fortuna e já n’esse tempo seu pae e “Quiteria” não viviam.

Hospedou-se em casa de seu tio “Manoel Pescada,” que era viuvo, tinha em sua companhia a filha “Anna Rosa” e a sogra “D. Maria Barbora”.

Não achou quem lhe fallasse de sua origem, quem lhe dissesse o nome de sua mãe, etc., e assim viveu algum tempo em casa do “Pescada,” até que “Anna Rosa” sentiu-se cada vez mais inclinada por elle e vice-versa.

“Dias,” um caxeiro de “Manoel,” tinha suas pretenções á filha do patrão e aproveitou-se de “D. Maria Barbora,” que “tinha o typo das velhas maranhenses, creadas nas fazendas, tratando muito de seus avós, que eram quasi todos portuguezes, muito orgulhosa, muito cheia de escrupulos de sangue, para ganhar terreno, contra o “Dr. Raymundo”. Este teve de ir, com “Manoel Pescada,” ao Rozario, vêr sua propriedade e vendel-a.

Ardia já em desejos de possuir “Anna Rosa” e só ao terminar a viagem poude fallar a tal respeito com o tio, que deu-lhe uma resposta negativa, e obscura,— taes eram as circumstancias mysteriosas de que a fazia cercar. Visitou no Rozario a tapera de S. Braz que lhe pertencia, sobre a qual pezavam lugubres lendas creadas pelo povo. Ahi encontrou “uma preta alta, cadaverica, phantasticamente tragica, olhos cavos, dentes salientes e escarnados”. Era “Domingas”. Mãe e filho não se reconheceram. De volta, durante a viagem, tanta foi a insistencia de “Dr. Raymundo” para saber porque lhe era negada a prima, que “Pescada” disse-lhe: “É porque o senhor é mulato”. Chegaram á capital, e “Raymundo” mudou-se de casa, determinando seguir no primeiro vapor para o Rio de Janeiro.

Na hora da partida, buscando mais um pretexto, para vêr “Anna Rosa,” a quem já amava immensamente, dirigiu-se á casa do tio para dize-lhe “adeus”. Ao entrar encontrou-se com “Anna Rosa” que recebeu-o, e entre lagrimas pedia, instava, para que elle ficasse. “Raymundo” insistia em partir, quando ella entregou-se ao amante e tornou-se mãe. “Raymundo” não partiu para o Rio de Janeiro, antes instalou-se no “Caminho Grande” e em pouco tempo estava combinada a fuga. O

“Conego Diogo,” que desde o principio enrosca-se no desenvolvimento do romance e marcha paralelamente á todos os personagens principaes, descobre o plano pela leitura de uma carta confidencial do “Dr. Raymundo”.

ALVARO DE SÁ VIANNA
(IN *A PACOTILHA*, MARANHÃO, 14/09/1881)
(*Continúa*)

O MULATO
(Romance de Aluísio Azevedo)
Continuação III

Na occasião da fuga, são detidos os amantes. “Dias” comparsa do “Conego” pede “Anna Rosa” em cazamento, “Raymundo” oferece-se para reparar a falta, quando “D. Maria Barbora” disse, ao ouvir que sua neta estava grávida, que “antes queria vel-a morta ou prostituida do que casada com um cabra!” “Raymundo” retira-se, promettendo recorrer á força da justiça.

Ao entrar em casa é assassinado por “Dias” á conselho do “Conego Diogo”.

Quatro anos depois, em um baile no “Club Familiar,” via-se o “Dias” descendo de braço com sua mulher “Anna Rosa” que ao embarcar no carro disse-lhe toda carinhosa:

“Lulu agasalha bem o pescoço – olha queridinho que te podes constipar”.

E assim termina o romance, ficando impunè o assassino do “Dr. Raymundo,” que não pode a policia descobrir e, entregando-se ao “Dias” á quem tanto odiava, “Anna Rosa,” a causadora de toda luta dictada pelos preconceitos contra a raça negra.

No desenvolvimento do romance dão-se diversas scenas, quadros variados em que apparecem o já fallado “Conego Diogo,” “Freitas” com sua filha “Lindoca,” “Euphrazina,” “D. Maria do Carmo” com suas “sobrinhas,” “D. Amância,” “Fr. Lamparina, e outros typos de menor importancia.

IV

O ligeiro apanhado do “Mulato” indica perfeitamente que Aluísio discute uma these de interesse palpitante e de toda actualidade, como é a do equalamento de castas.

O “Mulato” é um romance de propaganda energica em prol das idéas abolicionistas. Não encarecemos a importancia da these, ella pende de todos os espiritos, tem tantos sectarios quantas são as cabeças que pensam conveniente e

arrazoadamente, em uma causa tão commum, julgada e acceita embora em seus pontos mais extremados.

Aluízio é um espirito novo e, embora bastante lucido, deixou-se algumas vezes levar pelos excessos em que se tem lançado a escola realista, á que filiou-se; cáe justamente na parte descriptiva, que embora cheia de naturalidade, nunca devia ser levada á folha de um livro que tem de ser manuseado por nossas filhas, irmãs e esposas.

É assim que, entre outras cousas, podia fallar do aborto de “Anna Rosa” sem aquellas expressões vivas, energicas e claras.

Hoje estamos convencidos da importancia da forma, que modifica muito o espirito mais ou menos grave de uma producção imaginativa. Geralmente não ha quem não se tenha referido ao celebre “dito de Cambrone,” todos assim exprimem-lhe o sentido e ninguem cora, ao passo que o mesmo pensamento repugna ao auctor de “Nana,” com aquella palavra propria, crua e descarnada.

Pode-se descrever uma scena da vida mais intima, tal qual ella é, não desviando-se dos preceitos da escola, sem faltar ao princípio moral e muito menos ao exacto rigorismo na descripção.

Aluízio está em tempo de cohibir-se, tomando a trilha auspiciosa do naturalismo puro, seguindo as pegadas de Gustavo Flaubert.

Como toda estréa, o “Mulato” tem graves senões, e é assim que Aluízio não lançou o golpe profundamente, onde devêra; o “Conego Diogo,” um personagem distincto, odioso e perfeitamente delineado, attráe muitas vezes a attenção do leitor, a ponto de desvial-a do prótgonista, sobrepujando a these com incidentes despertados por um personagem que representa a antipathia que tem Aluizio pelas idèas catholicas.

ÁLVARO DE SÁ VIANNA

(IN *A PACOTILHA*, MARANHÃO, 15/09/1881)

(*Continúa.*)

O MULATO

(Romance de Aluísio Azevedo)

(Conclusão)

Na distribuição dos personagens de um romance deve haver certa gradação, de sorte que um d'esses personagens, que vêm auxiliar o enredo, não possa despertar maior atenção que o protagonista.

O “Dr. Raymundo,” que não é dos personagens menos perfeitos, não tem, contudo, o colorido delicado e artistico que devêra. A sympathia que o “dr. Raymundo” inspira não é tão energica quanto o odio e a repugnancia que inspira o “conego Diogo”. Em relação á este, bem como à “Maria Barbara”, victima do meio social e dos preconceitos em que viveu, Aluizio andou perfeitamente, e mostrou de quanto seu talento é capaz. O “conego Diogo” está um typo completo, foi delineado, colorido e sombreado com mestria.

“Freitas” é outro typo que mereceu os cuidados do novel romancista, e d'elle bem se pôde dizer que tem sua photographia nas paginas do “Mulato”.

“Anna Roza” soffre as mesmas considerações que o “dr. Raymundo”, salvo nas ultimas linhas do romance, onde o leitor não se pôde conter sem repetir os conhecidos versos de “Castilho:

“Mulher! Que mixto horrendo és tu na terra,
“para unir crimes taes com tantas graças”.

Ahi Aluizio despertou-lhe a vivacidade na physionomia e creou aversão da parte do leitor contra “Anna Roza”.

“Dias”, logo que mereça sério reparo não é, como talvez se julgue, uma figura vulgar e até avançamos que n'elle, o autor do Mulato demorou-se em dar-lhe aquelles toques completos, que indicam um estudo grave dos caracteres. O princípio da vida de “Dias”, o seu estado na ultima pagina do livro resumem a vida do uma boa porção de homens que aqui, ali e em todo Brazil se encontra. É a photographia de uma classe.

“Manoel Pescada” não é um personagem, que desperte a atenção, mas está bem caracterizado, bem como “Eufrazinha”, aquella moça sympathica, typo de tantas outras que encontramos todos os dias.

Quanto á parte descriptiva, os diversos quadros nem sempre têm a naturalidade que lhes é necessaria.

Assim á pagina 161, quando o “dr. Raymundo” encontra “Anna Roza” em seu quarto dá-se um dialogo extenso, demorado; e è facil de ver que em similhante occasião o acanhamento de “Anna Roza” seria tal, que mal permittiria que ella se desculpasse envergonhada, ou saísse cabisbaixa. Isso em uma producção de outro genero seria permittido, porem nunca em um romance realista.

Na pagina 455, quando o “dr. Raymundo”, perdendo de todo a pasciencia e agarrando o padre pelo pescoço, gritou: “Esmago-te aqui mesmo, bandido,” obrigando-o a descrever um pirueta, ha esse quadro que é despido de naturalidade. O sangue frio do “conego” não está em relação ao enfurecimento do “dr. Raymundo”. Um homem quando se vê em tão custosa posição não porta-se como o “conego”, nem lembra-se de suas citações latinas que, n’esse e em outros logares, vão amontoadas, lançadas com impropriedade, Como esses ha outros senões, que, quando fôr maior a agilidade da penna romantica de Aluizio, e mais observador seu espirito hão de desaparecer com certeza. Em contra-posição ha quadros dignos da penna de qualquer bom escriptor.

A scena que representa os caixeiros subindo do armazém, e “Anna Roza” acariciando o portuguezinho são de toda naturalidade, bem como a descripção da festa de S. João em um sitio no Caminho Grande; o quadro representando a morte de “d. Maria do Carmo” e tantas outras são verdadeiros primores que auctorizam a recommendação d’essa obra literária, da parte de quem conhece os costumes e hábitos maranhenses. Não nos taxem de pouco cuidadosos por até aqui não ter citada bellissima descripção da calmaria que ha na cidade de S. Luiz, e do movimento nos diversos arrabaldes.

Ha em todo romance uma pintura, que destaca-se dentre todas as outras, é a da passagem dos ciganos, esse bando de aventureiros temidos pelos lavradores e que não param um só momento.

Em rezumo, o “Mulato” é uma bella realidade, com defeitos, é verdade, mas com esses defeitos que tem toda a gente que começa.

Não achamos que o “Mulato” fique distante do “Primo Basilio,” de Eça de Queiroz, nem dos “Noivos” de Bento Moreno.

Aluizio deve dar à seus trabalhos um character mais alevantado, fazendo d’elles estudos sérios de character, e dos costumes nacionaes.

Estamos crentes que o “Mulato” não agradou em Maranhão, muita gente viu-se mais ou menos retratada, ou suas feições em outros rostos o que não poderia

agradar. Aquelle Fr. Lamparinas, não é outro senão o popular cantor das ladainhas na igreja dos Remedios, rezadas em attenção á felicidade de um certo commendador.

Não podia agradar o “Mulato,” foi um ferro em braza posto de encontro ao cancro do preconceito ridiculo, que á despeito de alguns parlapatões ainda se pretende levantar, quando falta-lhes tudo, a começar pela fatua nobreza de sangue.

Aluizio, não desviando-se para peiores caminhos, abrindo uma série interminável de observações, vae firmar um nome cheio de glorias.

ALVARO DE SÁ VIANNA.

(IN *A PACOTILHA*, MARANHÃO, 16/09/1881)

ANEXO 2

O HOMEM

Por Aluísio Azevedo

Fazer de relance a análise crítica de um romance cuja forma litterária haja abandonado o vasto campo da idealização para a complexidade de um estudo apurado e consciencioso de typos e factos humanos; de physiologia e psychologia, e de um facto pathologico que n'estes últimos tempos têm requerido do mundo scientifico as sérias attenções dos sábios: a hysteria é tarefa, senão árdua, ao menos demasiado escabrosa.

O pensamento vacilla ao encetar a tarefa; a penna adunca oxydada pela tinta da parcialidade oscilla sobre caracteres que delinêa n'estas tiras de papel.

A crítica honesta e circumspecta ante um trabalho d'esta natureza, vê-se na necessidade de descortinar a psychologia, a physiologia e a harmonia das differentes almas, situações e acontecimentos d'essa existência synthetizada pela experiência com as metamorphoses e impressões variegadas de caracteres que se haja estudado; vê-se na necessidade de fazer uma analyse comparativa das differentes escolas litterárias, mostrando as superioridades de umas sobre outras; mostrar o liame approximativo da escola a que se filia o autor da obra, com uma outra, sua irmã gêmea, brotada de um mesmo parto laborioso no mundo das letras; demonstrar se há ou não reciprocidade intellectual entre os povos do clima frio da Europa e os do clima temperado da América; analysar a obra em questão como uma interpretação nova da existência e do homem, de accordo com a biologia, de modo a poder integral-a n'uma concepção enaltecida da humanidade, n'uma certa e determinada época de sua existência e outrosim de lhe investigar a filiação nas luxuriantes correntes da plethoria litterária de seu tempo.

E se essa dificuldade reconhecida paralyza os esforços hercúleos do crítico e tolhe-lhe os tentamens, a escabrosidade afigura-se de modo tal e tornar-se-há insobrepujável àquelles que, como o humilde rabiscador d'estas linhas, completamente carente de melhores conhecimentos, sente sobre o seu espírito e sobre a sua consciência um peso horrível como o de um pesadelo asphyxiante.

O dever da crítica em trabalhos desta natureza é como velho marinheiro affeito às intempéries dos elementos, procurar lobrigar através da penumbra das escolas realistas, o velocino dos novos argonautas, mostrar-lhe o filho digno do pae e exultal-o pela glória a que elle se comparticipa com o pae.

A evolução, lei inevitável do Todo, como da infinitíssima parte, que regula naturalmente o modo de ser orgânico e funcional d'este amphitheatro litterário, demonstra-se exuberantemente neste novo trabalho de Aluizio Azevedo.

A exegese litterária em trabalhos como este deve procurar a todo transe recrudescer o mérito do seu autor, rejubilando-o já por ter sido o introductor do naturalismo entre nós, já por ter abandonado as velhas escolas litterárias em completa tergiversação.

Não farei analyse nem a synthese retrospectiva d'este romance, d'isto se encarregarão espíritos melhores preparados, imbuídos dos conhecimentos necessários, que não encontraram nem obices nem desiderata e que a mim se apresentam aos turbilhões.

Não é meu intuito nada d'isto, que bem merece o romance, assim o pudesse eu fazer; apenas direi ao correr da pena o que me ficou, a impressão que me deixou e o juízo que hei formulado a seu respeito.

Chama-se *O Homem*, o novo romance de Aluizio Azevedo.

Para que a idéia se faça ideal; é mister que a generalisação se dê, que o sensório elabore, deduza, assimilhe, synthetise e faça a somma a que a abstracção ou a lei se fixe.

Ora a lei é a sciencia, como a sciencia é inevitavelmente a explicação das evoluções inter-terraqueas, a explicação da phenomenalidade.

Hoje que romancear não é mais idealisar e sim abstrahir da concreção particularista de um facto determinado pela sciência e pela realidade dos homens e das cousas: hoje que do torvelinho das escolas românticas, somente e exclusivamente duas d'entre ellas disputam a culminância da glória; - a realista e a idealista com fórma scientifica, é que surge o novo romance de Aluizio, qual talisman catassol empunhado por fada iriante, rompendo novos horizontes à nossa pobre e mesquinha litteratura.

O Homem de Aluizio Azevedo é o estudo de uma mulher hysterica em todos os períodos.

Magdá, perdendo, anda bem criança, sua mãe, creára-se e educára-se junto de Fernando, pobre menino filho de um marinheiro e que o conselheiro Marques, pae de Magdá, tomára-o, encarregando-se de sua educação.

Como é natural d'esta longa convicência entre elle, despertou uma amizade recíproca, amizade que, com o correr dos annos se transformára em amor...

Corria o tempo e elles a se amarem como dois pombos... Fernando prometteu-lhe casamento logo que se formasse em medicina... O conselheiro, temendo que esse amor se arraigasse por uma vez nos corações d'ambos, revelou a Fernando a impossibilidade da união, dizendo-lhe ser Magdá sua irmã e elle seu filho... Magdá, desde então, não mais sentindo as blandícias do amor de Fernando, desconfia que outro idyllo, sem dúvida melhor que ella, segregasse-lhe nos meandros da sua phantasia, e tornou-se tristonha.... Chegado o dia por Fernando promettido para pedil-a em casamento, insta-lhe para que satisfaça o compromisso... soube depois a razão que os impedia de casar-se, e mostrou-se resignada... Fernando parte para a Europa. E d'ahi que começam a revelar se os symptomas pathológicos de Magdá... Magdá cada vez definhando mais, carcomida de saudades pelo irmão, recebe notícia de sua morte.

Desde esse dia torna-se demasiado phrenética, impossível no trato e às vezes irascível... O conselheiro emprega todos os esforços afim de cural-a, abre as suas bolsas, leva-a à Europa, muda-se para a Tijuca, porém tudo debalde, a moléstia recrudescia, tomando proporções assustadoras... Magdá apodera-se de uma tal ou qual ogerisa contra um indivíduo, cavouqueiro de uma pedreira vis-a-vis à sua janella, de nome Luiz, a ponto, de quando via-o, ter assustadores ataques do choréa...mas, quando adormecia, esse que ella abominava na vida real, era o seu enamorado na outra vida, na que ella via nos sonhos... Sonha que está em uma ilha pitoresca, abundante de vegetação florida e de pássaros canoros; que vive sossegada e feliz com Luiz, seu amante, e que d'esta vida inebriada pela atmospheria impregnada de essências olentes, e pela luz diaphana e celeste da lua, houve um filho, que era todo seu encanto, toda a sua alegria, a plenitude de sua vaidade de mãe... Mas todas as vezes que despertava d'aquella lethargia mortal, apoderava-se-lhe um arrepio pelo corpo e seus cabellos empinavam-se de tal forma que ella entre risos soluçava demasiado, arrenegando de tal viver... Muitas vezes, acordada, quando a criada lhe perguntava qualquer cousa, respondia com disparates.

Eis um exemplo: “perguntando-lhe a criada se queria alguma cousa, disse-lhe que sim, que trouxesse o leite quente para Fernandinho, seu filho...” Quando adormecia era infallível o sonho, que transportava-a a ilha do *Segredo*, onde vivia com seu amante Luiz... Eram tantas as alegrias, tantas as felicidades na vida que ella via constantemente em sonho, que preferia esta à real... Uma occasião soube

que Luiz, esse mesmo que era seu amante na vida do sonho, desposará uma rapariga de quem gostava... Mandou vir em sua presença Luiz e sua nova mulher, intoxicou-os com atrichnins, e quando compareceu perante a autoridade disse ter *matado o seu marido, por a haver trahido*. E assim finalisa o romance, por uma forma trágica.

A sua importância como trabalho de psychologia íntima, está no vigor d'essas mutações, na exactidão dos resultados Moraes, que as impressões da vida determinam no character primitivamente exposto.

De todas as obras de Aluízio Azevedo, esta é a única que encerra uma these, aliás brilhantemente desenvolvida, pelo escalpelo de sua lógica.

Uma das grandes qualidades que nos chama a atenção neste livro é o primor rigoroso de estylo, aquella precisão com que Aluízio busca as cores, a impressão viva das paysagens e das situações descriptas.

No fundo de cada personagem existem em estado os sentimentos de todas as suas paixões, de todas as indifferenças, de todas as fraquezas e de todas as forças.

A maneira de Zola, as cores das suas paysagens são vivificantes; sente-se o resfolegar lascivo de Magdá, atracada no pescoço de Luiz n'uma luxúria embriagadora.

A maneira de Shakapeare no Hamlet, vê-se a indifferença com que Magdá encara o mundo e os homens; como entrega impassível ante a desgraça que vae assistir, a poção intoxicada aos recém-casados, e alegra-se de os ver estrebuchar, no estorcegar da dor, e nos paroxismos da morte.

Não julguem os que me lêem que é este o primeiro romance realista onde se trata da hysteria, não, em Zola na *Pàge d'Amour*, o typo de *Jeane*, filha de Helene, é o de uma perfeita hystérica, e o de *Claude na l'GENvre*, não o deixa também de ser. Mas o que é fora de dúvida é que este é o primeiro romance que melhor desenvolve esta these.

Aqui paro, desejando que appareçam-nos sempre romances do pulso do d'este, que honrem a seus autores, abrindo assim um novo espiráculo à litteratura nacional.

Adherbal de Carvalho
(In *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 13/10/1887)

ANEXO 3

GALERIA DO ELOGIO MUTUO

Aluízio nasceu nessa ilhazinha privilegiada que fica lá ao norte do Brasil; ilha que o Anil e o Bacanga fecham em murmurosa cadeia de prata, mas que avulta enorme no espírito dos brasileiros porque d'ella saíram gigantes da estatura de Gonçalves Dias e Gomes de Souza.

Trabalha desde os doze annos de idade para manter-se; foi mestre-escola, despachante da alfândega, guarda-livros, desenhista de jornal, scenographo, professor de desenho em casas particulares, jornalista, retratista, e até gerente de um hotel, e tudo isso antes dos vinte annos de idade.

Então atirou aos quatro ventos o seu romance *O Mulato*.

O Mulato produziu uma reacção literária em todo Brazil, e uma voz ergueu-se no Rio de Janeiro gritando:

- Romancista ao norte! (1)

Aluízio ouviu essa voz e arrojou-se de novo para o sul. Seu nome tinha sido escripto por todos os jornaes da corte.

A sua província acompanhou-o com uma tempestade de bênçãos e maldições; as bênçãos eram dos moços, e o anathema era dos velhos escravocratas, e dos padres, a quem elle tinha combatido atrozmente, quer como romancista, quer como redactor do *Pensador* e a *Pacotilha*, jornaes fundados por elle mesmo em collaboração com outros rapazes.

O Mulato appareceu no Maranhão entre luctas e polemicas da imprensa em que Aluízio occupava o lugar mais saliente; nessa ocasião elle soffria um processo com seus companheiros de redacção; o povo da província o aclamava cheio de enthusiasmo. A edição do *O Mulato* vendeu-se rapidamente, na redacção do *Pensador*, a três mil réis o volume.

No Maranhão todos, todos, leram essa obra, que estava destinada a abrir a porta ao romance naturalista no Brazil.

Só a *Civilização*, o jornal dos padres, a amaldiçoou. Como a *Civilização* não deve estar hoje envergonhada e arrependida d'essa cólera ridicula contra um adversario que, se a esporeou algumas vezes, foi sempre com esporas de ouro!

Foi com o produto do *Mulato* que Aluízio tornou ao Rio de Janeiro, encarando para o futuro com uma tranquillidade de heroe.

Ah! Mas que duras decepções! Que dolorosas transigencias literárias! Que sacrificio para não afrouxar nessa terrível empreza de viver de seus livros!

Aluizio nasceu pobre, nunca recebeu um só vintem por intermedio do governo ou coisa que o valha. Depois que se fez escriptor nunca dispendeu um real que não fosse ganho com as lettras.

Imagine-se!

Mas só assim se explica como, ainda tão moço, já vê atraz de si uma esteira de trabalhos que parecem escriptos em uma longa existencia. Sem contar com as suas composições jornalísticas, lançadas dia a dia na provincia, em artigos de fundo, em chronicas, em folhetins; sem contar com os seus innumerados contos, que dão para dois ou tres bons volumes; sem contar com as suas poesias, que são muitas. Aluisio produziu nada menos que dezessete obras, das quaes algumas são de mui grandes proporções.

Em fins de 1879 publicou seu primeiro romance, *Uma Lágrima de Mulher* e já em 1880 surgia *O Mulato*, e logo em 1881 *Memorias de de um condenado*, ultimamente edictado pela casa *Garniêr*; em 1882 *Misterio da Tijuca*, *Casa de Pensão*, *Orates*, *Flor de Lys* (de collaboração com seu irmão Arthur); em 1883 *Casa de Pensão* e *Philomena Borges*; em 1881 *O Mulato*, drama, e *Philomena Borges*, comedia, e *Mattos, Malta ou Matta*, romance; em 1885 *Coruja*, romance, e *Venenos que curam*, comedia em collaboração comigo; em 1886 *Caboclo*, drama, tambem commigo, *A Adultera*, drama tambem commigo e que só agora vae ser representado, *Os Sonhadores*, comedia em tres actos e que se acha a entrar em ensaios no *Sant'Anna* e *A Filha do Conselheiro* que está imprimindo na casa Moreira Maximino & C.

É um trabalhador de primeira ordem, como se está vendo. Entre esseS romances que ahi ficam apontados destacam-se *O Mulato*, *Casa de Pensão* e *O Coruja*, que são mais que sufficientes para firmar a reputação de um escriptor e dar-lhe o titulo de primeiro romancista do Brazil.

E nesses tres romances que Aluizio se revela tal qual é, e tal como há de ser julgado no futuro; é nesses tres volumes que todo aquelle que, como eu, não procura no romance somente um producto da imaginação, senão um serio estudo social, um estudo dos homens e dos costumes, há de ver no privilegiado escriptor maranhense um naturalismo de raça, um realista original, não por systema, como tantos há agora, mas por convicção, por temperamento, e por uma especie de

consequencia logica de sua sinceridade, da sua intereza de carater e da pujança da sua saude alegre e fecunda.

Ah! Quanto elle é differente dos máos, dos invejosos, dos macilentos roidos pelo odio!... Como elle é consciente de sua força e emancipado de pequeninas raivas covardes! Se lhe chamarem – burro – elle sorrirá; se lhe chamarem canalha, elle dará uma bofetada, mas não escreverá nunca mofina, nem abrirá uma *assignatura* de um adversario.

O seu talento eminentemente observador, o seu modo de ver e julgar com clareza e precisão, affastam-no do convencionalismo da phrase e da situação de efeitos; é um pintor que escreve, tem uma bella comprehensão da luz, tem a vista dupla de um artista; a acção de suas obras basea-se principalmente no estudo sincero do natural; elle vê, sente o diz francamente o que vio; os seus personagens tem vida propria, mexem-se, caminham, sem auxilio dos cordeis d'esta ou d'aquella escola; são todos carne e osso; o Raymundo do *Mulato*, o Amancio da *Casa de Pensão*, e Theobaldo do *Coruja* são conhecidos nossos, que nos acotovelam todos os dias e a quem encontramos por toda a parte.

