



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Patrícia Alves Carvalho

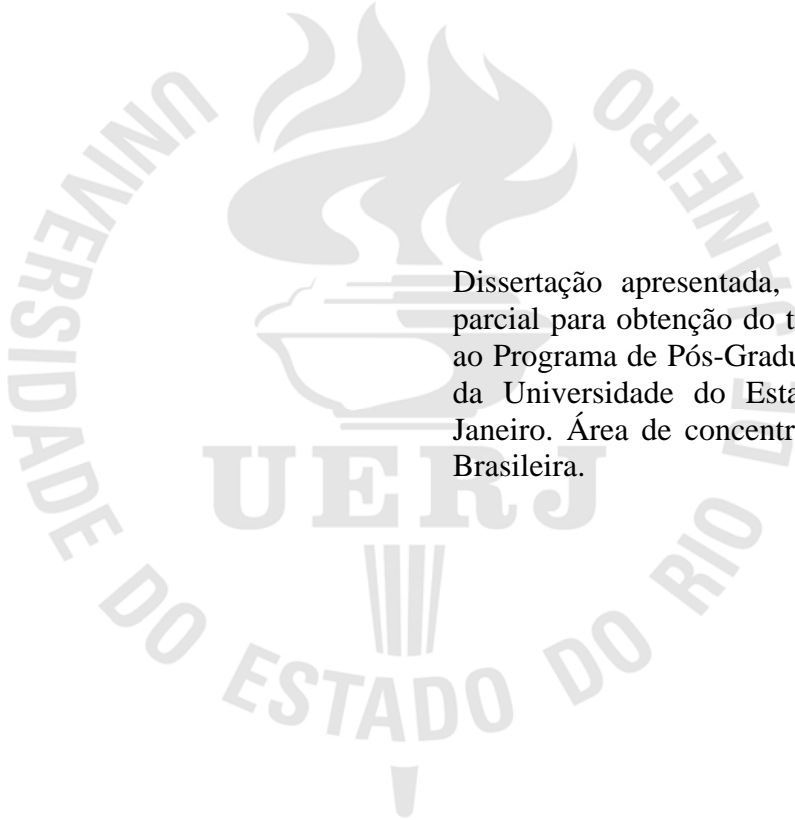
Um certo Alúcio Azevedo além ou aquém do naturalismo

Rio de Janeiro

2007

Patrícia Alves Carvalho

Um certo Aluísio Azevedo além ou aquém do naturalismo



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Acízelo Quelha de Souza

Rio de Janeiro

2007

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

A994 Carvalho, Patrícia Alves.
Um certo Aluísio Azevedo; além ou aquém do naturalismo / Patrícia Alves Carvalho . – 2007.
110 f.

Orientador : Roberto Acízelo Quelha de Souza.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Azevedo, Aluisio, 1857-1913 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Teatro brasileiro – História e crítica – Teses. 3. Ficção brasileira – História e crítica - Teses. I. Souza, Roberto Acízelo Quelha de. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Patrícia Alves Carvalho

Um certo Aluísio Azevedo além ou aquém do naturalismo

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovada em 1 de março de 2007.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Roberto Acízelo Quelha de Souza (Orientador)
Instituto de Letras da UERJ

Prof^a. Dra. Maria Cristina Batalha
Instituto de Letras da UERJ

Prof^a. Dra. Adauri silva Bastos
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2007

Ao meu querido avô.

AGRADECIMENTOS

Ao apoio financeiro da FAPERJ – Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro.

Agradeço à dedicação e rigor intelectual de meu orientador, Roberto Acízelo Quelha de Souza, que me ajudou, gentilmente, durante todas as etapas deste trabalho.

À minha mãe, Sônia, pelo apoio incessante.

Ao meu marido, que partilha comigo a afeição aos livros.

À minha irmã Renata e ao meu cunhado Rubens, pelo estímulo.

RESUMO

CARVALHO, Patrícia Alves. *Um certo Aluísio Azevedo: além ou aquém do Naturalismo*. 2007. 110 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

Ao contrário do que propaga a maioria da crítica, Aluísio Azevedo não foi um escritor exclusivamente naturalista. Em sua diversificada produção literária encontramos peças teatrais, escritas individualmente, em parceria com o irmão Artur Azevedo ou com o amigo Emílio Rouède; romances-folhetim, que asseguravam sua sobrevivência; narrativas que podem inscrever-se no gênero fantástico, como os contos “Demônios” e “O impenitente”, bem como o romance *A mortalha de Alzira*; e ainda uma surpreendente novela policial, *Mattos, Malta ou Matta?* Toda a sua obra, seja ela dramatúrgica ou narrativa, revela-nos um escritor em conflito, dividido entre a necessidade de ganhar dinheiro e o desejo de escrever de acordo com suas próprias convicções. Este trabalho busca destacar e discutir algumas vertentes estéticas de sua obra literária relegadas pela crítica e em geral pouco conhecidas: a narrativa romântica, a policial, a fantástica e sua criação teatral.

Palavras-chave: Aluísio Azevedo. Crítica. Historiografia.

RESUMÉ

Au contraire de ce que la critique diffuse d'une manière générale, Aluísio Azevedo n'a pas été un écrivain exclusivement naturaliste. Dans sa production littéraire diversifiée nous trouvons des pièces théâtrales, écrites individuellement, en partenariat avec son frère Artur Azevedo ou avec son ami Emílio Rouède; des romans-feuilleton, qui assuraient sa survie; des récits qui peuvent s'inscrire dans le genre fantastique comme les contes "Demônios", "O impenitente", et le roman A mortalha de Alzira; et encore une surprenante nouvelle polar Mattos, Malta ou Matta? Toute son oeuvre, dramatique ou narrative, nous révèle un écrivain en conflit, partagé entre la nécessité de gagner de l'argent et le désir d'écrire selon ses convictions. Ce travail vise à mettre en relief et discuter de quelques versants esthétiques de son oeuvre littéraire relégués par la critique et en général peu connus: le récit romantique, le polar, le fantastique et sa création théâtrale.

Mots-clés: Aluísio Azevedo. Critique. Historiographie.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 UN CONSENSO CRÍTICO-HISTORIOGRÁFICO : INSERÇÃO NO NATURALISMO	15
2 OBRA DRAMATÚRGICA	25
2.1 De São Luís do Maranhão ao Rio de Janeiro : breve biografia	26
2.2 O Maranhão ganha um crítico teatral	28
2.3 O teatro do século XIX : o reinado da opereta	30
2.4 A contribuição de Aluísio Azevedo	33
2.4.1 O teatro naturalista no Brasil	36
2.4.2 Uma parceria pouco conhecida : Aluísio Azevedo e Emílio Rouède....	37
2.4.2.1 <i>Lição para maridos</i>	38
2.4.2.2 <i>O caboclo</i>	41
2.4.3 As Revistas do Ano	47
3 ROMANCISTA DE PROFISSÃO : ESCOLHA OU NECESSIDADE ?	49
3.1 <i>Uma lágrima de mulher</i> , o romance de estréia	52
3.2 Cartas, punhais, vinganças, revelações avassaladoras: a fórmula folhetinesca para satisfação do grande público	66
3.3 Pegadas de demônios: incursões no fantástico	74
3.4 <i>Mattos, Malta ou Matta?</i> : na pista da notícia	85
CONCLUSÃO	100
REFERÊNCIAS	104

INTRODUÇÃO

Sempre presente nas páginas de nossa historiografia literária como um dos mais importantes escritores realistas da virada do século XIX, Aluísio Azevedo escrevia em várias direções, apresentando, ao contrário do que se poderia imaginar, diferentes estéticas na sua produção literária. Além das obras que permanecem como marcos do Naturalismo literário – *O mulato* (1881), *Casa de pensão* (1884) e *O cortiço* (1890) – e configuram a vertente canônica de sua obra, Aluísio Azevedo escreveu romances-folhetim, novela policial, narrativas fantásticas, crônicas, contos e relatos de viagem, como o livro *Japão*, fruto de sua carreira diplomática, sobre a história e a civilização daquele país.

Embora a prosa ficcional configure a parcela mais significativa de sua produção artística, Aluísio, dono de talentos diversos, também soube aventurar-se em domínios distintos, como a pintura, a poesia e o teatro. Como se pode constatar, através de sua eclética produção, sua condição é, sem dúvida, de artista múltiplo, de habilidades e de estilos plurais. Cabe-nos aqui destacar e discutir algumas das vertentes estéticas de sua obra literária relegadas pela crítica e em geral pouco conhecidas: a narrativa romântica, a policial, a fantástica e sua criação teatral. Apesar do inegável interesse que o conjunto de sua produção artística nos desperta, infelizmente, não será possível abordá-la por inteiro neste trabalho, no qual optamos por contemplar apenas as obras que, por muito se distanciarem de sua produção canônica, nos despertaram maior interesse. A literatura de viagem, fruto de sua carreira diplomática, assim como o epistolário e os textos de circunstância, aguardam momento oportuno, na continuação e aprofundamento de nossos estudos azevedianos, para serem devidamente analisados e discutidos.

Como raros escritores do século XIX, Aluísio, ainda em vida, teve o privilégio de desfrutar do prazer da consagração, acompanhando a reedição e a tradução de vários de seus romances. As dificuldades econômicas, porém, fruto da instável remuneração literária, o estimularam a ingressar na carreira diplomática, em 1895, data de seu último romance, *Livro de uma sogra*. O relato de seus biógrafos indica que, antes de buscar a literatura como manifestação artística, Aluísio dedicou-se, durante a juventude, à pintura. Ao abandonar o sonho de se tornar pintor, encontrou no jornalismo uma fonte de renda e uma alternativa de

inserção no meio intelectual da Corte. Paralelamente à caricatura e à crônica jornalística, envolveu-se com a criação teatral. Ainda em São Luís do Maranhão, canalizou seus conhecimentos pictóricos para a confecção de cenários em montagens de peças amadoras. Mas foi somente em 1881, com *O mulato*, apesar de ter feito sua estréia literária com o ingênuo romance *Uma lágrima de mulher*, que Aluísio despontou no cenário nacional como romancista. Num momento em que as obras estrangeiras traduzidas e publicadas em volumes ou folhetins contavam com amplo acolhimento do público, em que o Naturalismo só tinha adeptos dentro de uma minoria de intelectuais, familiarizados com a idéia naturalista desde a polêmica envolvendo *O primo Basílio* (1878), o romance de Aluísio conquistou a simpatia dos leitores e despertou o interesse da crítica atuante na imprensa do Rio de Janeiro.

Antes da publicação de *O mulato*, Aluísio recorreu à imprensa publicando anúncios em *O Pensador* e *Pacotilha* sobre o lançamento de seu mais novo romance. Com a ajuda de amigos jornalistas, publicou artigos, às vezes sérios, às vezes burlescos, que se referiam ao romance como se ele já tivesse sido publicado, e ao herói como se de fato existisse. Tratava-se de um plano bem articulado para aguçar a curiosidade do público. Na divulgação de sua obra, utilizou cartazes e panfletos, algo inovador para a época. Aluísio não se preocupava apenas em escrever, mas também em difundir suas produções. A promessa de escândalo, que temperava a campanha publicitária, também ajudou a promover *O mulato*, colocado à venda três dias depois do anúncio do processo movido pela Igreja contra Aluísio, em virtude da publicação de crônicas excessivamente anticlericais. Não só *O mulato* teve caráter experimental, mas sua divulgação também foi em todo o país uma experiência inédita e precursora. Foi provavelmente a curiosidade do público e não o caráter inovador do romance no plano estético a grande responsável pelo sucesso de vendas.

Quinze dias depois de lançado em São Luís do Maranhão, *O mulato* começou a ser difundido no Rio de Janeiro. Nesse mesmo período, a peça *L'assommoir*, de Zola, estreava com grande sucesso no Teatro São Luís. Ainda confusos, os críticos apresentavam Aluísio Azevedo ora com realista, ora como naturalista, discípulo de Zola, mas também de Flaubert e Balzac. O caráter antiescravagista, a orientação ideológica positivista e republicana e a estética naturalista do romance estavam em sintonia com a corrente de pensamento da

maioria dos escritores do período. Os abolicionistas receberam *O mulato* como uma contribuição importante à luta contra a escravidão. Já os críticos o saudaram como a obra que marcava uma reviravolta na história do romance brasileiro. A partir de *O mulato*, o romance deixava de ser apenas fonte de educação moral e entretenimento doméstico, para ganhar maior dimensão literária. Com sua tríade naturalista - *O mulato* (1881), *Casa de pensão* (1884) e *O cortiço* (1890) -, onde hipóteses sociológicas, biológicas e políticas são desenvolvidas e ilustradas com enorme profusão de detalhes realistas-científicos, Aluísio Azevedo dinamizou discussões literárias e introduziu temas, abrindo novas perspectivas para o romance brasileiro.

Depois de *O mulato*, a crítica aguardou com interesse o próximo livro do romancista. A espera, porém, foi decepcionante, uma vez que, motivado por dificuldades financeiras, Aluísio publicou uma sucessão de romances-folhetim antes de retornar ao Naturalismo em 1884, com *Casa de pensão*. A carência econômica o levou a produzir, entre 1883 e 1886, grande quantidade de folhetins para leitores de jornais, alguns inclusive por encomenda. Essa ficção “ao correr da pena”, produzida dia-a-dia e publicada no rodapé de jornais, representou, durante grande parte do século XIX, a principal forma de circulação da prosa ficcional no Brasil. Ao modo romântico, os folhetins conservavam o gosto pela intriga, pelas aventuras rocambolescas e pelo suspense. Seguem esse modelo os folhetins *Memórias de um condendo* (1882) - reeditado pela Garnier como *A condessa Vésper* -, *Mistérios da Tijuca* (1882) - reeditado pela mesma Garnier com o título de *Girândola dos amores* - e *Filomena Borges* (1883).

Concebidos no ritmo veloz do cotidiano, os folhetins escritos por Aluísio demonstram claramente o impasse de uma ficção que se encontrava dividida entre o desejo de acompanhar a evolução da prosa moderna e a necessidade de agradar aos leitores. Embora consciente do desgaste do modelo romântico, as necessidades econômicas e a vontade de conquistar leitores para a nova estética que abraçara o levaram a sucumbir às expectativas do público. Buscando realizar uma transição lenta para o romance naturalista, aceitou a estrutura rocambolesca do folhetim como um exercício de passagem para a instalação definitiva do romance moderno.

A partir da análise da fortuna crítica, veremos que a maioria dos críticos tem sobre a obra de Aluísio uma visão binária. Sua produção estaria dividida entre os folhetins de teor

puramente romântico e de caráter comercial, e as produções ditas sérias, que seguem preceitos naturalistas. Nesse segundo grupo, estariam obras canônicas, como *O mulato*, *Casa de pensão* e *O cortiço*. No prefácio da edição de 1962, de *Filomena Borges*, Antonio Candido comenta o desnível da prosa romanesca de Aluísio Azevedo, caracterizando-a como um movimento irregular de oscilação ascendente e descendente. Aluísio atingiria seu ápice na criação dos romances naturalistas e seu ponto mais baixo na produção de folhetins.

Não só a produção folhetinesca do autor foi relegada por nossa história literária. Costumeiramente marginalizada pela crítica, a narrativa fantástica, ilustrada sobretudo pelo conto “Demônios” - originalmente parte do volume *Pegadas* e recentemente incluída na coletânea de contos fantásticos organizada por Bráulio Tavares - é raramente lembrada. O conto “O impenitente” e o romance *A mortalha de Alzira* (1891), plenos de elementos fantásticos, parecem quase desconhecidos. Da mesma forma, o surpreendente folhetim de caráter policial *Mattos, Malta ou Matta?* (1885) quase não é mencionado pelos historiadores e críticos de nossa literatura. Idêntico desprestígio sofre a dramaturgia de Aluísio Azevedo, seja ela de sua autoria exclusiva ou em parceria com o irmão Artur Azevedo, ainda com o pintor e amigo Emílio Rouède.

No primeiro capítulo do trabalho, buscaremos, através da resenha das principais histórias literárias e volumes críticos, montar o panorama crítico sobre a obra de Aluísio Azevedo. Tal painel nos permitirá ter ampla visão da fortuna crítica sobre o autor de nossa escolha e, conseqüentemente, justificará a pertinência de nossa pesquisa, no sentido de revelar a face não-canônica de um escritor considerado freqüentemente pela historiografia e crítica literárias como exclusivamente naturalista.

Começaremos por comentar a obra de Aluísio Azevedo enquanto dramaturgo, enfocando duas peças escritas em parceria com Emílio Rouède: *Lição para maridos* e *O caboclo*. Essas duas peças foram recentemente trazidas a público, no livro *Teatro de Aluísio Azevedo e Emílio Rouède*, e fazem parte de um conjunto de seis peças frutos da parceria teatral entre Aluísio e Rouède. Infelizmente, os manuscritos de algumas dessas peças não mais existem. Alguns, pelo péssimo estado de conservação, tornaram-se pó, ao passo que outras simplesmente se perderam, impedindo-nos assim de empreender uma análise mais abrangente. Nesse capítulo, trataremos também de outras parcerias de Aluísio no âmbito teatral, como as parcerias com o irmão Artur Azevedo e com o amigo Olavo Bilac. Na

seção intitulada “De São Luís do Maranhão ao Rio de Janeiro: Breve biografia”, que abre o capítulo, tentaremos refazer o percurso biográfico de Aluísio, buscando compreender sua relação com o teatro da época, bem como o início de sua carreira como romancista.

No capítulo subsequente, empreendemos análise da produção narrativa de Aluísio Azevedo. Buscaremos compreendê-lo sobretudo enquanto romancista de profissão. Começaremos tratando do romance de estréia, *Uma lágrima de mulher*, procurando pôr em relevo o seu aspecto trágico. Através da análise da fórmula folhetinesca, trataremos depois, como frutos do mesmo princípio, dos folhetins de inspiração romântica, *A condessa Vésper* e *Girândola dos amores*, intitulados, em suas primeiras versões, respectivamente *Memórias de um condenado* e *Mistérios da Tijuca*. As incursões ao fantástico, por sua vez, serão o objeto de estudo da terceira seção do capítulo. A fim de limitarmos o *corpus* literário, concentrar-nos-emos na análise do caráter fantástico do conto “Demônios”, embora reconheçamos a possibilidade de inscrição de “O impenitente” no mesmo gênero, bem como do romance *A mortalha de Alzira*, obras pouco conhecidas e, conseqüentemente, quase não discutidas. O surpreendente folhetim *Mattos, Malta ou Matta?*, por seu turno, será o tema da última seção do capítulo, onde buscaremos discutir o seu caráter policial.

Ao longo do trabalho, enfim, passaremos por questões de relevância para compreender a gênese da produção de Aluísio Azevedo. Nossa investigação se concentra na obra de um romancista que parece escrever para sobreviver. Estaríamos apenas diante de uma “literatura de subsistência”? Que motivos o teriam levado a produzir textos de natureza tão diversa? Questões como o fato de Aluísio ter sido o primeiro romancista brasileiro a sobreviver exclusivamente de sua pena, a encarar a literatura como um produto, traçando estratégias de propaganda para lançamentos, e, por fim, a circunstância de ter interrompido sua atividade literária depois de adentrar a carreira diplomática, não serão absolutamente negligenciadas.

Julgamos pertinente destacar que durante a pesquisa constatamos que os arquivos sobre a vida pessoal, diplomática e a obra de Aluísio Azevedo se encontram bastante dispersos. Os jornais e as revistas satíricas podem ser consultados, por exemplo, na Biblioteca de São Luís do Maranhão, na Biblioteca Nacional e ainda no farto acervo particular de Plínio Doyle, colocado à disposição na Casa de Rui Barbosa. Há também importante material na biblioteca particular de Josué Montello, no Maranhão. A biblioteca

do Itamaraty do Rio de Janeiro, onde se encontram correspondências oficiais de diferentes pontos diplomáticos, telegramas , relatórios anuais e cartas a amigos, permite descobrir uma faceta da obra de Aluísio que pouco tem a ver com os romances. Há ainda os acervos familiares, dividido entre o Pará, para onde parte dos descendentes migraram em virtude do ciclo da borracha, e Buenos Aires, onde Aluísio Azevedo viveu os últimos anos de sua vida na companhia da governanta e de um filho adotivo.

1 – UM CONSENSO CRÍTICO-HISTORIOGRÁFICO: INSERÇÃO NO NATURALISMO

Através da análise da crítica relativa a Aluísio Azevedo, buscaremos descrever a visão da historiografia e da crítica literárias sobre a sua produção. Para tal, escolhemos as seguintes obras, além de um ensaio famoso de Araripe Júnior, “Estilo tropical. A fórmula do naturalismo brasileiro” (1888): *História da literatura brasileira* (1938) e *O Naturalismo no Brasil* (1965), de Nelson Werneck Sodré; *A literatura brasileira* (1968), de João Pacheco; *Prosa de ficção (1870-1920)* (1950), de Lúcia Miguel-Pereira; *A literatura no Brasil* (1955-1959), organizada por Afrânio Coutinho; *De Anchieta a Euclides* (1977), de José Guilherme Merquior; *História da literatura brasileira* (1983-1989), de Massaud Moisés; *História concisa da literatura brasileira* (1970), de Alfredo Bosi; *A literatura brasileira* (1999), de José Aderaldo Castello; *Labirinto do espaço romanesco* (1979), de Sonia Brayner; e *Tal Brasil, qual romance ?* (1984), de Flora Süssekind.

Começamos pelo ensaio de Araripe Júnior, de grande relevância pelas idéias apresentadas sobre o papel de Aluísio Azevedo no processo de aclimação do Naturalismo no Brasil. Nele o autor, apontando as profundas transformações sofridas por aquela corrente estética ao ser transplantada para o Brasil, dá ampla dimensão à parte naturalista da obra de Aluísio. Considerado pelo crítico como o corifeu do Naturalismo entre nós, o escritor maranhense é destacado como o romancista brasileiro responsável pela perfeita aclimação daquela “escola” em nossa então ainda nascente literatura. Fruto do tristonho solo europeu, o Naturalismo não poderia, diante de uma pátria ainda em formação e transbordando de esperança, apresentar-se da mesma forma. Assim, sem cair no erro da simples repetição da fórmula preconizada por Zola, Aluísio teria conseguido trilhar seu próprio caminho. Ao imprimir no Naturalismo traços particulares de um país tropical, deu-lhe uma direção “salutar”, “isocrônica” e “frutificante”. Seu mérito estaria exatamente na adaptação daquela corrente literária ao estilo tropical americano de nosso povo. As páginas de *O mulato* e *O cortiço* ilustrariam fielmente esse Naturalismo quente, adaptado ao calor de nosso solo e de nossa gente.

Como a grande maioria dos manuais de literatura brasileira, *História da literatura brasileira*, de Nelson Werneck Sodré, enfatiza a parte naturalista da obra de Aluísio Azevedo. Embora coloque o autor no quadro dos bons romancistas brasileiros, na opinião

do historiador, Aluísio seria um “ficcionalista desigual, misto de grandezas e trivialidades” (Sodré, 1969:389). Seus romances não seriam feitos por vocação, pois o autor não teria o que transmitir de íntimo, de próprio:

Falta-lhe a força imaginativa que infunde vida própria às personagens. Mas, em meio a tudo isso, o dom da observação, próprio da arte a que desejaria entregar-se, a pintura, ou a caricatura, em que conciliaria temperamento e arte, fornece-lhe os elementos que permitem transfundir aos romances autênticos aquele traço que o faz figurar entre os bons autores brasileiros do gênero (Sodré, 1969: 391).

Movido pelo drama de subsistência, o maior nome do Naturalismo entre nós teria feito amplas concessões ao Romantismo. Os sinais românticos de *O mulato* (1881) misturados ao minucioso quadro de costumes da sociedade maranhense, e a grande produção folhetinesca de Aluísio - rapidamente citada pelo autor - seriam, segundo o crítico, suficientes para ilustrar tal afirmativa. A obra de Aluísio apresentaria, além disso, contradições peculiares ao Naturalismo, passando “do folhetim romântico mais vadio aos livros em que capricha na feitura e em que se realiza” (Sodré, 1969:390). Os livros de maior “capricho” seriam *Casa de pensão* e, sobretudo, *O cortiço*, onde Aluísio teria atingido um nível superior, assegurando definitivamente um lugar de destaque em nossas letras. Romances como *O homem e Livro de uma sogra*, porém, movidos por uma fisiologia vulgar e com pretensões didáticas, embora buscassem o Realismo, seriam excessivamente falsos.

Em *O Naturalismo no Brasil*, Nelson Werneck Sodré realiza amplo e específico estudo sobre o movimento naturalista. As obras naturalistas de Aluísio Azevedo têm seus enredos apresentados, sendo destacadas e analisadas separadamente. No item “A iniciação”, *O mulato*, embora ainda apresente fortes traços românticos, é reconhecido como o romance que inaugura uma nova maneira literária. O historiador, no entanto, não deixa de enfatizar que *O coronel sangrado* (1877), de Inglês de Souza, revela mais traços naturalistas que *O mulato*, trazido a público quatro anos mais tarde e aceito como marco inicial do Naturalismo entre nós. Segundo o crítico, basta recordar a estrutura de *O mulato*, para constatar que o romance é muito menos naturalista do que se supõe em geral. De toda

a obra, restariam como traços naturalistas o anticlericalismo, a pressão do meio e a conceituação da mulher como vítima da própria fisiologia. Dessa forma, *O mulato* é encarado apenas como um ensaio, um romance incompleto, mero esboço e traço de iniciação do que viria a ser a obra literária de Aluísio Azevedo. Assim, em seu primeiro romance naturalista, o talento de Aluísio estaria em estado latente, manifestando-se de forma madura em romances posteriores, como *Casa de pensão* e *O cortiço*. Seguindo tal raciocínio, *Casa de pensão* e *O homem* são tratados no item “A expansão”, enquanto o item “O apogeu” é dedicado ao estudo de *O cortiço*. *Casa de pensão* traria a marca inconfundível do processo naturalista, ao passo que *O homem*, exemplo típico do Naturalismo de receita, seria um romance fraco, incapaz de resistir à menor análise. Já *O cortiço*, retratando a vida comum com rigorosa fidelidade, seria um livro denso, a verdadeira obra-mestra de Aluísio Azevedo e um dos maiores livros da literatura brasileira, pois não só salva do esquecimento como marca a importância do Naturalismo no nosso país. Assim como *O missionário* (1891), de Inglês de Souza, *A normalista* (1892) e *Bom Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, *O cortiço* (1890) selaria o que de melhor o Naturalismo nos ofereceu. Depois dele, o movimento teria por fim declinado. Romances como *O coruja* e *Livro de uma sogra* são rapidamente comentados como obras pouco expressivas, uma vez que, de acordo com o crítico, o ponto forte de Aluísio, considerado por ele o melhor romancista de costumes do século XIX, não seria a análise psicológica ou a figuração do interior de seus personagens, mas o caráter convencional que lhes é atribuído.

No terceiro volume da coleção *A literatura brasileira*, da Editora Cultrix, destinado ao estudo do Realismo, João Pacheco concede ao romance *O mulato* o mérito da implantação do Naturalismo no Brasil, pois acredita que *O calculista* (1876) e *O coronel sangrado* (1877), de Inglês de Sousa, embora realistas e cronologicamente precursores, não se encaixam perfeitamente nos moldes naturalistas. Considerado marco divisório em nossa vida literária, *O mulato* ainda não estaria livre de traços românticos e mesclaria momentos de grande dramaticidade aos de total inverossimilhança. Seguindo uma linha evolutiva, *Casa de pensão* caracteriza, na opinião de João Pacheco, um progresso na obra de Aluísio. O ápice seria atingido com *O cortiço*, onde a “apreensão dramática dos estados de alma dos personagens”(Pacheco,1968:137) ganharia destaque. Depois de sua tríade naturalista,

Aluísio deixaria de ser observador para se tornar o experimentador de *O homem e Livro de uma sogra*. Breve menção é feita ao romance *O coruja*, que, segundo o crítico, com instantes de rara tensão e beleza, ocuparia um lugar à parte na obra azevediana. Os romances folhetinescos, assim como *A mortalha de Alzira*, são apenas citados em nota de rodapé. A ausência de comentário sobre essas obras deve-se, provavelmente, ao fato de estarmos diante de um estudo específico sobre o Realismo. No capítulo “A história curta e o teatro”, João Pacheco destaca o livro *Demônios* e cita contos raramente lembrados, como “Heranças”, “Músculos e nervos”, “A serpente” e “O madeireiro”, ressaltando que alguns resvalam no melodrama. Quanto à produção dramática, há exclusiva referência a *Casa de orates*, escrita em parceria com o irmão Artur Azevedo.

Em seu estudo sobre o Naturalismo, Lúcia Miguel Pereira entremeia comentários sobre a obra de Aluísio com a de outros escritores naturalistas. Ao longo do capítulo, a autora dedica comentário específico à obra de Aluísio. Como veremos em Alfredo Bosi e Afrânio Coutinho, em nota junto ao nome do autor, há pequeno resumo biográfico seguido da relação de obras. As peças teatrais são mencionadas em uma única passagem ao longo do texto. De toda a obra de Aluísio, restaria apenas a tríade naturalista, sendo somente *O cortiço* um bom livro, lembrado como o único romance concluído do projeto “Brasileiros antigos e modernos”, que registraria, ao longo de cinco romances - *O cortiço*, *A família brasileira*, *A loureira*, *O felizardo* e *A bola preta* -, a vida na Corte desde 1820. A tal romance Aluísio deveria seu lugar no primeiro plano de nossa literatura. O poder de fixar as coletividades representaria, assim, a maior contribuição do autor para o romance brasileiro, enquanto as obras de análise psicológica seriam falhas do romancista. Há resumo e ampla análise das principais tramas e dos protagonistas de cada um dos três romances naturalistas. *O mulato* tem seu tom romântico destacado e, na opinião da crítica, “como enredo, pois, [...] como estudo de caracteres, [...] não merece a fama de que desfruta” (Pereira, 1988:146). Os folhetins, lembrados como romances fabricados tendo em vista apenas o lucro, seriam responsáveis pela desigualdade da obra de Aluísio, e neles o autor teria desperdiçado talento. Romances como *O coruja*, *Filomena Borges*, *O homem e Livro de uma sogra* seriam ilegíveis, segundo critérios do momento em que a crítica publica seu estudo, sendo que os dois últimos constituiriam “dois dos livros mais falsos que já se tem escrito” (Pereira, 1988:149).

No quarto volume de *A literatura no Brasil*, obra organizada por Afrânio Coutinho, dedicam-se três capítulos ao estudo do Realismo e do Naturalismo no Brasil. Ao lado de Aluísio Azevedo, Inglês de Sousa, Júlio Ribeiro e Adolfo Caminha seriam as figuras representativas do Naturalismo brasileiro. Embora *O coronel sangrado* (1877), de Inglês de Sousa, e *Um estudo de temperamento* (1881), de Celso Magalhães, precedam cronologicamente o primeiro romance naturalista de Aluísio, o mérito da implantação do Naturalismo no Brasil é atribuído ao autor de *O mulato*: “Pelo valor e extensão de sua obra” (Montello, 1969:68), Aluísio seria a principal figura do romance naturalista brasileiro. O capítulo *A ficção naturalista*, de autoria de Josué Montello, dedica longo comentário a Aluísio Azevedo. Em nota de rodapé, apresenta resumida biografia do autor, seguida de referências bibliográficas e fontes de estudo a seu respeito. As duas edições de *O mulato* são destacadas, com a ressalva de que só a segunda tem feição realmente naturalista. A superação dos traços românticos da primeira versão não teria sido total, uma vez que, em muitos de seus aspectos, *O mulato* ainda pagaria tributo ao Romantismo. A produção literária de Aluísio estaria dividida entre obras-primas, como *O cortiço* e *Casa de pensão*, “ponto mais alto da curva que descreve a evolução de sua obra” (Montello, 1969:72), e os folhetins destituídos de importância literária. Esses últimos seriam apenas tarefa secundária, onde Aluísio, influenciado pela circunstância de ter de viver da pena, teria dispersado grande parte de seu talento. *O cortiço* é considerado o melhor romance de aglomerado humano da literatura brasileira, enquanto o romance de estréia, *Uma lágrima de mulher*, seria destituído de valor ponderável como obra literária. A produção romântica de Aluísio não é nem mesmo citada no terceiro volume da obra, dedicado ao Romantismo. Aluísio também teria falhado em *O homem* e em *Livro de uma sogra*. Já *O coruja*, embora “derivado dessa escrita de afogadilho, estaria longe de pertencer à categoria dos trabalhos perecíveis” (Montello, 1969:73).

Nas poucas páginas destinadas ao comentário sobre a produção literária de Aluísio Azevedo, José Guilherme Merquior, em sua obra *De Anchieta a Euclides*, narra em algumas linhas a trajetória da vida de Aluísio Azevedo. Em seguida, faz breve apresentação do enredo de *O mulato*, considerado “investida altamente dramalhônica contra o escravismo, no bojo da campanha abolicionista” (Merquior, 1996:157), de *Casa de pensão* e de *O cortiço*. O elemento romântico e o determinismo levados ao absurdo de *O mulato* e

O homem são destacados. Os folhetins românticos de Aluísio não são mencionados no segundo capítulo destinado ao Romantismo, sendo lembrados pelo crítico apenas no capítulo seguinte - “O segundo oitocentismo (1877-1902)” - , como tentativas do autor de profissionalizar a literatura. Há breve comentário sobre a produção dramática do século XIX, porém nenhuma referência é feita à criação teatral de Aluísio Azevedo.

É sem dúvida Massaud Moisés o responsável pela abordagem mais detalhista e abrangente da obra azevediana. Embora acredite que o melhor do talento de Aluísio esteja em sua trilogia naturalista, o terceiro volume da *História da literatura brasileira* do autor não se concentra exclusivamente nos resumos e análises dessas obras. Abre-se importante espaço para romances que, em geral, recebem pouco ou nenhum destaque nos manuais de literatura. É o caso de *Filomena Borges* e *A mortalha de Alzira*, que, pelo conteúdo e pela forma, merecem, segundo o historiador, atenção especial. O primeiro faz sátira ao casamento burguês e se define pela criação de uma pícara, a heroína do título. Há breve registro da montagem teatral do romance no Teatro Príncipe Imperial. Já *A mortalha de Alzira*, centrada mais no quadro de costumes de uma época que nos caracteres do enredo, oscilaria entre o Romantismo e o Naturalismo, levantando temas de destaque em obras naturalistas, como o celibato clerical e a histeria. Este último tema é mapeado pelo crítico em diferentes romances.¹ Massaud Moisés repete a divisão binária da obra de Aluísio, já comentada pela maioria dos historiadores, e identifica com relativa frequência o autor naturalista infiltrado nas histórias folhetinescas. À semelhança de outros contemporâneos, a dualidade romântico-realista teria acompanhado toda a produção literária de Aluísio. Temas e tipos como o adultério, a histeria, a viúva e o comerciante português não estariam presentes só nas obras naturalistas. Os romances *O coruja* e *Livro de uma sogra*, frequentemente desprestigiados, recebem considerável análise crítica. A narrativa de estréia, *Uma lágrima de mulher*, também é lembrada, assim como o livro que Aluísio teria

¹ O tema da histeria, explorado exaustivamente em *O homem* (1887), já havia sido abordado, embora de forma mais tímida, em outras produções de Aluísio Azevedo. Apareceu pela primeira vez em *O mulato* (1881); em seguida, nos folhetins românticos *A condessa Vesper* (1882) e *Girândola dos amores* (1882), por meio das personagens Ana, Laura e Olímpia; depois, no romance *Casa de pensão* (1884), com Nini, filha de madame Brizard e João Coqueiro; finalmente, em *O coruja* (1890) e *A mortalha de Alzira* (1894), e ainda no conto “Inveja” (1898) A histeria é, assim, um tipo, ou melhor, um esteriótipo, à medida que se repete de modo uniforme e previsível.

escrito a respeito do Japão, já durante a carreira diplomática. No segundo volume de sua história literária, destinado ao Romantismo, Massaud Moisés também faz brevíssima referência a *Uma lágrima de mulher*, lembrado ao lado das obras românticas de Machado de Assis, como exemplo característico da prosa de ficção brasileira de nosso terceiro momento romântico (pós-1870). Massaud Moisés também faz referência ao inacabado projeto “Brasileiros antigos e modernos”. Merecem realce ainda o livro de contos *Demônios* e o volume de crônicas e correspondências *Touro negro*, de 1910, escrito, assim como *Fluxo e refluxo* (“facécia em três atos”), de 1903, durante a vida diplomática de Aluísio. O crítico coloca em relevo contos de pouca visibilidade, analisando-os como meros exercícios, esboços de cenas de romances. Os personagens do conto “Vícios” e o enredo de “Pelo caminho” retornam em *A condessa Vesper*, assim como o conto “A inveja” é síntese de *A mortalha de Alzira*, e “Músculos e nervos” inspira um dos capítulos de *Girândola dos amores*. Os contos que se inclinam ao fantástico, como “Demônios” e “O impenitente”, recebem relativo destaque, e anunciam, na opinião do historiador, um ficcionista capaz de visionar outros horizontes para além do dia-a-dia carioca. As cartas que compõem *Touro negro* são compreendidas como subsídios capazes de explicar, a partir de 1896, a substituição da carreira literária pela diplomática. A carta escrita em 1884 a Afonso Celso ilustraria o projeto de Aluísio de, através do desafogo financeiro proporcionado pela vida de cônsul, se dedicar integralmente à literatura:

Isto quer dizer que desejo ardentemente descobrir ardentemente 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 le jour* (Azevedo. *Apud* Moisés, 2001:49).

Seguindo o modelo adotado para todo o volume, em nota junto ao nome do autor, Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira*, apresenta pequeno resumo da sua biografia. Há breve menção à produção folhetinesca e à criação teatral. Tais referências, no entanto, não são seguidas de nenhum comentário mais específico ao longo do texto. Para Bosi, como romancista produtor de folhetins, Aluísio seria caso raro e precoce de

profissionalização literária. Desconsiderando a literatura de viagem - escrita por Aluísio depois de seu ingresso na carreira diplomática -, o historiador atribui o estranho abandono por Aluísio das letras ao início de suas atividades diplomáticas e ao seu ingresso na Academia Brasileira de Letras (1897). Nas quase seis páginas de sua história literária, dedicadas a Aluísio, Bosi concentra-se exclusivamente no comentário sobre a tríade naturalista. Como Lúcia Miguel-Pereira e Massaud Moisés, Bosi refere-se ao ousado e pouco conhecido projeto do escritor: o de constituir a Comédia Humana do Segundo Reinado, sob o título de “Brasileiros antigos e modernos”, que acabou limitado ao primeiro volume: *O cortiço*. O caráter romântico de *O mulato* é assinalado, e a produção de Aluísio dividida entre os romances sérios e os pastelões melodramáticos, de pura inspiração comercial. A produção literária de Aluísio teria, então, como também aponta Antonio Candido, (Bosi, 1994:188) altos e baixos. Ainda assim, nosso principal escritor naturalista é reconhecido pelo historiador como expoente da ficção urbana brasileira.