Aluizio não chama a si os seus personagens; vae sorprendel-os onde elles estiverem; acompanha-os, persegue-os e copia-os tal qual os observa. É curioso ver como o autor do *Coruja* dá caça aos typos; um dia o vi assentado á mesa com um velho e celebre ex-capoeira que em algum tempo dirigio nas eleições aqui, muito empenhado em ouvil-o descrever uma eleição em que tomaram parte o Visconde do Rio Branco e o Sr. Conselheiro Octaviano Rosa; e terminada a narração o vi partir de carreira para escrever as notas do que acabara de ouvir.

Estas notas eram destinadas aos *Brazileros antigos e modernos*, serie de romances em que Aluizio se propõe estudar os costumes e os homens da geração que vae e da que agora começa, e da qual serie *A Filha do Conselheiro* é uma espécie de guarda avançada.

Para este romance, que ainda está no prelo, o nosso romancista estudou conscienciosamente os pormenores mais delicados da hysteria, calçando-se dos auctores que discutem a molestia e consultando os medicos mais entendidos na materia.

Neste livro, a heroina, uma bella e ardente brasileira, contrariada em seus amores, honesta apezar d'isso, é accomettida violentamente por aquella

enfermidade e crea na sua imaginação uma nova existência que está em completo antagonismo com sua vida real.

Uma obra que Aluizio mais prodigaliza o seu fogoso temperamento de brasileiro do norte; é uma obra escripta com ardor, vibrante, electrica, iluminada de vermelho, quente como os areiães do amazonas.

Nella descobre-se um bello progresso de forma e de concepção; mas, para que falar nisto, se as dimensões d'este jornal não me permittem dizer tudo o que tenha a dizer a respeito de Aluizio de Azevedo?...

Não fecharei porém o meu artigo sem declarar que as suas producções, apesar do bom acolhimento que tem merecido do publico, ainda não foram por muitos analysadas como merecem, e entende que isso se dá porque o auctor ainda vive e é um bom rapaz, sem *pose*, sem affectação, que ri e conversa com todo mundo e não desdenha aceitar uma chicara de café do primeiro que se apresenta. Ah! Se elle pudesse morrer por algum tempo, que grande serviço não faria ao seu prestigio litterario! E como não ficaria admirado quando, ao ressuscitar, se visse um grande homem admirado e appaludido pela sua geração inteira!

Quanto ao physico Aluizio é um guapo mocetão; imagine-se um cavalheiro hespanhol, sem o chapéo de pluma, nem a espada á cinta, mas descido da *Batalha das Lanças de Velasquez*.

Eis Aluizio!

Emilio Rouede

(In *A Semana*, Galeria do Elogio Mútuo, Rio de Janeiro, 1889)

ANEXO 4

CRÍTICA AO LIVRO DE UMA SOGRA

Quando a vida cá fora estiver tão agitada e aborrecida que se não possa viver tranqüilo e satisfeito, há um asilo para a minha alma- e para o meu corpo.

Não é o céu, como podeis supor. O céu é bom, mas eu imagino que a paz lá em cima não estará totalmente consolidada. Já lá houve uma rebelião; pode haver outras. As pessoas que vão deste mundo, anistiadas ou perdoadas por Deus, podem ter saudades da terra e pegar em armas. Por pior que a achem, a terra há de dar saudades, quando ficar tão longe que pareça um miserável pontinho preto no fundo do abismo. Ó pontinho preto, que foste o meu infinito (exclamarão os bem-aventurados), quem me dera poder trocar esta chuva de maná pela fome do deserto! O deserto não era inteiramente mau; morria-se nele, é verdade, mas vivia-se também; e uma ou outra vez, como nos povoados, os homens quebravam a cabeça uns aos outros- sem saber por que, como nos povoados.

Não, devota amiga da minha alma, o asilo que buscarei, quando a vida for tão agitada como a desta semana, não é o céu, é o Hospício dos Alienados. Não nego que o dever comum é padecer comumente, e atacaram-se uns aos outros, para dar razão ao bom Renan, que pôs esta sentença na boca de um latino: “O mundo não anda senão pelo ódio de dous irmãos inimigos”. Mas, se o mesmo Renan afirma, pela boca do mesmo latino, que “este mundo é feito para desconcertar o cérebro humano”, irei para onde se recolhem os desconcertados, antes que me desconcertem a mim.

Que verei no hospício? O que vistes quarta-feira numa exposição de trabalhos feitos pelos pobres doudos., com tal perfeição que é quase uma fortuna terem pedido o juízo. Rendas, flores, obras de lã, carimbos de borracha, facas de pau, uma infinidade de cousas mínimas, geralmente simples, para as quais não se lhes pede mais que atenção e paciência. Não fazendo obras mentais e complicadas, tratados de jurisprudência ou constituições políticas, nem filosofias nem matemáticas, podem achar no trabalho um paliativo à loucura, e um pouco de descanso à agitação interior. Bendito seja o que primeiro cuidou de encher-lhes o tempo com serviço, e recompor-lhes em parte os fios arrebatados da razão.

Mas não verei só isso. Verei um começo de Epimênides, uma mulher que entrou dormindo, em 14 de setembro do ano passado, e ainda não acordou. Já lá vai

um ano. Não se sabe quando acordará; creio que pode morrer de velha, como outros que domem apenas sete ou oito horas por dia, e ir-se-á para a cova, sem ter visto mais nada. Para isso, não valerá a pena ter dormido tanto. Mas suponhamos que acorde no fim deste século ou no começo do outro; não terá visto uma parte da história, mas ouvirá contá-la, e melhor é ouvi-la que vivê-la. Com poucas horas de leitura ou de outiva, receberá notícias do que se passou em oito ou dez anos, sem ter sido nem atriz, nem comparsa, nem público. É o que nos acontece com os séculos passados. Também ela nos contará alguma coisa. Dizem que, desde que entrou para ao hospício, deu apenas um gemido, e põe algumas vezes a língua para fora. O que não li é se, além de tal letargia, goza do benefício da loucura. Pode ser; a natureza tem desses obséquios complicados.

Aí fica o que farei e verei para fugir ao tumulto da vida. Mas há ainda outro recurso, se não puder alcançar aquele a tempo: um livro que nos interesse, dez, quinze, vinte livros. Disse-vos no fim da outra semana que ia acabar de ler o *Livro de uma sogra*. Acabei-o muito antes dos acontecimentos que abalaram o espírito público. As letras também precisam de anistia. A diferença é que, para obtê-la, dispensam votação. É ato próprio: um homem pega em si, mete-se no cantinho do gabinete, entre os seus livros, e elimina o resto. Não é egoísmo, nem indiferença; muitos sabem em segredo o que lhes dói do mal político; mas enfim, não é seu ofício curá-lo. De todas as cousas humanas, dizia alguém com outro sentido por diverso objeto,- a única que tem seu fim em si mesma é a arte.

Sirva isto para dizer que a fortuna do livro do Sr. Aluísio Azevedo é que, escrito para curar um mal, ou suposto mal, perde desde logo a intenção primeira, para se converter em obra de arte simples. Dona Olímpia é um tipo novo de sogra, uma sogra *avant la lettre*. Antes de saber com quem há de casar a filha, já pergunta a si mesma de que maneira "poderá dispor do genro e governá-lo em sua íntima vida conjugal". Quando lhe aparece o futuro genro, consente em dar-lhe a filha, mas pede-lhe obediência pede-lhe a palavra, e, para que cumpra, exige um papel em que Leandro avise à polícia que não acuse ninguém da sua morte, pois que ele mesmo pôs termo a seus dias; papel que será renovado de três em três meses. D. Olímpia declara-lhe, com franqueza, que é para salvar a sua impunidade, caso haja de o mandar matar. Leandro aceita a condição; talvez tenha a mesma impressão do leitor, isto é, que a alma de D. Olímpia não é tal que chegue ao crime.

Cumpra-se, entretanto, o plano estranho e minucioso, que consiste em regular as funções conjugais de Leandro e Palmira, como a famosa sineta dos jesuítas do Paraguai. O marido vai para Botafogo, a mulher para as Laranjeiras. Balzac estudou a questão do leito único, dos leitos unidos, e dos quartos separados; D. Olímpia inventa um novo sistema, o de duas casa, longe uma da outra. Palmira concebe, D. Olímpia faz com que o genro embarque imediatamente para a Europa, apesar das lágrimas dele e da filha. Quando a moça concebe a segunda vez, é o próprio genro que se retira para os Estados Unidos. Enfim, D. Olímpia morre e deixa o manuscrito que forma este livro, para que o genro e a filha obedeam aos seus preceitos.

Todo esse plano conjugal de D. Olímpia responde ao desejo de evitar que a vida comum traga a extinção do amor no coração dos cônjuges. O casamento, a seu ver, é imoral. A mancebia também é imoral. A rigor, parece-lhe que, nascido o primeiro filho, devia dissolver-se o matrimônio, porque a mulher e o marido podem acender em outra pessoa o desejo de conceber novo filho, para o qual o primeiro cônjuge está gasto; extinta a ilusão, é mister outra. D. Olímpia quer conservar essa ilusão entre a filha e o genro. Posto que raciocine o seu plano, e procure dar-lhe um tom especulativo, de mistura com particularidades fisiológicas, é certo que não possui noção exata das cousas, nem dos homens.

Napoleão disse um dia, ante os redatores do código civil, que o casamento (entende-se monogamia) não derivava da natureza, e citou o contraste do ocidente com o oriente. Balzac confessa que foram essas palavras que lhe deram a idéia da *Fisiologia*. Mas o primeiro faria um código, e o segundo enchia um volume de observações soltas e estudos analíticos. Diversa cousa é buscar constituir uma família sobre a combinação de atos irreconciliáveis, como remédio universal, e algo perigoso. D. Olímpia, querendo evitar que a filha perdesse o marido pelo costume do matrimônio, arrisca-se a fazer-lhe perder pela intervenção de um amor novo e transatlântico.

Tal me parece o livro do Sr. Aliuísio Azevedo. Como ficou dito, é antes um tipo novo de sogra que a solução de um problema. Tem suas qualidades habituais do autor, sem os processos anteriores, que aliás, a obra não comportaria. A narração posto que intercalada de longas reflexões e críticas, é cheia de interesse e movimento. O estilo é animado e colorido. Há páginas de muito mérito, como o passeio à Tiljuca, os namorados adiante, o Dr. César e D. Olímpia atrás. A

linguagem em que fala a beleza da floresta e das saudades de seu tempo é das mais sentidas e apuradas do livro.

Machado de Assis

(29 de setembro de 1895,

In: _____. *Crônicas escolhidas*. São Paulo: Ática, 1994.)

ANEXO 5**O LIVRO DE UMA SOGRA**

(impressões de leitura)

I

É preciso que uma obra litteraria tenha realmente grande merito para provocar, em um meio tão avesso às letras, o extraordinario movimento de curiosidade que ha com relação ao *Livro de uma Sogra*, de Aluizio Azevedo. É necessário que um romance brasileiro seja realmente um “bom livro” para despertar a imprensa da indiferença revoltante em que ella tem vivido até hoje e contra a qual tenho humildemente protestado em artigos publicados na *Notícia* e no *Diario de Notícias!*

A *Livro de uma sogra* cabe a gloria de ser o primeiro em torno do qual se tem feito verdadeiro “barulho”, provocando controversias, discussões e commentários, nos jornaes, nos bonds, nos cafés, nos corredores do parlamento, nas alcovas, em toda parte, com grande satisfação do Magalhães – esse incansavel editor de livros nacionaes, que ha de ver ainda recompensados os seus esforços.

O livro de Aluizio Azevedo impressionou-me de tal modo que tenho a audacia de trazer a publico umas tantas considerações suggeridas pela primeira e rapida leitura que delle fiz.

Não sou um crítico e nem tenho a pretensão de querer invadir a seara de José Veríssimo, Araripe Junior e outros. Mas o trabalho de Aluizio contém assumpto tão interessante, tratado com tanto cuidado e com tanta observação – apezar da falsidade da these – e é tão suggestivo, que o leitor sente necessidade de escrever à margem, figurando ellas no livro como apartes a um discurso notavel que provoca o protesto do auditorio.

É muito possivel que o illustre litterato despreze as minhas “notas”, como o orador que, seguro de si, certo da sua argumentação e do effeito que lhe produz, despreza os apartes. Não desejo e nem quero ter a pretensão de sustentar uma luta desigual no terreno da polemica: o que vou dizer é apenas um protesto contra opiniões que não aceito e uma homenagem ao talento que eu admiro.

Se, como Valentim Magalhães, eu tivesse a ventura de privar com o notavel romancista, ou se, como Fausto Cardoso, eu dispuzesse de illustração e dotes oratorios, certamente que não escreveria estas linhas, preferindo a palestra com o

autor durante o jantar, entre o vermouth e a sopa, ou a conferência litteraria no Cassino, entre dois trechos de musica!

Pode estar certo o Aluizio de que não escrevo estas linhas como candidato ao titulo de *bom marido*, porque se fosse verdadeira a sua opinião, aquelle titulo me seria garantido, justamente pela mediocridade da minha intelligencia. O *livro de uma sogra* é sobretudo muito suggestivo e leva o leitor a considerações e a commentarios sobre a these principal do romance e sobre a argumentação bellissima do autor. É o que estou fazendo, mais como uma satisfação a mim próprio, mais como um desabafo de quem foi obrigado a ouvir de sua própria boca, lendo alto entre quatro paredes, n'um domingo chuvoso, opiniões e conceitos com os quaes não está de accordo, do que como uma critica incompetente a um livro de arte.

Esta, deixo-a aos mestres como Machado de Assis, que, na *Chrônica da Gazeta* registrou uma phrase que é a reproducção perfeita de uma das notas por mim postas à margem do *Livro de uma sogra*. Esta coincidencia de opiniões já é um alívio para mim, senão um incentivo para levar a cabo a tarefa a que me impuz, ou antes, que me foi imposta pela leitura do novo romance de Aluizio...

Disse e repito: a these tomada por Aluizio Azevedo, para o desenvolvimento das theorias que elle sustenta sobre a immoralidade do casamento, é falsa. A convivencia constante dos conjuges só pode servir para estreitar cada vez mais os laços que os uniram. A separação temporaria dos conjuges, estabelecendo uma solução de continuidade para a felicidade matrimonial, só pode servir para afrouxar os mesmos laços.

No homem existe alguma coisa mais que a animalidade. No marido existe alguma coisa mais que o instinto de macho. O amor não é exclusivamente o desejo de posse. O amor sincero e verdadeiro não é propriamente “puro como uma hostia sagrada” conforme eu já cahi na asneira de dizer em um conto: mas é esse mixto inexplicavel de desejo e de dedicação sem fim, de dedicação tão grande que chega mesmo a abafar por vezes a sensualidade – essa coisa que Aluizio coloca acima de tudo, governando a todos, como se fosse o thermometro da felicidade conjugal!

E tanto Aluizio coloca a sensualidade acima de tudo, que diz pela boca de D. Olympia, quando esta se refere a separação do marido: “Eu por mim, confesso, já não fazia o menor sacrificio com aquelle apartamento de Virgilio: já não nos *amavamos sexualmente*, eis a verdade!” (Pág. 277.)

E separam-se por falta de amor sexual, apesar da sogra confessar no seu manuscrito “que elle era muito bom e ella tambem: que elle era amado e ella tambem; que elle era o homem mais perfeito do mundo e ella tambem; que elle era de uma fidelidade de cão e ella tambem; que elle era bonitinho e ella ainda mais; etc. A perfeição humana, moral, intellectual e physicamente falando, chegou ali e fez – *pá!* Parou... Pois, mesmo assim foram, um casal de infelizes calcetas, amarrados um ao outro pelo *conjugo vobis* de um padre qualquer!

Ainda mais: essas duas creaturas perfeitas, angelicas symetricas, equilibradas, talhadas uma para outra, recciavam “chegar às ultimas degradações da falta de respeito um pelo outro e talvez ao crime e ao assassinato”. Só porque a paixão carnal havia desaparecido! “O contacto ou a simples presença de qualquer dos dois tinham-se tornado insupportaveis para o outro”, quando, alias, “elles se comprehendiam, se estimavam e até se amavam!”

Por que isto? Diz o autor, ou antes a *Sogra*: “Eis o difficil de explicar!” Eu peço licença a respeitabilissima matrona para afirmar que a explicação não é só difficil, é impossivel! De que modo podiam amar-se e podiam respeitar-se “como nenhum outro casal no foro intimo de sua alma” se tinham nojo um do outro?

Onde a contradição é mais palpavel é no trecho em que a D. Olympia exclama: “E não me venham dizer que nos amavamos só com a razão e não com os sentidos!...” (Pág. 32) esquecendo-se de que ella mesma já havia dito que os sentidos em nada entravam na mutua retribuição de caricias...mentidas.

Mas, só se amavam com os sentidos, de onde provinha o nojo e toda “essa degradante comedia de amor” que foi a causa da separação eterna do mais completo casal do mundo, dando lugar à invenção do tal plano de tornar permanente a felicidade... com intervallos de dez mezes?

Só os casados, só estes, poderão calcular e compreender quanto nos injuriamos os dois, quando nos avilliamos, por palavras e gestos (Arre!) nessas secretas e constantes lutas, - Perdão! Nesse trecho falta com certeza o advérbio “mal” antes da palavra “casados”. Só os mal casados poderão calcular e compreender essas coisas feias! Os bem casados, esses devem estar muito longe de aceitar semelhante doutrina de sogra, subversiva e immoral!

O remedio empregado por D. Olympia para tornar, senão eterna, pelo menos duradoura a paixão carnal reciproca da filha e do genro, é tudo quanto ha de mais immoral e está em contradição com a opinião do autor “o repugnante e velho

costume de preparar a cama dos noivos e cobri-la de flores e cercá-la de obscenos cuidados”. O papel dessa regra que se coloca entre a filha e o genro, para dizer em que dia e a que horas elles podem deitar-se juntos, é ridiculo, é feio!

Não cuidou Aluizio – digo Aluizio, por que ele é responsavel por tudo quanto a *Sogra* andou pregando naquellas 350 preciosas paginas – não cuidou, pois, Aluizio do reverso da medalha. Sustentou que a convivencia dos conjugues amortece e faz mesmo desaparecer a harmonia do lar, pelo fato de desaparecerem as ilusões. A convivencia é uma inimiga occulta e destruidora da paz conjugal e traz o nojo como consequencia: logo, o meio de manter permanentemente a felicidade dos conjugues é separá-los temporariamente, em epocas determinadas...

Puro engano! Dessa separação resultaria o aniquilamento do único sentimento duradouro, eterno e verdadeiro no casamento – a amizade ou “amor conjugal”, muito diverso da paixão carnal, que é a voz dos sentidos, que é filho da exaltação dos nervos e que é, por sua natureza, um sentimento passageiro! O que quer Aluizio Azevedo é a inversão na ordem natural das coisas: quer tornar duradouro o que é transitorio, com prejuizo do que é eterno!

Quero crer que o *Livro de uma sogra* não tenha o character de uma these ou de propaganda de idéas do autor; mas seja simplesmente a descripção de um novo typo de “sogra”, porque vê-se bem que o que ella queria e andava ruminando era atormentar o genro. Diabo de jararaca! O genro é que, se fosse esperto, havia de trazer da Europa uma bonita francezinha!

Agenor de Roure

(In *O Paiz*, Rio de Janeiro, 13/10/1895)

O LIVRO DE UMA SOGRA

II

No artigo anterior tratei de demonstrar com as contradicções do manuscrito de D. Olympia, quanto é falsa a these que levou Aluizio a affirmar que o casamento é um acto immoral, graças a convivência constante dos conjugues. Esqueci-me de dizer que dias antes de ser publicado o *Livro de uma sogra* eu havia folheado o interessante volume – *L'Amour*, de Michelet.

Devo confessar que entre o pessimismo de Aluizio e o optimismo de Michelet, eu opto... por um meio termo razoavel: o casamento nem é o inferno nem é o paraíso. Não direi que seja o purgatorio, mas deve se aproximar d'ahi!

Pois bem, querem saber o que diz o grande defensor da mulher sobre a convivencia dos conjuges? Leiam:

“L’amour crès l’amour ol l’augmente. Le secret pour s’aimer beaucoup, c’est de s’occuper beaucoup l’un de l’autre, de vivre beaucoup ensemble, au plus près el le plus qu’on poul.” E não fica ahi. Michelet vai alem, dizendo que a simples distribuição dos commodos nas casas modernas basta para impedir a perfeita união dos conjuges e que a maior garantia de felicidade, seria uma casa com uma unica sala, onde o marido e a mulher dormissem, comessem e trabalhassem, sempre juntos, muito juntinhos!

Isto agora já é de mais, *seu* Michelet! Isto sim poderia, talvez, trazer como consequência o tédio, embora nunca o nojo! O encanto do casamento está justamente nesse meio termo, nesse pé em que elle está collocado pelas nossas leis, pelos nossos costumes: o marido trabalha durante o dia, fora de casa, para manter e sustentar a familia; e a mulher trabalha dentro de casa, para manter e sustentar a ordem interna, regular a economia domestica, dirigir o serviço de criados, de modo que o marido, ao chegar fatigado, muitas vezes contrariado porque certo negocio não lhe ocorreu como desejava, encontre no lar as ternuras da esposa, a tranquilidade, a felicidade, a compensação dos seus sacrificios em summa.

Esta separação diria, Sr. Michelet, convém muito! Esta separação diaria, Sr. Aluizio, é que poderá fazer o que nunca faria a outra, a de dez mezes por anno ou de dois em dois annos! N'uma, marido e mulher, cuidam-se um do outro; na outra, tão longa, elles hão de chegar a descuidar-se um do outro infallivelmente... Seria preferivel haver pedido a separação absoluta logo depois da lua de mel. Reduzindo-se o papel do homem ao de simples procreador. Mas, nesse caminhar, haviamos de acabar alugando bonitas estampas de homem como alugamos bellos garanhões, “para tirar a raça, para melhorar a especie humana!” A que triste resultado nos levaria a doutrina de Aluizio Azevedo!...

Deixarei, porém de parte a opinião de Michelet, que sempre é mais aceitavel, para continuar a apreciar o *Livro de uma sogra*, acompanhando a D. Olympia nas suas considerações philosophicas, depois de haver ella exclamado que “o amor do seu espirito nada tinha de comum com o amor do seu corpo e que este ultimo havia

desaparecido”, para mais adiante dizer convictamente e contraditoriamente que também amava o marido com os sentidos, como se os sentidos não fossem corporaes!

“Minha filha há de ser feliz”, berrou a sogra à pag. 53 do livro. E começou a tratar disto, ficando desde logo em duvida sobre se daria à filha um amante ou um marido. Preferiu o marido, depois de muito pensar e escrever, porque “no casamento o escravizado é o marido e no concubinato a escravizada é a mulher”. A argumentação empregada para o desenvolvimento desta these é toda falsa e invertida.

Se não vejamos: Antes de tudo, quem se escravisaria se o casamento fosse a escravidão e o tronco do captivo, seria a mulher, porque esta é que leva a vida toda presa, *sem liberdade* de sair só e a qualquer hora, estando sujeito o seu procedimento à critica dos maldizentes e à vontade do marido. Este continua a gozar da plenitude dos seus direitos e da sua liberdade, entra e sae à hora que quer, guarda a chave da burra, manda, é “senhor” perante a lei e perante a sociedade...

“A mulher vê no seu marido uma propriedade!” O Sr. Aluizio Azevedo está realmente convencido disto? Não é possível, porque o ilustre philosopho – romancista sabe e conhece bem aquillo que está entrando pelos olhos de toda a gente: o corpo da mulher é propriedade exclusiva do marido e o deste absolutamente não é propriedade exclusiva da mulher! Não há talento, não há philosophia, não há argumentos, não há nada capaz de destruir esta afirmativa...

“A mulher quer que o marido, ao entrar na camara nupcial, despoje para sempre o coração de todos os seus sonhos de gloria, de todas as suas ambições brilhantes, de todo o seu ideal de conquistas na vida publica.” Esta observação também é falsa, é filha da preocupação do autor em rebaixar o casamento para o homem, ao mesmo tempo que acha que o casamento eleva a mulher.

Se há alguma coisa a censurar às moças neste particular é antes o facto de sonharem ellas sempre com maridos janotas, bem trajados, filhos de barão, fazendo figura na sociedade, com o nome dos jornaes, etc., etc. sem cuidarem de saber se esses janotas figurões têm bom comportamento ou não, se são dignos, se são serios e honrados...

A mulher, que em solteira pensa em noivo coberto de glorias, depois de casada não pode limitar-se a querer um mediocre ‘bom marido’. A elevação d'elle no conceito publico só pode interessal-a e dar-lhe satisfação, como as suas

contrariedades e derrotas só podem desgostal-a. Negando à esposa esse desejo de ver o marido brilhar na sociedade, fazer nome nas sciencias, nas artes, nas letras, o autor do *Livro de uma sogra* aceita-o para a amante em geral.

E, dizendo amante, Aluizio só se pode referir à mulher casada ou viuva, porque a amante solteira é uma esposa. De legal apenas: ou o homem há de carregar com ella e agental-a como se fosse casada ou é um miseravel! Pois bem, a amante não quer a tal vida de glorias e de distinções para o novo escolhido da sua carne. Ella dirá; “Sacrifiquei o meu nome, a minha reputação, a minha dignidade, a honra do meu filho por ti e tu te occupas mais com o teu jornal, com os teus livros, com os teus quadros, com a tua politica do que com meu amor!...Ingrato!” Esta é que é a verdade. Ainda pelo lado da gloria, o marido não é sacrificado, não é escravizado pela mulher.

Toda a apologia que Aluizio faz do amor da amante cae diante de uma só observação. Já disse que a amante é, por força, esposa do outro e, portanto, deve-se presumir que amou a esse outro antes de entregar-se àquelle que “é o unico que julgou digno de ser o seu homem”. Mudou da primeira vez, mudará da segunda e não passa de uma prostituida!

As mas causas sempre deixam os que as defendem em posição esquerda. Lê-se à pag. 69: “A mulher, regularmente constituida, *não quer para socio na procreação*, nem só um individuo que lhe seja ethnogenicamente inferior, como não quer um homem organicamente tão ou mais fraco do que ella, nem quer tambem um que lhe seja igual na falta de energia e de acção, mas sim quer um ente superior, que lhe sirva de garantia à sua fraqueza e no seu poder; quer um homem que lhe possa dar conselhos e amparo, e, se tanto for preciso, até o proprio castigo”.

Aluizio queria dizer isto unicamente da amante, mas a falsidade da sua doutrina levou-o a dizer tambem da esposa, conforme se pôde provar com a phrase que griphei – “*não quer para sócio na procreação.*” A amante não procura só esse para a procreação, procura até evitar e, para esconder sua vergonha perante a sociedade! Portanto a mulher quer um marido superior, que lhe sirva de amparo e lhe dê conselhos... Mas neste caso o marido já não é o escravizado no casamento!

Tem muito valor esta affirmativa do autor para a opinião que eu sustento, contrariando a delle!

E poderia ficar ahi...

Mas não fico. Há uma outra these falsa, e essa não pode e não deve ficar esquecida, porque diz respeito a meio mundo. No ardor da defesa dos seus princípios philosophicos contrarios ao casamento, o autor quase que chegou a dizer que duas terças partes da população do globo compoem-se de beócios:

“Para que o filho saia um ente perfeito, isto é, forte, inteligente e bello, é indispensavel que venha em consequencia de um perfeito amor.” Se os pais forem feios e burros, amando-se, julgam-se bonitos e talentosos: neste caso, o filho sae, não a elles, mas ao que elles imaginavam ser atraves do amor.

“Donde se conclue que a formação de um filho, rigorosamente perfeito, isto é, que a garantia da selecção humana e o aperfeiçoamento da especie dependem mais da imaginação dos pais do que das suas verdadeiras virtudes e das suas *qualidades physicas.*”

Quer dizer que Aluizio sustenta que um casal de morpheticos ou de tisticos, amando-se muito, pode ter filhos sadios, fortes e inteligentes. Mas isto ainda não é nada. Continuemos:

“Essa ilusão, esse amor pode existir sempre?” Diz elle que não e que todo casal, depois de criado o primeiro filho, compoem-se de dois desiludidos. Mas, como para o filho ser perfeito é indispensavel o amor e os dois desiludidos não podem recommear o namoro de noivado, a conclusão é esta: “Ter um segundo filho, com mulher inutilisada pelo primeiro é um crime perante as conveniencias geraes da especie e é um crime perante os interesses particulares do segundo filho, que será injustamente lesado, que será privado das regalias e das vantagens naturaes de seu irmão mais velho.” Em summa: “O segundo filho, concebido já dentro do período da desilusão dos conjuges, é um brutal attendado contra a natureza! E, como tudo quanto é contra a natureza é immoral e vicioso, o nosso casamento é, passada a crise do primeiro filho, nada menos do que uma condemnavel immoralidade!”

Aluizio podia ter aproveitado a oportunidade para fazer um grande reclame ao invento Abel Parente, mas não quis! Preferiu que o mundo continuasse a ser habitado por segundos, terceiros, decimos filhos, todos beocios, apatetados, feios, rachiticos, corcundas, aleijados, etc.

Não vale a pena contestar esta opinião apaixonada de um philosopho que se esqueceu de que é um segundo filho, bonito, talentoso, forte e perfeito, para só se lembrar de provar que a moral é immoral.

Com o remedio, inventado por D. Olympia, de mandar o genro passeiar à Europa dez mezes, é muito possivel que este arranje segundo filho perfeitissimo, mas pouco parecido com elle! Bonito e de problema! Antes “feijão com carne secca” todos os dias do que uma “mayonnaise” envenenada de quando em quando...

Antes de terminar, algumas palavras ainda.

Discordando dos princípios philosophicos sustentados no *Livro de uma sogra* dos quaes nem o autor está bastante convicto, tanto que cahiu em contradições, devo declarar que há nesse livro capitulos que eu adoro, pela maneira por que estão escriptos, pela verdade da observação, pelo modo novo de encarar essas coisas tão velhas do amor da virgem e do amor do homem, pela naturalidade da argumentação, etc. Esses capitulos são justamente aquelles em que o autor não trata dos “bons maridos” e da “convivencia dos conjuges”, alias admiravelmente escriptos, mas que não me podiam agradar tanto como outros, pela divergencia de opiniões em que estou.

O autor me desculpará a ousadia de ter feito reparos em uma obra d'arte como é o *Livro de uma sogra*, faltando-me a competência necessaria para isto. Creia, porem, que estes artigos não são mais do que uma satisfação que eu dou a mim mesmo e uma homenagem que eu rendo a meu mestre pelo seu último trabalho, cujo principal merito é o de ser grandemente suggestivo! Eu sou um suggestionado...

Agenor de Roure

(In *O Paiz*, Rio de Janeiro, 17/10/1895)

ANEXO 6

A OBRA DE ALUÍZIO AZEVEDO

Se o romantismo repetiu em miniatura tropicais vultos e proscênios do europeu, também os nossos naturalistas importaram dos Franceses psicologia e descrições.

Quando, em 1880, editou “O Mulato”, romance de tese, correspondendo simultaneamente ao espírito de reforma realista, que já assaltara a língua portuguesa nos inquéritos irônicos do Eça, ao problema absorvente do sangue negro a gotear sobre a sociedade brasileira por todas as feridas e úlceras da escravidão, o escritor maranhense suscitou esperanças de se tornar com o tempo o grande romancista da nossa gente.

Depois, no Rio, para onde o arrastou o êxito excepcional do comovente e formoso volume, entre publicações de vária marca, poesia, romances, contos, dramas, folhetins, resolveu dar à sua obra um caráter geral, com o cunho de livros seriados, cujos personagens se ligassem à vida nacional, espelhando-a.

Esse trabalho, que teria por título “Brasileiros antigos e modernos”, constava de cinco partes, todas amoldadas à “Casa de Pensão”, “O Cortiço”, “A Família Brasileira”, “O Felizardo”, “A Loureira” e a “Bola Preta”.

O plano, inseriu-o “A Semana”, em cujas colunas o divulgou o próprio autor.

“A ação principia no tempo da Independência e acabará pelos meados de 1886 ou talvez 1887 . Aluizio contava que estes 2 anos ainda não vividos lhe forneceriam uma cena política de que ele precisava para fecho do seu trabalho. Tenciona pintar cinco épocas distintas, durante as quais o Brasil se vai transformando até chegar, ou a um completo desmoronamento político e social, ou a uma completa regeneração de costumes, imposta pela revolução. O primeiro romance, “O Cortiço”, faz-nos ver um colono analfabeto, que de Portugal vem com a mulher trabalhar no Brasil, trazendo consigo uma filhinha de dois anos. Esta criança vem a ser a “menina do cortiço”, um dos tipos mais acentuados da obra, o qual será ligado imediatamente a um tipo novo, o “tipo do vendeiro amancebado com a preta”. O colono deixa a mulher por uma mulatinha, e deste novo enlace surgem o “Felizardo” e a “Loureira”: participa deste grupo o tipo do “capadócio”, o pae avô do capoeira, que mais tarde é chefe de malta e força ativa nas eleições. Ligado a este chefe de malta está um tipo que contrasta com ele: é o antigo Conselheiro de

Estado, político formado durante a menoridade do sr. D. Pedro II e graduado pelos seus serviços à causa da revolução mineira. Do Conselheiro nasce a “família brasileira”, composta de quatro figuras, a saber: o chefe, Conselheiro, de cinquenta e tantos anos, conservador e lírico; a esposa deste, senhora de quarenta, muito apaixonada pela “História dos Girondinos” de Lamartine, sonhando reformas e lamentando não ser homem para desenvolver o que ela julga possuir de ambição política no seu espírito; a filha, moça de vinte anos, prática e interesseira, vendo sempre as coisas pelo prisma das comodidades e das conveniências sociais; e o filho, rapaz de dezesseis anos, presumido filósofo e muito convencido de que está senhor de toda ciência de Augusto Comte.

É sobre esta família que tem de agir o Felizardo e a Loureira; é nesta família que a Loureira vai buscar o amante, o filósofo de dezesseis anos, a quem não valera toda teoria científica de Comte e Spencer, e que dará um dos bilontras da “Bola Preta”; enquanto que o Felizardo, conseguindo casar com a filha do Conselheiro e conseguindo, uma vez rico, fazer carreira política, vai influenciar nos destinos do Brasil e comprometer a posição do monarca, como se verá no último livro...

Cortemos a citação: semelhante família seria, afinal, nos trópicos, um ramo pitoresco da árvore genealógica dos “Rougon-Macquart”...

O documento é preciosíssimo, porque ilumina sem artifício, com a verdade de uma tira ainda úmida de tinta, arrancada à pasta íntima do artista, os propósitos, os processos, as idéias, a visão estética de Aluizio Azevedo e da sua roda.

Na execução, o escritor emendou, desenvolveu ou restringiu o projeto. A “Filha do Conselheiro” passou a chamar-se “O Homem”, “Pombinha” substituiu a “menina do cortiço”, no desempenho de um papel modificado, o político do Império, revolucionário em Minas, conservador nos últimos dias da Monarquia, - e lírico da Menoridade à Propaganda – limitou-se a altear de passagem no “Coruja” a figura altiva, de aristocrata colonial, ao lado da loureira, convertida numa histérica, o presumido filósofo comtista tornou-se um manso rapaz, formado em medicina, e a teoria dos capodócios e capoeiras resumiu-se, sem complicações políticas, num admirável estudo de costumes. Mas, a partir daquele esboço, e não citando os livros em que, por desfastio, o escritor se colocou entre Walter Scott e Ponson, todos os romances de Aluizio, com exceção do derradeiro, “Livro de uma sogra”, tem a chancela do “zolismo”. O que, sob a influência do mestre, ele pretendeu analisar não foi a formação, foi a dissolução da família brasileira, limitada a certos usos, tipos e

aspectos da antiga Corte. Assim, após a deformação otimista ou sentimental da sociedade pátria, pelos românticos, tivemos a deformação pessimista, carnal, nos livros de Aluísio e dos que o imitaram. Nas peças que correspondem ao referido plano, há apenas a preocupação da cor local, o apanhado minucioso de hábitos individuais pintados à vista, e de vícios, enfermidades, e crimes expostos com espírito clínico ou judicativo. Em todas patenteia o autor poderoso talento, prejudicado não tanto pela técnica realista, quanto pelo espírito da escola, - inclinada às brutalidades do instinto e ao predomínio do mal. São relatórios dialogados, em que numerosos lances de soberbo relevo artístico revesam com outros iguais a peças de processo e a taboetas hospitalares. Imaginemos um momento que “João Coqueiro”, na “Casa de Pensão”, não houvesse assassinado a “Amâncio” após a absolvição deste pelo juri; sem o desfecho dramático, imprevisto, que é a cena “menos naturalista” do volume, pois, em suma, desmente o passado daquele explorador da irmã e da mulher, o livro não merecia o nome de romance, seria uma simples crônica bem animada e escrita com esmero. No “Homem”, a situação preambular, um amor entre irmãos ignorantes de sua germanidade, te-la-ia transformado Aluísio, mercê do naturalismo, em extensa comunicação de manicômio sem a beleza dos sonhos de “Magda”.

Apesar disso, quantos diagnósticos e receitas! “O Cortiço” é o mais perfeito dos seus romances. Vê-se a habilidade com que o artista aplicou os seus princípios estéticos. Demais, uma luz forte de simpatia e de justiça banha os quadros, os protagonistas, os comparsas, a multidão de deserdados que ali se agitam. Aluísio sofreu, como homem e como brasileiro, ao medir a extensão da geena pululante de onde, amoedando sofrimentos alheios, “João Romão” ascendeu à fortuna e às comendas. Que sátira cruel, a “Bertoleza”! “O Cortiço” resume as melhores qualidades literárias do escritor: é completa, e bem estilizada a pintura da vida, os caracteres surgem inteiriços, os pormenores principais estão agrupados hamonicamente. Por infelicidade, nota-se a espaços demasia no rebaixamento do homem do povo, imerso numa lama inútil, quando não prejudicial à observação dos efeitos gerais. Mas que poder descritivo! A luta de “Firmino” com “Jerônimo” agiliza a imaginação do leitor; baila e canta na página o “chorado” em que a “Rita Baiana” fascina o português com a sua graça serpentina; e que originalidade e leveza no traço ardente desse perfil! Entretanto, a grande criação de Aluísio Azevedo é outra, é uma figura sombria, crispada comicamente a sofrimentos de tragédia interior, é um

ser humilde, feio e miserável, quase “Alceste”, meio “Quasimodo”, triste como a dor, grande como um protesto atirado ao destino, é o “Coruja”.

Esta criatura de arte, que roça pelo símbolo, não tem rival no romance brasileiro. A verdade pessoal junta a poesia amarga de um combate sem tréguas com a sorte injusta. Ergue-se na existência com a imagem do dever e é o dever que o esmaga; a sua única ventura é a bondade e chega a duvidar dela, a odiá-la; o amor é o seu sonho de todas as horas e só inspira aversão; possui todas as virtudes que o atraíam, que o condenam à derrota, que o matam. Ah! que pena sentimos pensando no que poderia ter sido “O Coruja”, se Aluizio Azevedo houvesse compreendido o valor, excepcional na sua obra, dessa criação! É o seu volume mais descuidado, talvez o único de que desdenhara. Dá-nos a impressão de ter sido composto às pressas, sobre o joelho. Registram-se casos assim na vida literária: - quem soube penetrar em tantas consciências, não se entendeu a si mesmo...

Do rumo que o seu talento poderia ter seguido, sem as lições de Zola, deparamos seguro indício nas primeiras produções e nos contos.

Naquelas, há em germe um idealista. Aluizio apareceu no Maranhão com o romance, “Uma lágrima de mulher”, estréia romanesca ao sabor francês, lembrando a poesia da “Graziela” de Lamartine, e de “Paulo e Virgínia” de Saint-Pierre: rochedos de Lípari, casebre de pescadores, figurilhas ingênuas em marinhas soalheiras. A esses quadros, tão repassados de romantismo, nem faltou, para fidelidade de caracterização. “Castor”, o cão amigo, deitado aos pés de Miguel, um artista rústico, enquanto o rapaz lia contos sentimentais ou executava músicas de sua imaginação, como “Teu nome”... A paisagem não é da América, nem das costas da Itália, nem da Ilha de França; pertence à escola romântica. E os personagens? Três únicas figuras em primeiro plano: um velho áspero, que cisma, uma devota, que reza, uma filha, que suspira; e lá, ao fundo, meio escondido nas névoas do poente, um vulto a esbater-se nas tintas do horizonte, um homem chorando, abraçando a uma rabeça... E o amor que, mais tarde, sob as inspirações de Zola, havia de aparecer apenas como instinto, e, menos que isso às vezes, - como um recurso de luta feroz na vida – o amor era culto, adoração e recordava, nas imagens do artista incipiente, aquelas plantas orientais que tanto mais perfume exalam, quanto mais grosseira for a mão que as triture; amor que se compraz em representar-se na morte, para, inconsolável e invisível, ir à noite deitar-se à soleira da casinha branca amada...

Neste romance, que tem todos os defeitos do gênero e da juventude, a crítica seria capaz de mostrar alguns atributos que, infelizmente, não foram cultivados na segunda fase. Eles transparecem nos contos. Um livro de pequenas composições encerra sempre flagrantes de alma, fantasias, reminiscências, juízos sinceros sobre o homem e a vida. Quem escreve contos se confessa... Nem sempre o faz o romancista, ou, se faz, quase sempre foge às análises diretas da personalidade. No romance, intenções gerais, superiores à página, dominam o trabalho, e o apuro no desenvolvimento das idéias apaga as notas particulares, os apontamentos, os fins. Aluizio não é o único escritor cujo temperamento se denuncia mais claramente no conto que no romance. Dentro do próprio naturalismo, cuja estética exagerou a impassibilidade dos autores em relação aos entrecos, há exemplo disso. Há, entre outros, o de Eça de Queiroz, em língua portuguesa.

Na crônica, no folhetim, na simples novela de improviso romanesco, o grande e querido Eça é um amigo a conversar conosco, a dizer-nos em frases finas e tocantes, com verdade e sentimento, o que pensava do amor, da glória, da beleza, da bondade... Há em França e de Flaubert, que só era absolutamente perfeito quando se resumia, o de Maupassant, que se retratava de corpo inteiro em dois ou três períodos de uma anedota original, o de Daudet, cujos romances parecem contos grandes, o de Anatole, que tão sutil e adoravelmente sabe fragmentar, na insídia de meia dúzia de linhas, as maiores paixões humanas. Zola, esse ignorou sempre a arte de fazer contas... Inclinado às epopéias, desprezava as historietas... Aluizio dedicou-se caprichosamente ao gênero. Era um "conteur" nato. Último lance" afigura-se-nos um primor narrativo. Fluência, simplicidade, cálculo de efeitos, idéia final. Imprevista, mas impressionante, de acordo com as anteriores, há tudo isso no conto. Outro escritor, menos hábil, talvez houvesse levado o jogador a perder a última parada. Aluizio matou-o. Te-lo-ia feito Maupassant. Nas coleções publicadas, à melancolia, - uma branda melancolia dissimulada quase sempre em tom levemente faceto, - sucede uma jovialidade de forte, que às vezes se empana em repente amargo. "A Serpente", que ampliada, nos deu o "Livro de uma sogra", "O Madereiro", "O Macaco Azul", "Impenitente", esses e outros desenham o Aluizio irônico; "Pelo Caminho", "Vícios", "Inveja" revelam o Aluizio comovido, - um Aluizio bem diferente nos dois casos do observador cruel dos romances realistas.

É tempo de resumir, senhores: Aluizio não reuniu num escol de entidades sintéticas os aspectos físicos e morais do nosso povo. Fato que merece registro: o

personagem é verdadeiro e não o é a sociedade a que pertence. Estes homens e estas mulheres andam, vestem, falam, agem, à moda do tempo e o tempo, como espírito, não está neles.

O meio em que agitam é monótono, limitado, quer enverguem o rodapé de linho branco de jantarinhos domingueiros, no remanso burguês do arrabalde, onde ainda impera a escadaria de balanço das nossas varandas de fazenda, quer afrontem a luz dos salões elegantes, ou enxameiam boêmios nos círculos de vida irregular. Salva-o o estilo, amável e sóbrio, e a forma, nítida, espontânea, em uma palavra, artística, embora de quando em quando lhe faleça lavor. Há críticos entre nós (atenienses fora da Ática), que a cada instante aludem à simplicidade. Um sorriso responderá dessa banda a nossa observação... Mas, também deixamos aqui algumas reticências... A simplicidade não é assim tão simples... O entalho na madeira, a rendilha no granito e o estriamento no mármore são requintes de forma.

Será absurda a catedral gótica pelo misticismo aparentemente inextricável das linhas, dos adornos e das massas? Vêde bem, ó tropicais helenos, que não desmerece a coluna quando a riscam em caneluras e a enfolham de acanto! Nem o crivo miudinho da traça a devorar livros e livros alheios, é perfeitamente simétrico...

Aluizio, quando queria, trabalhava a buril. Trabalhou assim as suas melhores passagens. Quereis páginas bem estilizadas de sofrimento? Lede as que pintam a morte do Português tísico do n. 7, na “Casa de Pensão”, a evocar durante a agonia a aldeia longinqua da infância. Preferis um trecho americano, torpente como a nossa natureza? Abri o “Cortiço”: tendes ali a luz do meio-dia, o calor vermelho das sestras da fazenda, o aroma quente dos trevos e das baunilhas, a palmeira virginal e esquiva, o veneno e o açúcar gostoso, o sapoti mais doce que o mel, a castanha do caju, que abre feridas com o seu azeite de fogo, a cobra verde e traiçoeira, a lagarta viscosa, a muriçoca doida... Isso e mais que isso na esveltez bruma, no serpentear gracioso, na irresistível dengue de “Baiana”.

Sim, Aluizio era um artista. Vitimou-o o excesso de produção, o tempo, o meio. O seu caso é mais ou menos o de todos nós. Vivemos na América e respiramos a atmosfera de uma época infensa à arte. Entretanto, quantos sonhos pairavam sobre aquela valente plêiade de artistas! Celamos ao encanto de exalçar à distância de alguns lustros a sensibilidade congênita que tentavam dissimular. Tocante contradição: Aluizio e os seus companheiros afetavam o culto da realidade e eram finamente espirituais; sabiam de cor “Une Charogne”, cortejavam a “Bête

Humaine”, em caixa alta, reduziam tudo à Força e à Matéria e liam trêmulos de comoção Michelet, Quinet, Saint-Victor, Victor Hugo, e vibravam na cruzada artístico-boêmia de Patrocínio e devoravam depois os manifestos republicanos, traçados entre o busto de Washington e a figura simbólica, de barrete frígio, da Liberdade (também com maiúscula)... A Realidade! Essa, conhecemo-la nós, das gerações seguintes, cuja adolescência alvoreceu não entre a utopia de doutrinários de fora, mas nas dores da ação, quando, dobradas as páginas dos poetas, dos publicistas, dos filósofos e dos sociólogos estrangeiros vimos a pátria despojada de ficções, sem atavios imaginativos, com a poesia das palmeiras e dos sabiás substituída por impressões de deserto a vencer e com o prestígio das lendas arranjadas romanticamente, desfeito aos impulsos tumultuários de um povo que afinal desperta e compreende... Mas, como aqueles irmãos mais velhos (iludidos sobre si mesmos) saberemos manter conscientemente o idealismo da raça. Seremos idealistas a frio, se é possível... Notai, senhores, que, para os artistas, a suprema desventura é não poderem ter gênio em meios que não possuem ideal. Nada impede a composição de obras primas, se o espírito se expande ao ar livre, luminoso e puro, de um grande tempo! Misérias qual a de Camões com a poesia inspiradora da saudade aliada no exílio ao orgulho de um passado heróico e à glória dos avoengos com a beleza magnífica da Renascença a atraí-lo, num desfile interminável de cenas e de figuras grandiosas, com a sedução ainda virgem de ondas desconhecidas, esquivando-se na bruma dos horizontes à carícia do olhar e à audácia das quilhas, com os esplendores do Oriente desdobrados indefinidamente na majestade de mitos milenários, miséria assim é opulência.

Tristeza, ainda nos limites da nossa língua, é a de Camilo Castelo Branco, o perdulário cético de períodos de ouro, a dissipar em novelas destinadas a classes mercantis, ou mais ou menos mercantilizadas, o talento que imaginou o “Amor da Perdição”, e que seria capaz de criar de novo o “Tiro Goriot”. Desgraça, a nossa. O belo reside na consciência, a obra de arte – fruto de amor – só a fazemos quando o amor nos tempestua no peito, nos empalidece a fronte, nos enregela a mão, ora trêmula, ora crispada sobre o papel, e, apesar disso, somos obrigados a trabalhar de janela aberta, diante das massas curiosas, irônicas, apressadas. Pedem-nos uma literatura de quarto de hora e sobre a página efêmera, composta às pressas, para lazeres de negócio ou intervalos fúteis de prazer mundano, atiram em paralelo as grandes obras em que o sentimento reveste formas eternas. E dizem: Não queremos

as vossas idéias, nem a vossa fantasia, nem a vossa graça, nem o vosso pranto; sede impessoais, breves, simples; adivinhei os nossos pendores secretos, o que diverte sem ironia, o que impressiona sem abalo, o que não convida a pensar; fazei da nossa vida uma religião.

Pobre Aluízio! Evoquemos fraternalmente as lutas que travou, os triunfos que obteve, os desenganos que o feriram. Jovem, soube distinguir a estrada florida, plana e tranquila da áspera e tumultuosa, cujas pedras guardam vestígios sangrentos e cujas fontes teem um ressaibo de lágrimas. Foi a esta que escolheu, fascinado pelas miragens do seu ermo traiçoeiro, pelo encanto do seu mistério azul e pela fugidia beleza, quase sempre intangível, da glória. Ah! Como resistir à doce e cruel fascinação? Que outra existe no mundo mais poderosa? Não o amor – a arte, sim – “é mais forte que a morte”, quando a arte se torna a condição plástica do amor... Neste “donjuanismo” ideal, que se não restringe às sensações imediatas, mas, através das formas imperfeitas, aspira à perfeição da Forma, não saciedade, nem remorso, nem velhice. À medida que os anos passam, embora cada hora calha uma decepção, aumenta o atrativo das quimeras, e o culto estético, ao contrário do que sucede nos afetos vulgares, é a própria mesquinhez da realidade, conhecida e praticada, que o afervora. Certos artistas, com o tempo, sabem calar-se. Calou-se Aluízio Azevedo. Tinha o direito de fazê-lo. Ainda, assim, que vos não engane aquele silêncio no degredo... Como os outros intelectuais brasileiros, ele estava condenado, após a mocidade, ao deserto e à sombra; mas, na solidão interior do seu fim de vida, conheceu sem dúvida o enlevo de supremas visões de arte. Quem sabe se não adormeceu para sempre beijado na fronte e nos lábios pela mais linda de todas!...

Alcides Maya

(In *Suplemento Literário de A Manhã*, 5/04/42)

ANEXO 7

UMA LÁGRIMA DE MULHER

Primeiro livro de Aluísio Azevedo

Ao publicar, em 1879, em São Luiz, o seu primeiro livro, Aluísio Azevedo está com vinte e dois anos. Toda a cidade o conhece. É um belo tipo de homem, com uns ares insolentes de espadachin de novela. Provoca paixões nas sinhazinhas casadouras. Mas não se decide por nenhuma das belas conterrâneas. Pouco a pouco, vai forçando a sociedade, que a princípio o condenaria, a aceitá-lo, por fim. E em breve ele se torna uma figura destacada nos salões elegantes de São Luiz do Maranhão.

A publicação de seu primeiro romance aumenta o rumor em torno de Aluísio Azevedo. O livro era um pequeno volume de 160 páginas, com o título sentimental de “Uma lágrima de mulher”. Por baixo do título, muito de propósito, vinha este esclarecimento: romance original. Muito de propósito porque, passando-se na Itália a ação do romance, ficava afastada, com isso, a suposição de tratar-se de um decalque ou de uma tradução.

Mas o livro não prenuncia, de forma alguma, o romancista de pulso que dois anos mais tarde, ainda em São Luiz, publicava “O Mulato”. Mesmo assim, o romance desperta certo interesse no público da terra. O idealismo romântico, dentro de cujos princípios fora concebida a narrativa, ainda provoca enternecimentos e paixões nos serões de leitura da sociedade imperial. E o livro, por isso mesmo, é aceito e discutido.