No primeiro volume de seu alentado ensaio sobre a tradição literária brasileira, José Aderaldo Castello também privilegia os romances naturalistas. Dissertando sobre os folhetins do século XIX, o crítico não se refere à criação folhetinesca de Aluísio. O romance de estréia *Uma lágrima de mulher* é apenas citado no corpo do texto e as principais obras são enumeradas em nota de rodapé. É no subitem “Contribuições realistas-naturalistas”, do capítulo XIII, sobre a narrativa ficcional do último quartel do século XIX, que Aluísio Azevedo recebe destaque. Até então, seu nome aparecera apenas uma vez, sendo incluído ao lado do de Machado de Assis, Inglês de Sousa, Manuel de Oliveira Paiva e Raul Pompéia no seleto grupo dos cinco romancistas de relevo do período realista de nossa literatura. Na linha do romance de ambientação urbana no Rio de Janeiro, Aluísio Azevedo e Raul Pompéia mereceriam realce ao lado de Machado de Assis, como importantes romancistas. *O mulato* configuraria a narrativa representativa da sociedade urbana provinciana, e, apesar de ainda apresentar impregnações românticas, refletiria o modelo realista de Eça de Queirós. O assunto não seria novo, mas ao romancista teria cabido o mérito da renovação no tratamento e na visão da sociedade. No capítulo destinado à análise da narrativa ficcional romântica, José Aderaldo Castello, destacando as diferenças entre as vestes românticas e realistas, traça curioso paralelo entre a temática de *O mulato* e de *A escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães, considerado irmão mais velho do

primeiro romance naturalista de Aluísio. *Casa de pensão* e *O cortiço*, pontos altos de nosso Realismo como narrativas de representação social coletiva, também merecem destaque. O romance *O coruja* é lembrado como caricatura da formação e ação do homem público. Iniciador do Realismo para uns e do Naturalismo para outros, Aluísio teria tido o mérito de, segundo Castello, subordinado ao ângulo realista de observação, incidir em camadas sociais até então desprezadas.

Labirinto do espaço romanesco (1979), de Sonia Brayner, talvez por não se tratar de um manual de história literária, mas de um estudo analítico concentrado em tema específico, apresenta uma abordagem diferente das obras previamente citadas. Não há em tal estudo nenhum registro biográfico, nem mesmo simples menção a outros aspectos da produção artística de Aluísio Azevedo. A autora apresenta uma análise abrangente do Naturalismo brasileiro, e não um comentário específico sobre a obra de Aluísio Azevedo. A investigação de alguns traços da literatura naturalista, como o hibridismo romântico-naturalista, os clichês narrativos e o projeto descritivo, é pontuada com comentários sobre diferentes romances naturalistas. Para a ilustração de tais aspectos, romances como *O mulato* e *O homem* são lembrados, ao lado de *Os retirantes* (1879), de José do Patrocínio, e *A carne* (1888), de Júlio Ribeiro. A alternância de códigos românticos e naturalistas, na formação de um sistema compensatório de informações paralelas, seria própria da obra naturalista de Aluísio Azevedo, exemplo mais evidente e consciente do hibridismo romântico-naturalista. Resvalando para o folhetim, por meio de um manancial de situações extraídas da literatura folhetinesca, *O mulato* teria no mistério da identidade de seu personagem-título, desenvolvido junto ao tema do preconceito racial e do amor ilegítimo, um clichê narrativo comum da literatura de aventuras. Quanto ao projeto descritivo, Aluísio é lembrado como mestre naturalista da descrição coletiva. O Naturalismo se teria perdido “em protocolos e artifícios sem conseguir o encontro de verdadeira natureza estética e social” (Brayner 1979:48), e Aluísio Azevedo, seu principal representante, seria um dos exemplos flagrantes dessa produção literária desequilibrada. A contribuição do Naturalismo estaria, sobretudo, no controle dos desvarios aventurecos do Romantismo, por meio da lógica e da causalidade, que passam a reger os movimentos da intriga, bem como na criação de uma imagem menos idealizada do homem brasileiro.

Comentários sobre romances de Aluísio Azevedo e citações retiradas dos mesmos permeiam o amplo ensaio de Flora Süssekind *Tal Brasil, qual romance?*. Ao analisar os estudos de temperamento, a cientifização da linguagem literária, o papel do médico como porta-voz do intelectual da época e a medicalização do romance e da sociedade brasileira, típicos do Naturalismo do final do século XIX, a autora destaca trechos de *O mulato* e relembra os inúmeros casos de histeria presentes nos textos de Aluísio Azevedo, que tiveram seu auge em *O homem*. O quase desconhecido conto “Heranças”, onde as disputas entre pai e filho são encaradas como conseqüências da hereditariedade, e a peça cômica *Casa de orates*, na qual o pai aceita o casamento da filha apoiado no exame sanitário do futuro marido, são citados como exemplos do forte enlace entre a ciência e a literatura. Também merecem destaque o privilégio que Aluísio concede ao visual em seus textos naturalistas, assim como o importante fato de ter sido o primeiro escritor a viver exclusivamente do seu ofício. Ao comentar o fato de Lúcia Miguel-Pereira ter lamentado que, ao invés de *Casa de pensão* e *O cortiço*, justamente *O homem* e *A carne* terem feito escola, bem como sua restrição sobre a preferência do Naturalismo brasileiro pelos casos de alcova e pela análise de temperamentos doentios, em detrimento de uma analogia maior com o que se passa no país do ponto de vista político, Flora Süssekind chama a atenção para a circunstância de a crítica brasileira freqüentemente exigir uma sintonia nítida entre literatura e vida nacional. Analisando os ciclos naturalistas dos anos de 1930 - como o do cacau, o da cana, o do cangaço e do misticismo - , a autora lembra o esboço do ciclo romanesco que Aluísio intencionava escrever com cinco romances que teriam como pano de fundo os fatos da vida pública não apresentados pela história. A autora transcreve um trecho de artigo publicado em 1885, em *A Semana*, onde Aluísio explica a idéia desse ciclo que nunca chegou a concluir, e que teve apenas o primeiro romance da série planejada trazido a público.

Analisada a fortuna crítica, constatamos que, em geral, a história e a crítica literárias lançam sobre a produção literária de Aluísio Azevedo um olhar direcionado para as obras naturalistas. A produção romântica é poucas vezes citada, enquanto a narrativa fantástica, a policial e a obra teatral permanecem à sombra. Compreende-se, então, a pertinência de uma investigação mais detalhada dos diferentes caminhos percorridos por Aluísio Azevedo, ao longo de toda sua trajetória literária. Eis o que buscaremos desenvolver.

2 - OBRA DRAMATÚRGICA

Autor de vários romances, Aluísio Azevedo é reconhecido pela historiografia literária e pelo grande público como o principal nome do Naturalismo no Brasil. O que em geral poucos conhecem é sua intensa relação com o teatro de sua época. Além de dramaturgo, autor de comédias, dramas e revistas do ano,² Aluísio foi o responsável pelo desenho de cenários e figurinos de várias produções teatrais do século XIX.

Peças como *Os sonhadores*, que mais tarde recebeu o título de *Macaquinhos no sótão* - nome de uma importante seção da *Gazeta de Notícias* -, e a adaptação de seus romances *Filomena Borges* e *O mulato*, em 1884, são produções individuais. Na maioria de suas peças, entretanto, Aluísio teve como parceiros o irmão, o também teatrólogo Artur Azevedo - com quem escreveu sua primeira peça, *Os doidos*, e ainda, *Casa de orates*, *Flor de lis*, *Fritzmack* (revista do ano de 1888) e *A República* (revista do ano de 1889)- Olavo Bilac, parceiro em *Triboulet*, tradução da peça de Victor Hugo de *Le roi s'amuse*, e ainda o pintor Émilio Rouède.

Quanto à parceria com Rouède, pouco se sabe da relação entre os co-autores, bem como da contribuição que deram juntos ao teatro nacional, sem falar na contribuição individual de Rouède, que é praticamente desconhecida. Dentre as seis peças que escreveram juntos - *Lição para maridos*, *O caboclo*, *A adúltera*, *Um caso de adultério*, *Em flagrante* e *O inferno* -, duas terão destaque nesse trabalho: a comédia em quatro atos *Lição para maridos* (originariamente intitulada *Venenos que curam* e encenada pela primeira vez em 1885) e o drama em três atos *O caboclo*, de 1886.³

² Misto de comédia e opereta que tinha como tema os acontecimentos mais marcantes do ano que terminara.

³ Durante muitos anos os manuscritos dessas duas peças permaneceram guardados por D. Pastor Azevedo Luquez, filho adotivo de Aluísio Azevedo. Algum tempo depois, chegaram às mãos de um dos bisnetos de Émilio Rouède, que os doou à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, em 1994.

2.1 - De São Luís do Maranhão ao Rio de Janeiro: breve biografia

Oriundos de uma das famílias mais cultas do Maranhão, Aluísio e os irmãos estiveram desde a infância em contato com o teatro e a literatura. Seu pai, o vice-cônsul luso David Gonçalves de Azevedo, foi o criador do Gabinete Português de Leitura, e sua mãe, Émilia Amália Branco, era uma mulher instruída, admiradora das artes, e que soube superar os preconceitos de que foi vítima.⁴ Ministrou aos filhos as primeiras lições de latim e de língua francesa, assim como despertou neles o gosto pela leitura. Aluísio e o irmão mais velho, Artur, dispunham livremente dos volumes do Gabinete Português, que adquiria as obras vindas da Europa com relativa rapidez.

Embora vice-cônsul, David Gonçalves não dispunha de recursos para arcar com os estudos dos filhos na Universidade. Foi então que, por intermédio de alguns amigos, conseguiu para Aluísio um emprego como caixeiro num armazém de despachantes da alfândega. Nesse mesmo período, Aluísio foi convidado por Domingos Tribuzzi, seu professor de pintura, para ir à Itália a fim de aprimorar sua técnica. Sem dispor de meios para sustentar os estudos do filho, David Gonçalves não permitiu a viagem, frustrando a maior ambição de Aluísio: ser reconhecido como pintor. Não por acaso, seu ingênuo romance de estréia, *Uma lágrima de mulher*, obra de juventude, escrito no Maranhão em 1874, tem como cenário a ilha de Lipari, na Itália, e parece refletir a fixação de Aluísio por aquele país.

Ao abandonar o ofício de caixeiro, Aluísio passou a se dividir entre o aprendizado da pintura e do desenho, com os professores Tribuzzi e João Cunha, e alguns trabalhos temporários: foi guarda-livros, além de professor de gramática e de desenho. Depois, mais seguro de seus dons, deixou o colégio onde lecionava para tentar viver exclusivamente da venda de suas telas.

⁴Amália fora casada com o também português Antônio Joaquim Branco, homem rude, de quem fugiu depois do nascimento da filha. Acolhida por uma família amiga, Amália foi, durante anos, vítima de preconceitos. Da fuga até o encontro com o então viúvo David Gonçalves decoreram quinze anos. Ao se conhecerem, Amália e David tinham quase 40 anos de idade. Dessa união tardia e resistente a todas as hostilidades da época (não há registro de que eles tenham se casado oficialmente), nasceram cinco filhos, entre os quais Artur e Aluísio Azevedo.

Ao chegar ao Rio de Janeiro pela primeira vez, em 1876, Aluísio tinha como intenção se aperfeiçoar na pintura, dispondo-se aceitar pequenos trabalhos que lhe garantissem a sobrevivência. Artur já estava no Rio há dois anos, era escritor, jornalista satírico e começava a ser conhecido como autor dramático. Nos primeiros dois anos e meio que passou na capital, antes da morte do pai, Aluísio conseguiu se matricular na Academia de Belas-Artes como ouvinte nas aulas de modelo vivo, além de ter trabalhado como professor, retratista e gerente de hotel. A morte de um dos desenhistas de *O Fígaro*, conhecido jornal satírico da época, lhe deu a oportunidade de, facilitado pelos conhecimentos do irmão, atuar como caricaturista, no mesmo ano. Passou então a fazer desenhos satíricos sobre a vida social e política do Rio de Janeiro. Suas caricaturas chamavam atenção para os males que afligiam, sobretudo, o Rio de Janeiro, como a escravidão, o enriquecimento dos portugueses através da exploração do povo, os cortiços e a febre amarela. Mais tarde, começou a desenhar para outros jornais, como *O Mequetrefe* e *A Comédia Popular*, e a escrever crônicas, algumas sob o pseudônimo de Lambertini.

Mesmo demonstrando certa predileção pela pintura e pelo desenho, Aluísio foi, muito cedo, possivelmente por influência do irmão Artur, atraído pelo teatro. Em 1879, enquanto só era conhecido como caricaturista, escreveu com Artur a comédia *Os doidos*, da qual apenas um fragmento foi publicado no primeiro número da *Revista dos Teatros*. Pouquíssimo se sabe sobre sua primeira aventura dramática. A peça nunca foi montada, e quando o primeiro número da revista foi publicado, em 1879, Aluísio já estava no Maranhão há nove meses. No momento em que começava a ser conhecido como caricaturista e escritor, e em que penetrava no meio teatral como cenarista e dramaturgo, foi obrigado, por ocasião da morte do pai, em 1878, a voltar ao Maranhão.

Foi também nessa época que desistiu da carreira de pintor. O caricaturista e o pintor então cederam lugar ao jornalista e romancista Aluísio Azevedo. Seu talento de desenhista foi colocado a serviço do teatro, onde dirigiu espetáculos, criou cenários e desenhou figurinos. Foi o caso, sobretudo, da revista do ano *O bilontra*, de Artur Azevedo e Moreira Sampaio, que alcançou mais de cem representações, em 1886:

Aluísio Azevedo que não só é um escritor distinto mas também um excelente desenhista, incumbiu-se de fazer todos os figurinos dos principais personagens

da revista. O empresário Braga Júnior tenciona fazer exposição de todos esses figurinos reunidos num quadro de grandes dimensões (*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 17.11.1885. *Apud Mérian*, 1988 :418).

O trabalho de cenarista e diretor ficou em segundo plano na vida de Aluísio Azevedo, e é difícil de ser apreciado, em razão do desaparecimento de suas maquetes e esboços, bem como do desprestígio deste aspecto da arte teatral. Sabe-se, no entanto, que Aluísio contribuiu para a renovação da *mise-en-scène*. De acordo com os pressupostos do teatro realista, seus cenários e figurinos buscavam a elaboração de um ambiente menos convencional, recriando no teatro a ilusão da vida cotidiana e contemporânea.

Anos mais tarde, confessou a Coelho Neto a grande frustração por não ter seguido a carreira de pintor :

Ele 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. Quando escrevo - afirmava - pinto mentalmente. Primeiro desenho os meus romances, depois redijo-os’ (Coelho Neto. *Apud Mérian*, 1988: 171).

2.2 - O Maranhão ganha um crítico teatral

Quando Aluísio voltou ao Maranhão, o teatro, que continuava a ser apenas uma distração reservada à “boa sociedade”, estava em decadência, tanto no plano material como no da criação artística. O Teatro São Luís encontrava-se em reforma e não existia nenhuma companhia teatral digna de destaque. No fim de 1878, foi criada a Sociedade Dramática, entidade de apoio e promoção da dramaturgia, que reabriu o Teatro São Luís, dando impulso à vida teatral de São Luís. Uma companhia portuguesa começou a adaptar alguns romances, obtendo relativo êxito, ao passo que novos grupos de teatro amador eram formados. Junto com alguns amigos, dentre eles Vítor Lobato, filho de sua irmã por parte de mãe, Aluísio planejou construir um novo teatro, mas ao que tudo indica a idéia não

atingiu o sucesso esperado. Sem conseguir levar seu projeto adiante, começou a atuar como crítico teatral, escrevendo para jornais e semanários, como *A Flecha*, *O Pensador* e *Pacotilha*. Suas duras críticas, curiosamente, dirigiam-se sobretudo ao público, que só se interessava por peças românticas e *vaudevilles*.

Representa-se no São Luís um dramalhão chamado *Os milagres da Virgem Aparecida*, grossa patacoada em quatro atos e uma apoteose, afora os quadros. A peça não tem o que lhe aproveite. O público, porém, que tem sempre pronta a boca para escancarar até as orelhas defronte dos fogos-de-bengala e dos maquinismos milagrosos, encheu completamente o teatro na primeira representação e continua ainda a lá ir.

O público gosta do mau ? Dê-se-lhe o mau ! O público é um pedaço d'asno ? Dê-se-lhe milagres de Santo Antônio e São Benedito. Mas não podemos reprimir o desgosto, a raiva, a vergonha que nos causa essa preferência (Azevedo. *Apud Mérian*, 1988:175).

Nos dois primeiros anos que passou no Rio de Janeiro, Alúcio frequentou um círculo de intelectuais, escritores, artistas e jovens políticos que marcaram a vida cultural, social e política dos últimos anos do século XIX na cidade. No convívio com esses homens, conheceu o Positivismo, e fortaleceu ideais abolicionistas e republicanos. Seguindo as idéias preconizadas por Émilie Zola, Alúcio acreditava que a ideologia positivista deveria ser a base de toda criação literária útil. Nos jornais de São Luís do Maranhão, desempenhava ele o mesmo papel exercido por Zola nos jornais parisienses *Bien Public* e *Voltaire*. Suas crônicas combinavam a crítica sistemática e aguda às obras românticas com a apologia declarada ao teatro realista, contribuindo enormemente para sua popularização.

O drama hoje tem missão mais nobre do que a de distrair o público com um enredo todo enxertado de assassinatos e pescoções; não senhor, ele hoje é o desenvolvimento de uma tese social ou científica, é enfim o meio de ensinar ao povo aquilo que ele só poderia aprender no seio de uma sociedade que não conhece (Azevedo. *Apud Mérian*, 1988:176).

Suas teses não eram originais, mas apenas eco das críticas literárias e positivistas sobre a literatura e as artes em geral. Para Aluísio, o teatro realista possuiria uma importância pedagógica e deveria sensibilizar o público para os temas já abordados nos romances. Mais tarde, o teatro passou a ser uma complementação de seus romances, no sentido de propagar idéias, como a abolição da escravidão, o papel da mulher na sociedade, o sentido da vida intelectual e artística, etc. Como veremos adiante, sua obra teatral encontrava-se em perfeita coerência com sua concepção relativa à estética do romance.

2.3 - O teatro do século XIX : o reinado da opereta

Nas últimas décadas do século XIX, a alienação cultural no Brasil era enorme. Grande parte da população estava excluída de qualquer sistema educativo. Apenas 15% da população era alfabetizada e poucos eram leitores potenciais (cf. Mérian, 1988:342). Esse reduzido público leitor dividia-se entre uma maioria, amante de romances-folhetim, e uma minoria, leitora de romances naturalistas e antenada com a vida literária européia. A difusão das produções européias, sobretudo francesas, representava uma concorrência multiforme para os romancistas e teatrólogos brasileiros. A presença predominante das obras européias não influía apenas nas condições financeiras de nossos escritores, que eram pouco requisitados, mas também no gosto do público e, conseqüentemente, na criação artística no Brasil.

O domínio do teatro cômico e musicado foi absoluto nos palcos brasileiros, durante grande parte do século XIX. Com a função predominante de entreter, o teatro tinha, dentre seus gêneros preferidos, as operetas, as revistas do ano - de qual falaremos adiante -, o *vaudeville* e os melodramas. As peças que apresentavam alguma pretensão literária raramente eram montadas e, quando assim acontecia, permaneciam pouco tempo em cartaz.

Aluísio, à semelhança de outros intelectuais, buscava um teatro de qualidade literária, mas freqüentemente, assim como fizera com seus romances, tivera de se render ao gosto do grande público. Em *A conquista*, Coelho Neto relembra uma das discussões de

Aluísio com um empresário da época, capaz de ilustrar com clareza a preferência teatral do grande público:

O senhor Heller entende que devo arranjar umas coplas e um jongo para a comédia. Uma comédia de costumes, que joga com cinco personagens... O homem quer, a todo transe, que venham negros à cena com maracás e tambores, dançar e cantar [...]. Diz ele que o público não aceita uma peça serena, sem chirinola e saracoteios (Coelho Neto. *Apud* Faria, 2002:8).