O enredo da narrativa nada tem de complicado. É a história de uma paixão contrariada-assunto por demais debatido na literatura romântica. Numa das ilhas de Lipari, mora, numa casa encravada no rochedo, um pescador viúvo, Maffei, em companhia da filha, Rosalina, de quinze anos, e uma velha criada, Angela. Maffei, ambiciosíssimo, parte um dia para Rizina, em Nápoles, só, para tentar fortuna. E efetivamente enriquece, dentro de pouco tempo. Volta, então, à ilha para buscar a família-e recebe de Rosalina a confissão de que ela está enamorada de um lazaroni, Miguel Rizio, um pobretão honesto que tem a paixão da música e executa composições sentimentais numa rebeca. Maffei recusa-se, iradíssimo a consentir no namoro: quer que a filha case com alguém que lhe dê títulos e lhe aumente a fortuna. Apesar disso, os namorados insistem em novos encontros. E uma noite

Maffei os surpreende. Rosalina desmaia, com a súbita aparição do pai- e Miguel a leva à casa, nos braços, desmaiada, enquanto o pescador segue adiante, teatral, com uma lanterna na mão. Rosalina fica ainda sem sentidos-saem os dois- Maffei e Miguel. E discutem às bordas do abismo. Trava-se luta-e o pescador impele o lazaroni ferido para a garganta do despenhadeiro. Maffei, em seguida, leva a família para Nápoles- e Rosalina embarca, certa da morte do namorado. A vida faustosa, que leva logo depois graças a riqueza do pai, entre jogos e danças, na sociedade napolitana, em breve transfigura a moça ingênua em autêntica mulher aventureira e sagaz. Um dia, de volta do salão, no luxo do seu quarto, ouve ela o gemer da rebeca de Miguel, o qual executa uma velha composição que lhe dedicava em época de ventura comum. Ela aquiesce em recebê-lo, uma noite, no seu quarto. E sabe de sua história, após a queda no abismo, da qual ele se salvara por milagre. Mas Rosalina não tem mais por Miguel a menor amizade. E conta-lhe que vai casar-se com outro, dentro de poucos dias, por imposição do pai. O antigo namorado sai desta entrevista, com pensamentos sinistros. Dias depois, sem que ninguém perceba, ele estrangula num jardim o velho Maffei, que então anda decrépito. Atribuem essa morte a um ataque apoplético. Miguel procura novamente Rosalina, agora que nada os impede de serem felizes. Ela não o quer. Ante as recusas sistemáticas da moça, o músico cai subitamente morto em seus braços. E Rosalina, ao senti-lo defunto, tem um momento dramático e deixa cair-lhe sobre o pescoço uma lágrima de mulher.

Nessa história, romanticamente urdida e mal contada, o romancista revela, já algumas das preocupações de tema e técnica que haveriam de constituir, nos seus futuros livros, características mais ou menos permanentes daquilo que poderemos chamar- “ a maneira aliuisiana”.

Escrevendo sobre Merimée, em “Barbares et Bandits”, Paul de Saint-Victor observou que há morte de homem ou de mulher em quase todos os seus romances. Idêntico reparo pode ser feito sobre a obra de Aluísio: o romancista sempre interrompeu pela morte, nas ocasiões mais dramáticas, o destino de uma personagem principal.. E logo no primeiro livro essa conclusão habitual acontece, no assassinato do velho Maffei e na morte misteriosa de Miguel Rizio.

Enquanto escreveu romances, Aluísio, que se conservava solteiro, foi um preocupado com o problema do casamento. E encheu com essa preocupação grande parte de sua obra de romancista. De “ Uma lágrima de mulher”, livro

romântico, ao “Livro de uma sogra”, romance de tese, debateu a questão-ora definindo os males de situações de família ou de preconceitos sociais burgueses, ora estabelecendo soluções de psicólogo atilado, como no último e mais estranho de seus romances, onde procurou falar com ares de experiente através de seus pensamentos e recordações de uma sogra.

Voltando “A uma lágrima de mulher”, acentuamos que também nesse primeiro livro, Aluísio revela as suas qualidades vigorosas de combatente desassombrado. E lança-se contra o burguês ambicioso, cujos ideais se restringem ao renome pelo dinheiro e pelos títulos alapardados a peso de ouro. Pinta, com pinceladas fortes, a corrupção nos grandes meios, onde o burguês conquista, depois de mil combates, o seu lugar ao sol. Traça, a certa altura, o paralelo entre as pequenas cidades e as metrópoles tumultuosas, e conclue, como já o fizera Balzac, nas “*Illusions Perdus*”-pela superioridade da vida da Província, em cujo ambiente tranquilo despontam, com mais numerosa facilidade, as almas puras e os gestos cordiais. Nesses trechos de confronto, o romancista evidentemente se trai-e divulga o seu depoimento de provinciano que, tendo vindo tentar a vida no Rio de Janeiro, não lograva adaptar-se à vida inquieta da corte. Ainda há no romancista, evidentemente, a ferida aberta com a sonho de glória desfeito na capital do império...

Quanto à linguagem, a narrativa é, freqüentemente, de um mau gosto incomparável. As imagens se sucedem absurdas e risíveis. Nas descrições, às vezes, Aluísio consegue manter-se com certa sobriedade de vocábulos. Mas descamba, logo, para as comparações impróprias e as conclusões moralizantes, tão ao gosto de certos românticos da época. Em virtude de não Ter ainda o domínio de uma técnica de romance, interrompe, em muitos passos, o desenvolvimento das cenas, para reatar o destino de personagens abandonadas.

O romance de Aluísio Azevedo, no entanto, apresenta um alto valor humano articulado à própria história do romancista. Porque nesse livro, escrito em época em que o seu autor, desiludido, abandonara os pincéis e as tintas-Aluísio, sem o querer talvez, e movido por um impulso indomável, ainda recorre à abandonada arte da pintura e sonha com a Itália, aonde pretende estudar.

Realmente, não ficara extinto no espírito do romancista aquela preocupação de estudar nas academias esse sonho, Aluísio, desesperançado, foragido dos pincéis e das telas, não consegue, entretanto, libertar-se das influências incoercíveis da passagem pelas artes plásticas. Nas imagens, nas descrições, nos retratos, nas

comparações do seu primeiro livro, percebe-se claramente um espírito ainda, impregnado das seduções das paletas e das cores.

Sob esse aspecto, o primeiro romance de Alúísio, apesar de ser, no gênero, um péssimo trabalho, realizado no pior romantismo possível, tem uma alta significação para a vida de seu autor. Porque, além de fazer ressurgir, de certa forma, a preocupação da arte abandonada, representa, sob o mistério da criação literária, uma oportuna compensação humana:- a compensação daquele antigo sonho de ir surpreender no velho mundo a clássica paisagem peninsular da Itália...

Josué Montelo

(In *Vitrine*, Rio de Janeiro, junho de 1943)

ANEXO 8

O HIBRIDISMO ESTÉTICO DE ALUÍZIO AZEVEDO

Quando foi publicado “O Homem”, Tito Lívio de Castro, que, apesar de seu extraordinário mérito, não desfrutava o prestígio de crítico oficial, viu nesse romance o comêço de uma nova fase em nossa literatura. No ano seguinte, através do estudo “Novo meio, nova arte”, abriu fogo contra o Classicismo e o Romantismo, enquanto apresentava o Naturalismo como a solução ideal e definitiva para o problema da arte.

Cabe lembrar que Tito Lívio era um espírito de formação científica, já então preocupado com a sociologia, de modo que sua defesa da nova escola que se propunha transferir para os domínios da criação estética, as sugestões e os ensinamentos da ciência experimental, obedeceu a um impulso perfeitamente explicável.

Para o defensor mais radical que a crítica positivista encontrava em nosso país, naquela época, a observação e a experimentação eram os únicos meios certos de aprender a verdade e, coerente com as suas idéias, proclamava êle de modo categórico: “A estética, não podendo existir sem a fisiologia que diz o porque de suas leis, o modo pela qual as impressões se transmitem e as causas que produzem as emoções a estética fêz-se fisiológica”.

Era dêsse timbre o incentivo que recebia Aluízio Azevedo de um valor novo da literatura, atenuando os ataques ou as restrições provenientes de outros setores da crítica mais inflexível.

Mas, o romancista, embora homem de cultura pouco extensa, tinha já absorvido as teorias do Naturalismo e, com a sofreguidão de precursor, passara logo a aplicá-las ao nosso meio através de seu romances.

Assim, numa nota publicada na “A Semana”, em 1885, e assinada com as iniciais A.R., mas, não obstante isso, atribuída ao proprio Aluízio Azevedo, divulgara-se um programa, esboçado visivelmente sob o influxo do Naturalismo: “A obra que preocupa agora o espírito do nosso romancista, e que será talvez o seu trabalho de maior fôlego, tem por título “Brasileiros antigos e modernos” e consta de cinco livros, do tamanho cada um da “Casa de Pensão”, a saber: 1º - O Cortiço; 2º A família brasileira; 3º O felizardo; 4º A loureira; 5º A bola prêta. Esta obra, unida por uma teia geral que atravessa desde o primeiro até o último livro, representará todavia cinco

romances, perfeitamente completos, cada um dos quais poderá ser lido em separado. A ação principia no tempo da Independência e acabará, segundo espera o autor, pelos meados do ano que vem, ou talvez do imediato, isto é: começa em 1829 e acaba em 1887. Aluizio conta que estes dois anos ainda não vividos lhe fornecerão uma cena política de que êle precisa para fecho do seu trabalho. Tenciona pintar cinco épocas distintas durante as quais o Brasil se vai transformando até chegar – ou a um completo desmoronamento político e social, ou a uma completa regeneração de costumes, imposta pela revolução”.

Desenvolve a nota outras considerações sôbre tão ousado plano de obra, especialmente de “O Cortiço”, que foi elaborado pouco depois. Ainda mais expressiva da verdadeira atitude mental do romancista foi a digressão com que entremeou a publicação do romance “O mistério da Tijuca”, quando êste saia em folhetim no jornal “Folha Nova”.

O trabalho de carpintaria do romancista de tal maneira se descobre nesse escrito, revelando-lhe, nem só os processos e a técnica de composição, mas também o espirito intencional de suas criações romanescas, que é indispensável recordá-lo. Certamente, Aluizio terá sentido sempre algum remorso de “O mistério da Tijuca”, que reapareceu mais tarde com o título “Girândola dos Amores”, como se a mudança de nome pudesse tornar essa narrativa menos soporífera. O fato é que, em meio à série de folhetins, pondo de lado a máscara, dirigiu-se ao leitor, falando-lhe com o maior desembaraço. Depois de esclarecer que os romancistas modernos são como trapeiros que, de saco as costas, andam a mariscar fatos verdadeiros, em que se misturam as paixões boas ou perversas e as intenções de tôda a natureza, Aluizio Azevedo mostra que, dêsse jeito, é que se pode acompanhar o curso cujas leis relacionadas com a existência humana e que, já não sendo bastante dizer, é necessario dizer e explicar. E acrescenta: “também é preciso investigar, esmiuçar as razões que determinam tais e tais casos”. Neste ponto, deixa falar o leitor, atribuindo-lhe a objeção de que o romance assim concebido foge à sua natureza transformando-se numa série de dissertações a respeito de certos episódios e tipos da vida social. Ao que o escritor replica: “É isso mesmo”. Em seguida, descobrindo o jôgo que todo o romancista deve esconder do parceiro: “E já que avançamos tanto, diremos logo com franqueza que todo o nosso fim é encaminhar o leitor para o verdadeiro romance moderno. Mas isso – e o prestidigitador apresenta ostensivamente os derradeiros truques – já se deixa ver, sem que êle o sinta, sem

que ele dê pela tramóia, porque ao contrário ficaremos com a isca intacta”. Aluízio Azevedo prossegue de modo ainda mais significativo, denunciando a fórmula, tão responsável! Aliás por muitas de suas frustrações: “É preciso ir dando a coisa em pequenas doses, paulatinamente, um pouco de enredo de vez em quando; uma ou outra situação dramática de espaço a espaço, para engordar, mas sem nunca esquecer o verdadeiro ponto de partida – a observação e o respeito a verdade. Depois, as doses de romantismo irão diminuindo gradualmente, enquanto que as do naturalismo se irão desenvolvendo; até que um belo dia, sem que o leitor o sinta, esteja completamente habituado ao romance da pura observação e estudo de caracteres”.

Outra revelação expressiva da estética híbrida do romancista é a que se segue como um corolário natural daquele processo: “No Brasil, quem se propuser escrever romances consecutivos, tem fatalmente de lutar com grande obstáculo – é a disparidade que ha entre a massa enorme de leitores e o pequeno grupo de críticos. Os leitores estão em 1829, em pleno romantismo, querem o belo enredo, a ação, o movimento, os críticos porém acompanham a evolução do romance moderno em França e exigem que o romancista siga as pegadas de Zola e Daudet. “Ponson du Terrail é o ideal daqueles; para estes Flaubert é o grande mestre”.

Colocado diante do dilema: a qual dêesses senhores deve servir o romancista: se o crítico, se o leitor, Aluízio Azevedo, sem desprezar a idéia de que, segundo suas palavras: “os romances não se escrevem para a crítica, escrevem-se para o grosso público, que é quem os paga”, conclui, tomando posição: “Por conseguinte, entendemos que, em semelhantes contingências, o melhor partido a seguir era conciliar as duas escolas, de modo a agradar ao mesmo tempo ao paladar do público e ao paladar dos críticos; até que se consiga por uma vez o que ainda há pouco dissemos – impôr o romance naturalista. Mas, enquanto não chegamos a êsse belo pôsto, vamos limpando o caminho com as nossas produções híbridas, para que os mais felizes, que porventura venham depois, já o encontrem desobstruído e franco”.

Por via de regra, a crítica não comentava os romances enquanto êstes eram publicados em folhetins, de modo que essa passagem reveladora, suprimida de “O mistério da Tijuca”, ao sair com outro nome em livro, parece ter passado despercebida completamente a todos os que se ocuparam dessa ficção. Quando,

mais tarde, alguns críticos passaram a estranhar a dosagem de romantismo que Aluizio Azevedo aplicara em suas criações, modeladas pela ciência experimental, através do documento humano, conforme as regras de Zola, não faziam mais do que escancarar a porta que o romancista deixara voluntariamente aberta. Fôra êle, na verdade, o primeiro a denunciar o hibridismo de sua estética de transição. Que não tinha a esperança de evitar êsse hibridismo é coisa que igualmente deixara fora de dúvida, pois confiava, a quem viesse depois o exercício da arte naturalista sem quaisquer conexões ou compromissos com outra escola. O romancista ainda viveu bastante para se convencer de que fizera previsão errada...

Eugênio Gomes

(In *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 04/09/54)

ANEXO 9

O CENTENÁRIO DE ALUÍZIO AZEVEDO (*)

A carreira de escritor de Aluizio Azevedo, cujo nascimento, ocorrido em 1857, a Academia Brasileira de Letras neste momento comemora pela minha voz, é uma das mais singulares de toda a nossa história literária. Tanto teve de inesperada e de sensacional quanto de breve. Durou pouco mais de um decênio. Não chegou sequer a três lustros. E nesse breve período escreveu ele incessantemente artigos, contos, romances, sonetos, poemas, canções, peças de teatro – para de repente cessar de todo a sua impressionante produtividade, qual se tivesse, no moer sem tréguas, esvaziando de todo o seu cabedal de idéias, os recursos de imaginação, o dom de inventar, de criar e observar. Surgiu como uma força nova e significativa. Rutilou por algum tempo. Como clarão ofuscante. Brilhou intensamente, mas apagou-se, depois, em plena maturidade, recolhendo-se a um silêncio e a uma penumbra que só o total esgotamento das forças intelectuais poderia explicar. Nos últimos anos de vida, como se quisesse iludir a si mesmo, falava de uma obra, a que estava dando os melhores de seus cuidados. Era um livro sobre o Japão, seu povo, seus costumes, sua história, seu modo de viver. Não terminava, porém, esse livro, que seria alguma coisa de novo, de diferente, de excepcional, em sua carreira de escritor. Assim, sonhando repetir o francês Pierre Loti ou o português Wenceslau de Moraes, se encerrou a vida daquele que, tendo chegado com vida ao limiar do ano de 1913, no entanto ficaria em nossas letras somente como um escritor do século XIX, ou melhor, como um escritor do tempo do Império.

Por que o eclipse dessa fulgurante personalidade? E que Aluizio Azevedo era escritor mais por necessidade que propriamente por vocação. Talento de excepcional vigor, dominava qualquer gênero a que se lançava, numa versatilidade pasmosa. Antes de tudo, ele era, porém, uma natureza de artista. Mas essa natureza de artista teve de transigir, de comercializar-se, pela necessidade imperiosa de ganhar o pão. O que nele era espontaneidade e vocação teve de ceder à disciplina e ao esforço, que exige a adaptação a tarefas inferiores, mas de lucro certo. Por isso mesmo, escreveu alguns dos piores romances das nossas letras, - os romances folhetins desbragadamente românticos que encheram os rodapés de vários jornais e dos quais a Livraria Garnier tirou sucessivas edições.

Aos mortos, já se tem dito, deve-se a verdade. Não estamos nesta tribuna para dourar o que é medíocre, mas para fazer a justiça que se deve à personalidade do homem de letras que foi o primeiro a ocupar a cadeira n.º 4, desta Academia. Para fazê-la, é mister distinguir entre o artista, que se revela na plenitude dos seus dons nos romances naturalistas, e o simples rabiscador de folhetins apressados para os rodapés de jornais pouco exigentes, sem outro empenho que o de caçar os níqueis dos leitores. Há, portanto, dois Aluísio Azevedo. O que ingressou na literatura, figurando entre as maiores expressões das letras brasileiras, em todos os tempos, e o que teria ficado inexoravelmente fora delas se não tivesse emendado a mão, dando-nos algumas obras que não parecem saídas da mesma pena que traçou tão desbragados folhetins.

Sabeis – sabem-no todos, - que Aluísio Azevedo era filho do vice-consul de Portugal em São Luís do Maranhão, David Gonçalves de Azevedo, homem de boa aparência e fartos bigodes, que nos dias de posse dos novos presidentes da Província ou de abertura das sessões legislativas provinciais, metia-se numa farda vistosa, pavoneando-se aos olhos da deslumbrada gente maranhense. Deram-lhe, por isso a alcunha de David Belo, nome que alguns biógrafos apressados quiseram transferir para o de seus filhos, Artur Azevedo e Aluísio Azevedo. Estes, rapazes cheios de talento e de amor ao estudo, fizeram o curso primário, apenas e pretendiam fazer também o de humanidades, quando o pai, severo, se opôs a tal idiotice, achando que muitas letras são um motivo de atraso. Melhor era se matarem logo e logo, no comércio de que um dia poderiam emergir como duas potências financeiras. Já tinham os rapazes tomado professor de latim, quando o vice-consul resolveu pôr um paradeiro àquilo:

- Basta de latinórios! Não quero que meus filhos sejam padres!

A mãe dos rapazes, de mentalidade mais evoluída que o marido, desandou a chorar, ao mesmo tempo que dizia, as lágrimas a escorrer dos olhos:

- Meus Deus! Meu Deus! Que há de ser destes meninos sem saber latim?

Esse curioso incidente doméstico, encontrei-o relatado pelo próprio Artur Azevedo, numa de suas *Palestras* de “O País”. Os rapazes, além do mais, tinham certa tendência para coisas patuscas: dedicavam-se a representações, num teatrinho improvisado, e numa das peças o dramalhão português “Fernando, o enjeitado”, aparecia, com as faces carminadas, trajando um lindo vestido todo rendas e babados, o futuro romancista Aluísio Azevedo, que fazia o papel da

ingênua Maria Duarte. Foi o seu primeiro contato com as atividades teatrais, a que no futuro emprestaria variada colaboração. Os bons tempos do teatrinho de amadores passaram logo, porque Artur foi colocado pelo pai no estabelecimento de um grande comerciante português e Aluísio, mais novo, passou a servir como môleço de recados no escritório de um despachante da Alfândega de São Luís, onde começava as suas tarefas varrendo a sala e espanando os móveis.

A vida acidentada de Artur Azevedo teve enorme influência sobre a de Aluísio. Na sua paixão pelo teatro, Artur meteu-se numa briga entre caixeiros e estudantes, quando chegou a São Luís uma companhia teatral. Uma classe idolatrava uma das atrizes. A outra classe morria de amores pela diva rival daquela. Enquanto cada grupo vitoriava a sua predileta, tudo ia muito bem. Mas logo, passaram aos apupos, às vaias, às palavras de baixo calão, ficando cada partido insultado na obrigação de tomar um desfôrço físico. Daí o enorme conflito, com a intervenção da polícia e a prisão dos culpados. Artur Azevedo foi expulso da casa comercial, cujo dono não queria confiar seus haveres e seu estabelecimento a valdevinos e desordeiros. Procurou, então, a burocracia provincial. Mas parecia ter o diabo no corpo. Em pouco, estava publicando um jornalzinho e fazendo sonetos satíricos contra as personalidades importantes da terra. Demitido, incompatibilizado com o comércio e com o serviço público, tentou um concurso para servir numa repartição do Império. Embarcou para o Rio de Janeiro, quase sem dinheiro algum, mas cheio de esperanças. Em pouco triunfava no jornalismo e no teatro, em que no Maranhão já se iniciara.

Aluísio não fazia sonetos satíricos, mas tinha uma grande habilidade como desenhista. Tomava aulas, quando podia, com o professor italiano Domingos Tribunni, que muito o animava. Aos dezenove anos de idade, o jovem Aluísio sentia que São Luís do Maranhão era um meio por demais acanhado para quem tinha tantas ambições. Era a época das revistas de caricaturas, no Côrte. Já havia desaparecido a “Semana Ilustrada”, de Henrique Fleiusa, mas tinham surgido várias outras publicações desse gênero. Angelo Agostini, vindo de São Paulo, onde publicara “O Diabo Côxo” e “O Cabrião”, fundara a “Vida Fluminense”, de que ia se separar para lançar a famosa “Revista Ilustrada”, campeã da abolição. De Portugal, viera o grande caricaturista Rafel Bordallo Pinheiro, cujo traço firme e vigoroso fora disputado até pelas grandes revistas inglêsas. Artur Azevedo, trabalhador infatigável, cheio de verve, era uma das penas que animavam as páginas de “O

Mequetrefe”. Aluísio embarcou para a Côrte, certo de que Artur lhe daria a mão, como realmente deu. Em pouco, era o mômço Aluísio apresentado como um dos novos lápis de “O Figaro” e passava a ilustrar, também, as páginas de “O Mequetrefe” e, ainda, ao que parece, as da “Comédia Popular”, nesta sob o pseudônimo de Acropólio, segundo as conclusões a que chegou Herman Lima em suas pesquisas sôbre a caricatura no Brasil

Artur Azevedo estava, então, colhendo um dos seus maiores triunfos no teatro popular, com a célebre paródia “A filha de Maria Angu”. Na noite da centésima representação, a de sua festa de autor, querendo popularizar o irmão, arrastou-o para o palco, onde o pano se abria, sob aplausos, pela quinta ou sexta vez. “- Agora, - exclamou, - quero apresentar-lhes o irmão do pai da “Filha de Maria Angu”. Meu irmão, o caricaturista e poeta Aluísio Azevedo!”

Poeta? Sim, Aluísio era então poeta. Poeta virulento, poeta panfletário, fortemente influenciado por Guerra Junqueiro, decalcando, quase, as estrofes anti-clericais de “A Velhice do Padre Eterno”, zurzindo audaciosamente padres e frades, satirizando a própria missa numa longa poesia cuja publicação se estendeu por vários números daquele semanário. Essa produção juvenil é um curioso exemplo de mimetismo literário de Aluísio Azevedo, inteligência sempre aberta a influências as mais diversas, por vêzes até contraditórias, e nem sempre boas. No poema “A Missa”, começava por chamar os fiéis, ainda adormecidos, para a cerimônia religiosa, pois o sino já tocava a matinas:

“Acorda! Acorda! Ó velhas convertidas
Que fostes noutro tempo amantes presumidas.
Deixai a fofa cama, e vinde ouvir a missa!
Três horas da manhã! Enxote-se a preguiça!...
A pé, velhas a pé! Chamem os pequeninos...”

Citados sem o nome do autor, alguns dêsses versos seriam tomados como expansões anti-clericais de Guerra Junqueiro, como, por exemplo, quando o poeta conclama as meretrizes a comparecer:

“Levantem-se, gentis, românticas beldades!
Ó pustulenta flor das ruas da cidade!”

E, igualmente, em certos rasgos de maior veemência contra a religião católica, como nestes versos do final do poema:

“Se te sustenta impune o mundo quase inteiro,
 Se és o grande mar dos rios de dinheiro.
 Ó vá religião! É que, neste universo,
 A ignorância é vasta e pálido o progresso!
 Se tens tu tanto assim amor à humanidade
 Pratica de outro modo a tua caridade,
 Acaba de uma vez com o pandêgo latim,
 Derriba esses pagés forrados de setim,
 Dá trabalho ao pobre, ao Ignorante escola,
 E ao cego, ao louco, enfim, darás esmola!”