Existia uma dezena de teatros funcionando no Rio de Janeiro, mas a maior parte estava ocupado por espetáculos de variedades, pela ópera cômica, pelo *vaudeville* e pelas revistas, em detrimento do drama e da tragédia. Até mesmo os espetáculos circences estavam em voga. As condições materiais da realização cênica eram precárias; reinava a ausência de profissionalismo. Por não existir nenhuma escola de formação dramática, atores e atrizes eram formados empiricamente. Em muitos casos, as peças eram encenadas por atores e cantores estrangeiros. O cachê dos atores continuava submetido aos imprevistos do ofício. A crítica teatral, por sua vez, era embrionária e dependente de um público habituado ao entretenimento.

Em 1886, Artur Azevedo conheceu seu primeiro grande sucesso no Teatro Alcazar, apresentando *A filha de Maria Angu*, adaptação de *La fille de Madame Angot*. As circunstâncias levaram Artur a popularizar, através de traduções, adaptações, paródias e pastiches, um gênero pelo qual tinha pouca estima: a opereta. O mais fecundo autor teatral da época era constantemente responsabilizado pela decadência cultural do teatro no Rio de Janeiro. No entanto, consciente de que a opereta não permitia veleidades literárias e se configurava como puro entretenimento, Artur buscou realizar um teatro de qualidade, preocupado com os assuntos sociais, mesmo sabendo que este tipo de peça não agradava ao gosto popular: “[...] tratarei de aproveitar para o teatro alguns assuntos nacionais, bebidos nas velhas crônicas, mas naturalmente hei de escolher para isto outro gênero que não seja a opereta” (Azevedo. *Apud* Faria, 2001:587).

Em artigo publicado em 1882, sobre a polêmica representação de *Flor de lis*, peça escrita em parceria com Artur, Aluísio declarou aos seus detratores que cada povo tinha o

teatro que merecia e que a qualidade deste teatro dependia do nível de desenvolvimento material e cultural de cada sociedade :

O teatro em todos os exemplos que se possam evocar nada mais é do que o transunto da época em que vive, ou por outras palavras é a síntese da moral, do carácter, da índole, dos costumes e das aptidões artísticas e políticas do povo que o sustenta. Partindo desse princípio, o teatro acompanha as transformações de seu tempo e toma a feição e sabor do povo que representa (Azevedo. *Apud* Faria, 2001:577).

Na seqüência do artigo, Aluísio ainda repudia as críticas sobre a peça e o gosto popular:

O que teremos então ? Sim, o que teremos nós, que não possuímos carácter nacional, nós que não dispomos de ciência, nem arte, nem literatura; nós sem filosofia, sem política, sem paixões elevadas, sem *toilette*, sem saúde, sem coragem para coisa alguma. Nós, nos fazemos representar no teatro pela mágica e pela opereta. [...] Para um povo como nós somos, só há no teatro uma manifestação possível, é o disparate, o burlesco, o ridículo exagerado [...].

Que isto é lamentável e profundamente triste, não há dúvida nenhuma, porém, querer condenar o nosso teatro porque o desgraçado segue o seu destino fatal e misérrimo, é o que me parece ainda mais triste e mais lamentável.

[...] quando o teatro não atingiu ainda a posição que lhe compete no meio seriamente constituído; é infantil, é quase ridículo, exigir que ele seja moral, fecundo e reformador. Suas senhorias querem teses discutidas em cena, querem modelos de moral ; de acordo. [...] Convém saber qual é o público com que se pode contar para semelhante coisa? (Azevedo. *Apud* Faria, 2001:578).

Um dos principais obstáculos para o desenvolvimento do teatro, na opinião dos dramaturgos, foi o Conservatório Dramático, organismo de censura responsável por velar pela moralidade das peças apresentadas ao público. O Conservatório cortava e modificava

os textos, para fúria de autores e tradutores. Em 1882, a peça *Flor de Lis* ensejou pequena querela entre seus autores e o Conservatório. A Proclamação da República acarretou a supressão desse organismo, mas a censura política e ideológica tornou-se mais severa. Em 1897, um decreto governamental transferiu a censura teatral para a polícia, confirmando uma situação instalada já em 1890.

2.4 - A contribuição de Aluísio Azevedo

O teatro foi para alguns escritores, uma atividade bem remunerada. Artur Azevedo, por exemplo, ganhou com suas peças tanto quanto Machado de Assis ganhou na venda dos direitos autorais de uma edição de suas obras completas (cf. Mérian, 1988:417). A obra teatral de Aluísio, porém, não pode ser comparada à de seu irmão, mais talentoso no campo da dramaturgia. Contudo, de 1882 a 1890, o teatro foi uma atividade importante para o romancista. Nesse período, Aluísio escreveu mais de uma peça por ano, sozinho ou em parceria com o irmão Artur ou os amigos Olavo Bilac e Emílio Rouède.

Em 1882, Aluísio e Artur Azevedo estavam muito próximos. Moravam juntos e escreviam para o jornal *A Gazetinha*. Nesse mesmo ano, escreveram juntos *Casa de orates*, comédia em três atos, apresentada apenas seis vezes, a partir de 28 de abril de 1882, no Teatro Santana. Talvez por não se enquadrar no modelo de teatro vigente, essa comédia de costumes sem música foi reconhecido fracasso de bilheteria. Em 3 de setembro de 1882, a *Gazeta de Notícias* publicou irônico e debochado comentário sobre a peça:

Representa-se a *Casa de orates* dos dois Azevedo, Artur e Aluísio, uma espécie de dois Ajax, ambos “florentes aetatibus”, literatos ambos. O público escasso mostra que muito estima, aprecia, venera e considera os trabalhos originais brasileiros ... deixando-os entregues ao bom gosto e muita arte dos nossos atores. Os dois literatos Ajax, depois do espetáculo acreditam:

1^o : que é bem bom ser empregado público.

2^o : que ser empregado público não é nada mau (*Apud Mérian, 1988:418*).

O fracasso não impediu, no entanto, que, ainda no mesmo ano, os irmãos voltassem a escrever a quatro mãos a opereta *Flor de lis*, espécie de adaptação da peça de Burani e Bucheron, apresentada em Paris, em 1878. A família imperial e a alta sociedade do Rio de Janeiro compareceram à estréia, mas a Imperatriz, chocada com a ousadia da peça, saiu no final do primeiro ato. No dia seguinte, toda a imprensa criticou a imoralidade e o caráter escabroso da opereta, o que acabou despertando a curiosidade pública, contribuindo para o sucesso da peça, escrita de forma a satisfazer o gosto do grande público. Com destacamos anteriormente, Aluísio respondeu as críticas em dois longos artigos, mas ainda assim a peça teve de ser modificada para ser representada. Com dois fracassos de crítica em tão pouco tempo, a reputação dos irmãos ficou ameaçada.

Em 1884, Aluísio adaptou seu romance *Filomena Borges* para o teatro. Apresentada no Teatro Príncipe Imperial, a peça obteve pouco sucesso. No mesmo ano, escreveu a adaptação de *O mulato*, investindo agora no gênero dramático, prova de que não havia se esquecido das idéias que defendera como crítico teatral na imprensa do Maranhão. É quase impossível não ver nessa iniciativa um reflexo das adaptações de Zola para o teatro. A peça foi apresentada no Teatro Recreio Dramático, a partir de 18 de outubro de 1884. Essa adaptação nunca foi publicada, e de sua memória restam apenas os resumos do enredo feitos pelos folhetinistas. A ação dramática retoma a intriga do romance, com exceção do desenlace, que teve de sofrer alguma modificação, pois suporia um salto no tempo e uma ruptura da ação, incompatíveis com as exigências teatrais.⁵ Um ano depois, Adolfo Caminha comentou a euforia da noite de estréia :

O teatro encheu-se completamente, o povo aplaudiu a obra com desusado entusiasmo; e é preciso não esquecer que tratava-se de uma obra naturalista, gênero com que ainda não estávamos habituados. A imprensa, em sua quase totalidade, teve francos elogios para o jovem romancista que, num rasgo de patriotismo audacioso, tentara reformar o teatro no Brasil fazendo representar

⁵ No romance, o mulato é assassinado e, em seguida, as ações são retomadas após um longo lapso no tempo ficcional. Ana Rosa surge seis anos mais tarde casada e feliz ao lado de Dias. Já na adaptação teatral, Dias mata Raimundo ao saber que Ana Rosa está grávida. O escravo Benedito, com um punhal, corre para os bastidores atrás do assassino exclamando: “Aqui ainda há gente de raça” .

um drama de costumes nacionais, verdadeiro e bem arquitetado (Caminha. *Apud* Faria, 2002 :223).

Num momento em que a sociedade brasileira se dividia entre o sistema escravista e o abolicionismo, a peça foi recebida com entusiasmo pelos abolicionistas : “Grande número de pessoas foram felicitar o talentoso escritor assim como uma comissão composta dos senhores Clapp, Sampaio e Júlio Lemos por parte da confederação abolicionista” (Mérian, 1988:422). O bom êxito das primeiras apresentações provava que uma peça naturalista, baseada numa tese social, poderia interessar ao público do Rio de Janeiro. O sucesso da peça abolicionista de Moreira de Vasconcelos, de mesmo título, apresentada no Teatro São Luís, reforçava o interesse do público pelo Naturalismo. Ao adaptar *O mulato*, Aluísio já havia publicado *Casa de pensão*, seu segundo romance naturalista, e já se mostrava bastante seduzido pelas idéias preconizadas por Zola. É possível reconhecer na adaptação de Aluísio a grande contribuição dos romances de seu mestre (*Thérèse Raquin*, *L’assommoir* e *Nana*), que, encenados no Rio de Janeiro entre 1880 e 1881, provocaram vários debates na imprensa acerca das dificuldades na adaptação teatral de um romance naturalista e das próprias possibilidades do movimento no terreno dramático.

Em 1887, Aluísio escreveu sozinho *Macaquinhos no sótão*. Montada por Jacinto Heller, no Teatro Santana, a partir de 12 de abril de 1887, a peça era ao mesmo tempo comédia de intriga, musical e *vaudeville*. A presença de Vasques, ator de grande apelo popular no papel de protagonista, contribuiu para a acolhida favorável da peça. O manuscrito dessa comédia musicada ao gosto do grande público, considerada pelos críticos como a melhor obra cômica de Aluísio, desapareceu.

Ainda no mesmo ano, Aluísio escreveu *Os visionários*, comédia em três atos, representada no Teatro Santana, e traduziu com Olavo Bilac o drama em cinco atos *Le roi s’amuse*, de Victor Hugo, com o título de *Triboulet*. A peça, no entanto, nunca foi montada.

2.4.1 - O teatro naturalista no Brasil

A hegemonia do teatro cômico e musicado das últimas três décadas do século XIX ofuscou de tal modo as poucas realizações de caráter naturalista que essas raramente foram levadas em conta pelos historiadores e críticos literários. Sem considerar as tentativas naturalistas de Aluísio no teatro - *O mulato* e *O caboclo* - , José Veríssimo, em 1916, observava, na sua *História da literatura brasileira*, que o naturalismo no teatro “ não produziu nada de distinto” (Veríssimo. *Apud* Faria, 187:2001). Peças como *O mulato*, *O caboclo*, embora pouco lembradas, deveriam ser reconhecidas, contudo, como um esforço de atualização do teatro brasileiro, pois Aluísio buscou promover o diálogo do teatro nacional com a tendência estética da literatura de seu tempo: o Naturalismo. Apesar de suas tentativas, o Naturalismo, no entanto, não produziu no Brasil uma dramaturgia identificada com idéias teóricas de Aluísio, e não se organizou como um movimento que pudesse fazer frente ao teatro cômico e musicado.

Embora desprestigiado pela crítica e um pouco distante de seus pressupostos teóricos, o Naturalismo não esteve ausente dos palcos brasileiros. A adaptação de *O primo Basílio*, feita por Antônio Frederico Cardoso de Meneses, em 1878, foi a primeira apresentação teatral baseada num texto de cunho naturalista. O debate em torno do romance ajudou a divulgar o Naturalismo no Brasil, despertando o interesse pela obra de Zola, até então conhecido por um pequeno grupo de intelectuais, mas não foi suficiente para impedir o fracasso de público e de crítica da peça. Em uma de suas crônicas publicadas em *O Cruzeiro*, Machado de Assis diz não estar surpreso com o fracasso da peça, e sugere como explicação uma certa impossibilidade de acomodar adequadamente à cena todos os aspectos de um romance naturalista (Faria, 2001:190), idéia partilhada nos anos seguintes por muitos críticos e intelectuais.

Em 1880 e 1881, o público carioca pôde ainda assistir à adaptação teatral do romance de Zola *Thérèse Raquin*, além das montagens de *L'assommoir* e *Nana*. Mas o retorno à terra natal, por ocasião da morte do pai, privou Aluísio de assistir às representações daquelas peças, embora seja de supor-se que ele, de volta ao Maranhão, se mantivesse informado sobre os acontecimentos culturais do Rio de Janeiro.

A consagração de seu romance, saudado por muitos críticos cariocas como a obra que caracterizava uma reviravolta na história do romance brasileiro, era uma promessa de sucesso no resto do país. O êxito de *O mulato* permitiu à Aluísio voltar mais uma vez para o Rio de Janeiro, mas agora como romancista.

2.4.2 - Uma parceria pouco conhecida : Aluísio Azevedo e Emílio Rouède

A amizade entre Aluísio e Rouède nasceu por volta de 1883 e 1884, motivada pelo interesse de ambos por pintura. Francês de origem, o pintor Emílio Rouède chegou ao Brasil em 1880. Expôs seus quadros no Salão da Sociedade Propagadora de Belas-Artes, no Liceu de Artes e Ofícios, instituição onde mais tarde lecionou, e no Salão da Imperial Academia de Belas-Artes. Amante da vida noturna, logo adentrou a roda de intelectuais ligados à boêmia literária da época, onde conheceu Aluísio Azevedo, Olavo Bilac, Coelho Neto e Artur Azevedo. Os artigos publicados por Rouède e por Aluísio na coluna “Galeria do elogio mútuo”, do jornal *A Semana*, demonstram o quanto eles eram amigos e se admiravam reciprocamente. No texto de 1886, Rouède faz um balanço da carreira do amigo, chamando-o de “um naturalista de raça, um realista original”. Na semana seguinte, Aluísio retribui os elogios:

Emílio Rouède pertence a esta segunda espécie de homens de talento; é um poderosíssimo aparelho de assimilação, eternamente aberto para o mundo ideal do espírito; cada manifestação do belo que lhe passou diante dos olhos encontrou nele um amante apaixonado [...] (Azevedo. *Apud* Faria, 2002:XXVI).

Embora gozasse de algum prestígio no meio intelectual da época, Rouède é hoje um nome quase desconhecido. Pouco se sabe sobre as peças que escreveu em parceria com Aluísio Azevedo entre 1885 e 1890:⁶ *Lição para maridos*, *O caboclo*, *A adúltera*, *O*

⁶ De acordo com João Roberto Faria, não se tem notícia de que Rouède tenha escrito outras peças teatrais depois de 1890 (Faria, 2002 :XXX).

inferno, *Um caso de adultério* e *Em flagrante*. Essas duas últimas são, respectivamente, drama em três atos e comédia em um único ato, inspiradas no tema do adultério. A falta de público na apresentação dessas duas peças deveu-se ao fato de os autores não oferecerem aos espectadores as cenas audaciosas e picantes que eles estavam habituados a ver em operetas e *vaudevilles*. *Um caso de adultério*, por exemplo, foi anunciada como peça realista e comentada pelos críticos como uma obra naturalista. Alguns jornais da época fizeram crítica favorável, ao passo que outros a julgaram como composição medíocre. Entre essas seis peças, duas nunca foram montadas (*A Adúltera* e *O inferno*), três tiveram o manuscrito perdido (*A adúltera*, *Um caso de adultério* e *Em flagrante*) e apenas duas, *Venenos que curam* e *O caboclo*, foram publicadas em livro.

2.4.2.1 - Lição para maridos

Lição para maridos foi escrita em 1885. Esta comédia de costumes em quatro atos, com traços de *vaudeville*, foi representada no Teatro Lucinda, a partir de 15 de novembro de 1885. Para despertar o interesse do público, os autores organizaram uma festa durante a apresentação do dia 23 de novembro, onde a atriz Rose Meryss cantou o poema “Amor de artista”, de autoria de Aluísio Azevedo, musicado por Miguel Cardoso, enquanto Rouède pintou em poucos minutos um quadro representando a corveta Trajano. A tela foi oferecida como prêmio ao vencedor de um sorteio organizado durante o intervalo do espetáculo. A imprensa divulgou o acontecimento e a peça ganhou repercussão. Plena de situações hilariantes, essa comédia foi, mesmo sem o atrativo da música, recebida com simpatia pela crítica e pelo público. Os elogios se multiplicaram na imprensa e a peça atingiu o número razoável de doze apresentações.

Considerando o sucesso alcançado, Artur Azevedo julgou pequeno o número de apresentações e aproveitou sua coluna “De palanque”, no *Diário de Notícias*, para lamentar o curto tempo em cartaz das comédias e dramas:

A maior parte desses dramas tem caído por motivos que até hoje a inteligência mais pronta não conseguiu desvendar. O público das primeiras representações aplaudiu a valer, chamando entusiasticamente os autores à cena, nos finais dos atos. A crítica distribuiu os mais levantados elogios entre a peça e o desempenho. Todos disseram bem de uma e outra coisa. Como se pode, pois, explicar o afastamento do público ? Por que razão uma peça que agrada, que é aplaudida pelos espectadores e pela imprensa não leva gente ao teatro ? (Azevedo. *Apud* Faria, 2002:XX).

A comédia tem enredo simples e final previsível: o major barão Leonardo mantém uma relação extraconjugal com a prostituta Clotilde, que por sua vez se apaixona por Carlos, enteado do major. Buscando se redimir dos erros cometidos durante a vida, Clotilde se alia a Carlos, que estava empenhado em salvar o casamento da mãe. Unidos, Clotilde e Carlos traçam um plano para fazer Leonardo voltar ao lar. Inspirando-se no lema da medicina homeopática, *similia similibus curantur*, isto é, o semelhante cura o semelhante, de autoria do médico alemão Hahnemann, a prostituta reproduz em seu relacionamento com o barão os cuidados de mulher dedicada que ele sempre abominou na esposa. O major, então, não encontra mais no amor ilícito a felicidade que esperava e, após inúmeras peripécias, retoma ao domicílio conjugal arrependido e disposto a ser eternamente fiel a sua esposa.

Os personagens coadjuvantes Ramiro e Agripina assumem o papel dos típicos confidentes da comédia clássica. Próximos da caricatura, pela gestualidade, linguagem e comportamento, esses dois personagens, de tom humorístico, são responsáveis por algumas cenas de caráter acentuadamente cômico. Agripina, principal incentivadora de Clotilde, promove o riso pela repetição. Sua fixação em poupar dinheiro na caderneta da Caixa Econômica a faz falar a todo instante sobre o assunto, ainda que o tema da cena nem de longe dele se aproxime.

Agripina [metendo a nota dentro de uma caderneta que tira do bolso]: Caixa Econômica com ela! vinte, com os trinta que aqui tenho, são mais cinquenta mil reisinhos que entram para a Caixa ...

Clotilde: Oh! Você também com essa eterna Caixa Econômica já está insuportável! Com efeito! não fala noutra coisa!...

Agripina: Minha rica, se na sua idade eu falasse deste modo na Caixa Econômica não estaria a estas horas aqui a roer este demônio de vida!

(Azevedo & Rouède, 2002:54).

Curiosamente, é por meio dessa personagem cômica que os autores mencionam a luta abolicionista. Seus comentários sobre um artigo publicado no jornal, e as perguntas dirigidas ao major, além de risíveis, oferecem uma idéia do cenário político da época:

Agripina: Revolução? [ao major] Diga-me, senhor barão, as caixas econômicas correm algum risco com as revoluções?