Esse anti-clericalismo violento explica-se pelas circunstâncias históricas e pelas condições ambientes. Ainda repercutiam através do Brasil os ecos da “questão dos bispos” e da revolta dos quebra-quilos, espevitada por padres reacionários, no Nordeste, com o pretêxto de oposição à reforma, do sistema de pesos e medidas. O abolicionismo, que irrompia vigorosamente, denunciava ordens religiosas, que mantinham numerosos escravos, para os trabalhos mais duros e, ainda, para aluguel a terceiros. A maçonaria incentivava o anti-clericalismo, ferida, como fôra, pelas excomunhões dos bispos de Olinda e do Pará. Aluísio não era, naquele momento, uma voz isolada. Aquêl estado de espírito se apoderara de muitas inteligências de escol, seguidoras das lições dêsse professor de anti-clericalismo que se chamou Saldanha Marinho, Joaquim Nabuco e o próprio Ruy Barbosa, - o Ruy da introdução de “O Papa e o Concilio” – trariam contribuições a esse movimento de oposição vigorosa ao clero, que só amainaria com o decreto do Governo Provisório da República, em isso, separando a Igreja do Estado. É interessante assinalar que Aluísio Azevedo era não só um anti-clerical veemente, mas ainda um simpatisante do contismo e da espécie de República a que os discípulos de Augusto Comte aspiravam. Na revista “O Mequetrefe”, que já havia publicado, antes, na capa, os retratos dos dois apóstolos do positivismo, Miguel Lemos e Raimundo Teixeira Mendes, e lápis de Aluísio Azevedo desenhou curiosa alegoria política, em que o principal homenageado era Augusto Comte. Tratava-se de uma verdadeira apoteose à moral comtista e às *ciências positivas*. As inclinações republicanas do jovem artista de lápis se revelam não apenas em homenagens prestadas na capa da revista a personalidades como Quintino Bocaiúva, como ainda ao Marquês do Herval, tenente-general e senador do Império, com um convite para que forme ao lado dos republicanos! Além do retrato do velho guerreiro, o grande apoio militar dos liberais, desenhou Aluísio várias figuras, uma delas a do Brasil, representado pelo clássico

índio, e outra a da República de barrete frígio, reclinada e tendo às mãos um grande livro, em que se liam estes versos:

“Ouve-me as preces, soldado;
As preces do coração;
Teu Brasil sofre calado
As dôres da podridão;
Sem ter pai, sem ter amigo
Só pode sonhar contigo
Um dia de salvação.

Donzela sou e sou tua.
Meu valente general.
Deixa a espada seminua
Que a hora chega, afinal.
E nos havemos, na luta
Transformar todo em cicuta
O vinho da saturnal!”

A alegoria publicada a 12 de maio de 1876, é uma prova mais do que evidente de que os republicanos estavam tentando envolver Osório, como envolveriam mais tarde a Deodoro da Fonseca. Aliás, ano e meio antes, tinham corrido boatos que davam o valoroso militar como em pleno entendimento com os republicanos. Machado de Assis, monarquista convicto, em crônica da *Ilustração Brasileira*, registrou os boatos em curso, numa página deliciosamente humorística, sem dar-lhes maior crédito. Fê-lo na crônica de 15 de outubro de 1876: “Vai senão quando, a aurora, com seus dedos de rosa, abre as portas ao dia 11. Nesse dia, logo de manhã, soube-se que rebentara uma revolução; que o general Osório ficara na presidência da República; que um general, à frente das fôrças da revolução: conflito geral. Eram 10 horas e meia. Ao meio dia, o general imperialista ficava derrotado completamente, tendo aderido à república, cujo presidente nomeara o primeiro ministério. Uma proclamação, espalhada por todos os municípios, dizia aos povos o que se costuma dizer sempre que há mudança de governo. Ao mesmo tempo, era convocada uma constituinte, eleita pelo sufrágio universal”. Terminava o cronista por lançar o ridículo sôbre os boatos. Mas se não há fumaça sem fogo, fôrça é convir que Osório estava sendo tentado a desembainhar a espada em prol da República. A queda do gabinete conservador de Caxias, pondo têrmo ao ostracismo de dez anos do Partido Liberal, entregou a êste o cabo do chicote e Osório passou a ser o ministro da Guerra... Esse ponto obscuro da nossa história encontra, na

crônica de Machado de Assis e na alegoria de Aluísio Azevedo, elementos preciosos de dilucidação...

Convencido, pelos louvores que recebia, de que a sua verdadeira vocação era para as artes plásticas, o jovem desenhista pintou o seu primeiro quadro a óleo, uma cena terrível, fruto de imaginação ardente e revolucionária, entregando-o ao irmão, Artur, para que o expusesse no Rio, e dirigiu-se a São Luís do Maranhão, a fim de pleitear uma pensão do govêrno provincial para estudar pintura na Europa. Não queria ficar, como Pedro Américo, na dependência direta do imperador. Era coisa que seus sentimentos republicanos repeliam. Mas a Província é a Província. Não perdoa atitudes francas e desabusadas. A Assembléia, embora fôsse então o govêrno de índole liberal, não acedeu ao requerimento do jovem artista. Viu Aluísio Azevedo desfeitas as suas esperanças, no próprio instante em que, no Rio de Janeiro, o seu primeiro quadro a óleo estava em exibição pública. Na revista “Pena e Lápis”, que seu irmão, Artur Azevedo, dirigia conjuntamente com Artur Barreiros, poderiam ser lidas estas linhas curiosas:

“*Depois da barricada* – Tal é o título do primeiro quadro do Sr. Aluísio Azevedo, maranhense; quadro que se acha exposto na *Glace Elegante*. Como estréia e como trabalho de um artista sem mestre é a que se pode desejar; revela um talento e habilidade bem dignos de serem aproveitados. Convidamos o público a examinar o quadro”.

A *Glace Elegante* era, naquela época, o que seria a Colombo, entre 1910 e 1920. Aí expunham quadros, com o preço a vista, alguns dos maiores pintores da época, - um Vitor Meireles e um Firmino Monteiro. O prestígio de Artur contribuía para que a cena pintada a óleo por Aluísio, fôsse exposta em lugar tão conspícuo. De nada valera o esfôrço. Aluísio, desiludido de vir a ser um grande pintor ressentido com a atitude da Assembléia Legislativa Provincial, deixa-se absorver pela imprensa de São Luís. Torna-se um panfletário vigoroso e decidido. Redige, em “A Flecha”, uma seção humorística e satírica, assinando-a com o pseudônimo de “Pitribi”. Depois, faz-se cronista de “O Pensador”, jornal veementemente anti-clerical do qual o nosso companheiro Josué Montelo nos deu interessante e circunstanciada notícia, em trechos de seu livro ainda inédito, sôbre Aluísio Azevedo, publicados no suplemento literário que Múcio Leão exemplarmente dirigiu para o extinto jornal “A Manhã”. Aparecera, 1880, em São Luís a “Civilização”, órgão do clero maranhense, e pouco tempo depois aparecia o seu opositor. Eis o que diziaa, a propósito, Josué Montelo: “Efetivamente, a 16 de setembro do mesmo ano, surgiu, com o propósito

de responder ao clero, um periódico de formato pequeno e com o título pretencioso de “O Pensador”. Por baixo do título, vinha esta indicação vaga: “Propriedade de uma associação”. E todos os colaboradores, destacadamente anti-clerical, se embuçavam debaixo de pseudônimos. A “Civilização” era alvejada em tôda linha. Velhos escândalos que a sociedade escondia vinham a lume nas colunas do periódico dos pensadores livres. Os clérigos tinham seus nomes escritos com tôdas as letras no relato minudente das maroteiras praticadas às escondidas. A nova gazeta aparecia três vezes ao mês – e constituia, na tranqüila cidade provinciana, uma audácia nunca vista. Em vão lutavam os sacerdotes para desbaratar a horda inimiga. “O Pensador” insistia sem medo, esfrangalhando corajosamente respeitáveis reputações de batina. Numa seção intitulada “Ecos da Rua” dava agasalho a tôdas as murmurações escandalosas em tôrno de prelados ilustres.

Um exemplo, apanhado ao acaso:

“O Rev. Frei Osório apontado pelo “O Pensador” transferiu o namorico para as janelas de “Seminário”!!

-“Muda de vida, frade, senão damos a denúncia”.

A “Civilização” recebera a nova folha com desabrimientos ofensivos. Devolvera mesmo o primeiro número que lhe fora enviado especialmente pela redação de “O Pensador”. Mas não esperava que a gazeta dos pedreiros livres reagisse com vantagens às escaramuças dos clérigos, feridos e revoltados. A batalha apresentaria fases de calúnias e de insultos desaforados. E em certo lance mais violento o clero teria que apelar para o pronunciamento jurídico dos Tribunais”.

Bem se pode imaginar a revolução que isso operou no ambiente morno da Província do Maranhão. É no ano de 1880, um ano agitado na quase sempre pacata e modorrenta cidade de São Luís. Uma polêmica violenta, entre Aluísio, que escrevia sob pseudônimo, e o Padre Castro, chega a tais extremos que o sacerdote, em desespero de causa, ameaçava moer os ossos do panfletário a pauladas, se descobrisse de quem partiam as desabusadas agressões a sua honra de ministro da igreja. Aluísio alça a viseira e se identifica, numa carta aberta a João Afonso do Nascimento, diretor de “O Malho”, em que então colaborava. Essa carta dizia: “Quanto a quem te dirige estas frioleiras – não desdenhará estampar aqui seu nome obscuro com a condição de que não o reveles ao Padre Castro, porque êsse bondoso sacerdote, jurou quebrar piedosamente as costelas do autor destas crônicas, logo que descobrisse quem êle era. Teu amigo – Aluísio Azevedo”.

A essa tirada, acrescenta Aluízio uma espécie de “post-scriptum” com o seu próprio retrato:

“Vinte e três anos. Moreno e corado, nariz grande e aquilino, olhos rasgados, escuros e pestanudos, usa a barba raspada e um pequeno bigode de um “chic” pitoresco; altura regular, cheio de corpo e cabelos castanhos e lisos. Sinal particular; Traz constantemente uma grossa bengala de carnaúba, de meia polegada de diâmetro e ferrada em ambas as extremidades. A fotografia acha-se exposta na redação dêste jornal”.

É um rasgo de atrevimento, uma arrogância a D’Artagnan... Mas a coisa não fica apenas nisto. O Padre Castro se retrai, com receio de escândalo. E cresce a audácia de Aluízio, que começa a expor em caricaturas o clero de São Luís em situações ridículas e pouco condizentes com a dignidade sacerdotal, distribuindo-as nas ruas. As beatas, os carolas, os que tinham receio de ofender o clero, deixam de cumprimentar o moço Aluízio, que é, para êles, um excomungado, o diabo em figura de gente... Ainda ao calor de tais campanhas, lança-se Aluízio Azevedo ao mar alto do romance. Escreve, então, “Uma lágrima de mulher”, em que outra vez se manifestava o seu mimetismo literário. Voltava-se, agora, para Alphonse de Lamartine, o Lamartine de “Jocêlyn”, de “Graziela”, de “Flor de Liza”, e dava aos leitores não uma história passada no seu Maranhão natal, mas uma fantasia ultra-romântica, desenrolada entre rochedos de Lípari... No romance seguinte, porém, o seu modelo era, já outro. Entrara em contato com a obra de Emile Zola, o grande escritor francês que deu ao naturalismo um dos momentos mais altos e mais vigorosos. E lê intensamente Eça de Queirós. Divide-se, daí por diante, entre o romantismo e o naturalismo, mas só será realmente grande quando buscar o documento verdadeiro, palpitante, real. A primeira expressão de Aluízio naturalista é “O Mulato”, algo híbrido, ainda, e no qual se prolonga a sua luta contra o clero de sua província. É Josué Montello quem disso nos adverte, afirmando:

“Os burgueses católicos evitam de tirar-lhe o chapéu ou estender-lhe a mão em público. Aluízio observa tudo e vê que está crescendo, cada dia que passa, o ambiente de hostilidade. Não se intimida, entretanto. Precisa de infligir um corretivo enérgico nos sacerdotes encarabelados. Só o artigo em “O Pensador” não o satisfaz. É necessário que a batalha se prolongue pelo tempo adiante. E Aluízio descobre, nos recursos de sua arte de romancista, os elementos para o castigo procurado. Entre os prelados maranhenses envolvidos na peleja, êle escolhe, então, um para personagem de seu novo livro. Irá retratá-lo minuciosamente, e constituirá com a

figura sacerdotal do Conego Diogo um símbolo perfeito da maldade humana no doloroso entrêcho do “O Mulato”.

Publicado êsse romance, Urbano Duarte solta na imprensa do Rio de Janeiro o famoso grito. – “Romancista ao Norte!” Era a consagração que ia começar. Contudo, em sua própria terra, o Maranhão natal, uma única crítica acolhera o livro. O jornal dos padres registrou-lhe o aparecimento em algumas linhas, concluindo a notícia com estas expressões: “A lavoura, meu estúpido! A lavoura! Precisamos de braços e não de poetas e romances! Isto, sim, é real. A agricultura felicita os indivíduos e enriquece os povos. À foice! À enxada! Res non verba”.

O êxito de “O Mulato”, o modo pelo qual o livro repercutira na Côrte deu a Aluizio Azevedo ânimo para voltar ao Rio de Janeiro. Por algum tempo, seria abrigado por Arthur, já casado, sob o seu teto, nas Laranjeiras. Moraria, depois, em pensões de rapazes boêmios, ligados como êle às letras e às artes. Pintou-o Coelho Neto em “A Conquista”, revelando, antes de tudo, as suas preocupações de elegância. Podia não ter um níquel no bolso, mas sempre arranjaria meios de ter um cravo à botoeira. No regresso, era já um nome literário, não simplesmente o irmão menor de Arthur Azevedo, como da primeira vez. Várias publicações lhe encomendaram folhetins; escreveu-os para a “Fôlha Nova”, “Gazeta de Notícias” e “O País”. Ah! Esses folhetins! Eram em geral coisas mal alinhadas, improvisadas às carreiras, para atender ao apetite dos leitores dos jornais cariocas, viciados nos folhetins de Paul Féval, Eugêne Sue e Xavier de Montépin. Provavelmente receberia êle o preço comumente pago aos simples tradutores, com a diferença de que, em vez de traduzir, criava. Criava desembaraçadamente, sem limite às fantasias mais extravagantes, sem refreiar a tendência para os lances inverossímeis e rocambolescos. Tomem-se os dramalhões da época, não os de Scribe, mas os D’Ennery, que são piores, e reduzam-se suas cenas a passagens de novelas, e aí teremos o material de que se nutria a pena intemperante do moço folhetinista. Valerá a pena mencionar esses romances, meros “post-boilers”, simples ganha-pão e tantos réis por linha? Quase respondemos negativamente. A obra completa de Aluizio Azevedo, editada primeiro pela Livraria Garnier, depois pela casa Briguier, mais tarde pela Livraria Martins, causa enorme dano à sua boa fama de escritor. Porque aí há romances que mereciam ficar sepultados em perpétuo esquecimento. Só quando essa obra cair em domínio público, daqui a três lustros, é que começarão esses romances ruins a ser excluídos, pois a seleção preponderará sôbre a coleção.

Esses livros estão para a obra de Aluizio Azevedo, a que representa verdadeiramente o escritor, assim como os romances de cordel que Balzac assinava com os pseudônimos de Horace de Saint-Aubin e de Lorde Rhoone estão para a *Comédia Humana*. A diferença toda está em que hoje ninguém se preocupa em juntar Jean-Louis ou a Enjeitada, e Clotilde de Lusigan e o Beijo Judeu aos Esplendores e Misérias das Cortesãs ou a Grandeza e Decadência de César Birotteau. Os romances-folhetins de Aluizio são hoje páginas de uma comicidade irresistível, em muitas de suas passagens, ainda quando o autor faz um enorme esforço para ser tomado a sério. Vejamos, por exemplo, o que acontece em “A Condessa Vésper”, publicado em folhetim em 1882 com o título de “As memórias de um condenado”. O livro é a narrativa de um homem que cumpre longa pena, no cárcere, como assassino. É a história de como chegou a se tornar criminoso, contada, no entanto, na terceira pessoa, como se fora o próprio Aluizio o narrador. Vamos resumir em duas palavras o primeiro capítulo: dois homens, num carro, seguem pela estrada da Gávea, às 11 horas da noite. Um deles, no apagar-se, desfaz-se em pranto. Estava apaixonadíssimo pela filha do comendador Moscoso, Ambrosina. Está armado de um punhal, herdado à mãe. Os noivos foram ocupar um lindo pavilhão azul, ao fundo do parque. Gabriel, o herói, ou melhor, o vilão da história, apertando contra o peito o cabo do punhal, vai ao tal pavilhão, onde chega no momento exato em que o noivo, transtornado, sofre uma crise de loucura. E o apaixonado salva a desgraçada noiva das mãos do louco. Nisto, entra o pai, como não podia deixar de ser, exclama: - O médico misterioso!” Seria um ótimo final de capítulo de folhetim, se o autor não acrescentasse, depois de tanto mistério, esta nota prosaica, que desmancha todo o efeito, inclusive o mistério...: - “O filho do Coronel Pinto Leite em minha casa!?” Ambrosina desgraça-se. Desgraça-se o rapaz. Desgraçam-se todos. E as coisas chegam no fim a tal ponto que o salvador de Ambrosina acha que o melhor é mesmo matá-la como o louco quase fizera. E arruinado, comprando-lhe, com os últimos recursos, uma última jóia, manda separar dois brilhantes, com que carrega as pistolas, e mata a amante infeliz e dissipada, depois de vendá-la para que só possa ver o presente quando os brilhantes tiverem sido depositados no seu colo... Para chegar a êste resultado, no capítulo “Os brilhantes do Farani”, o folhetinista arrasta o leitor através de quatrocentos e trinta páginas. Por vezes, surgem os lugares comuns mais sedícios, irrompem verdadeiras notícias de jornal: “Morreu, com efeito, às duas horas da madrugada. O entêrro, no

dia seguinte, teve um grande acompanhamento, mas só de pobres; gente de sociedade quase nenhuma apareceu”.

Note se que o homem do punhal, quando vai interromper os noivos no pavilhão azul, não mata o marido enlouquecido a estocadas. Ao contrário, é quase morto pelo marido furioso. Domina-o providencialmente seu companheiro, o médico misterioso, por meio de um narcótico. Ah, os narcotizadores dos romances folhetins de Aluizio Azevedo! Em “Girândola de Amores”, a coisa começa também com um noivado, - cena clássica. Apenas, o noivo não aparece, pois na hora de tomar o carro surge um estranho, com muitas demonstrações de cavalheirismo, e lhe oferece a sua carruagem. A caminho, narcotiza o e leva o para um lugar distante, tudo para dizer-lhe, depois que não deve casar-se por ser irmão da noiva. São ambos filhos do Leão Vermelho, velho marujo, excelente sujeito, ainda que bígamo, e amigo de outro cortamar, chamado Tubarão. No fim, a mocinha não era irmã, nem nada. E chamaria Helena, o que até aí parece denunciar o pastiche do livro, que também não é dos bons, de Machado de Assis. Há carruagens misteriosas para cá e para lá, influência, sem dúvida, do “Mistério na Estrada de Cintra”, de Eça de Queiroz e Ramalho Ortigão. Outro número obrigatório é o do entêrrro. A página 412 – refiro-me à edição Garnier. – lê-se isto: “Não se falou noutra coisa durante muitos dias. Alguns meses depois do entêrrro, que foi deslumbrante, encontramos Tereza”. Vêde o que era adjectivação de um folhetinista! A realidade era tão desfigurada que até mesmo os enterros pareciam “deslumbrantes”... Desta mesma família são outros livros de Aluizio Azevedo, um deles “O Esqueleto”, publicado em folhetim na “Gazeta de Notícias”, no ano 1890.

Não se limitava apenas a êsses folhetins destituídos de significação literária. Para prover à subsistência, escrevia como colaborações avulsas para a imprensa, contos que mais tarde se reuniria em volumes; adaptava ao teatro alguns de seus romances, como “O Mulato” e “Filomena Borges”; escrevia com Artur revistas e comédias, como “Casa de Orates”, “A República”, “Fritzmack” e muitas outras, para as quais chegou a pintar cenários e a desenhar figurinos. Enquanto isso, elaborava, também, os grandes romances, cujas páginas lhe dariam para sempre um lugar de excepcional relevo nas letras brasileiras do século XIX; “Casa de Pensão”, em 1884, baseada no crime de um estudante que abalou o Rio; “O homem”, em 1887; e acima de todos, “O Cortiço” em 1890. Quando escrevia “O Cortiço”, resolveu o romancista freqüentar as chamadas “cabeças de porco”, para ali surpreender fielmente as cenas

e os tipos que pretendia apresentar na obra planejada. Resolveu, por isso, vestir roupas velhas, sujas e remendadas, indo alugar uma vaga num quarto sórdido de velho pardieiro de Botafogo, fervilhante de elementos daquela sub humanidade que iria retratar. Êsse inquérito quase lhe ia custando a vida, pois um capoeira e navalhista temível descobrira que aquêlê mesmo sujeito remendado aparecia, à tardinha, na Rua do Ouvidor, tão casquilho como qualquer janota. Uma notícia correu logo no cortiço; a de que o tal moço era um comissário de polícia disfarçado... Com êsse livro magistral, com as páginas vigorosas de “O Cortiço”, Aluizio Azevedo não nos deu apenas o maior romance do naturalismo brasileiro; deu-nos, também, o primeiro romance social escrito entre nós.

R. Magalhães Júnior
(In Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 22/12/57)

O CENTENÁRIO DE ALUÍZIO AZEVEDO (*)

R. Magalhães Júnior

II

A crítica literária, ainda que condenando uma parte da obra de Aluizio Azevedo, mostrou-se não diremos indulgente, mas justa, com a outra. José Veríssimo assim se manifesta na História da Literatura Brasileira: “Passando-se da sua terra natal para o Rio de Janeiro, continuou Aluizio a obra encetada com *O Mulato*, e continuou aperfeiçoando-se, o que de comum não tem sucedido em nossas letras, onde, como já ficou notado, não são poucos os autores cujos melhores livros são justamente os primeiros. Aluizio Azevedo não só reformou *O Mulato* melhorando-lhe em nova edição a composição e o estilo, mas, não obstante a boêmia que por um sestro anacrônico de romantismo ainda praticou, pôs sério empenho de aperfeiçoamento na obra subsequente”. Adiante, depois de dizer que *Casa de Pensão*, *O Homem* e *O Cortiço* confirmaram o talento afirmado em *O Mulato* e asseguraram-lhe o título de iniciador do naturalismo e seu mais notável escritor, diz José Veríssimo: “O principal demérito do naturalismo da receita zolista, já, sem nenhum ingrediente novo, aviada em Portugal por Eça de Queirós e, agora, no Brasil, por Aluizio Azevedo, era a vulgarização da arte que em si mesma trazia.

Os seus assuntos prediletos, o seu objeto, os seus temas, os seus processos, a sua estética, tudo nele estava ao alcance de toda a gente, que se deliciava com se dar de ares de entender de literatura, discutindo livros que traziam todas as vulgaridades da vida ordinária e se compraziam na discussão minudenciosa. Foi também o que fez efêmero o naturalismo, já moribundo em França, quando aqui nascia. Não seria, porém, justo contestar-lhe o bom serviço prestado tanto aqui como lá, às letras. Êle trouxe à nossa ficção um sentimento mais justo de realidade, arte mais perfeita da figuração, maior interesse humano, inteligência mais clara dos fenômenos sociais, em suma, representação menos defeituosa da nossa vida, que pretendia definir". José Veríssimo não erra ao atribuir a Aluizio Azevedo uma influência considerável sobre as nossas letras. Essas palavras, que acabamos de ler, são justíssimas. É Aluizio Azevedo um antecipador do romance social dos nossos dias, - e nossos escritores contemporâneos, como José Lins do Rêgo, Jorge Amado, Permínio Ásfora e outros, não serão de todo estranhos às suas influências, principalmente àquela que o crítico paraense definiu como "um sentimento mais justo da realidade e maior interesse humano".

Outro crítico, Ronald de Carvalho, citando os mesmos livros que Veríssimo e desprezando os que êste chamou "a parte industrial" de sua obra, faz o elogio da prosa de Aluizio Azevedo sob o aspecto pletorial. Diz que êle é um impressionista, que desenha, às vezes, com dificuldade, mas que sabe colorir admiravelmente. E acrescenta:

"Vêde os seus aspectos de rua, com as lojas abertas e as figuras costumeiras de homens de negócio, vendedores ambulantes, e desocupados; apreciái as suas descrições no meio baixo, onde a mestiçagem do sangue não é 'menor que a dos costumes; observai os seus diálogos, onde a língua e as idéias passam por todas as gamas imagináveis, desde o pernosticismo petulante da "cabrocha", até o balbucio do negro tímido e humilde. Que profusão de matizes, que riqueza de tintas em quase todas as suas páginas, cheias de um forte sentimento da realidade, flagrantes e sugestivas. Um pintor ressalta a cada período, a um pintor atrevido, amigo dos tons primários, quentes e luxuriantes. Sem se importar com os refolhos. Aluizio procurava a superfície da alma humana, onde geralmente, tem assento as paixões violentas, os vícios do nosso drama quotidiano. Seus tipos são, por via de regra, vulgares, grosseiros, não se distinguem pela sutileza da compreensão, nem pela frescura do sentimento. Ninguém, entretanto, poderá entender, seguramente, certos pormenores da nossa intimidade popular, certas tendências dêsse caos étnico, tumultuoso e disparatado, que forma a nossa plebe, e que se estende até os primeiros degraus das nossas camadas sociais, sem conhecer a obra de Aluizio Azevedo. Ela reproduz, com a melhor fidelidade possível, a fisionomia do nosso mestiço físico e moral, outras linhas fugitivas de caráter dificilmente se deixam entrever".

A impressão pictórica das letras de Aluizio Azevedo foi também a que recebeu o francês Michel Simon, hoje ausente do Brasil, mas sempre tão próximo do

nosso afeto, - e que em artigo publicado em 13 de abril dêste ano, no “Correio da Manhã”, falando de “O Mulato”, tem êstes períodos que não me furtarei a transcrever:

“No fundo, Aluizio é pintor – como Victor Hugo, ou Fromentin – antes de ser romancista. Seu movimento é centrípeto. Ele recortava, ao que parece, e iluminava as silhuetas de seus protagonistas e as colocava sôbre sua mesa de trabalho, antes de jogá-las no redemoinho de seus romances. Isso me parece evidente. É difícil apagar da memória os quatro tipos dos empregados de Manoel, os dos freqüentadores de seu salão, o sentencioso Dr. Freitas e suas poções. Dona Bilbina e sua catedral capilar, Dona Amância a indispensável, ou ainda os dois animadores da gentry maranhense, os inseparáveis José Roberto e Sebastião Campos. E também no pintor que se pensa antes de tudo, no evocar essas duas águas-fortes buriladas com arte; a descrição do escritório de Manoel e a fazenda da Cancela. Algumas paisagens do livro hesitam entre nossos fogosos românticos. Delacroix e Géricault, e os primeiros pintores realistas, Courbet e Corot; o pôr-de-sol ensangüentado, no momento da morte de José da Silva, o cortejo de ciganos, a ofensiva dos “ventos generosos”. Mas e sobretudo nas cenas de gênero que Aluizio é incomparável; penso na morte e no velório de Maria do Carmo, nas idas e vindas sôbre o cais de São Luís, no momento da partida, falhada, de Raimundo, mas, sobretudo, na truculenta festa de São João na fazenda de Dona Maria Bárbara, que se pode comparar, pela densidade da atmosfera, pela variedade dos personagens, pelos “cortes” como se diz hoje, ao casamento campestre de Charles e Ema Bovary sem que Aluizio, aliás, deva nada a Flaubert. São essas as imagens, os quadros que não envelhecem, aos quais se devera sempre citar como aos desenhos de Hogarth, de Longhi ou de Constantin Guy, para definir uma região e uma época.