Major: Nada está garantido em tais casos, D. Agripina... tudo se abala!...

Agripina: Mas, senhor! que culpa tenho eu do que fazem os abolicionistas?...

(Azevedo & Rouède, 2002:122).

Agripina [entra com o *Jornal do Comércio* fechado debaixo do braço e senta-se no fundo, examinando a data do jornal]: 17 de abril de 1885, é o dia de hoje! [pausa] “O fato é que a discussão da magna questão - bem acentuada, boa repetição - foi arrancada das praças públicas e trazida para o Parlamento; é perigoso tornar a atirá-la às ruas ...” [interrompe a leitura] Ou eu não sei o que isto quer dizer, ou isto quer dizer uma revolução [...] (Azevedo & Rouède, 2002:123).

Agripina [lendo] : Os capitais retraem-se! O equilíbrio tão necessário para a boa marcha de um governo constitucional, desapruma-se e ameaça-nos cairmos no abismo revolucionário (Azevedo & Rouède, 2002:124).

Por sua comicidade, a peça abdica das idéias naturalistas. A paródia do Naturalismo é feita por Agripina, ao ressaltar o temperamento sangüíneo-nervoso de Leonardo (Azevedo & Rouède, 2002:60), e ao dizer que Clotilde terá um ataque

“histórico”, caso não tenha suas vontades satisfeitas pelo amante. Agripina confunde-se, trocando “histérico” por “histórico”: “Agripina : Oh! senhor barão! senhor barão! senhor barão! por quem é faça-lhe festinhas, senão aparece-lhe o ataque ‘histórico’ ”(Azevedo & Rouède, 2002:120). É provável que Aluísio estivesse, nesse mesmo período, fazendo leituras sobre o tema da histeria feminina, assunto principal do romance *O homem*, lançado dois anos mais tarde, em 1887.

Clodilde, uma das protagonistas da peça, é instrumento eficaz na reelaboração romântica do mito da prostituta essencialmente boa de alma e coração, capaz de se regenerar. Ela revive o modelo romântico preconizado por Alexandre Dumas em *A dama das camélias* (1848) e seguido de perto, alguns anos mais tarde, por José de Alencar, em *Lucíola* (1862). A fim de ajudar Carlos, por quem realmente estava apaixonada, a devolver o marido de sua mãe ao lar, Clodilde abdica da vida de luxo oferecida pelo barão, e termina sozinha. A “boa ação” reflete a dignidade da personagem, sentenciada por Carlos: “Cada vez mais me convenço de que não há mulher alguma, por mais desvirtuada, que não seja capaz de uma boa ação!” (Azevedo & Rouède 2002:141).

2.4.2.2 - O caboclo

No ano seguinte, Aluísio e Rouède repetiram a parceria e escreveram a tragicomédia *O caboclo* (1886), apresentada no Teatro Santana, a partir de 6 de abril de 1886. De cunho realista e traços naturalistas, a peça afastava-se definitivamente dos modelos vigentes. O acentuado caráter dramático e realista da peça é, possivelmente, influência dos romances naturalistas franceses, como *Germinie lacertuex*, dos irmãos Goncourt, e *L'assommoir*, de Zola. A ação se desenvolve numa fábrica de cigarros - espaço social raramente retratado nas produções teatrais do século XIX - , onde o proprietário Virgílio Gonçalves Dias e seu sobrinho Luís, conhecido como caboclo, vivem a paixão pelo teatro. Autor de várias peças teatrais, Virgílio faz de seus operários atores improvisados, e do pátio da fábrica, o espaço cênico para ensaios e apresentações. Os diálogos de Virgílio com os empregados e sua esposa Quitéria, que se dedica exclusivamente ao funcionamento do empreendimento do

casal, sem se interessar pelos atributos artísticos do marido, garantem o tom humorístico da primeira parte da peça. É somente a partir do segundo ato, quando o caboclo começa a questionar a fidelidade da esposa, que o drama se instala.

Dentre os operários, Luís, o caboclo que dá título à peça, é o mais entusiasmado e apaixonado pela arte dramática. Dedicado à interpretação de seus papéis e obsecado por sua atuação como Otelo, ele não percebe o adultério da mulher com o também operário Flávio. O caráter irrepreensível e fidedigno de Desdêmona, a esposa íntegra morta injustamente pelo marido Otelo, na tragédia de mesmo nome, encobre a infidelidade de Luísa e impede o caboclo de projetar qualquer sombra de desconfiança sobre a mulher. O envolvimento do personagem com o texto de Shakespeare é tão intenso que ele transfere a figura inocente e angelical de Desdêmona para Luísa. Aos olhos de Luís a esposa é íntegra e amorosa, embora todos na fábrica estejam cientes do envolvimento amoroso entre ela e Flávio: “Flávio: [...] suponho que nosso segredo já não é um segredo para muita gente aqui na fábrica” (Azevedo & Rouède, 2002:168). Ao mesmo tempo que o teatro facilita a traição, proporcionando momentos de liberdade aos jovens amantes, pois é quando o caboclo vai ensaiar que Luísa e Flávio se encontram - “Flávio: Se não fosse o teatro como poderíamos nós gozar estes momentos de inteira liberdade ? ”(Azevedo & Rouède, 2002 :167) - , e encobre, num primeiro momento, a traição de Luísa, é também ele que promove e desencadeia a revelação do adultério. Ironicamente, a verdade é revelada pelo teatro, que essencialmente é uma mentira.

Nas peças encenadas pelos operários da fábrica, o par romântico é freqüentemente formado por Luísa e Flávio. Na encenação de *Otelo*, Luís representa o personagem título, enquanto Luísa e Flávio são respectivamente Desdêmona e Iago. Há inúmeras passagens ao longo do texto de *O caboclo* que apontam para o paralelismo de situações. O texto de *Otelo* está em correspondência direta com a situação vivida pelos três personagens fora do espaço cênico. É durante o ensaio de uma das peças escritas por Virgílio que Luís, através da reação da esposa e do riso irônico dos operários, já cientes da traição, desconfia do adultério da mulher. De acordo com o enredo da peça de Virgílio, ao se deparar com o amante, o coração da princesa - Luísa encenava o papel - deveria bater mais forte. Ao ver Flávio, que não representava o papel de amante, o coração de Luísa dispara. Seguindo as determinações do texto dramático, Luís refere-se a Flávio dizendo: “És de minha esposa o

amante, traidor!” (Azevedo & Rouède, 2002:239). Os demais operários riem da inocência do caboclo e da correspondência direta do texto com a situação vivida pelos amantes: “Impagável! Esplêndido!” (Azevedo & Rouède, 2002:240). Ao escutar tais palavras, Luís percebe que a traição estava além dos limites da cena e que não era apenas como ator que ele se inseria no drama:

A culpa foi de Luíza, não foi minha... O seu coração bateu com mais violência. Além disso o papel não é meu, é do Henrique... Minha mulher não esperou pela deixa para estremecer. O seu coração bateu mais forte quando Flávio passou... [pausa] Impagável?...Esplêndido?!...[como ferido por um raio] Ah! compreendo... sou eu que entro no drama... (Azevedo & Rouède, 2002:241).

Na tragédia de Shakespeare, Otelo, tornando-se vítima de si mesmo, permite que Iago lance no solo fértil de seu ciúme - por si só trágico, uma vez que destrói querendo proteger - a semente da desconfiança. O caboclo rejeita a possibilidade de se igualar a Otelo, que, persuadido pelo discurso mentiroso e articulador de Iago, asfixia injustamente a mulher a quem tanto amava. Assim, antes da representação de *Otelo*, Luís, vestido a caráter, arma uma situação para se certificar da infidelidade da esposa. Diante da confirmação, mata a mulher já vestida de Desdêmona, dizendo: “Fiz o drama! Não queriam o drama?! Aqui o têm. Aplaudam! Vamos, Aplaudam!” (Azevedo & Rouède, 2002 :276). Em seguida, declama falas de *Otelo* :

Neste instante de minha afeição mais doce apago a chama radiante!
 Ela? Maldita seja, a perjura! Tão maldita quanto é bela!
 Tão maldita quanto impura!
 [Solta uma gargalhada e depois, completamente fora de si]
 Mas por que não há de o louco cinqüenta mil vidas ter,
 Uma só é muito pouco!
 E eu repito! Sangue! Sangue!
 [Solta uma nova gargalhada]

Impagável!, Esplêndido! Aplaudam! Aplaudam! Isto é o drama!
(Azevedo & Rouède,2002:276).

A ironia da cena está no fato de o caboclo promover o drama a partir da morte da esposa, de quem sempre ouviu : “Não serves para o drama, repito! Tua cara, teus gestos, tua voz não têm nada de dramático! ” (Azevedo & Rouède, 2002:164). Nota-se que o desfecho da peça é declarado logo no primeiro cena do espetáculo, quando, diante do descrédito de Luísa em sua aptidão dramática, diz Luís: “Pois hei de provar-te que sou capaz de representar o drama tão bem como os outros!” (Azevedo & Rouède, 2002:164). O temperamento do caboclo é ressaltado em momentos diferentes da peça e parece preparar o espectador para o desfecho trágico. É Quitéria a primeira a aconselhar Luísa a não contrariá-lo: “Todo caboclo é desconfiado e perigoso, com aquele debes ter muito mais cuidado do que terias com outro qualquer marido ”(Azevedo & Rouède, 2002:210); em seguida, temendo a reação do caboclo ao descobrir a traição, Flávio diz a Luíza: “Ah! Não sabes o que é esta gente! de caboclo tudo se espera!”(Azevedo & Rouède, 2002:258).

Sem desconfiar que Luís está dominado pela cólera - depois de ver confirmada a traição da mulher com Flávio - , Domingos e Virgílio, dois falsos empresários teatrais que pretendiam dar o golpe em Virgílio, fomentam a ira do caboclo. Antes da apresentação de *Otelo*, os dois amigos aconselham Luís a ser o mais verdadeiro possível, agindo como o próprio mouro:

Domingos: Não! o que você deve fazer, quando estiver em cena, é imaginar com os seus botões que tudo o que está dizendo e fazendo é verdade...

Virgílio: Ah! Isso sim!

Domingos: Suponha por um momento que sua mulher é com efeito a tal Desdêmona e que você é o Otelo!

(Azevedo & Rouède, 2002:262).

Nas últimas cenas da peça, Luís assume intensamente o papel de Otelo, fazendo do destino do personagem de Shakespeare o seu próprio destino. No seu estado de loucura, as situações vividas dentro e fora de cena se misturam, tornando-se uma só. Momentos antes

de matar Luísa, ele diz: “Parece-te? É natural, natural! Não vês que agora eu sou Otelo?”(Azevedo & Rouède, 2002:265).

Assim, a peça explora o metateatro e traça direto paralelo entre o drama vivido pelo caboclo que dá título à peça e o enredo de *Otelo*. A intriga da tragédia de Shakespeare permeia, desse modo, o drama de *O caboclo*. O entrelaçamento das tramas caracteriza a narrativa *mise en abîme*, inserindo o teatro dentro dele mesmo. O teatro volta-se sobre si mesmo, pois o que se observa em *O caboclo* é o texto dramático que tem como objeto o próprio teatro, e que traz dentro de si, como parte integrante de sua encenação, a representação de outras peças. Através da apresentação indireta dos fatos, da passagem de um ponto de vista a outro, a *mise en abîme* permite o aparecimento das antinomias e das similaridades entre os personagens das duas peças. As relações de oposição constroem, assim, um jogo de espelhos.

Desdêmona e Luísa formam o primeiro par ao mesmo tempo similar e oposto. A correspondência imediata encontra-se no fato de Luísa, em *O caboclo*, durante a encenação de *Otelo*, representar o papel de Desdêmona. No entanto, ao contrário de seu par, que, embora fiel, é injustamente assassinada, Luísa é realmente adúltera. Se ao final da tragédia de Shakespeare, ao saber que havia cometido um crime imperdoável asfixiando a inocente esposa, Otelo apunhala-se com a própria espada, em *O caboclo*, Luís enlouquece porque sabe que, ao contrário de Desdêmona, Luísa não foi vítima de pérfida intriga, e o motivo que o levou a assassiná-la sustenta-se na verdade inquestionável dos fatos.

Embora de inspiração shakesperiana, *O caboclo*, naturalmente, apresenta uma trama de menor requinte, mantendo-se distante da original, sobretudo em relação ao refinamento discursivo. Em *Otelo*, o fictício é potencializado; todas as armadilhas promovidas pela ilusão tornam-se procedimentos estéticos. A mentira, tema absoluto dessa tragédia shakespeariana, torna-se, então, pretexto para a arte. É possível observar no texto, através de Iago, toda sua propriedade e rendimento estético. A legitimação do falso se dá pela persuasão, pela manipulação, por estratégias de camuflagem, bem como por jogos discursivos que dão lugar ao uso de sentenças dúbias e construções paralelísticas de sentido antitético. Em *Otelo*, a mentira é antes de tudo um trabalho de estetização. O que se destaca do texto é o jogo estético, o processo de falsificação organizado pelo processo imaginário.

A fala de Iago é o móvel de toda a ação. Seu discurso promove e desencadeia o conflito trágico. Servindo-se do discurso socrático, que não corresponde à realidade, Iago busca e dissemina a contradição, transformando o bem em mal. Eis o método dialético da ironia, que transforma o personagem no seu oposto. Assim, Desdêmona, que tem no lenço perdido o emblema trágico de seu destino, passa de esposa amorosa a adúltera. Ao ajudar o destituído Cássio a recuperar o posto de tenente, oferece suposta prova de seu amor adúltero: “E, quanto mais ela se esforçar por ajudá-lo, ela estará perdendo crédito junto ao esposo. Assim transformarei eu a virtude dela em piche, e, da própria bondade de Desdêmona, tecerei a malha que os enredará a todos” (Shakespeare,1999:79). As idéias de Iago são lançadas sempre por meio do oposto. Seu sim sempre oculta um não e vice-versa. Articulador exímio do falso, Iago constrói a mentira a partir de situações verdadeiras. Sabe que a mentira se projeta pela linguagem e reconhece a persuasão e o engano como sortilégios do falso. Se, para Kant, o princípio da veracidade em nenhuma circunstância deve ser violado, pois a verdade é dever formal do homem (Kant, 2002:76); e se para Benjamin Constant, ao evitar um mal maior, a mentira se justifica como ato humano, para Iago ela é logosófica, pertence à ordem da palavra, está no plano do discurso, apresenta-se organizada em palavras, em enunciados verbais

A peça de Aluísio e Rouède foi elogiada pela crítica e os jornais registraram o sucesso da noite de estréia. O público estava curioso para ver Vasques, conhecido ator cômico da época, interpretar o papel do caboclo, declamando os versos dramáticos de Otelo. Apesar do sucesso, a peça não foi além de doze representações.

Os autores foram acusados de plagiar a peça *Drama novo*, de Joaquim Estebáñez. Aluísio defendeu-se com veemência e tratou de traduzir a peça de Estebáñez para que o público julgasse por si mesmo. *O caboclo* não caiu no esquecimento, sendo inscrita no repertório da companhia de Jacinto Heller, em sua turnê pelas cidades do interior de São Paulo e do Rio de Janeiro.

2.4.3 - As revistas do ano

A análise da contribuição de Aluísio Azevedo ao teatro não estaria completa se deixássemos de lado sua participação em algumas revistas do ano. Embora existisse no Brasil desde 1883, o gênero foi renovado por Artur Azevedo, depois de uma viagem à França. As revistas faziam enorme sucesso, levando grande público aos teatros. Em 1886, conforme mencionado anteriormente, Aluísio desenhou todos os figurinos de *O bilontra*, revista do ano de Artur e Moreira Sampaio. Em 1888, escreveu com o irmão Artur a revista do ano de 1888, com o título de *Frizmack*. A revista, verdadeiro espetáculo feérico, onde o fantástico prevalecia muitas vezes sobre a realidade, foi apresentada no Teatro Variedades, a partir de 1º de maio de 1889. O texto fora escrito em verso e a luxuosa montagem foi muito apreciada pelo público. Essa revista do ano obteve grande sucesso, com a marca de 49 encenações. Retomada em São Paulo, atingiu sucesso comparável.

O Teatro Variedades Dramáticas apanhou anteontem a maior casa que tem conseguido desde a sua inauguração. O povo acotovelava-se nas galerias, nos poleiros, por trás dos camarotes, nos jardins, em todas as dependências públicas do pequeno edifício de espetáculos (*O País. Apud Mérian, 429 :1988*).

A parceria de Aluísio com o irmão Artur Azevedo se repetiu na revista do ano de 1889, com o título de *A República*. A peça, que tinha como tema a queda do Imperador e a proclamação da República, foi apresentada no Teatro Variedades, a partir de 26 de março de 1890. Por fazer referência às Forças Armadas, foi mal recebida pela imprensa. A censura abateu-se sobre a revista e os irmãos Azevedo tiveram que suprimir alguns trechos julgados ofensivos à dignidade dos militares.

O fracasso dessa revista do ano e as duras críticas recebidas por *Um caso de adultério*, encenada três meses depois, contribuíram para afastar Aluísio do teatro. Os fracassos de público tiraram-lhe as esperanças de viver da arte teatral. Com exceção de *Fritzmack* e *O mulato*, Aluísio obteve pouco proveito financeiro com suas peças. O teatro não era nem de longe uma fonte de recursos segura e constante. As condições oferecidas

aos autores dramáticos pelos diretores de teatro, bem como a preferência do público pela opereta e pelo *vaudeville* ajudam a explicar o afastamento de Aluísio do campo teatral.

3 - ROMANCISTA DE PROFISSÃO : ESCOLHA OU NECESSIDADE ?

Discutida a obra dramaturgica de Aluísio Azevedo, este capítulo tem como objeto de estudo a obra narrativa. A fim de limitarmos o *corpus*, selecionamos os textos que julgamos mais representativos de sua produção não-canônica. A análise do romance de estréia - *Uma lágrima de mulher* - , dos folhetins românticos de maior sucesso de vendas, do conto fantástico “Demônios” e da novela policial *Mattos, Malta ou Matta?* nos permitirá revelar o caráter eclético de sua produção narrativa, assim como nos ajudará a compreender sua condição de romancista de profissão.

Conforme relatamos no capítulo anterior, as dificuldades financeiras foram uma constante ao longo da vida de Aluísio Azevedo. Sua família, embora culta, amante dos livros e das artes, era modesta. O pai, vice-cônsul de Portugal em São Luís, tinha um título que conferia prestígio, mas poucos rendimentos. Ainda no Maranhão, a necessidade de trabalhar o impossibilitou de prosseguir os estudos em uma Universidade. Na capital da província, a situação pouco mudou. O dinheiro que ganhava como caricaturista e mais tarde como cronista mal supria suas necessidades básicas.

Os artigos violentos publicados em *O Pensador*, os ataques ao Imperador feitos em *Filomena Borges*, a sátira contra o nepotismo e a ação antimonarquista no teatro e na imprensa trouxeram-lhe muitos inimigos, impedindo que algum político lhe garantisse a obtenção de um cargo público. A princípio, julgou possível viver apenas das atividades de jornalista, romancista e autor teatral, mas, com as dificuldades tornando-se cada vez maiores, escreveu a um amigo influente pedindo um posto administrativo. A carta terminava da seguinte forma: “Tudo serve, contanto que eu não tenha de fabricar *Mistérios da Tijuca* e possa escrever *Casas de pensão*” (Azevedo. *Apud* Mérian, 1988: 404). O amigo não atendeu ao pedido alegando que Aluísio precisaria de tempo para se dedicar integralmente às artes.