Vejamos, agora, como se expressa a respeito dos romancista Aluizio Azevedo uma das figuras mais severas e mais autorizadas da crítica contemporânea, a Senhora Lúcia Miguel Pereira. No volume “Prosa de ficção”, que seria o décimo segundo da malograda *História da Literatura Brasileira* programada por José Olímpio, diz ela que, como enrêdo e como estudo de caracteres *O Mulato* não merece a fama de que desfruta. Logo, porém, ameniza tão severo juízo com as seguintes palavras: “Entretanto, é um livro de boa qualidade, o seu valor residindo no tom direto da narrativa, no dom do autor para armar as cenas, na sua linguagem forte e clara, e também na evocação do meio maranhense, dos hábitos e

preconceitos de uma sociedade provinciana do fim do Império”. A mesma escritora qualifica *O Homem* e o *Livro de uma sogra* “dois dos livros mais falsos que já se tem escrito”, mas ainda aí consigna que ambos têm aspectos interessantes, sobretudo pela coragem com que se lançam contra os preconceitos que tanto haviam abafado a ficção”, isto é, o livro examina os problemas do sexo. Já *O Cortiço* lhe parece a obra-prima do autor, declarando que a visão panorâmica daquela comunidade humana, aquêle “poder de fixar as coletividades” representa a sua maior contribuição para o nosso romance. E a Senhora Lúcio Miguel Pereira acaba o exame da obra literária de Aluísio Azevedo lamentando que, com a sua capacidade de escritor e a fôrça de romancista revelada em *O Cortiço* não tivesse ido além, realizando a obra cíclica que chegara uma vez a esboçar, uma espécie de *Comédia Humana*, de Balzac, ou dos Rougoun-Macquart, de Emile Zola, que incluiria, além daquele, quatro outros romances, *A Família Brasileira*, *O Felizardo*, *A Loureira* e *a Bolsa Preta*. Seria, diz ela, “uma grande obra, cuja não realização se deverá, em parte, às injunções econômicas, em parte à excessiva sujeição a postulados arbitrários, que contrariavam o temperamento e a vocação do romancista”. Entretanto, mesmo com essa sujeição, nem por isso deixa *O Cortiço* de ser, na verdade, entre todos os romances brasileiros da época, o mais solidamente construído, o de arquitetura mais perfeita, com um equilíbrio em verdade magnífico, na distribuição dos valores que o compõem, no vigor das cenas, na caracterização dos personagens principais, como das figuras secundárias e até mesmo da comparsaria. E que vigor na escolha dos nomes dos personagens! A Machona, a Pombinha, a Bruxa, a Augusta Carne-Mole, João Romão, Bertoleza, todos foram batizados pelo escritor com um acêrto que tornaria impossível a substituição de tais nomes. Há, em *O Cortiço*, cenas magistrais, que parecem reconstituídas ao vivo, como a do incêndio, em seguida ao encontro dos grupos de capoeiras, os Carapicus e os Cara-de-Gato. É uma cena de tal colorido, tão fortemente sugestiva, que lembra os grandes instantes de Emile Zola, como por exemplo, o momento da greve, em “*Germinal*”. Transplantável para aridez desta palestra a parte final desta página antológica. E no capítulo décimo sétimo do romance, quando, à maneira dos cavaleiros das antigas justas, ou como os Horácios e Curiácios, se alinhavam, uns contra os outros dez a dez, os Carapicus e os Cara-de-Gato. Acompanhemos a descrição do romancista:

“Desferiram-se navalhas contra navalhas, jogaram-se as cabeças e os voa-pes. Para-par, todos os capoeiras tinham pela frente um adversário de igual destreza que respondia a cada investida com um salto de gato ou uma queda repentina que anulava o golpe. De parte a parte esperavam que o cansaço desequilibrasse as forças, abrindo furo à vitória; mas um fato veio a neutralizar inda uma vez a campanha: imenso rebentão de fogo esgargalhava-se de uma das casas do fundo, o número 88. E agora o incêndio era a valer.

Houve nas duas maltas um súbito espasmo de terror. Abaixaram-se os ferros e calouse o hino de morte. Um clarão tremendo ensanguentou o ar, que se fechou logo de fumaça fulva.

A Bruxa conseguira afinal realizar o seu sonho de louca: o cortiço ia arder; não haveria meio de reprimir aquêlo cruento devorar de labaredas. Os Cabeças de Gatos, leais nas suas justas de partido, abandonaram o campo, sem voltar o rosto, desdenhosos de aceitar o auxílio de um sinistro e dispostos até a socorrer o inimigo, se assim fôsse preciso. E nenhum dos Carapicus os feriu pelas costas. A luta ficava para outra ocasião. E a cena transformou-se num relance; os mesmos que barateavam tão facilmente a vida, apressavam-se agora a salvar os miseráveis bens que possuíam sôbre a terra. Fechou-se um entra-e-sai de maribondos defronte daquelas cem casinhas ameaçadas pelo fogo. Homens e mulheres corriam de cá para lá com os talecos ao ombro, numa balbúrdia de doidos. O pátio e a rua enchiam-se agora de camas velhas e colchões espocados. Ninguém se conhecia naquela zumba de gritos sem nexo, e choro de crianças esmagadas, e pragas arrancadas pela dor e pelo desespero. Da casa do Barão saíam clamores apopléticos; ouviam-se os guinchos de Zulmira que esponlinhava com um ataque. E começou a aparecer água. Quem a trouxe? Ninguém sabia dizê-lo; mas viam-se baldes e baldes que se despejavam sôbre as chamas.

Os sinos da vizinhança começaram a badalar.

E tudo era um clamor.

A Bruxa surgiu à janela da sua casa, como à boca de uma fornalha acesa. Estava horrível: nunca fôra tão bruxa. O seu moreno trigueiro, de cabocla velha, reluzia que nem metal em brasa; a sua crina prêta, desgrenhada, escorrida e abundante como as das éguas selvagens, dava-lhe um caráter fantástico de fúria saída do inferno. E ela ria-se, ébria de satisfação, sem sentir as queimaduras e as feridas, vitoriosa no meio daquela orgia de fogo, com que ultimamente vivia a sonhar em segrêdo a sua alma extravagante de maluca.

la atirar-se cá para fora, quando se ouviu estalar o madeiramento da casa incendiada, que abateu rapidamente sepultando a louca num montão de brasas.

Os sinos continuavam a badalar aflitos. Surgiam aguadeiros com as suas pipas em carroças, alvoroçados, fazendo cada qual maior empenho em chegar antes dos outros e apanhar os dez mil réis da gratificação. A polícia defendia a passagem ao povo que queria entrar. A rua lá fora estava já atravancada com o despôjo de quase tôda a estalagem. E as labaredas lambiam galopando desembestadas para a direita e para a esquerda do número 88. Um papagaio, esquecido à parede de uma das casinhas e preso à gaiola, gritava furioso, como se pedisse socorro.

Dentro de meia hora o cortiço tinha de ficar em cinzas. Mas um fragor de repiques de campainhas e estridente silvar de válvulas encheu de súbito tôdo o quarteirão, anunciando que chegava o corpo de bombeiros.

E logo em seguida apontam carros à desfilada, e um bando de demônios de blusa clara, armados de archotes e outros de escadinhas de ferro, apoderaram-se do sinistro, dominano-o incontinenti, sem uma palavra, sem hesitações e sem atropelos. A um só tempo viram-se fartas mangas d'água chicoteando o fogo por todos os lados; enquanto, sem se saber como, homens, mais ágeis que macacos, escalavam os telhados abrasados por escadas que mal se distinguiam; e outros invadiam o coração vermelho do incêndio, a dardejar duchas em torno de si, rodando, saltando, piruetando, até estrangularem as chamas que se atiravam ferozes para cima deles, como dentro de um inferno; ao passo que outros, cá de fora, impertubáveis, com uma limpeza de máquina moderna, fuzilavam d'água tôda a estalagem, número por número, resolvidos a não deixar uma só telha enxuta.

O povo aplaudia-os entusiasmado, já esquecido do desastre e só atenção para aquêlo duelo contra o incêndio. Quando um bombeiro, de cima do telhado, conseguiu sufocar uma ninhada de labaredas, que surgira defronte dele, rebentou cá de baixo

uma roda de palmas, e o herói voltou-se para a multidão, sorrindo e agradecendo. Algumas mulheres atiravam-lhe beijos, entre brados de ovação.”

Este admirável escritor é o escritor súbitamente emudecido, desde o dia em que lançou âncora no remançoso abrigo da burocracia.

O escritor Aluísio Azevedo morreu dezoito ou vinte anos antes de ter morrido o homem. Morreu quase com o regime imperial, cuja agonia se espelha em lances de alguns dos seus livros. A República já o encontrou, e bem dizer, demissionário. Hostil à monarquia, nenhuma amparo dela recebera. Nada podia aspirar e nada aspirou mais, depois da recusa da pensão, pleiteada junto a Assembléia Provincial do Maranhão. Guardava, porém, certa amargura, invejando, decerto, a segurança do irmão. Arthur, que era burocrata, como a de Machado de Assis e a de tantos outros. Isso justificava o desabafo de quem não podia parar de escrever peças de teatro e romances para a publicação em folhetins, numa confidência a Coelho Neto: “Dão-me as letras para viver mas eu é que sei como vivo! Digo-te apenas que no dia – que aliás não espero – em que conseguisse alguma coisa que me garantisse o teto e a mesa, deixava de mão pena, papel e tintas e tôdas essas burundangas, que só têm servido para me incompatibilizar com o clero, a nobreza e o povo. De letras eu estou até aqui. Os editôres enriquecem como os fazendeiros de outrora: à custa dos escravos. O Garnier, por exemplo, dizem-se que tem milhões e dá-me seiscentos mil réis chorados pela edição de um romance. O meu ideal é um emprego público, coisa aí como amanuense ou escriturário, com vencimentos certos”.

Só com a República – depois de ter sido caricaturista, teatrólogo, cenógrafo e figurinista de revista teatrais, jornalista e romancista cujos livros eram escritos no correr da pena, para preencher os folhetins de jornais como “Folha Nova”, “Gazeta de Notícias” e “O País” – conseguiu a desejada função pública. Deu-lha o Governador Francisco Portela, no Estado do Rio de Janeiro, onde obteve o emprego de oficial-maior. Preparou-se, então, estudando Direito com Graça Aranha, para ingressar no serviço consular. E fez, aos quarenta anos, concurso para o Ministério das Relações Exteriores, sendo aprovado com distinção e louvor. Chegava, assim, ao último dos seus caminhos. A República o desarquivara... Mas de início não se mostraria tão grata assim ao jovem caricaturista que tentara aliciar Osório na alegoria “Um sonho da mocidade”.

O primeiro pôsto que lhe deram foi o de Vigo. Ali teria de passar dois anos, sozinho, na mais terrível solidão. De lá, mandava cartas cheias de amargas queixas

ao irmão, Arthur. Em primeiro lugar, tendo feito concurso para cônsul, tinham lhe dado, apenas, um vice-consulado. Cumpria uma sentença de destêrro, sem um único funcionário para ajudá-lo no desempenho de exaustivas tarefas. Quase diàriamente, tinha de ir a bordo de navios que traziam centenas e centenas de imigrantes para o Brasil, vigiando a boa execução dos contratos celebrados para a introdução dêsses imigrantes.

Aluízio detestou Vigo e os espanhóis rústicos daquela cidade ao pé do Atlântico. Em carta ao seu amigo, Florindo de Andrade, escrevia em julho de 1896: “O galêgo não encontra o menor prazer em coisa que fale ao espírito. A música só lhe serve para dançar, e o verso para dançar também, acompanhando a música. De leitura, não lhe falem, e o seu teatro é a tourada. Comem e bebem por sensualidade, arrotando mólho e derramando vinho nos cabelos”. Não vão a festa alguma sem levar a bota de vinho e a canastra de papança, e de lá voltam aos trambolhões” etc. Aqui, há alguns palavrões galegos que prefiro não transcrever. E continua o missivista: “Não são só os homens e mulheres do povo, são todos, todos. Uma senhorita de 15 anos bebe durante uma festa de arraial mais de seis copos de vinho espesso e come por três poetas brasileiros, contando com o Guimarães Passos e o seu falecido cão Alarve, de copiosa memória”. As únicas alegrias que tinha eram as escapadas, de vinte dias, a Lisboa, onde entrava em contato com o mundo intelectual e com algumas encantadoras mulheres de teatro. De lá escrevia a Florindo de Andrade: “Como o Bordallo é doido! Como o Ramalho é encantador!” E elogios não menores fazia à atriz portuguesa Maria Pia e à atriz brasileira Cinira Polônio, com os quais andara aos beijos... Ao irmão, Arthur, êle escrevia, desolado: “Estou me embrutecendo em Vigo, o único pôrto de Espanha, talvez o único do continente, onde a civilização européia não conseguiu ainda penetrar definitivamente”. Acenavam-lhe, porém, com um consulado no Japão. E começou, por isso, a preparar-se para novo pôsto. Estudou com afinco a língua inglêsa, em que não era versado, e comprou, além disso, livros sôbre a história, a geografia, os usos e os costumes do Japão. Não queria chegar cru à terra dos samurais e das gueichas. Todavia, não o nomearam cônsul, limitando-se a transferi-lo para lokoama, como vice-consul, isto é, o mesmo pôsto que tinha em Vigo. Ainda a caminho, depois de um pulo a Paris – embarcara para o Extremo Oriente via Marselha – surgiu na Câmara dos Deputados um projeto que tratava da reorganização do serviço consular e que... suprimia o Vice-consulado de lokoama!

Arthur Azevedo e os amigos de Aluízio se movimentaram ao ver que o projeto tinha passado na Câmara dos Deputados. E conseguiram, com grande esforço, a apresentação, no Senado, da emenda que não se mantinha aquela representação como ainda a elevava a Consulado.

Teríamos, assim, dois Consulados no Japão: o de Tóquio e o de Iokoama, sendo este para o autor de “Casa de Pensão” e “O Coruja”. Mas o lugar era muito bom e logo apareceu um atravessador... O nomeado foi, não Aluízio, mas Jacinto Pereira da Cunha... Escrevendo sobre o episódio, Arthur Azevedo teve estas palavras: “O trabalho que aquilo nos deu redundou em proveito de terceiro. Guardado estava o bocado para quem comer. O romancista foi sacrificado por não ter dez anos de serviço...” Respeito pela inteligência era coisa que não havia, pois o articulista acrescentava que, na mesma ocasião, Raimundo Corrêa tinha sido também dispensado da função diplomática que exercia...

Mal chegado a Iokoama, recebeu Aluízio Azevedo um despacho do Ministério, das Relações Exteriores, ordenando-lhe que sacasse contra a Delegação do Tesouro, em Londres, a soma necessária para a sua repatriação!

Escreve, indignado, aos amigos, chamando Prudente de Moraes, então na presidência da República, a Grande Beata, O Salafrário, e lamentando que Manuel Victorino não tivesse usurpado o poder, quando, como vice-presidente da República, entrou no exercício da Presidência, por ter sido Prudente operado para extrair pedras da vesícula biliar...

A ordem de regresso era um enorme transtorno; levaria meses só viajando... Decidiu regressar via Estados Unidos, para completar, dêsse modo, a volta ao mundo. Tomou passagem a bordo de um vapor inglês, o “Coptic”, da Occidental and Oriental Steamship Co., que o levou a São Francisco da Califórnia, com escala por Honolulu. Em São Francisco, recebeu novo telegrama, dizendo-lhe que retornasse a Iokoama, para reassumir o posto!

Deu-se, então, o episódio mais dramático não apenas de sua carreira burocrática, mas de toda a sua vida – episódio em que quase pereceu. Obedecendo às instruções ministeriais, tomou passagem no mesmo navio, o “Coptic”, que ia fazer viagem de regresso, levando para o Japão dezoito passageiros, além de grande carga. Por pouco, a tripulação inteira e esses passageiros não perderam a vida. O navio, poucos dias depois de ter deixado São Francisco, foi assaltado por um tufão, quase submergindo! Uma das ondas mais violentas, como um colossal aríete

líquido, arremeteu contra o barco inglês, abrindo-lhe enorme rombo no castelo de proa e inutilizando-lhe as máquinas. O “Coptic” estava em perigo! Começou a fazer água, obrigando a guarnição a um trabalho insano, de vinte e quatro horas por dia, para bombeá-la. A carga teve de ser atirada ao mar, para que o navio continuasse flutuando. O resto da viagem foi feito à vela. O capitão Sealby (não tivesse êle o mar nas três primeiras letras do nome e uma foca nas quatro primeiras) revelou-se marujo de incomparável tenacidade, passando 14 dias e 14 noites na passadiço do “Coptic”.

Numa carta a Arthur, Aluízio contou: “O comandante calculou em sete toneladas o pêso da vaga que produziu o rombo à proa do navio. Foi às 2 horas da madrugada. Não imaginas que pavoroso estrondo”.

O navio gastou vinte e um dias para fazer o trajeto de São Francisco da Califórnia a Iloilo, e nesse pôrto japonês todos se admiram de que tivesse chegado ao destino em tão precárias condições. Dois anos ficou Aluízio em Iloilo, sendo dali removido para Salta, em 1899, e para La Plata, em 1909.

Em 1904 estava em Cardiff, cidade acinzentada, fria, desolada, onde sentia, mais do que nunca, a solidão. Desterrado, sem família, sem uma companheira com quem partilhasse o seu pão e o seu leito, beirando os cinqüenta anos de idade, lembra-se Aluízio de que é poeta e traça um soneto que é uma impreciação contra os amigos, ao mesmo tempo que um lamento pela esterilidade de sua vida:

Maldição

Bramavam os meus amigos à porfia
Sempre que eu tinha ao lado uma mulher:
Uns porque a coisa em si mal parecia,
Outros por outra implicação qualquer

O caso é que nenhum me permitia,
Reter do amor na festa o meu talher,
E a mim, se à mesa fico só cabia
Comer com a própria mão, ou não comer.

Dos meus lábios por êles arrancada
Tôda mulher que amei, amei em vão,
Senhora fôsse ou mísera criada.

E hoje, chorando em negra solidão
As amigas perdidas pela estrada,
Bramo contra os amigos maldição!

O soneto está datado de julho de 1904. A mesma solidão o acompanhará em seu novo pòsto, o de Nápoles, de 1906 a 1910, quando vai para Assunção, como Cônsul Geral. Encontra, afinal, no crepúsculo da existência, a companheira sonhada, uma viúva, mãe de um filho já crescido, que Aluizio adota como se fôra seu. Em 1911, vai para Buenos Aires, como adido comercial, com jurisdição sôbre tôdas as repúblicas da América do Sul. E, na capital Argentina, morre a 21 de janeiro de 1913.

Muitas pessoas se lastimam de que o serviço consular tivesse aniquilado tão notável escritor. Mas é preciso ouvir que Aluizio Azevedo escreveu, num período de quinze anos, sob a pressão das necessidades, uma obra constituída de treze volumes, excluídas as poesias e as numerosas peças de teatro da revista ao drama, umas sem colaboração, outras com a do francês Emille Rouède. Era um seu irmão Arthur ou a do homem esgotado por um considerável esforço intelectual, por uma enorme soma de trabalho, às vêzes a escrever o que não desejaria, mas impelido a fazê-lo ainda que lhe faltasse o assunto ou escasseasse a imaginação. O caminho do serviço público, encontrado aos quarenta anos, valeu como uma aposentadoria definitiva do escritor. Mas já tinha êle dito tudo quanto desejava ou poderia dizer.

(*) Conferência proferida na Academia Brasileira de Letras a 19 de dezembro de 1937. A primeira parte foi publicada no número do domingo passado.

R. Magalhães Júnior
(In *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29/12/1957)

ANEXO 10

ALGUNS ASPECTOS DE ALUÍSIO AZEVEDO

Em segunda edição de suas obras completas, a Livraria Martins Editora acaba de lançar cinco volumes de Aluísio Azevedo, *A Condessa Vesper*, *O Cortiço*, *O Mulato*, *O Livro de uma Sogra* e *O Homem*. A apresentação de cada um desses romances, de várias épocas, é realmente primorosa, a começar pelas capas de Clóvis Graciano, estilizando motivos de cada livro, num desenho nervoso e impressionante, dentro o colorido vistoso da moldura. Tiragem clara e atraente, excelente papel, têm ainda a enriquecê-las fac-similes de cartas e notas manuscritas do escritor, fotografias de aspectos urbanos adequados a cada romance, desenhos e caricaturas de seus tipos principais, além de um prefácio especialmente escrito para a edição, respectivamente por Luís Santa Cruz, Sergio Milliet, Fernando Góis, Homero Silveira e José Geraldo Vieira, anunciando-se outros, para os restantes, da autoria de Adonias Filho, Eugênio Gomes, Afrânio Coutinho, Brito Broca e outros. Louvável pois, por tudo isso, o zelo da prestigiosa editora paulista na constante revalorização do grande escritor, de que não seria dos elementos menos apreciáveis essa magnífica série de ensaios que precedem cada volume.

Ocupando-se, por exemplo, de *O Touro Negro*, Adonias Filho publicou recentemente alguns trechos do estudo que dedicou a essa coletânea de artigos de circunstância, organizada por Nogueira da Silva, para a primeira edição das obras completas do escritor, feita pela livraria F. Briguiet & Cia., com esparsos de jornais e revistas, contos, crônicas, croquis e o seu epistolário já apreciado em vários fascículos da *Revista da Academia Brasileira*.

Seria possível afirma-se, em termos mais objetivos, que Aluísio Azevedo se contém inteiro em *O Touro Negro*. Associam-se, nessas páginas, o escritor e a figura humana que se revela sobretudo na correspondência – acentua o crítico de *Modernos ficcionistas brasileiros*. – Lendo-o, percorrendo a matéria de circunstância que o constitui, verifica-se a lenta configuração do autor que aí entremostra os elementos de sua obra novelística e do seu comportamento humano. Considerando-se, porém, as relações – da obra novelística com o comportamento humano – que podem surgir como uma das chaves para a exegese, torna-se fácil concluir sobre a importância de *O Touro Negro*. Em um certo plano, e em consequência da matéria

de circunstância, como se vê, *O Touro Negro* é um livro indispensável precisamente porque articula a obra e o comportamento à sombra do mesmo escritor.

Esse livro, realmente, sempre me pareceu da maior relevância, para o exato conhecimento do escritor, não somente para fixação de certo aspecto controverso de sua capacidade de criação, posterior à sua saída do Brasil, nas malhas de rede burocrática de um Consulado que estava bem longe de ser o doce retiro de far niente julgado por muitos, como, principalmente, pela estranha revelação de sua correspondência, no tocante ao seu modo de considerar justamente aquela configuração de sua arte literária.

Daí o interesse com que, há uns dois anos, procurei rever devidamente o real teor de algumas daquelas cartas, desde a primeira publicação deformada por tantos erros de cópia e revisão, a ponto de se mudar, repetidamente, o nome de Carlota Bronte para Carlota Broute, o título, em inglês, das Histórias de Fadas dos Irmãos Grimm, para Grimnis Fairy Tales, e o verbo sarrabiscar, como o consigna o verbete de Moraes, como sinônimo de fazer rascunhos ou rabiscos, transformado, na sua conhecida carta pedindo um emprego público a Afonso Celso, nessa coisa incrível que aparece em tantos dos seus comentadores – sarroliscar: Isto quer dizer que desejo ardentemente descobrir uma colocação, qualquer, seja onde for, ainda que na China ou em Mato Grosso, contanto que me sirva de pretexto para continuar a existir e continuar a sarroliscar os meus pobres romances, sem ser preciso fazê-los au jour lê jour – assim vinha naquela revisão malsinada, até que uma tarde de colação, da Secretaria da Academia, com a solícita assistência de Antony Machado, me permitiu restabelecer definitivamente a verdadeira palavra utilizada por Aluísio, como eu me apressei a comunicar ao meu caro José de Barros Martins para a nova edição do livro.

O Touro Negro, página que dá o título ao volume, datado de 1910 (Nápoles), sendo, sem dúvida uma das mais belas da literatura da tauromaquia, em muito superior por exemplo à famosa *Última Corrida de Touros de Salvaterra*, de Rebelo da Silva, mostra Aluísio Azevedo em seu máximo poder de expressão, pelo corte incisivo da frase, estilo personalíssimo, vocabulário ao mesmo tempo sóbrio e duma poderosa eloquência, colorido da descrição e intensidade de movimento, que atinge uma objetividade de documentário diríamos cinematográfico. Composta cerca de quinze anos depois de seu último livro, essa grande página literária é outra das contradições do nosso maior romancista, porque, afirmando-o impressionista como

os grandes do seu tempo, um Manet da pena, de largas plastradas cromáticas sabiamente justapostas, é do tempo, justamente, em que o declaravam liquidado para a arte de escrever; do mesmo passo que, segundo observa ainda Adonias Filho, marcando a fixação que amplia os detalhes, e no episódio que é típico de ação coletiva, Aluísio Azevedo confirma em sua arte a força do testemunho. Não sabia criar fora do mundo, urdir sobre valores subjetivos, e, como confessa na carta a Afrânio Peixoto, sempre buscava a lã com que caracterizava as personagens. Se evidente na obra de ficção, esse testemunho cresce para impor-se definitivamente na matéria de circunstâncias.

Decisivo também para a comprovação dessa fidelidade ao observado é o que ele escreve, de Cardiff, a 17 de março de 1906, ao seu amigo Florindo de Andrade, contando que, para fazer conscienciosamente o seu relatório oficial do ano anterior, visitara por dentro nada menos de duas minas de carvão e percorrera toda a zona Carbonífera do Condado de Glamoran, estudando fábricas de briquetas e de coque, do que tudo dei conta aos meus patrões lá do Itamarati, com aquela minúcia e fidelidade que já, não nos meus, mas nos meus romances, viste. Pelo menos ficarão eles tendo deste distrito consular uma idéia justa.

Quem aparece nessa linhas, duma imperiosa objetividade, é realmente, o romancista apegado aos extremos de verdade naturalista, que, segundo o depoimento de tantos contemporâneos, como principalmente Coelho Neto, sempre se conservara fiel ao conhecimento direto da vida, que mais tarde transfundia, com uma força de criação ainda não ultrapassada entre nós, nas suas grandes páginas.

Nesse sentido, o romancista de *Fogo Fátuo* lembra entre tantos o curioso episódio relativo ao encontro de Aluísio num frege esconso, a almoçar um bife com batatas, vivendo – como ele disse ao amigo – o drama de um romancista em busca de um personagem, e que ele narrava deste modo:

- Pois aqui estou, Neto, e digo-te que decididamente não se pode amar a verdade. Se o público soubesse quanto custa ser naturalista pagava os meus romances a peso de ouro. Vou às estalagens apanhar em flagrante a grande vida de tais colméias e, para que a gente não se perturbe com a minha presença, visto-me de carregador, meto-me em tamancos. Subo às pedreiras, penetro, com risco de vida, as reles tavolagens, passo horas entre a gente tremenda dos trapiches, converso com catraieiros e, finalmente, venho comer nesta baiúca, como vês.

Outro depoimento da mesma valia é o de Emilio Rouède, com quem Aluísio escreveu alguns trabalhos teatrais, de parceria:

“É curioso como o autor do Coruja dá caça aos seus tipos: um dia o vi assentado à mesa com um velho e célebre ex-capoeira que em algum tempo dirigiu as eleições aqui, muito empenhado em ouvi-lo descrever uma eleição em que tomaram parte o Visconde do Rio Branco e o Sr. Conselheiro Otaviano Rosa; e, terminada a narração, o vi partir de carreira para escrever as notas do que acabava de ouvir.”

Novo aspeto igualmente revelador da preocupação constante de Aluísio, não apenas pela autenticidade dos seus tipos e das cenas descritas em seus romances, como da continuidade do caráter e da psicologia dos seus personagens, no decorrer das suas narrações, é assinalado por seu conterrâneo Domingos Barbosa, numa excelente conferência sobre Os irmãos Azevedo (Artur, Aluísio e Américo Azevedo), realizada por volta de 1938, na Federação das Academias de Letras do Brasil.

Como se sabe, Aluísio, em sua mocidade, vencendo as resistências do pai, que o destinara ao comércio, aprendera desenho, nas horas vagas, com um professor italiano de S. Luís. Rebelde, porém, por natureza, mostrando as tendências revolucionárias que anos depois o levariam à publicação de *O Mulato*, na pacatez carrancista de sua cidadezinha de tantos preconceitos, o futuro romancista se insurgia contra as regras e a rotina do mestre, para se atirar logo à composição de obras ambiciosas, como uma famosa tela, *A Barricada*, a que na *Conquista* Coelho Neto dedica uma de suas páginas mais hilariantes.

Aqueles estudos, no entanto, não foram vãos, pois a verdadeira estréia do jovem maranhense na Corte foi justamente como desenhista, não de rigores clássicos, porém, como caricaturista de verve contundente que, a prosseguir, o teria tornado sem nenhuma dúvida um dos mestres do nosso traço cômico no passado. Mas, ainda não foi tudo, porquanto, segundo aquele escritor maranhense, mais tarde, ao manejo, em que se adestrou, do pincel e do lápis, deveu ele um dos seus mais altos méritos de escritor. E que, antes de descrever as personagens que nos seus livros se movimentam, ele as pintava a aquarela, se eram belas e boas, e caricaturava-as, a lápis, se eram ridículas ou más. Esse processo, escrevi eu, “foi de certo o que lhe construiu um dos lados mais vigorosos da obra literária, com a criação ou adaptação dos tipos que nela vivem, sofrem, choram, riem, palpitam, fremem e dominam, com o cunho inconfundível que denuncia o artista, com a marca indelével que faz das suas criações imagens reais da existência e do meio,

provocando uns o carinho, outros a piedade, e, assim, todos eles triunfais dentro da obra vencedora”.

Nada mais natural, portanto que, longe do Brasil, da paisagem e das criaturas que a sua arte de observador veraz pudera fixar em tantas páginas insuperáveis de objetivismo, lhe faltasse de maneira insubstituível aquilo que fora uma constante das mais decisivas, não somente na sua arte, como na sua própria vida de criador de almas e de situações. Não sendo esse, naturalmente, um dos menores empecilhos à continuação da sua obra de ficcionista, desde que a sorte, que afinal lhe parecia benigna, facultando-lhe um meio de vida mais de acordo com as suas aspirações, ao contrário, resultaria nefasta à sua carreira de escritor.

Herman Lima

(In *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 21/02/60)

ASPECTOS DE ALUÍSIO AZEVEDO

II

O Aluísio Azevedo, de seus retratos mais conhecidos, tem uma semelhança física flagrante com outro escritor muito da sua têmpera e feição – Guy de Maupassant: a mesma larga face aberta e franca, a mesma correção de traços da bela cabeça viril, aquêles mesmo par de bigodes vistosos, a testa ampla sob a moldura dos longos cabelos negros.

Era assim, também, que, segundo conta na *Conquista*, Coelho Neto o via passar, na multidão da rua do Ouvidor, “com os grandes olhos femininos, de longas, sedosas e curvas pestanas, sempre enevoados de sonhos, cofiando o bigode negro, num andar rápido como se sempre fosse à pressa anotar uma idéia, registrar uma observação, rematar uma página, esboçar um romance, consultar umas notas”.

No mesmo sentido, é ainda como Rodrigo Otávio o retrata, em suas memórias, de quando o conheceu no Rio, por volta de 1887-1888, “rapagão nutrido e elegante, de simpática fisionomia animada por belos olhos negros, de longas, recurvas pestanas, fartos bigodes bem tratados, trajava com cuidado, ao contrário de alguns da roda”.

Filiado como o criador de Boule de Suif à escola que ambos sagrariam com algumas das obras mais características do movimento quer na França, quer no

Brasil, não se podem, no entanto, apontar em miríades os amores efêmeros de Aluísio, como os de Maupassant. Em suas evocações do romancista maranhense, Coelho Neto apenas uma vez o situa às voltas com o eterno feminino, quando, logo no início d'*A Conquista*, justamente relatando a primeira visita feita ao que já era, ao tempo, um mestre na Corte, este, que vinha havia pedaço, olhando com insistência para os pés do conterrâneo, pede-lhe emprestados os sapatos. Ante o pasmo de Neto, Aluísio explica:

- "Imagina a minha situação. Tenho um caso de amor, amor fino; o meu *lunch* de hoje vai ser um fruto proibido. É uma dama da *elite*: loura, de olhos azuis, uma cabecinha de Botticelli. Vive a bocejar entre sessenta anos gelados e impertinentes do marido e a ferrenha catadura do avô reumático, que enche a casa de gemidos, quando a não abala com os roncões. Esse lírio formoso espera-me, hoje, às 3 horas da tarde, enquanto o marido discute no Senado e o avô toma o seu choque elétrico. A ocasião é das mais favoráveis. Dá-se, porém, o caso mais grave de eu não ter, no momento, calçado idôneo. As mulheres têm o olhar curioso e essa então, que é pudica, no primeiro instante baixará os olhos e dará pelos meus sapatos, que começam a, descambar em alpercatas...".

No entanto, em sua biografia do autor d'*O Mulato*, Raimundo de Menezes procura mostrá-lo justamente como pretendente a D. Juan, "apontado como indivíduo perigoso à paz dos lares, tornando-se suspeito aos maridos desconfiados e aos pais precavidos", culminando por fundamentar essa face do romancista num conto de seu livro *Demônios – Fora de Horas*, que ele chama de "autobiográficos". Aluísio, no dia em que deveria partir de S. Luís, teria perdido o vapor, devido a "mais uma aventura de amor do incorrigível D. Juan". O rapaz, que vinha namorando uma jovem viuvinha, residente com a avó num dos casarões da velha cidade devota e maledicente, é descoberto pela dona da casa, que sorratamente, esconde a chave da porta da rua, impedindo a saída do namorado da neta. Negando-se depois a entregar-lhe a chave, impõe como condição para fazê-lo que a moça lhe diga o nome do sedutor.

Menezes dá, como transcrito do livro, o seguinte trecho:

- "Diga quem é!".
 - Dindinha saberá depois...
 - Pois então retire-se já daqui! Saia da minha presença!
 - Não, não. Eu digo... "É o Aluísio Azevedo...". (pág. 134).

O conto, realmente, é narrado na primeira pessoa, porém, não dá, de maneira alguma o direito de ser considerado com exatidão uma página inteiramente

autobiográfica. Além disso, no trecho assinalado, na sétima edição, da Livraria Martins Editora, o que se lê é isto:

- “Diga quem é!
 - Dindinha saberá depois...
 - Pois então retire-se já daqui! Saia da minha presença!
 - Não, não... Eu digo... É...
- E ouvi o meu nome balbuciado a medo no ouvido da velha”.

Não é preciso acentuar a diferença dos textos.

A vida de Aluísio, no Rio, não foi aliás nunca de tanta folga; para que lhe permitisse levar uma saborosa existência de *coureur de femmes*. Ao conhecê-lo, Rodrigo Otávio acentua logo que, “muito embora pertencesse ao grupo da boêmia literária do tempo (...) o romancista maranhense mantinha um certo retraimento. (...) E tinha casa, certa e regularmente posta. A despeito de não ter emprego, e sendo notório que de letras não se podia viver, naquele tempo, era manifesto que Aluísio vivia sem grandes aperturas. Morava, por esse tempo, nuns cômodos na parte da frente de um dos andares superiores de um alto edifício no Campo de Sant’Ana, próximo ao Corpo de Bombeiros.

Mais incisivo ainda é o depoimento do próprio escritor, em carta de 12 de fevereiro de 1883, portanto, pouco depois de sua vinda definitiva do Maranhão. Aluísio recrimina à mãe certas perguntas estranhas que esta lhe fizera, a respeito da vida levada por ele no Rio, e se ainda morava na casa que o irmão Artur deixara alugada, ao viajar para a Europa, naquela época.

O romancista é muito cioso da independência em que já vivia, à custa do seu próprio trabalho. Primeiro diz que nada tem com Artur. Depois, ocupa-se da nova moradia, explicando minuciosamente à mãe: - “Em carta que há pouco lhe escrevi, disse-lhe já que morava no Rio Comprido; agora, já que V.M. falou-me a respeito de minha vida aqui repito: Moro em um magnífico chalet (Rio Comprido n. 14). Tem este feitio. É um brinco”. (Segue-se a descrição de todas as peças da casa, com desenhos do autor, elucidativos dos móveis, quadros nas paredes, estatuetas, etc.). “Passo aqui uma bela vida. Não dependo de ninguém. Nem do governo, nem do comércio, nem da lavoura, só dependo de mim mesmo”.

O ressentimento do autor, diante das suspeitas maternas, menos da própria mãe do que do ambiente maldoso da terra natal, quanto à sua subsistência, não se contém e é assim que logo adiante ele se sai com estas indagações: “E ainda me

vem V.M. perguntar como fiquei depois da ida do Artur! O Artur é porventura meu pai?! Algum dia o foi?! Em tempos mais apertados e mais longínquos não, quanto mais agora. Desgraçada terra é esta nossa que quando um homem não é empregado público, nem comerciante, nem traficante de negros ou coisa que o valha, não pode ser considerado um homem independente! Mas, com todos os diabos! Basta que leiam o que se publica a meu respeito; basta que reflitam por um instante que eu sou o único romancista que trabalha todos os dias no Rio de Janeiro, para se poder julgar que tenho uma posição, um nome, uma individualidade. Aqui sou o único homem da geração moderna que nunca está doente, que nunca falta e que trabalha para três ou quatro jornais ao mesmo tempo. E ainda se me pergunta como eu vivo! Cebo! Vivo do trabalho!”.

Não é menor a satisfação com que afirma ao mesmo tempo o prestígio de seu nome, como homem de letras, em desfôrço das picuinhas sofridas no Maranhão, quando da saída de seu primeiro livro naturalista.

“Enquanto V.M. pergunta-me como eu consigo viver e em quanto essas nulidades atenienses talvez cogitem o segredo de minha subsistência, aqui todo sujeito que conhece o Rio aponta-me como um exemplo de coragem e de futuro. Em minha casa reúnem-se não os primeiros políticos do Brasil, mas os primeiros espíritos. Aqui aparecem o Machado de Assis, o França Júnior, Rouéde, o Almeida Reis. Vítor Meireles, o Cardoso de Menezes, o Urbano Duarte, o Alencar Mendes, o Ferro Cardoso, o Patrocínio, etc”.

Não era preciso mais, para calar a boca dos maledicentes provincianos, firmando do mesmo passo o conceito de dignidade própria de que Aluísio jamais se afastaria.

Essa inteireza de caráter, na verdade foi sempre patente em todas as suas ações e atitudes, mesmo nos tempos em que, por fôrça das circunstâncias, mais de ordem literária, do que mesmo de bolso, tinha de conviver com alguns daqueles boêmios mais empedernidos da roda, já aviltados pelo recurso de dependerem de facadas e expedientes da mesma ordem, para tôdas as suas necessidades de sobrevivência.

Muito ilustrativo nesse sentido era sua ogeriza constante a um deles, o famoso Rocha Alazão, figurante de tantas páginas da *Conquista* e do *Fogo Fátuo*, e a que Rodrigo Otávio alude deste modo: “Seu pai era reputado clínico em Niterói e procurou dar-lhe instrução; Rocha teve mesmo a fortuna de haver passado alguns anos na Europa onde seu pai acreditava que se estava dedicando a sérios estudos; ele, porém, nunca estudou, e, em toda sua vida, nunca se ocupou de coisa alguma séria; boêmio incorrigível e nada mais. Era um homem alto, de oblonge carão

vermelho, de onde lhe vinha a alcunha. Na rua todos fugiam d'ele porque pedia dinheiro, com desembaraço, a toda gente e a toda hora”.

Em certo período, um ricoço exquisiteiro, morador solitário dum palácio nas Laranjeiras (onde funcionou algum tempo a Embaixada da Itália), costumava convidar alguns amigos solteiros como ele, alegres e vivos, para lhe fazerem companhia, em grupos, no casarão onde lhes oferecia verdadeiros banquetes diários. Aluísio era dos preferidos pelo Mecenas.

Outros frequentadores assíduos, pelo que aquê oásis representava em suas vidas de aperturas, eram Paula Ney e o Rocha Alazão. “Ao Ney, diz Rodrigo Otávio, Aluísio muito apreciava; sua presença não o perturbava; mas ele não suportava o outro, e, quando este se aboletava no opulento solar, Aluísio abalava”.

No *Fogo Fátuo*, Coelho Neto frisa também essa repulsa de Aluísio pelo impenitente mordedor, Aluísio descobrira que, em certa hora, Rocha estava empulhando, a respeito dum tesouro enterrado no Morro do Castelo, os apóstolos em ouro, um lusitano simplório, endinheirado, e que muito distinguia os boêmios, em sua *Gruta de Euterpe*, onde todos se desalteravam à vontade.

Numa noite em que o boêmio andara mais uma vez explorando o pobre diabo, Aluísio explode:

- “Não vou com esse sujeito. É tipo que não me entra. Vocês insistem em impingi-lo... Aceitem quem quiser, menos eu. O que ele anda a fazer não é decente. Será tudo quanto quiserem, menos boêmia. Viver assim à custa de um pobre homem, explorando-o com essa história de apóstolos, podem vocês achar engraçado, para mim não passa de um conto do vigário. Não é direito”.

Homem de uma grande seriedade em tudo o que fazia, como se tem visto, no que diz respeito à concepção e execução dos seus romances e ao seu meio de vida, Aluísio acabaria não constituindo família, a despeito do exemplo de outros da roda, como Coelho Neto, entregue quase, que, exclusivamente, às lutas pela subsistência, na dependência da pena, ou Paula Ney, que para assombro de todos, dera-lhe um dia, na telha desposar uma senhora, viúva de um deputado, acostumada a uma vida de certo conforto e estabilidade. No particular, entretanto, é curioso encontrar-se, no seu espólio poético, um soneto datado de Cardiff, em 1994, cheio de recriminações nos amigos que noutros tempos lhe teriam impedido algum casamento plausível:

Dos meus lábios por êles arrancada
Toda mulher que amei, amei em vão,
E hoje, chorando em negra solidão

Às amigas perdidas pela estrada
Bramo contra os amigos maldição!

Esse mesmo desconsôlo de celibatário se traduz de maneira pungente, noutra carta, de Nápoles, a Mário de Alencar, que lhe havia comunicado o nascimento do sexto filho:

“Seis filhos, hein? V. ainda me fala com neurastenia! Seis filhos são seis vidas que brotam em torno do tronco, multiplicando cada uma delas a razão e o sabor de viver da árvore que lhes deu o ser. Eu, a quem Deus não deu nenhum, adotei dois, um menino e uma menina e neles me vou arrimando para poder galgar o resto do caminho, que não é tão liso e plano como o princípio, quando o sol me batia de frente e não pelas costas”.

Herman Lima

(In *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 28/02/60)

ASPECTOS DE ALUÍSIO AZEVEDO

III

Ao contrário de Maupassant, de quem, segundo temos visto, se aproximava tanto no retrato físico, e que, desde sua estréia nas letras, não seria senão um escritor de todas as horas, até sumir na loucura. Aluísio Azevedo, tendo-se iniciado na pintura e no desenho satírico, na imprensa da cômica, atividade que, prosseguida, o levaria a tornar-se incontestavelmente um mestre da caricatura nacional, surgiria depois, no entanto, como o romancista mais forte do naturalismo em nosso país.

Homem contraditório, ao mais alto ponto, no particular de suas manifestações intelectuais, continuando em sua carreira de homem de letras, a alternar livros do cunho mais cru da escola, com outros do mais descabelado romantismo, quando se poderia esperar, na sua vigorosa maturidade física e mental, o máximo de uma produção magnífica, de que a *Casa de Pensão* e *O Cortiço* ficariam como verdadeiros marcos aquela grande arte de escrever estancaria de repente, para nunca mais se renovar no que foi o maior ficcionista brasileiro do seu tempo.

Efetivamente, desde sua estréia com *O Mulato* – não se levando em conta a *ouverture* romântica de *Uma Lágrima de Mulher*, com que sua pena simplesmente se exercitaria para novas investidas, e de cuja teia lacrimogênea não há como afastar a impregnação das mais soluçantes produções de Lamartine e Pinheiro

Chagas, muito da sua afeição juvenil, só se poderiam esperar dêle triunfos sucessivos na carreira literária. Muito embora ainda algumas falhas de concepção, em especial no que diz respeito à estrutura de algumas das suas principais figuras, aquêle livro mostrava já, em muitas das suas páginas um verdadeiro mestre do romance de costumes, iniciado quase meio século antes no Brasil, embora sem seguidores e com outro espírito, por Manuel Antonio de Almeida.

“Aluísio Azevedo revelou-se, à sua feição, um regionalista, apesar de desviado pela naturalismo do rumo que deveria ter seguido, - disse Alcides Maya; no elogio que lhe fêz, por ocasião de sua posse na Academia. Processos de composição literária não mudam a alma de quem os emprega, e a do autor d’*O Mulato* e d’*O Cortiço* era tipicamente americana. (...) Aluísio Azevedo adotou um programa cujos artigos essenciais foram o exame instintivo dos caracteres e a verdade imediata e contemporânea dos meios”.

Muito ilustrativo para se aprender a seriedade com que Aluísio considerava então a sua obra de ficção é o plano por ele elaborado, logo depois de sua chegada ao Rio, em seguida à estréia d’*O Mulato*, conforme publicação aceita na *Semana*, de Valentim Magalhães.

Tratava-se de um panorama cíclico, iniciado nas lutas da Independência e a encerrar-se por volta de 1876 ou 1877, isto é, contemporaneamente com o seu advento na metrópole, numa série de cinco romances, intitulado “Brasileiros Antigos e Modernos”, todos nos moldes da *Casa de Pensão*, *O Cortiço*, *A família Brasileira*, *O Felizardo*, *A Loureira* e a *Bola Preta*.

É verdade que, no particular, estava em moda os romancistas estreadores, mal se iniciavam em determinado rumo, apresentarem logo um largo plano da futura obra de ficção, tal como Zola fizera na França, com o ciclo dos Rougon Maquart e Balzac com a sua *Comédia Humana*.

Assim é que também Coelho Neto, companheiro de Aluísio, desde os seus inícios de vida boêmia no Rio, havia elaborado outro projeto desses, ainda mais ambicioso do que o do conterrâneo já de nome feito, pois vinha desde o descobrimento, com a chegada das caravelas lusíadas e dos primeiros invasores da terra, alongando-se a ação até os seus dias.

No entanto, por mais paradoxal que fôsse, conforme conta o mesmo Coelho Neto, na primeira visita que lhe fêz, ao saber dos propósitos de Neto, que o procurara como a um mestre já bafejado pela glória, Aluísio, ouvindo-o dizer que então começava a viver das letras, teve esta tirada das mais desnorteadoras:

- Dize, então, e dirás melhor e com mais acêrto: vou começar a morrer.

Nas suas cartas coligidas no volume intitulado *O Touro Negro*, cartas que vão de 1884 a 1910, encontramos, não somente o que há de mais autêntico e natural do romancista, seus zelos de escritor cômico do seu papel nas letras brasileiras, como do homem eternamente insatisfeito com essa mesma carreira de escritor. Essa, entretanto, parecia a melhor a que se destinasse a sua personalidade poderosamente dotada para o *metier*, pelo espírito de observação, pela capacidade de fixação de indivíduos e de massas humanas, pela linguagem enxuta, pelo estilo vigoroso e nítido, pela indisputável sinceridade de tôdas as páginas que refletem objetivamente as figuras, os fatos e as paisagens do seu conhecimento direto.

Realmente, nada mais impressionante do que as repetidas alusões aos enganos, à aridez e às decepções materiais da vida literária, assinaladas também tantas vezes nas lembranças de Coelho Neto, seja na *Conquista* ou em *Fogo Fátuo*, como em diversas crônicas que lhe consagrou ainda noutros livros, como *Versas* e *Frutos do Tempo*.

Se é certo o que vemos, em 1884, dirigir-se a Afonso Celso, pleiteando uma colocação qualquer, “seja onde for, ainda que na China ou em Mato Grosso”, contanto que o livrasse de ter de fabricar *Mistérios da Tijuca* e outros romances *au jour le jour*, para continuar a existir e poder escrever *Casas de Pensão*, Coelho Neto conta em *Reminiscências*, que, ao travar conhecimento com êle, aí por volta de 1882 ou 1883, já Aluísio costumava dizer com lástima “que se fizera romancista, não por pendor, mas por se haver convencido da impossibilidade de seguir a sua vocação que era a pintura”.

Noutra crônica, *O Revoltado*, acentuando ainda a estranheza de todos, diante do homem que, apesar de “tão bem dotado – um apolíneo, belo e robusto, compleição de atleta e mente esclarecida, de uma formidável capacidade de trabalho, metódico como um astro – fôsse o mais árido dos cétricos, o mais indiferente de todos os artistas do seu tempo”.

“Nunca nêle senti o entusiasmo, diz o romancista d’*O Turbilhão* – nunca o vi vibrar de emoção sobre um período que lhe saísse da pena ágil. Tudo fazia a frio, sem a exaltação que, de certo modo, compensa o sofrimento com que a Arte tortura aos que mais a servem e estimam”.

O depoimento do grande contista de *Treva* é precioso, no particular dessas singularidades de Aluísio.

É assim, por exemplo, que êle lembra como procedia o amigo, no tempo em que, para escrever *O Homem*, andava pelas pedreiras e casas de pasto convizinhas, familiarizando-se com os cavouqueiros, sentando à mesa com os trabalhadores, conversando com eles, “estudando-lhes o tipo, os costumes, a linguagem, surpreendendo-lhes os instintos, rindo com êles, à larga, ou retraindo-se comovido quando os via acabrunhados”, sempre à procura do “documento humano”, como fazia Zola, vasculhando os mercados da capital ou estudando os horários das estradas de ferro suburbanas, para escrever *O Ventre de Paris* ou *A Besta Humana*..

“Saía cedo e lá ia à faina. Regressava à noite, cansado, aborrecido, e, atirando à mesa, a sua grande e sempre ordenada mesa de trabalho, as notas que tomara, despia-se às pressas, corria ao banheiro, para tirar de si o cheiro do “suor honrado”, e mostrando, com desprêzo (a papelada cheia de garabulhas a lápis), dizia tedioso:

- “Eis o meu dia. Tenho aí material para dois ou três capítulos”.

Coelho Neto assinala com espanto:

“Não falaria com tanta indiferença um lenhador que voltasse do mato com uma carrada de troncos ainda vertendo seiva e os empilhasse na eira”.

Tratando-se de um escritor genuíno, que trabalhava com rapidez e desembaraço, corrigindo pouco, ainda segundo as palavras do romancista d’O *Turbilhão*, do que, aliás, resta a prova evidente na fecundidade com que lhe saíam da pena os folhetins diários, ao jeito de *Filomena Borges*, *A Condessa Vesper* ou *A Mortalha de Alzira*, nos quais a riqueza de inventiva corre parrelhas com a objetividade dos demais livros puramente calcados na realidade da vida fixada por assim dizer de *visu*, é de fato espantoso que assim acontecesse.

Seu apêgo ao trabalho era de tal ordem que nem mesmo as mulheres conseguiam desviá-lo da sina do encher cada dia aquêle número de laudas, pois, conforme ainda depõe Coelho Neto, contrariando a tendência com que o pretenderam apresentar sob a figura dum *courreur de jornaes*, aventureiro e romanesco, nas suas conquistas, “como era belo e forte e dono de uns olhos negros admiráveis. Vênus perseguia-o. Êle não era misógino, mas se a deusa o procurava em horas de trabalho ou se o importunava com ciúmes, despedia-a sem saudade e sacudia-se contente, dentro do *robe de chambre* de ramagens, sorvendo, a largo fôlego, o ar livre da independência”.