Em 1891, foi nomeado para um cargo público pelo também amigo Francisco Portela. No entanto, com a saída de Deodoro da Fonseca do governo e a entrada de Floriano Peixoto, alguns empregados da administração pública, vítimas de represália política por apoiarem Deodoro, foram destituídos de seus postos, dentre eles Aluísio. Anos

depois, Graça Aranha, então jovem jurista, aconselhou-o a se preparar para o concurso na Secretaria do Exterior do governo Prudente de Moraes, para a função de cônsul. Em 1895, aprovado com distinção e louvor, é nomeado vice-cônsul em Vigo, na Espanha, passando a se dedicar quase exclusivamente à carreira diplomática. Dois anos mais tarde, vende sua propriedade literária para a casa Garnier pela soma de dez contos de réis, e é nomeado para o vice-consulado de Iokohama, no Japão. Em seguida, exerce funções diplomáticas em La Plata, Argentina; Salto Oriental, Uruguai; Cardiff, Grã-Bretanha; Nápoles, Itália; Assunção, Paraguai e Buenos Aires, Argentina, onde veio a falecer em 1913.

Antes de exercer uma função pública que lhe garantisse um meio de existência estável, o sucesso nas letras equivalia para Aluísio a uma promoção social. Daí a estreita relação entre a espécie de literatura que produzia, as condições materiais nas quais escrevia e o tipo de público ao qual se dirigia. A ficção “ao correr da pena”, para usar uma expressão de época, publicada no rodapé dos diários, representava um dos principais modos de circulação da prosa ficcional durante a segunda metade do século XIX. Com um público fiel, os folhetins românticos publicados nos jornais asseguravam a venda de exemplares, garantindo aos escritores pequena fonte de renda. A dependência econômica expressa na necessidade de conquistar novos leitores tornou Aluísio Azevedo sensível aos gostos dominantes da época e o fez ver nos folhetins o pão de cada dia, o que acabou por influenciar enormemente sua produção literária no plano estético.

Sabe-se que as diferentes configurações do universo estético da produção ficcional de Aluísio Azevedo, dentre elas o folhetim romântico e os romances naturalistas, foram cultivadas simultaneamente e não como fases sucessivas. Sua ficção encontrava-se dividida entre o desejo de acompanhar a evolução da prosa moderna, satisfazendo também a crítica e a necessidade de agradar aos leitores. É o que podemos conferir na sua resposta publicada em *A Gazetinha*, em 12 de junho de 1882, às duras críticas que recebia de Machado de Assis por sua produção folhetinesca:

Atualmente, entre nós, um dos problemas mais difíceis que se pode apresentar a qualquer pessoa é o seguinte: escrever romances brasileiros. E a razão disso está pura e simplesmente na deficiência literária do nosso público, que constitui a grande massa absorvente do romance-folhetim. O romancista tem de lutar

com duas forças desencontradas: o desejo de escrever conscientemente e o desejo de agradar ao leitor. De um lado está meia dúzia de jornalistas e literatos, que acompanham a marcha inalterável das letras européias e desejam que os escritores brasileiros as sigam de perto, do outro lado está o resto do público que ignora absolutamente em que altura navega o romance moderno, e lê, simplesmente para espairar as fadigas do dia.

Aqueles vivem em 1882 com Émile Zola, Daudet, Huysmans, Paul Aléxis; estes em 1830 com Alexandre Dumas [...]. E o escritor entalado entre duas verdades tão opostas, cruza os braços e pergunta à qual das duas deve atender [...] (Azevedo. *Apud* Mérian, 1988: 435).

Aluísio Azevedo era totalmente consciente do hibridismo expresso em sua produção ficcional. Sabia que seus “folhetins alimentares” (Meyer:1996) e seus romances naturalistas eram diametralmente opostos. A necessidade econômica, todavia, o impedia de optar por uma escrita dita moderna. Conhecendo o gosto da maioria dos leitores, acreditava que a passagem dos folhetins para a estética naturalista deveria ser feita aos poucos, sem que o público se chocasse e deixasse de ler. Ciente dos limites da maioria do público leitor, tentou conquistá-los passo a passo para uma nova forma de romance. Em um dos capítulos de *Mistérios da Tijuca*, publicado em 1883, retomou a maioria dos argumentos empregados em sua resposta a Machado de Assis, expondo suas intenções finais:

Diremos logo com franqueza que todo o nosso fim é encaminhar o leitor para o verdadeiro romance moderno. Mas isso 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 engodar, 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 as de Naturalismo irão se desenvolvendo; até que um belo dia, sem que o leitor o sinta, esteja completamente habituado ao romance de pura observação e estudo de caracteres.

[...] romances não se escrevem para a crítica, escrevem-se para o público, para o grosso público, que é o que paga (Azevedo. *Apud* Levin, 2005: 29).

Com exceção de *Mattos, Malta ou Matta?*, todos os folhetins escritos por Aluísio tiveram grande tiragem e foram distribuídos nas principais províncias do país. No Brasil, o fenômeno romance-folhetim se estendeu a todos os jornais da Corte e, apesar da escassez de dados sobre tiragens, é evidente a correlação entre a prosperidade do jornal e a publicação de folhetins. Graças, principalmente, à difusão de seus folhetins, Aluísio tornou-se um dos romancistas mais lidos de sua geração, e talvez o único, como declarou Adolfo Caminha em 1885, lido em todo o país (Caminha. *Apud* Mérian, 1988: 433). No entanto, durante os quinze anos dedicados à literatura, não deixou de viver com sacrifício, de ter uma vida precária, plena de restrições. No caso de Aluísio Azevedo, a necessidade parece ter determinado a escolha, tornando-o um romancista de profissão.

3.1 - *Uma lágrima de mulher*, o romance de estréia

Uma lágrima de mulher (1880), seu primeiro romance, insere-se no rol dos romances do autor escritos “ao correr da pena,” repletos de aventuras fantasiosas e sentimentais, que lhe asseguravam a sobrevivência econômica. Aluísio foi um dos raros escritores que conseguiram, ainda que precariamente, viver à custa de sua pena. Esta situação é declarada em correspondências, bem como nas crônicas que escreveu: “escrever, tem sido aqui no Rio de Janeiro a minha grilheta, muito pesada e bem pouco lucrativa, da qual livro pulsos e tornozelo sempre que posso”.⁷

Segundo Olavo Bilac (Mérian, 1988:197), o romance *Uma lágrima de mulher*, de romantismo exacerbado, totalmente contrário às teorias naturalistas que Aluísio defendia publicamente no mesmo período - “A arte abraçou-se finalmente à ciência. Hoje ela tem um fim mais nobre e um interesse mais real: fez-se um órgão, propõem-se teses, critica, delibera; e julga-se com todo o direito, um instrumento de progresso”(Mérian, 1988:195) - ,

⁷ Carta escrita a Eduardo Ribeiro, de 1 de janeiro de 1896. In: Coutinho, 1972: 45.

foi escrito não em 1879, mas em 1874, quando Aluísio tinha 17 anos, portanto antes da primeira viagem do autor ao Rio de Janeiro, e conseqüentemente antes de sua adesão às idéias naturalistas. De acordo com Mérian, o romance foi publicado apenas pelo fato de Aluísio passar por algumas dificuldades financeiras, num período em que seu trabalho de pintor e jornalista lhe rendia pouco.⁸

Em São Luís do Maranhão, Aluísio Azevedo recebeu muitas críticas. O jornal local *O Tempo* ressaltou a falta de realismo, a filosofia simplista do romance, enumerou as inverossimilhanças da intriga, mas atribuiu à juventude do autor os excessos românticos. Mais tarde, tomando consciência da contradição entre a obra e as teorias que adotara, *Uma lágrima de mulher* parece ter-se transformado para o próprio Aluísio apenas um trabalho de juventude, sem grande conseqüência para a produção que se seguiu.

O objetivo era atender à necessidades de divertimento e à expectativa do público que ansiava pela confirmação de valores vigentes. Seu açucarado romance inaugural, de filosofia rousseauniana, apresenta uma visão estereotipada da vida, tem estilo simples e acessível às leitoras ávidas de intrigas e sobressaltos. Inflacionada de clichês, a narrativa segue a tradição dos romances-folhetim franceses. Com aspecto melodramático, funde tendências trágicas e sentimentais, evidenciando um fascínio pelas situações dramáticas e apaixonantes. Apela-se ao trágico a fim de acentuar o peso do suspense e da carga emotiva que se pretende passar ao leitor. A intriga é simples e recheada de episódios inverossímeis (riquezas súbitas, milagrosa sobrevivência do herói, reencontro inesperado com personagem até então ausente na trama, falso suicídio...) e de cenas imprevistas e patéticas.

⁸ Para termos uma idéia exata da importância que as questões de ordem econômica tinham na vida de Aluísio, reproduzimos curioso diálogo entre ele e Coelho Neto, narrado por Humberto de Campos na crônica “A Cigarra morta” (CAMPOS, Humberto de. *A Cigarra morta*. In: *O miolo e o pão*. Organização de Roberto Reis et alii. Niterói: EdUFF, 1986. p.77).

“- Aluísio!

- Neto!

E como não se vissem há alguns anos, entraram na Brahma, onde, matando saudades, tomaram lugar a uma das mesas. De repente, Aluísio interrompeu:

- Mas, que tens feito?

Coelho Neto, sonhador incorrigível, ia explicar-lhe:

- Eu? Publiquei o *Fabulário*, a *Água de Juventa*, o *Jardim das Oliveiras*; tenho pronto o *Rei Negro*; estou concluindo o ...

E não terminou: Aluísio, cortando-lhe a palavra, denunciou-se:

- Não é isso, filho, que eu pergunto; eu quero saber é isto: já tens uma casa para teus filhos? Já fizeste o teu seguro de vida? Não iniciaste ainda um pecúlio para a família?

Coelho Neto emudeceu. O Brasil, que havia mandado para o estrangeiro a mais boêmia das suas cigarras, recebia, de retorno, a mais previdente das suas formigas!”

Os personagens, divididos *a priori* entre anjos e demônios, heróis e vilões, são tipificados, de psicologia maniqueísta. As situações, na sua maioria, bem como os cenários descritos, são teatrais. Há sempre um ambiente de noite tempestuosa cheia de relâmpagos e trovões, revelando certa atração pelo sombrio, pelo nebuloso. Reiterando velhas fórmulas repletas de vinganças, lutas, estados febris, acentuados por expressões exageradas, e por uma pontuação expressiva (reticências, pontos de interrogação, de exclamação etc.), *Uma lágrima de mulher* apresenta o que R. Mulinacci (*apud* Finazzi-Agrò & Vecchio: 2004) denomina “fagocitação romanesca da forma trágica”.⁹

Na modernidade, não sendo a tragédia clássica mais possível, o romance, de complexidade análoga, constitui-se como uma forma de apreensão do trágico. Por meio de mudanças estruturais, o romance reoperacionaliza o trágico. O herói trágico passa a herói burguês, a forma aristocrática da tragédia é substituída pela forma burguesa do romance, onde há sempre a possibilidade de superação da crise. De acordo com R. Mulinacci (*apud* Finazzi-Agrò & Vecchio: 2004) “o conflito inconciliável, vital à tragédia, torna-se insustentável no romance, indo contra o seu atributo de mediador de opostos”. Sem abandonar os conflitos dramáticos, o romance os neutraliza, evitando a radicalização das antinomias da tragédia. A tragédia é, então, canibalizada, fagocitada, e o romance se apresenta como uma forma de atualização do trágico.

Ainda segundo R. Mulinacci (*apud* Finazzi-Agrò & Vecchio: 2004), não há no drama romântico uma dimensão cultural, uma oportunidade de autoconhecimento. Conforme mencionamos, em *Uma lágrima de mulher*, os personagens e sua forma de ver a vida não apresentam nenhuma complexidade. A consciência trágica, em moldes romanescos, é degradada, e o que se apresenta ao longo da narrativa, em forma residual, são subprodutos do trágico.¹⁰ O espaço do trágico se modifica, e o que se observa no romance romântico é apenas uma diluição da tragédia. Em *Uma lágrima de mulher*, o trágico, enquanto substância e recurso suplementar na elaboração do híbrido discurso romanesco, é freqüentemente banalizado como simples sinônimo e fenômeno do sofrimento.

⁹ Esta é, entretanto, apenas mais um dos expedientes narrativos anteriormente enumerados.

¹⁰ No caso da literatura brasileira é preciso ainda destacar, segundo Eduardo Lourenço, seu caráter antitrágico. De acordo com o crítico, o déficit da cultura trágica no Brasil explicaria o domínio do romance em nossa literatura (Cf.: Lourenço, 1999: 193-201).

Através do levantamento do sistema de seqüenciação dos fatos, pode-se conhecer a regra narratológica do romance, sua lógica interna, apreendendo assim, o trágico. É a partir da análise estética do enredo poético (*mythos*), da ressonância de sua organização causal, que a densidade trágica do romance é revelada. A tensão trágica se acentua etapa por etapa do enredo, e o trágico se configura, no caso do romance em questão, com a morte do herói, na última cena. A substância trágica se encontra disseminada ao longo do discurso narrativo, por meio dos clichês que auxiliam na caracterização de *Uma lágrima de mulher*, a começar pelo título, como um romance romântico piegas e melodramático. É exatamente a partir de uma ressonância da seqüência narrativa, na qual a substância trágica se apresenta, e da descrição dos artifícios narratológicos presentes neste romance, de pura inspiração comercial, que pretendemos evidenciar o trágico como recurso suplementar na elaboração do discurso romanescos.

Por ser um romance pouco conhecido, parece-nos útil a apresentação de um breve resumo. Dividido em três episódios, que caracterizam as diferentes fases na vida das personagens, os fatos narrados se desenrolam entre os anos de 1836 e 1844. Na ilha de Lipari, ao norte da Sicília, vive o austero pescador Maffei na companhia da filha Rosalina e da religiosa ama Ângela, em uma casinha branca entre os rochedos. Durante a viagem de Maffei a Nápoles, a fim de tentar fortuna, Miguel, um jovem e pobre músico, que tinha como única companheira uma rabeca, se apaixona por Rosalina. Em pouco tempo, a agradável presença de Miguel se torna costumeira na casa do velho pescador. Em “noites sem lua, em que a frouxa claridade das estrelas povoa o campo de poesia e amor” (Azevedo, 2005:173), o jovem casal, na companhia de Ângela, cantava canções de amor, demonstrando uma sublime felicidade. “Era tudo harmonia naquela casinha branca!” (Azevedo, 2005:175).

Dois anos depois de sua partida, o pescador retorna rico e mais ambicioso. Com a sua chegada, a felicidade do jovem casal se esvai. Saudosa da presença do amado, que desde a volta de Maffei permanecia ausente, Rosalina decide contar ao pai que tem um namorado. Diante da revelação, Maffei, completamente transtornado, com ares de fera, proíbe terminantemente os encontros da filha com o músico e anuncia a partida da família para Nápoles, onde a bela jovem poderia fazer um bom casamento. Em seu encontro de despedida, o casal é surpreendido pela trágica aparição de Maffei, que obriga Miguel, com

Rosalina nos braços, a segui-lo até a extremidade de um penhasco. Após uma luta violenta, o infeliz rapaz é jogado ao mar. O pescador, então, parte com a família para Nápoles.

Inicia-se a segunda parte do romance. Decorridos alguns anos do episódio do despenhadeiro, Maffei está mais rico. Sob a influência de um meio social nocivo, Rosalina, antes ingênua e meiga, é agora uma moça vaidosa, promíscua e dissimulada.

[...] Rosalina transformava-se de dia para dia. Já não dava mais a pálida idéia da antiga camponesa, formosa e louçã, cheia de singela ternura, amante e amada, mulher na idade, criança na inocência (Azevedo, 2005: 202).

O ouro derreteria-se, dele levantaram-se as duas espirais de fumo: civilização e hipocrisia. Estas duas forças combinadas produzem um fluido capaz de transformar um anjo em mulher e uma mulher em demônio. Rosalina respirou esse fluido e aprendeu a grande ciência da vida: sabia esquecer, sabia odiar e sabia mentir (Azevedo, 2005: 203).

Como é possível observar nos fragmentos acima, o romance, sustentando a tese romântica de que “na província os sentimentos são mais verdadeiros e as almas mais humanas e firmes”(Azevedo, 2005:234), passa a revelar toda a hipocrisia de um meio social denominado pelo romancista de *sociedade flutuante*, onde burgueses ricos e nobres falidos estabelecem relações inescrupulosas.

Ainda na segunda parte do romance, há um corte na narrativa que retorna ao fatídico episódio da luta no penhasco, para explicá-lo “surpreendentemente”, pois Miguel se salvara ao cair no mar. Esclarecido o salvamento, a narrativa prossegue apresentando o jovem músico como preceptor em uma família que muito o admira.

Tinha por conseguinte o artista todos os elementos de uma felicidade relativa - teto, cuidados e estima, agora possuía por bem dizer família; no entanto, tristeza contínua e carregada pesava-lhe deveras sobre o coração como a garra negra de um abutre (Azevedo, 2005:219).

Diante de tamanha angústia, o artista decide retornar à casinha branca a fim de descobrir alguma pista sobre o paradeiro de Rosalina. Nas redondezas da choupana, o músico encontra um antigo pescador da região conhecido como Sombra da Noite, uma figura de aparência estranha, a quem atribuíam todo tipo de feitiçarias e malefícios. Amigo de Maffei, Sombra da Noite oferece algumas informações sobre Rosalina, e Miguel decide partir rumo a Nápoles ao encontro da amada.

A terceira e última parte do romance narra o reencontro dos personagens. Ao chegar a Nápoles, Miguel escreve um bilhete a Rosalina, marcando um encontro. Ao rever a amada, o artista reitera suas juras de amor. Rosalina, todavia, não demonstra nenhum interesse em reviver o amor adolescente. Em um discurso dissimulado diz a Miguel que também o ama, não podendo, entretanto, contrariar as ordens do pai. Disposto a tudo para viver seu grande amor, o músico vingava-se de Maffei matando-o com as próprias mãos, configurando-se assim uma das cenas mais tensas do romance.

Rapidamente recuperada da morte do pai, a jovem assume noivado com um visconde, embora continue a trocar de amantes ao seu bel prazer. Julgando ter eliminado o único obstáculo a sua felicidade, Miguel vai novamente ao encontro da amada. A jovem, por sua vez, com a intenção de livrar-se do pobre músico, mente, dizendo-lhe que bebeu veneno. Depois de algum tempo, ela chama por Miguel, que não responde. Ela o encara e um “grito de terror e remorso rompeu-lhe inteiriço das entranhas” (Azevedo, 2003:148). Miguel havia morrido por amor. No melhor estilo Romeu e Julieta, o herói morre em função da falsa morte da amada. A moça, então, chora, arrependida. O herói perdidamente apaixonado por uma mulher pérfida e ingrata, tem um fim trágico, motivado por um incomensurável amor a ela dedicado.

A análise estética da narrativa permite a identificação de ao menos seis cenas de maior densidade dramática. São elas, tais como as denominamos: a revelação (capítulo IX, I parte), o flagrante (capítulos XIV e XV, I parte), o calvário (capítulos XV, I parte), a luta (capítulos XVII, I parte), a morte de Maffei (capítulos XI, III parte) e a morte do herói (capítulos XIV, III parte). Conforme nitidamente se observam, as cenas foram citadas respeitando a seqüência narrativa do romance, uma vez que, como já salientamos, a tensão trágica segue um percurso contínuo e progressivo ao longo da narrativa. Ela se encontra igualmente disseminada por todo o discurso romanescos, uma vez que é exatamente neste

contar que a situação trágica se apresenta mimeticamente. Através da leitura analítica de cada uma dessas seis cenas, calcadas em clichês, buscaremos discutir os artifícios narratológicos que acionam o trágico.