Para explicar essa disparidade de feitio, entre o criador e o escritor de profissão, Coelho Neto frisa que Aluísio se considerava um “malogrado”, explicando assim o seu caso:

“Escrevo por fôrça da fatalidade, como claudicaria, se houvesse nascido coxo: impulso de genitura, não de ideal. É o destino que me aferra a esta mesa, que me debruça sôbre estas tiras. Assim como descrevo um episódio ou uma paisagem e desenvolvo um diálogo, cortaria peças de fazendas ou mantas de carne sêca se tivesse vindo fadado para o comércio. Vim consignado às letras e aqui estou, falido. A sociedade não admite vadios, todo homem tem de dizer a que veio, que faz, como e para que vive. Eu, a tais perguntas, respondo com o primeiro livro que acho à mão”.

O que é mais surpreendente nessas confissões é que não se tratava de atitude ou de ressentimento passageiro, porque tais manifestações de sua parte são reiteradas em datas muito diversas:

Às vésperas de embarcar para seu primeiro pôsto consultar, em Vigo, a 1º de janeiro de 1896, escreve, por exemplo, dêste modo, a Eduardo Ribeiro, seu companheiro de lutas jornalísticas no Maranhão:

“... o demônio desta vida de escrevinhador fêz-me da tinta preta e da folha branca os terríveis espectros do meu tormento; de sorte que – *escrever* – tem sido até hoje aqui no Rio a minha grilheta, muito pesada e pouco lucrativa, da qual livro pulsos e tornozelos sempre que posso”. Da mesma data é este final de carta a outro amigo, Pedro Freire:
“Recomenda a teus filhos que evitem a carreira das letras no Brasil – é um aviso de amigo experimentado”.

A 24 de junho seguinte, já da cidade onde principiara a viver, no primeiro pôsto burocrático que lhe arranjaram fora do Brasil, no Consulado local, escrevendo de novo ao mesmo velho amigo, refere-se porém, com estas palavras ao seu antigo *penchant* para as tintas, sem esquecer as letras:

“Felizmente, tenho muito que fazer e o tempo que me sobrar do trabalho consular será absorvido pelas letras e pela pintura, pois ainda conservo o gosto por essa velha cachaça dos pincéis”.

Finalmente, noutra carta de 3 de dezembro de 1909, treze anos depois, dirigindo-se a Afrânio Peixoto, com quem passara alguns dias em Nápoles, quando o escritor baiano voltava do Oriente e o fôra visitar, entretendo-se os dois, horas a fio, em palestras sôbre as letras, diz-lhe:

“Por sua causa, só com aquelas palestras lá em casa sôbre literatura, têm-me aparecido tais pruridos de trabalhar, que começo a ver na execução daquele livro de que lhe falei um romance naturalista, sôbre a vida dum beato do nordeste, um Antônio Conselheiro, que fôsse

misto igualmente de D. Quixote, a viver em nossos dias utilitários a sua vida arcaica e ingênua, uma necessidade imperiosa, começo a sentir que um carneirão quer ser espremido e já não resisto ao desejo de tomar notas, desde que as idéias se apresentam. Fiquei satisfeito com uma que escrevi ontem, antes de deitar-me. Ajude-me V. com o seu milagroso poder de vontade. Ressuscite êste Lázaro”.

A voz do romancista autêntico ressoa nestas palavras, com um acento comovente, negativo de tôdas as suas objurgatórias do passado, contra a calceta do homem que então julgava a arte de escrever um fadário dos mais pesados, tão rude e prosaico, no seu cotidiano condicionado ao pão, como a do cortador de panos do armarinho ou do britador de pedras.

Herman Lima

(In *Jornal de Commercio*, Rio de Janeiro, 20/03/60)

ASPECTOS DE ALUÍSIO AZEVEDO

IV

Tudo, no final da vida de Aluísio Azevedo, assume uma perturbadora feição de fracasso, quando, ao contrário não se podia duvidar de que se tratava de uma personalidade decidida e dominadora, mercê de um vontade férrea, que o fazia escolher sempre o caminho melhor, desde os seus inícios, até a publicação do último dos seus romances, o *Livro de uma sogra*, em 1895

“Da leitura atenta dêsse romance – diz num estudo recente Antônio Soares Amora – não é difícil deduzir, quando se conhece tôda a obra anterior do romancista, tenha sido pôsto, na sua realização, bastante zêlo no sentido da apuração das virtudes alcançadas nos romances escritos dentro das preceptivas do Naturalismo: virtudes de expressão literária e particularmente virtudes no que respeita à concepção materialista do bicho homem”(1)

No entanto, aberta ao escritor aquela estabilidade econômica por tantos anos sonhada, desde quando pedia em 1884, na sua conhecida carta a Afonso Celso, uma colocação qualquer, fôsse onde fôsse, em vez de se entregar com vigor maior às letras, com a despreocupação que lhe dava o pão assegurado, o que se viu foi o seu recolhimento, o seu silêncio integral, em face da literatura.

Não obstante, dez anos depois do seu ingresso na carreira diplomática, de Cardiff, onde servia em 1905, queixava-se ainda a seu amigo Figueiredo Pimentel que a vida consular não lhe deixasse tempo para cuidar mais das letras, pois, como Eça de Queiroz, achava de obrigação “não deixar de continuar a obra senão com a

extrema interrupção da cova”, frisando ainda: “Assim pensava eu, quando escrevia com todo o ardor meu livro sôbre o Japão, mas tive de atirar para o lado o trabalho que me custava oito horas por dia, e deixei que a forja esfriasse, que a bigorna emudecesse e que as impressões *d’après nature* se apagassem do meu espírito”.

Essa renúncia às letras iniciadas e realizadas com tanto êxito de crítica e de favor público, desde o aparecimento de *O Mulato*, e, principalmente, depois do advento da *Casa de Pensão* e de *O Cortiço*, tem sido interpretada de vários modos pelos que tentam explicar semelhante retirada, realmente desnorteadora.

Rodrigo Otávio, por exemplo, em suas *Memórias dos outros*, atribui tal silêncio ao esgotamento de sua veia de inspiração. O autor de *Coração aberto* passara uns dias na Itália, em companhia do romancista maranhense, como o faria anos depois Afrânio Peixoto, e, certa manhã, em Capri, durante um almoço num albergue típico, indagava pelo livro que Aluísio deveria ter na forja:

“Aluísio olhou-me longamente e, contendo a natural vivacidade do gesto e dos olhos, respondeu: - Não tenho escrito nada. – Houve um instante de constrangimento. A visível comoção do meu amigo se me comunicou (...) Eu não insisti na minha questão indiscreta, mas o romancista voltou ao caso, e explicou longamente, particularizadamente, como quem quer argumentos para si próprio. Queria trabalhar, por certo, ansiava por produzir, mas faltava-lhe a paisagem, o ambiente, o espetáculo. Se fora um poeta, faria versos em que falaria da saudade que tinha da terra; mas não era senão um pintor e faltava-lhe o modelo. Estava estudando, acumulando elementos espirituais, mas que só se poderiam materializar no livro quando voltasse à sua terra e à sua gente. Escrever assim, longe e de memória, não devia; e tinha fôrça para resistir ao desejo sôfrego que o queria arrastar, como se resiste aos prazeres do fumo e do ópio. Mas sentia que o livro sairia artificial e imprestável”.

Rodrigo Otávio indaga: “Seria uma confissão disfarçada de esgotamento e impotência? Não sei. Mas foi dolorosa essa acalorada exposição em que a insistência nas minúcias e nos argumentos denotava a insinceridade inconsciente de quem se defende ou se explica querendo convencer-se, primeiro, a si próprio, da sinceridade dos seus argumentos. O que me parece verdadeiro, era que a Aluísio faltava a inspiração, que talvez, como êle dizia, só lhe pudesse dar de novo a vida ao sol vivificante do torrão amado”.

Muito embora suas conclusões talvez não se afastem muito do verdadeiro motivo da infecundidade de Aluísio, mais acertado seria dizer – que, em vez de inspiração, que não tem muito a ver com os seus melhores livros, calcados no estudo mais objetivo da natureza fôsse antes essa mesma fonte de observação que lhe faltasse, como êle próprio acentuava na carta de Cardiff.

Para Lúcia Miguel Pereira, as razões seriam antes de outra espécie, mais de ordem psicológica do que de processo mesmo literário, quando, em artigo de três anos passados (2), considera que a dissolução dos seus primitivos planos literários, quando justamente firmada sua subsistência por meio que não mais o obrigassem à fabricação de folhetins desbragadamente românticos, ao jeito da *Condessa Vesper* e da *Mortalha de Alzira*, se pudesse em parte explicar pela desambientação, pelos novos afazeres que lhe consumiam o tempo (e a que êle alude por mais de uma vez), mas também porque mais inibidor do que as ocupações burocráticas “seria o desgosto que lhe transparece na correspondência, causado por decepções literárias no Brasil e pela nenhuma repercussão de seu nome no estrangeiro”.

Cita a autora de *Prosa de Ficção* dois trechos das cartas de Aluísio, nos quais, realmente, se percebe um profundo ressentimento, que não chega a se exteriorizar em tôda a sua extensão, a propósito dos obstáculos que sítiam num muro de isolacionismo quase universal os escritores da língua portuguesa, confrontando a nenhuma repercussão estrangeira da obra de Camilo Castelo Branco e Júlio Diniz com a celebridade de um “ratão” como Paulo de Koch ou de um “estrambótico” Xavier de Montepin. Julgando-se mesmo um egresso da literatura, alude aos seus “ex-companheiros de galés, que ainda hoje mourejam nas ingratas letras brasileiras, atacados por todos os lados, perseguidos por todos os mosquitos da feroz imbecilidade pública e, ainda por cima, arrolhados pela deliciosa língua portuguesa”.

A repetição dessas queixas leva Lúcia Miguel Pereira a dizer que se torna lícito “supor-se que a saída do Brasil, onde tinha afinal excelente situação nas letras, onde se sentia importante, para um meio no qual, embora possuísse livros traduzidos para o francês e o espanhol, não passava de um vago cônsul, de um funcionário como qualquer outro, só lhe deve ter trazido desânimo e mágoas, ferindo-o na vaidade de autor habituado aos elogios, na suscetibilidade de homem que se julgava com direito a maiores atenções. É também possível que a ausência o tornasse logo esquecido aqui, circunstância de que teria notícia e lhe aumentaria a amargura”.

Esse esquecimento, aliás, era tão verdadeiro, que, em vida do romancista, já escrevia Sílvio Romero que “devido ao fato, ao exquisitíssimo fato de ter êle deixado de publicar livros, por supô-lo incompatível com as sérias funções de cônsul, que

honradamente exerce no estrangeiro, a verdade é que vai seu nome ficando para trás, como se êle tivesse escrito há cinqüenta ou sessenta anos”.

Com maior intuição da verdadeira causa do silêncio do escritor, a biógrafa de Machado de Assis assinala ainda que não será também de todo improvável que ante o declínio do Naturalismo, que lhe facultara o meio mais cabal para a realização de sua obra realmente perdurável, e com o qual se identificara tão completamente, sobretudo nos seus aspectos formais, êle já não saberia expressar-se de outra maneira. Talvez sentisse igualmente gastos os seus moldes, pelo menos a partir do aparecimento de Canaã, de Graça Aranha, na trajetória de outros rumos.

Doutra feita, ocupando-se ainda do criador de *O Cortiço*, diz mais Lúcia Miguel Pereira, ao parecer com maior argúcia ainda que o súbito abandono de uma carreira em meio será talvez sintomático: “Houve como que uma impotência nesse romancista profuso – a impotência dos criadores que não superam a realidade tangível, por que a observação nêles não se prolonga pelo senso poético”.

R. Magalhães Júnior, falando no centenário de Aluísio, chega a sugerir que a carreira singular dêsse escritor que produziu incessantemente, durante pouco mais de um decênio – artigos, contos, romances, sonetos, poemas, cançonetas, peças de teatro, para parar de repente, “qual se tivesse, no mourejar sem tréguas, esvaziado de todo o seu cabedal de idéias, os recursos de imaginação, o dom de inventar, de criar e observar”- se deveria a que “Aluísio Azevedo era escritor mais por necessidade que propriamente por vocação”.

A explicação evidentemente não satisfaz, nem mesmo ao próprio autor dessa afirmativa, tanto que, ao fim da conferência (3) em que a expande ressalta que “o caminho do serviço público, encontrado aos quarenta anos, valeu como uma aposentadoria definitiva do escritor. Mas já tinha êle dito tudo quanto desejava ou poderia dizer”.

A respeito dos desejos de continuar a escrever, quando, fazia quatorze anos não publicara mais nada, é feita por Aluísio, na sua conhecida confidência a Afrânio Peixoto, por êste revelada no livro *Poeira da Estrada*. Os dois tinham-se encontrado em Nápoles, como ocorrera também com Rodrigo Otávio, e, depois de vários dias de palestra, em que Afrânio fizera tudo para animá-lo, tirando-o não somente do seu silêncio do mundo das letras, mas principalmente do tédio em que o via mergulhado, naquela terra de sol e côres fulgurantes, mostrando-lhe, como êle diz, o seu lugar, “ocupado na sucessão de José de Alencar, como o segundo dos nossos

romancistas, que êle abandonara, e não fôra, e não estava preenchido. Devia volver. A fase nova que se começara com o *Livro de uma sogra* prometia mais alguma coisa, alta e geral, que a observação estrita de certos meios e algumas gentes, ao sabor do naturalismo de outrora” – Aluísio lhe confia que tinha uma idéia e a vontade de escrevê-la. “Seria o conflito religioso, entre o povo simples e rude do interior do Brasil, e um dêsses muitos Antônios Conselheiros que se apossam da alma das multidões sertanejas. Mas seria em grande, pensado e trabalhado, na idéia geral e no meio em que a ação se devia desenvolver”.

Afrânio entendeu que seria uma “espécie de D. Quixote da fé, chamado a uma tragédia pelas contingências da incredulidade dos homens e da brutalidade da civilização que nos quer todos reduzidos ao pancismo da vida comum” e o tema daria a Aluísio um belo estudo de visionário e condutor de homens, de massas fanatizadas que acham um ideal, elas que não o têm da civilização com que apenas se comunicam, mas de que não fazem parte, do sertão brasileiro, abandonado, “largado de Deus e dos homens”, mas capaz de se rebelar e morrer. “Para isso, seria preciso pensar e estudar”.

De Paris, o romancista baiano mandou a Aluísio vários livros, e, dois anos depois, à passagem do outro, para Buenos Aires, onde ia ser cônsul, confessou-lhe êle que muita coisa estava pronta e outro tanto esboçado. Depois, por um recado pessoal, vinham notícias de que *O Messias* “continuava na sua preocupação”.

A morte, porém, não deixou que se confirmassem os propósitos do escritor, nessa fase tardia de sua carreira, e, tal como o livro sôbre o Japão, tantas vêzes por êle anunciado, a nova saga do fanatismo sertanejo não vingou.

(1) “Ars amandi” in *Suplemento do Estado de São Paulo*, 14 de novembro de 1959.

(2) “O silêncio de Aluísio Azevedo”. In *Suplemento do Estado de São Paulo*, 25 de maio de 1957.

(3) In *Jornal do Brasil*, 22 e 29 de dezembro de 1957.

Herman Lima

(In *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 03/04/60)

ASPECTOS DE ALUÍSIO AZEVEDO

V

Caso muito parecido com o de Aluísio Azevedo, no que diz respeito à interrupção abrupta da sua atividade literária, quando tudo fazia esperar justamente o contrário, desde que asseguradas as condições materiais da sua vida; mercê de seu ingresso na carreira consular que o libertaria de tôdas as incertezas de longos anos passados em exaustivo labor jornalístico e novelesco, “a fabricar” como êle mesmo dizia *Mistérios da Tijuca* e *Condessas Vesper* para sobreviver, foi o que aconteceu com o grande contista uruguaio Horácio Quiroga.

Tendo publicado também seguidamente vários livros de grande êxito de crítica e de público, no correr de quinze anos, tais como *O crime do outro*, *Os perseguidos*, *Contos de amor, de loucura e de morte*, *O selvagem*, *Anaconda*, *O deserto* e *Os desterrados*, mergulhou de repente no mesmo silêncio de Aluísio, quando a seqüência do seu trabalho revelava igualmente cada vez mais vigorosas suas faculdades criadoras e um apuramento do mesmo modo progressivo de sua arte literária tão singular.

Uma viagem a Paris, no começo do século, determinara seu aparecimento como poeta decadente, mas foi sua ida para o Território das Missões, ainda quase em plena selva, ao contato da vida brutal de trabalhadores em madeira, com os quais se irmanara na mesma lida, no seio duma natureza assoberbante e hostil, que fêz surgir o escritor em tôda a pujança de um talento apenas entremostrado naqueles versos de quinze anos antes. De suas primeiras inclinações, apenas lhe ficaria, persistente, uma iniludível tendência para o raro, o estranho e o mórbido, de que são impregnadas suas melhores páginas, bastando lembrar-se dois dos seus contos mais famosos, obrigatórios em tôdas as antologias do gênero na literatura do continente, *A gatinha* e *O almofadão de penas*.

Diferentemente de Aluísio, mas, curiosamente, a aproximar no final os dois destinos, para uma explicação mais plausível da crise definitiva que os tolheria, em plena maturidade fecunda – a carreira de Quiroga não se faria por fôrça das circunstâncias. Enquanto o romancista brasileiro, ainda quando mais intensa a fôrça criadora, menosprezava sempre o seu labor artístico – “escrever tem sido até hoje aqui no Rio de Janeiro a minha grillheta, muito pesada e bem pouco lucrativa, da qual livro pulsos e tornozelos sempre que posso” – dizia êle, em janeiro de 1896, por

consequente depois da publicação dos seus melhores livros, *O Cortiço*, *Casa de Pensão* e *O Homem* – Horácio Quiroga, desde os seus inícios literários, acreditava na importância e na seriedade do trabalho do escritor, como lembra recentemente, num ensaio de interpretação muito arguto – Horácio Quiroga y la creación artística, Universidad de la Republica, Montevideo, 1957 – o crítico José Enrique Etcheverry. Seus anos de afirmação literária, na província e em Paris (1900-1902), culminados pela fundação do Consistório del Gay Saber e com a publicação do primeiro livro, foram de uma dedicação cotidiana e absoluta. “Posteriormente, depois do descobrimento das regiões subtropicais, desenganado de cenáculos e política literária, transmuda em solidão e recolhimento sua beligerância anterior, embora continue a manter estrita fidelidade a seu ideal artístico, consubstanciado agora na busca da mais nua autenticidade”.

Regressado a Buenos Aires, em fins de 1916, inicia então o período de intensa publicação de livros, ao mesmo tempo em que se reintegra numa viva militância, à frente do grupo Anaconda, assim chamado em homenagem ao seu livro de contos do mesmo título, tanto seu prestígio tinha subido, a ponto de fazê-lo chefe de fila. Sua preocupação pelos aspectos técnicos da criação literária se intensificam, até nova imersão na selva missioneira, 1932-1936. Nesse período, embora marcado pelo aparecimento de alguns trabalhos na imprensa (um, em 1932, dois, em 1934, seis, em 1935), apenas publicou um livro de contos em 1935, porém, de páginas dadas à estampa muito anteriormente, em periódicos locais.

Em troca, entretanto, dedicou-se a uma intensa correspondência epistolar com dois ou três amigos, em propósitos nos quais a criação artística ainda continua a ter importância para o narrador, embora êsse não a realizasse mais, ou apenas a realize esparsamente. Muito expressivo a êsse respeito é também um artigo seu de 1930, no qual, imaginando-se ante um tribunal que lhe julgará a situação literária, tem palavras duma gravidade impressionante, como estas, citadas pelo ensaísta compatriota:

“Eu sustentei, honrado tribunal, a necessidade em arte de retornar à vida, cada vez que transitariamente aquela perde seu conceito; tôda vez que sôbre a finíssima trama da emoção se edificam teorias esmagadoras. Tratei finalmente de provar que do mesmo modo que a vida não é um jôgo, quando se tem consciência dela, tampouco o é a expressão artística. E êste empenho em substituir com humoradas mentais a carência de gravidade emocional, e essa total deserção das fôrças criadoras que em arte recebem o nome de imaginação, tudo isto foi o que combati pelo espaço de vinte e cinco anos, até vir hoje a dar, cansado e sangrando dêste lugar sem trégua, ante êste tribunal que deve abrir para meu nome as portas ao futuro ou cerrá-las definitivamente”.

Como Aluísio, muito embora tendo-se iniciado numa literatura de Torre de Marfim, como era a do princípio do século, à sombra dos poetas da França, Quiroga não acreditava mais na arte desumanizada ou desvitalizada. “Exige como matéria primeira e insubstituível o homem e suas paixões, suas penas e alegrias, suas misérias e suas grandezas. Sua ânsia de verdade e de realidade adquire aqui determinante precisão.”

Nesse ponto é realmente inegável a aproximação das suas personalidades literárias, pois em Aluísio o respeito à verdade, à autêntica objetividade da vida ia ao ponto de, no desempenho de suas próprias funções burocráticas, preocupar-se em penetrar no fundo das minas de carvão de Cardiff, a fim de que seus relatórios consulares, destinados a embolorar nos arquivos do Itamaratí, tivessem um cunho de precisão informativa, capaz de orientar em tôda a justeza o juízo dos seus superiores.

Entretanto, quando tôdas as suas faculdades criadoras e críticas haviam atingido o ponto mais alto, em condições de se concretizarem numa obra que seria o coroamento de produções anteriores já nos cimos da literatura nacional, pela autenticidade e pela expressão artística, o que se segue é o silêncio definitivo, para o qual têm sido formuladas as hipóteses mais diversas, tanto quanto no caso de seu confrade platino.

Já vimos como tem sido interpretada aquela atitude de Aluísio, sem que até agora uma justificativa completamente satisfatória fôsse apresentada. Quanto a Horácio Quiroga, por se revestirem suas próprias escusas de um caráter evidentemente alheio às que têm sido feitas pelos intérpretes do mutismo literário de Aluísio, vale a pena trazê-las também para êste confronto.

É também no seu epistolário que se poderá encontrar talvez a chave para o emudecimento do admirável criador de *Anaconda*. “Desilusão ou orgulho, esgotamento de sua capacidade criadora ou solicitação absorvente por problemas de ordem pessoal, o certo é que a produção de Quiroga diminui sensivelmente, a partir do ano de 1931” – assinala Etcheverry. Às censuras e incitações dos amigos, o escritor procura defender-se, como numa carta a E. Payrô, de 1935, sôbre a criação e a morte:

“Você sabe que eu seria capaz, assim quisesse, se compaginar relatos como alguns dos que escrevi, cento e noventa e tantos. Não é pois, decadência intelectual nem perda de faculdade

o que me emudece. Não, é a violência primitiva de fazer, construir, melhorar e adornar meu habitat que se impôs ao cultivo artístico – ai! – um poço artificial. Temos dado – tenho dado – muito e em demasia à fatura de contos e quejandos. Há no homem muitas outras atividades que merecem atenção capital. Para mim, minha vida atual. (...) Também, como Kipling, creio que o homem de ação ocupa em mim um lugar tão importante como o escritor”.

Em igual situação, as palavras de Aluísio, quando escrevia a Mário de Alencar, em maio de 1916, do seu consulado em Nápoles, eram estas: “Quanto à sua amável pergunta sôbre o que tenho eu feito, respondo declarando que ‘Quem joga não guarda cabras’. Tenho feito relatórios, procurações e faturas consulares. E que o diabo não me ouça!”

A diferença é que Quiroga parecia aceitar de melhor grado a troca de uma vida, não por uma renúncia, mas porque se tratasse de “uma visão nova, de uma terra de promessa para quem deixou muita lã na senda artística, e sua obra cumprida em mares de sangue às vêzes”.

Depois, incorrendo, como observa Etcheverry, numa ligeira inconseqüência, dado o caráter absoluto de suas asseverações anteriores, acrescenta: Há, ainda, uma cândida crueldade em exigir de um escritor o que êsse não quer ou não pode dar. Crê você que a obra de Poe não seja total, e idem a de Maupassant, apesar da morte prematura de ambos. E o silêncio em plena juventude e êxito de Rossini? Como e porque exigir mais? Não existe em arte mais do que o fato consumado.”

A outro amigo, Martinez Estrada, que lhe escrevia dizendo – “Há coisas, no entanto, a fazer. Escreva, não se abandone!” – respondia em 1936: “Nem por pensamento. Podia objetar-lhe que do mesmo modo que há muito que fazer – e tanto! – não tenho tempo de escrever. Longe de abandonar-me, estou criando como coisa boa um lindo torrão que cheira a trabalho e alegria como a jasmims. Que história é essa de abandonar minha vida ou meu ser interior, porque não escrevo, Estrada? Eu escrevo muito. (...) Talvez escreva ainda, porém, não por ceder a nenhum dever, mas por inclinação a beber numa ou noutra fonte. Sinto-me tão bem e digno cardando, como contando.”

O escritor estava convencido de que cumprira bem sua tarefa para com a literatura, acentua o ensaísta uruguaio. Talvez fôsse excessivo falar de desengano. O que surge com evidência dessas cartas dos seus dias finais, é que o escritor continua até suas últimas conseqüências o caminho da sinceridade que se tinha imposto “o submergir-se no mundo da natureza”.

Ocupando-se ainda desse tema fascinante, Etcheverry, a propósito de outras palavras de Quiroga, descobrindo novo motivo para o seu silêncio, menos transcendente do que os anteriores porém, talvez mais efetivo e verdadeiro, diz: “Tem-se dito que eu me abandonei. Que absurdo. O que há é que não quero falar meia palavra de arte com quem não me compreende. Você o sabe por você mesmo.”

Aqui entraria o orgulho ferido pela indiferença ou pela hostilidade ambiente, que Aluísio Azevedo teria sentido também, ao se descobrir ignorado no estrangeiro, quando no Brasil não lhe faltava o respeito por já por próprio apregoadado, em carta que 1883, mandava a mãe, ao Maranhão: “Enquanto V. M. pergunta-me como eu consigo viver, e em quanto essas nulidades atenienses talvez cogitem o segredo da minha subsistência, aqui todo o sujeito que conhece o Rio aponta-me como um exemplo de coragem e de futuro. Em minha casa reúnem-se não os primeiros políticos do Brasil, mas os primeiros espíritos”.

Irmãos de triunfo justamente conseguidos, pela força e pela elevação de uma obra literária que vem atravessando os tempos, o mistério de se ter sustado intempestivamente a fonte de tantas belas páginas da ficção continental permanecerá certamente para sempre envolto nas mesmas indagações perturbadoras que despertam em todos nós os mistérios igualmente indevassáveis da criação artística.

Herman Lima

(In *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 24/04/60)