A descrição estereotipada dos personagens, feita logo no início do romance, é um dos principais elementos que contribuem para a emergência do trágico.¹¹ A cena do calvário, por exemplo, tem seu teor dramático acentuado, dentre outros elementos, pela descrição de Miguel como um homem de sensibilidade extrema, voltado para o ideal e a perfeição. O destino trágico que sobre ele se abate ressalta a excepcional grandeza de seu sofrimento, tornando-o superior a todos os outros personagens. A ingênua divisão dos personagens entre bons e maus se constitui como um meio de declarar ao leitor, de uma forma superficial e pouco elaborada, típica da literatura sob medida dos folhetins, que espécie de comportamento e atitude se pode esperar dos mesmos ao longo da trama. O nome das personagens tem papel importante, contribuindo diretamente na tipificação, na construção de suas máscaras. Maffei, apresentado como uma fera, tem em seu nome o mal, o fel, enquanto Rosalina traz consigo a beleza exuberante e espinhosa da rosa. Descrita como uma moça meiga e delicada, tem logo suas falhas reveladas. No capítulo III, na primeira parte do romance, depois da declaração de amor de Miguel, o narrador adverte: “No entanto, Rosalina estava longe de alcançar a grandiosidade deste sentimento” (Azevedo, 2005:172). Protótipo do herói romântico, Miguel é um pobre músico de caracteres e nome angélicos. Da mesma forma, a ama Ângela é criatura boa e religiosa.

Ao iniciar a leitura da cena da revelação (capítulo IX, I parte), tal como a denominamos, em que Rosalina revela ao pai que tem o pobre músico como namorado, o leitor sabe que Maffei, por ser um homem perverso e ambicioso, jamais permitirá o namoro da única filha com um *Lazzarone*.¹² Maffei se recusa a aceitar a idéia de casar a filha com um órfão, filho de um pai bêbado, acusado de assassino.

Teodoro Rizio [...] viveu para vergonha sua e da família. Era devasso e encontrado constantemente bêbado pelos alpendres; foi acusado de assassino e morreu preso numa prisão [...]. Sua desgraçada mulher não o

¹¹ Referimo-nos aqui, conforme já dissemos, ao trágico, sobretudo, como sinônimo de sofrimento.

¹² Nome pelo qual Maffei se refere a Miguel ao longo do romance. *Lazzarone*: mendigo de Nápoles, ocioso, vadio.

sobreviveu por muito tempo, morrendo pouco a pouco depois, de tísica, dizem uns, de miséria, dizem outros; de vergonha, digo eu. Ficou desses desgraçados um filho; não sei se herdou do pai todos os vícios (Azevedo, 2005:192).

O desfecho da cena é totalmente previsível, e a tensão trágica se manifesta por meio de circunstâncias contrastantes. A descrição da felicidade compartilhada pelo jovem casal na ausência do pescador se opõe à tristeza disseminada pelo seu retorno -“À monotonia bondosa da casinha branca sucedeu a tristeza, espécie de pavor, que cerca o homem de má catadura”(Azevedo, 2005:178) - assim como o discurso apaixonado do casal contrasta com a tenebrosa imagem de Maffei e com seu aterrorizante tom de voz ao proibir a filha de namorar Miguel. “Um raio não produziria o efeito desta revelação. Foi um avermelhar de olhos, um crisar de lábios, um contorcer de nervos, mais rápidos que o relâmpago. Estava transformado. – Miguel Rizio! Um miserável!...”(Azevedo, 2005:181). É assim a partir da fusão de dados oferecidos ao leitor, antes ou no decorrer da cena, que a substância trágica se revela.

O capítulo XIV da parte I narra, permeado por juras de amor, o mais romântico encontro entre Miguel e Rosalina. Estão presentes o discurso apaixonado ultramelódico: “Tu és a estrela que me guia ao futuro, o cajado que me ampara na vida, a luz que me dá crenças e a crença que me dá forças”(Azevedo, 2005:187) -, bem como a mais clássica cena de reencontro de um casal apaixonado:

Assim que o divisou, deitou a correr francamente para ele com os braços abertos. Mais parecia descer voando que correndo [...].

Era aquilo um descer vertiginoso e quase fantástico [...]. Miguel correu ao encontro de Rosalina, recebendo-a em cheio nos braços.

Vinha ofegante de cansaço, e nesse estado se abandonava de si, para todo se entregar negligentemente aos braços do amante (Azevedo, 2005:186-187).

É o choque abrupto entre a atmosfera docemente romântica do início da cena, plena de clichês, e o seu desfecho o principal responsável pelo desencadear da tensão trágica. O foco vermelho da lanterna que interrompe subitamente o beijo dos amantes caracteriza a mudança da narrativa: “Súbito, um jato de luz vermelha inundou rápido o grupo abraçado dos dois amantes” (Azevedo, 2005:188). O discurso romântico aliado ao suspense se instala a partir da dúvida do leitor, a quem ainda não foi revelada a identidade do portador da misteriosa lanterna. Entra em cena o senso de mistério corroborado pela alusão à imagem de Satanás, portando auréola igualmente avermelhada: “Se Satanás existe, deve ser dessa cor a sua auréola” (Azevedo, 2005:188).

Rosalina, em face do assombroso flagrante, grita horrorizada e desmaia nos braços amorosos de Miguel, que a seu turno permanecia imóvel, “tendo nos braços uma mulher bela e pálida, de uma beleza e de uma palidez de mármore” (Azevedo, 2005:189). Assim o capítulo se encerra, mantendo o suspense como gancho para a cena seguinte. No encadeamento da narrativa, que passa da cena de amor à de mistério, a tensão se instala.

Na cena subsequente, o leitor mais ingênuo tem, então, uma “grande surpresa”. O dono da lanterna a flagrar o *couple amoureux* era “surpreendentemente” Maffei, o pai da donzela apaixonada: “A cinco passos de distância, de pé [...] sustentando uma machadinha [...], estava do alto Maffei, pálido de raiva, com a boca cerrada a salivar bile. Estava medonho”(Azevedo, 2003:189).

O mistério paira sobre a narrativa que tem como cenário um ambiente tenebroso: “a atmosfera começava a se fazer carregada e pouco a pouco escondera a lua” (Azevedo, 2005:189). A imponente e diabólica figura de Maffei contribui para o tom frio e áspero da cena. Ele ordena ao jovem músico, já refeito do primeiro impacto do flagrante, que o acompanhe até o alto da colina. Inicia-se, a partir daí, o calvário do artista. Com a amada em seus braços, Miguel segue o velho pescador que marchava adiante, iluminando o caminho. Gradualmente, o foco da lanterna amorteceu, e o negrume da noite se intensificou. Miguel sentia-se exausto, a íngreme ladeira parecia exaurir suas forças. A criatura amada era naquela subida sua cruz, e por ela o herói resistia bravamente. Seu corpo respondia àquele esforço incomensurável com dores, suores, vertigens. Contudo, o bom samaritano mantinha-se de pé, fiel ao seu amor por Rosalina:

Porém, pouco e pouco foram desaparecendo os últimos recursos e reproduzindo-se as dificuldades: o suor jorrava em bagas da fronte do moço; as pernas tremiam-lhe; a vista perturbava-se; a língua seca; o coração doído; a cabeça perdida; a respiração cada vez mais demorada e mais forte. O corpo de Rosalina parecia de chumbo; o cansaço fizera dele um corpo de gigante. Ora desanimava, ora reagia; as forças iam e vinham. Era um vaivém de agonias (Azevedo, 2005:190).

Ao faltar-lhe o ânimo para prosseguir, o herói se dirige aos céus. O discurso ganha traços religiosos, que confirmam a caracterização desta difícil escalada como um calvário. A peregrinação, compreendida como reflexo da idéia cristã de que é preciso sofrer para atingir a glória, estando diretamente associada à purgação da culpa e à possibilidade de redenção, legitima a natureza pródiga do herói. A descrição minuciosa de tamanho sofrimento e dor atua essencialmente na densidade trágica da cena. Atinge-se a catarse na compaixão do leitor pelo herói. Miguel, assim como o herói trágico, é um personagem ativo, combativo. Todavia, este combate está presente não só no nível do confronto entre os elementos constituintes da trama, mas também no plano físico, e se observa através da luta corporal com Maffei.

O confronto físico entre os dois inimigos ocupa todo o capítulo XVII, encerrando a primeira parte do romance. Nesta cena, a natureza se torna, especialmente, um elemento importante para a manifestação do trágico de uma forma contínua e mais intensa que nas seqüências anteriores. Pontuando toda a narrativa, a natureza atua na elaboração do aspecto sombrio da cena. Ela inicia e conclui o capítulo, antecipando o teor das ações dramáticas. Como em todo folhetim que se preze, a natureza personifica sentimentos e a tempestade comparece pontualmente nos momentos de violência e desastre.

A descrição do cenário que abre a narrativa -“Entretanto as nuvens negras cresciam no céu”(Azevedo, 2005:194) - nos oferece pista segura de que a luta entre Maffei e Miguel será violenta. Vejamos: “Em pouco o céu se convertera em trevas. O mar, cada vez mais encarapinhado, quebrava-se de encontro à rocha, salpicando-a de cuspiduras espumosas e grossas, como as de um ébrio” (Azevedo, 2005:194). Ao final da luta, que culmina com a queda de Miguel do alto do penhasco, a natureza mais uma vez entra em ação, fechando a

cena trágica: “A tempestade, que se prepara ameaçadora, desabou encerrando o espetáculo; e o mar, contente de sua presa gargalhou com seu rir de espumas. Começou a chover copiosamente” (Azevedo, 2005:195).

O conjunto lexical empregado durante todo o capítulo se insere no campo semântico do terror (“vulto”, “fera”, “cólera”, “monstro”, “boca espumosa”, “nuvem negra”, “tigre”, “grito agudo”, “velho mau”...), e a própria imagem dos dois inimigos abalroando-se é comparada a um “monstro marinho fora d’água” (Azevedo, 2005:194), ou, ainda, “lembrava aquilo uma besta informe nas agonias da morte: os dois formavam uma fera” (Azevedo, 2005:194). É pertinente ressaltar que, alguns capítulos antes, todo o penhasco havia sido minuciosamente descrito como um cenário aterrorizante e ameaçador: “A rocha ficava a pique sobre o mar, um precipício medonho!” (Azevedo, 2005:184). Se analisarmos o léxico empregado na descrição do precipício (“mugir dos ventos”, “rugido colérico”, “supremo”, “tempestades”, “abismos”, “solidão”...), constatamos que a atmosfera de horror e medo da cena foi pouco a pouco construída.

Não há dúvida, conforme procuramos demonstrar, de que a natureza, ao funcionar na elaboração do cenário sombrio, contribui conseqüentemente para a tensão trágica ao longo de toda a seqüência narrativa. Da mesma forma, o capítulo anterior, ao confirmar o caráter do herói, sua integridade moral, acentua o tom dramático da cena. Miguel, o honrado herói, que não aceita dinheiro de Maffei para se afastar de seu grande amor, mais uma vez nos desperta compaixão ao tombar no mar e supostamente morrer, depois de atroz e violento combate.

O elemento de terror que podemos identificar nesta cena, contribuindo para a elaboração de um cenário sombrio, perpassa todo o romance, constituindo-se como uma das suas fundamentais características. Em diversos momentos, torna-se expressiva a atração da narrativa pelo nebuloso, pelo gótico. O jovem casal, acompanhado por Ângela, por exemplo, tinha como hábito, ao longo da noite, ler contos fantásticos: “Terminada a leitura, conversavam os três sobre o enredo e o caráter dos personagens, que figuravam no romance, cujo desfecho Ângela com muito empenho profetizava.” (Azevedo, 2005:174-175). Da mesma forma, a figura de Sombra da Noite, personagem aterrorizante, expressão simbólica do terror, corrobora o gosto pelo horror. Há ainda o falso envenenamento de Rosalina, a vingança de Miguel e a maldição da mansão do pescador em Nápoles, erguida

sobre as ruínas de um antigo convento de frades. A tradição maldita do lugar antecipa a tragédia que ali iria se passar:

Neste chão [...] há sangue mau de frades. [...] aos sábados, à meia-noite, os diabos dos frades levantavam-se das sepulturas e iam, rezando, rezando ... agarrar-se à cruz, e cada um a puxa para o seu lado por penitenciar os seus pecados. Há uma força que a prende a este chão amaldiçoado (Azevedo, 2005:242).

Em conformidade com o que previamente salientamos, sobre o papel da natureza na narrativa, ela contribui igualmente para a formação de uma atmosfera de terror e atua de forma direta no fenômeno trágico.

Os pesadelos de Maffei sendo torturado por Miguel -“era Miguel que lhe aparecia formidável, saindo do mar, cheio de sangue, de limo e de cólera, a exprobrá-lo das suas torpezas, a cuspir-lhe na cara e a espancá-lo, como se espancasse um cão” (Azevedo, 2005:202) -, além de se constituírem como mais um traço da atmosfera de terror, refletem toda a culpa do pescador: “durante o sono temia-o covardemente, e deixava-se bater por ele. Confessando as próprias culpas e reconhecendo a razão da parte do adversário” (Azevedo, 2005: 202). O sonho é também uma espécie de antevisão dos acontecimentos da narrativa.

Miguel mata Maffei como uma fera que captura uma desejada presa. Também nesta seqüência, de forte carga dramática, a substância trágica exala do encadeamento narrativo. Ao contrário do que ocorre no primeiro confronto entre os inimigos, Maffei é agora a vítima e treme de medo, ao passo que o músico é o grande vencedor, o predador saciado. Sua fria vingança é gloriosa, uma vez que a morte do inimigo provém de suas mãos, neste episódio transmutadas em afiadas garras. Certo do fim do inimigo, num gesto essencialmente vingativo, Miguel o humilha, escarrando-lhe no rosto e empurrando-lhe o corpo moribundo com o pé.

O fato de o jovem artista cometer horrendo crime por acreditar que está se livrando do único empecilho a sua felicidade - “És o único obstáculo de minha ventura! És a minha asa negra o meu pesadelo! A minha desgraça!, o meu ódio! O meu crime!” (Azevedo,

2005:252) -, sem nem sequer imaginar que é levemente ludibriado por seu grande amor, contribui imensamente para o contexto trágico da cena.

A partir da descrição do medo de Maffei e do ataque de Miguel à vítima, observamos claramente como os elementos de referência trágica se encontram disseminados ao longo do discurso narrativo. Nas seqüências em destaque encontramos respectivamente: ironia, violência, risco vital e morte.

[...] o sorrir cadavérico de Miguel derramava-se como um filtro de ironias pelos membros lassos do velho e o fazia estremecer; era um **sorrir trágico** de caveira a fitá-lo com os dentes ameaçadores e ferozes.

Miguel [...] rápido abarcara-lhe o pescoço, encravando-lhe pelas carnes as unhas doidas e assanhadas.

E o moço não desgarrava da vítima a unha envenenada pela cólera velha e sedenta de vingança, continuava a asfixiá-la. Como uma lagarta no fogo o velho torcia-se, esforçando-se por gritar e erguer-se.

Miguel, no fim de algum tempo, desgarrou saciado a presa e o cadáver do antigo pescador caiu-lhe pesado e retorcido aos pés, gosmando pelas ventas e por entre os dentes um muco grosso e esbranquiçado (Azevedo, 2005: 252; grifo nosso).

É na cena final do romance que o trágico revela toda a sua intensidade. Toda a narrativa contribui para a emergência do trágico nesta cena que sela o último encontro entre Rosalina e Miguel. Guiado por um estúpido e indelével amor, o artista vai ao encontro da amada, que o engana dizendo estar pobre e doente. Buscando livrar-se daquela inconveniente presença, a jovem ainda declara que ingeriu veneno e simula um desmaio. A ingenuidade de Miguel, que, sem perceber que é ludibriado, oferece apoio incondicional à amada, acentua o caráter trágico da cena. Totalmente envolvido pela atuação teatral de Rosalina, que se propõe a interpretar como que uma paródia de Shakespeare, o herói morre de tristeza por acreditar que a amada está morta. As garras da *Moirá* (destino cego: punição) fecham-se sobre Rosalina, que tem sua perfídia punida:

Então uma lágrima cristalina e santa, desprendendo-se do coração, rolou pura pelas faces da mulher. Chorou pela primeira vez!

Aquela lágrima valia o poema inteiro da sua existência! Era o transunto do seu arrependimento! Era o perdão dos seus crimes! Chorou! Chorou uma lágrima de mulher, e por isso que vinha de Deus!

Rosalina amou pela primeira vez – aquele cadáver (Azevedo,2005:260).

É tragicamente a mulher a quem tanto amou a única responsável pela sua morte. Miguel morre por amor, e, dialeticamente, só é amado por estar morto. Por pura ironia, só a morte foi capaz de sensibilizar o coração de Rosalina e despertar o seu amor por Miguel. Como podemos constatar na última frase do romance, a morte, ao contrário, não caracteriza aqui o fim do amor, mas o seu nascimento. A dinâmica dialética da cena promove o trágico, caracterizando a cena autenticamente trágica do romance.

Motivado pela obrigação de agradar ao público leitor, composto na sua maioria por mulheres, Aluísio Azevedo redime Rosalina nas últimas linhas do romance. Ao atribuir à lágrima que escorre dos olhos da jovem os adjetivos “cristalina” e “santa”, o autor busca enfatizar toda a sinceridade do arrependimento da personagem. Ao ver Miguel morto, ela chora, arrependida, em reconhecimento de sua culpa.

O mapeamento das ações e a análise individual das seis cenas de maior conteúdo dramático, por nós destacadas, nos permite constatar que, em *Uma lágrima de mulher*, o trágico nem de longe apresenta a mesma complexidade e profundidade que identificamos na tragédia ática. A narrativa simplória, dotada de exagerados caracteres românticos, adequada ao público leitor, não comporta preocupações, questionamentos filosóficos sobre a vida e as veleidades do pensamento crítico. Os personagens, por exemplo, de traços maniqueístas, estão distantes da busca pelo *gnôthi sauton* (conhece-te a ti mesmo), comuns nas tragédias de Ésquilo. Não há, dessa forma, a possibilidade de igualar a matéria trágica destas produções literárias tão díspares. Em *Uma lágrima de mulher* não tratamos do trágico enquanto categoria estética ou princípio filosófico, mas sim de uma simples rasura (Lourenço, 2001:197), que neste caso se confunde com o melodrama, resumindo-se tão-somente no sofrimento.

3.2 - Cartas, punhais, vinganças, revelações avassaladoras : a fórmula folhetinesca para satisfação do grande público

Dentre os variados folhetins publicados por Aluísio Azevedo, encontramos os românticos *Memórias de um condenado*, *Mistérios da Tijuca* e *Filomena Borges*.¹³ O primeiro foi publicado pela primeira vez de 1º de janeiro a 7 de junho de 1882, em *A Gazetinha*, e teve a primeira edição em livro em 1886, sendo reeditado em 1901 pela Editora Garnier com o título de *A condessa Vésper*. Já *Mistérios da Tijuca* foi publicado em *Folha Nova*, de 23 de novembro de 1882 a 18 de fevereiro de 1883, e sua publicação em volume deu-se ainda em 1882. Também reeditado pela Garnier, em 1900, recebeu o título de *Girândola dos amores*. Trazidos a público apenas um ano após o lançamento de *O mulato*, esses folhetins se enquadram na fórmula preconizada pelos modelos franceses. *Filomena Borges*, por sua vez, foi publicado de 10 de novembro de 1883 a 13 de janeiro de 1884, na *Gazeta de Notícias*, e editado em livro em 1884. Embora siga o mesmo paradigma dos seus congêneres, apresenta alguns elementos inovadores.

De forma geral, os folhetins românticos de Aluísio apresentam traços semelhantes. O fundo histórico, por exemplo, é sempre verossímil. Os protagonistas pertencem à classe dirigente ou a ela desejam ascender. O dinheiro, a fortuna e a ruína são o mecanismo principal de todas as ações, a verdadeira base das intrigas romanescas. Retrata-se um mundo maniqueísta, onde os “bons” tornam-se vítimas dos ambiciosos sem escrúpulos. Tudo isso é claro, misturado a golpes teatrais, cartas reveladoras, mortes trágicas, ameaças de suicídio, traições conjugais, diálogos entrecortados, descrições exageradas, títulos que promovem suspense, ganchos no final dos capítulos, para manter o interesse do leitor, ou seja, características típicas dos folhetins franceses que nos serviram de matriz, como os de Alexandre Dumas, Eugène Sue, Xavier Montépin, Paul Feval e Ponson du Terrail. Os folhetins franceses influenciaram consideravelmente o sistema literário brasileiro, visto que a tradução e conseqüente divulgação deles, a partir de aproximadamente 1830, não só contribuiu para o hábito da leitura no Brasil, como também ofereceu um modelo para a

¹³ Além dos já citados, *Casa de Pensão* (1883), *Mattos, Malta ou Matta ?* (1885), *O coruja* (1885) e *A mortalha de Alzira* (1891) também foram publicados em folhetim. A faceta romântica, no entanto, é representada pela obra inaugural - *Uma lágrima de mulher* -, como mostramos na seção anterior 3.1, e pelos folhetins *Memórias de um condenado* (1882), *Mistérios da Tijuca* (1882) e *Filomena Borges* (1883).

prosa brasileira, ainda em formação. Preocupado em agradar sobretudo às leitoras, o romancista brasileiro era levado a escrever romances piegas, pois este seria o gosto - ou o mau gosto - do público feminino, habituado à leitura dos romances franceses. O folhetim consagrado se configura, desse modo, por traços bem definidos :

[...] caracterizado pela extensão, pelas infindas e atraentes peripécias se alongando no tempo, desenvolvendo uma temática quer de aventuras, quer de capa e espada, quer histórica, quer judiciário-policialesca, quer realista-sentimental, quer... tudo misturado. Comum a todos, e importantíssimo era o suspense e o coração na mão, um lencinho não muito longe, o ritmo ágil de escrita que sustentasse uma leitura às vezes ainda soletrante, e a adequada utilização dos macetes diversos que amarrassem o público e garantissem sua fidelidade ao jornal, as fascículo e, finalmente, o levasse ao livro (Meyer, 1996: 303).

Em *Memórias de um condenado*, Gabriel, um homem condenado por matar a mulher que amava, envia uma carta ao narrador/autor acompanhada por um manuscrito que constitui a narrativa do folhetim. A turbulenta história de amor entre o jovem burguês e Ambrosina norteia a narrativa, calcado em clichês e configurando verdadeiro convite à evasão. Em paralelo à trama central desenvolve-se a intriga de personagens secundários, apresentando os mesmos elementos que compõem o arcabouço obrigatório do romance-folhetim. A contra-gosto de seu tutor Gaspar, Gabriel apaixona-se por Ambrosina, filha do comendador Moscoso, a quem no passado havia sido negada a mão de Ana, irmã de Gaspar. Desde então, o pai de Ambrosina alimentara ódio profundo para com o a família do tutor de Gabriel, o que tornava a união do casal impossível. Ambrosina casa-se então com Leonardo, que morre na mesma noite das núpcias. Em seguida, morre o comendador, totalmente arruinado, vítima de especulação financeira. Ambrosina passa a ser amante de Gabriel, mas logo o abandona; roubando-lhe toda a fortuna, parte em companhia de uma jovem que se torna sua amante. De volta ao Rio de Janeiro, com o título de condessa Vésper, a cortesã da moda tem o sobrinho do Imperador como amante. Abandonada, volta a assediá-lo, reconquistando-o. Ao final do folhetim, Gabriel mata Ambrosina. As duas

balas que lhe perfuram o peito são na verdade dois diamantes, o último presente de Gabriel. A ação termina com o suicídio de Gabriel, que prefere esse desfecho à prisão perpétua.

Como também observaremos em *Mistérios da Tijuca*, as digressões alongam a narrativa, inserindo histórias dentro da história. A fim de renovar o interesse do público leitor, a narrativa é seguida de tensões e distensões, que se alternam e deslocam a atenção e a trama de um personagem para outro. O surgimento de novos personagens constituiu novas relações, revoga os pares, elaborando uma narrativa que parece infinda. Estão presentes os pares de duplos contrastantes (Coronel Leite Pinto *versus* Moscoso, Ambrosina *versus* Eugênia, Melo Rosa *versus* Alfredo), o mito do amor impossível, o elemento bucólico, os recursos teatrais e as situações que evocam o mistério, assim como o apelo ao elemento trágico, que acentua o suspense e aumenta a carga emotiva. Como veremos em *Filomena Borges*, as peripécias, seguidas de numerosas viagens, ajudam a compor a trama.

O título *Girândola dos amores* dado pela Editora Garnier ao folhetim *Mistérios da Tijuca* é sem dúvida mais fiel ao enredo do que o título original, que procurava fazer direta alusão à *Mystères de Paris*,¹⁴ famoso folhetim de Eugène Sue que atingira enorme popularidade no Rio de Janeiro entre 1844 e 1845. A história de amor entre Gregório e Clorinda, a princípio protagonistas, se entremeia com inúmeras intrigas que, representando fios narrativos distintos, se esbarram aparentemente ao acaso, formando uma embaralhada teia. Do conflito amoroso vivido pelos protagonistas, que começa com o seqüestro de Gregório no dia do casamento com Clorinda e só é retomado no final do folhetim, surgem intrigas complementares que pretendem explicar as relações amorosas de duas gerações. No romance, o leitor tem às vezes a impressão de encontrar-se frente a um quebra-cabeça cujas peças lhe são fornecidas aos poucos, como por acaso, pelo dono do jogo e conforme vão surgindo as aventuras. Os capítulos oscilam entre a auto-suficiência e o mútuo condicionamento, entrelaçando os diversos fios narrativos. Os destinos dos personagens se cruzam, entrecruzam, se perdem e se reencontram. Por intermédio de constante intromissão do narrador, o romancista cria uma espécie de pequeno universo, onde tudo parece acontecer para entrelaçar os destinos de personagens, que *a priori* nada têm em comum.

¹⁴ Também seguiram o modelo preconizado por Sue : *Os mistérios da Roça*, de Vicente Félix de Castro, e *Verdadeiros mistérios do Rio de Janeiro*, de Paulo de Oliveira Marques (Broca. *Apud* Leal, 2000: 107).

Fortunas inesperadas, ruínas escandalosas, mortes súbitas e personagens insanos promovem a mudança constante dos quadros narrativos. Personagens tidos como desaparecidos reaparecem num momento inesperado, contribuindo para o entrecruzamento das intrigas que formam verdadeira “girândola de amores”.

Misto de sátira política do Império e paródia das narrativas literárias, em que prevalece o escárnio e o ridículo da farsa, *Filomena Borges* inova ao apresentar na heroína do título o esboço da pícara. Nessa divertida comédia de costumes, com traços de *vaudeville*, Aluísio, em tom de galhofa, faz verdadeira crítica ao casamento burguês. O matrimônio de conveniência é satirizado com muita graça e agilidade na união entre o bem-sucedido João Borges e a jovem Filomena. Diante da precária situação financeira de sua família, após a morte do pai, Filomena casa-se com João Borges, comerciante bem-sucedido, mas um tanto ou quanto grosseiro. Para que o casamento seja consumado, a jovem burguesa exige que o marido se torne um amante elegante capaz de seduzi-la. João Borges submete-se aos caprichos da mulher, oferecendo-lhe festas, presentes, ostentando sua riqueza em teatros e eventos variados. Em viagem à Europa, ela o conduz a diferentes aventuras rocambolescas em Portugal, Espanha, Itália, Grécia, Egito... . De volta ao Rio de Janeiro, João Borges está arruinado. Os maus negócios do Banco Mauá e as aventuras de Filomena acabaram por liquidar sua fortuna. Em nova viagem pelo mundo, João Borges vive as mais inusitadas situações: torna-se homem de circo na América do Sul e falso índio em Paris, enquanto Filomena conquista a capital francesa dançando música brasileira. Dez anos depois, retornam novamente ao Rio de Janeiro. O marido, após tantas aventuras, deseja apenas o descanso em Paquetá. Filomena, ao contrário, depois de conquistar a capital francesa, quer ter a sociedade carioca aos seus pés. Ganhando a confiança do Imperador e graças à falta de seriedade reinante na vida política brasileira, garante ao esposo o título de Conde de Itassu. A queda dos conservadores em 1878, todavia, impede as loucas ambições de Filomena, que se vê obrigada a viver em Paquetá, onde morre nos braços de João Borges, vítima de sua megalomania. Ao contrário das outras heroínas românticas, que buscam no casamento o porto seguro, Filomena procura a liberdade de que precisava para viver as mais insanas aventuras. *Filomena Borges* apresenta alto teor rocambolesco e brinca com as noções de espaço e tempo.

Conforme observamos na declaração de Aluísio reproduzida no início do capítulo, era sua intenção oferecer pouco a pouco aos leitores algumas doses de Naturalismo. Dessa forma, podem-se encontrar nesses folhetins traços tipicamente naturalistas, como a histeria, o alcoolismo, a loucura, as doenças nervosas, todo tipo de perturbação sexual e diferentes formas de patologia. Frequentemente, as explicações fisiológicas ou sociais parecem amenizar o caráter romântico desses textos. As “pequenas doses” de Naturalismo eram novidades que despertavam a curiosidade dos leitores sobre os temas apresentados.

A teoria da herança genética e da influência do meio, próprias do Naturalismo, são frequentemente apresentadas como explicação para o estado e a atitude de alguns personagens. Em *Mistérios da Tijuca*, por exemplo, Gregório, herdando as conseqüências da vida libertina do pai, tem saúde frágil, enquanto Olímpia é influenciada pelo comportamento adúltero da madrasta. A educação romântica é apontada como fator básico de formação cultural, porque contribuiria para o desequilíbrio psicológico dos temperamentos frágeis. Como Flaubert, Aluísio aponta os riscos da educação conservadora para a formação moral da futura mãe de família, bem como a influência maléfica da literatura sentimental, que embasa a caracterização das jovens ingênuas e sonhadoras, como Ambrosina de *Mémórias de um condenado* e Olímpia de *Mistérios da Tijuca*.

A predisposição para a homossexualidade, inspirada na matriz que Théophile Gautier inaugurou em *Mademoiselle de Maupin*, comparece, pela primeira vez na obra de Aluísio, no folhetim *Memórias de um condenado*, através do relacionamento íntimo de Laura e Ambrosina. A primeira, conhecedora de quase todos os romances românticos, encanta-se com Ambrosina pelo clima de romance que envolve sua vida. Esta, por sua vez, também sabia de cor *A dama das camélias*. A leitura romântica parece torná-las avessas à função de esposa e de mãe. O caráter desagregador é levado ao extremo, atingindo o máximo da transgressão no homossexualismo. O tema foi retomado e reelaborado mais tarde em *O cortiço*, com a sedução de Pombinha por Léonie.

Mistérios da Tijuca prefigura o romance *O homem* (1887) no que se refere à personagem histérica. Abordando o tema da histeria, percebemos o escritor naturalista despontando no texto sob a capa do folhetinista. Olímpia e Magdá são personagens muito semelhantes. Ambas têm origem burguesa e foram expostas aos mesmos condicionamentos sociais: ricas, órfãs de mãe e mimadas pelo pai, foram submetidas à educação romântica e

à vida ociosa. Personagens dos dois romances claramente se equivalem: Olímpia a Magdá, o comendador ao conselheiro e o Dr. Roberto ao Dr. Lobão. O capítulo 16 de *Mistérios da Tijuca*, intitulado “Olímpia”, no qual, durante um passeio com o pai, Olímpia se encanta com os trabalhadores de uma pedreira, se reproduz no capítulo VIII de *O homem*, com Magdá. Ambas sofrem uma síncope ao atingir o cume da pedreira e são carregadas no colo por um dos trabalhadores. A ação e a descrição das cenas são idênticas. A permuta dos textos onde se narra tal episódio não seria nenhum problema para o andamento da entrelaçada dos respectivos romances, tamanha a semelhança entre eles. Esse talvez seja o mais evidente, mas muitos outros episódios periféricos dos folhetins românticos tornaram-se estruturais nos romances naturalistas, caracterizando um reaproveitamento constante de situações.

A subida foi penosa. O caminho era estreito, irregular e seixoso [...]. Olímpia sem querer dar parte de fraca, segurava arquejante o braço do comendador, mas este mesmo sabe Deus com que esforços conseguia não perder o equilíbrio!

Olímpia chegou aí exausta completamente de forças, sacudia-lhe o corpo inteiro um arrepio, feito ao mesmo tempo de medo e de gosto [...].

Depois, Olímpia começou a empalidecer gradualmente; foi pouco a pouco fechando os olhos, e teria caído de costas, se a não amparassem os homens que ali perto trabalhavam.

[...] O trabalhador, que acabava de oferecer-se para levar Olímpia, era um moço de uns vinte e cinco anos. Forte, belo de vigor. Estava nu da cintura para cima, e a riqueza dos seus músculos patenteava-se ao sol com um arrojo de estátua (Azevedo, 2005: 621-622).

Ah ! o caminho era muito estreito, irregular e coberto de calhaus.

[...] Mas subiam. Magdá, sem querer dar parte de fraca, segurava-se arquejante ao braço do pai; este mesmo, porém, sabe Deus com que heroísmo conseguia não perder o equilíbrio.

[...] Afinal conseguiram chegar. Mas, ah! quando a pobre Magdá, toda trêmula e exausta de forças já no tope da pedreira, defrontou com o pavoroso abismo

que se precipitava aos seus pés, soltou um grito rápido, fechou os olhos, e teria caído para trás, se o conselheiro não lhe acode a tempo.

[...] O trabalhador que se ofereceu para conduzir Magdá era um moço de vinte e tantos anos, vigoroso e belo de força. Estava nu da cintura para cima e a riqueza dos seus músculos, bronzeados pelo sol, patenteava-se livremente com uma independência de estátua (Azevedo, 2005: 55-56).

Os trechos acima de *Mistérios da Tijuca* e de *O homem*, respectivamente, indicam que, já nos folhetins românticos, Aluísio apresentava, ainda que de forma discreta, personagens de classes sociais esquecidas, como os trabalhadores da pedreira.¹⁵ Mais tarde, esses excluídos seriam protagonistas de *O cortiço*, o grande destaque da tríade naturalista do romancista. A leitura atenta dos folhetins românticos, assim, permite observar não só o germe de romances naturalistas, como também certa denúncia do que parecia escandaloso na classe burguesa.

Muito embora não sejam textos engajados, os folhetins românticos de Aluísio são dotados de certo aspecto crítico. Nada surpreendente se lembrarmos do Aluísio caricaturista sagaz e impiedoso, que por alguns anos atuou nos jornais satíricos do Rio de Janeiro. Como romancista, apresenta-nos uma sociedade dominada por personagens imorais que, mesmo infringindo regras, são bem sucedidos. Moscoso e Portela, por exemplo, personagens respectivamente de *Memórias de um condenado* e de *Mistérios da Tijuca*, apesar da falta de princípios, constroem fortuna. Já a riqueza do ex-caixeiro João Romão, em *Mistérios da Tijuca*, é o exemplo mais bem acabado do êxito do capitalista inescrupuloso.

O casamento exibido em termos de arranjo comercial é denunciado como uma instituição imoral, que leva à dissolução dos costumes, à libertinagem e à luxúria, a exemplo do que ocorre com Filomena, que se casa com João Borges para manter sua posição social. Em *Mistérios da Tijuca*, Teresa, jovem pobre, é praticamente comprada pelo comendador Ferreira, enquanto em *Memórias de um condenado* Ambrosina liga-se ao rico Gabriel porque seu pai estava falido. Parece constante a busca da desmistificação da respeitabilidade da burguesia e da aristocracia aos olhos dos leitores.

¹⁵ Os romances-folhetim de Eugène Sue, dotados de preocupação social, já apresentavam personagens pobres e integrantes do mundo do trabalho.

Em *Memórias de um condenado* e *Filomena Borges*, o jornalismo e o teatro também são alvos de críticas. Nos dois folhetins nota-se a denúncia das causas de decadência da arte dramática no Rio de Janeiro. O Alcazar é atacado como símbolo da decadência do teatro nos anos 60 e 70. Da mesma forma, critica-se a influência francesa no teatro brasileiro.

Ainda que em menor grau, notamos também a crítica à política, assim como ao neocolonialismo dos comerciantes portugueses. Não foi à toa que *O Mequetrefe* e outros jornais saudaram *Filomena Borges* como um autêntico planfleto político. A segunda parte do romance dedica-se ao ataque aos costumes políticos do Império e à própria pessoa do Imperador. O protagonista João Borges torna-se barão e alto funcionário, quase ministro, graças às complacências de Filomena e às fraquezas de D. Pedro II. A crítica política, assim como a sátira antimonarquista, é curiosamente mais intensa nos folhetins que nos romances naturalistas.

Os folhetins românticos de Aluísio Azevedo, assim, apresentam, como toda a sua produção ficcional, uma mistura de elementos de natureza distinta. Traços nitidamente românticos, extravagantes e por vezes até mesmo piegas misturam-se, como já ilustramos, a características típicas dos romances naturalistas e a críticas sociais e políticas.

3.3 - Pegadas de demônios: incursões no fantástico

Em pelo menos três de suas produções Aluísio Azevedo praticou o gênero fantástico, modalidade de ficção pouco explorada entre nós, e cuja presença na obra de um escritor vinculado ao Naturalismo não deixa de surpreender. Trata-se do romance *A mortalha de Alzira* e dos contos “O impenitente” e “Demônios”. Vamos comentar sinteticamente os dois primeiros, para em seguida analisar mais detidamente o terceiro.

Publicado na *Gazeta de Notícias* entre fevereiro e março de 1891, sob o pseudônimo de Vitor Leal, *A mortalha de Alzira* é inspirado, conforme o próprio romancista declara na épigrafe,¹⁶ em *La morte amoureuse* (1836), de Théophile Gautier. Mais do que “inspirado”, trata-se na verdade de uma adaptação da obra de Gautier, onde novos personagens foram criados e ampliados episódios apenas indicados na fonte. O protagonista Ângelo também é um padre apaixonado, como no romance-fonte. Diante da morte da amada, ele passa a viver entre o devaneio e a realidade. Os elementos sobrenaturais, como as aparições fantasmagórica de Alzira, as visões, os delírios, assim como o exorcismo, mantêm o clima de mistério e contribuem para o fantástico, criado pela ficção da vida dupla do padre, que morre sobre o túmulo de Alzira.

O conto “O impenitente” tem como protagonista Frei Álvaro, sacerdote apaixonado por Leonília. Certa noite, descrita à Hoffmann, deparando-se com o vulto da amante no pátio do convento, decide segui-la até sua casa, onde a encontra morta dentro de um caixão. Prendendo seu crucifixo na parede diante do corpo inerte, volta ao convento. Alguns dias depois, achando que tudo aquilo não passara de um sonho, retorna à casa de Leonília. Informado de que a amante morrera há dias, decide entrar na casa. Ao olhar a parede, surpreende-se ao ver seu crucifixo. Diante do inesperado, sem saber se o episódio ocorrido há algumas noites realmente acontecera, nós leitores titubeamos, surgindo assim a típica hesitação configuradora do fantástico.

¹⁶ “Este romance é nada mais do que um vasto jardim artificial, feito de frias, perpétuas e secas margaridas, mas todo ele embalsamado pelo aroma de uma flor, uma só, que é a sua alma – *La morte amoureuse*, de Théophile Gautier”.

O conto “Demônios” (1891)¹⁷ integra uma coletânea que recebeu, nas suas primeiras edições, o título de *Pegadas*. A partir da edição de 1937, a editora Briguiet atribuiu a essa mesma coletânea o título de seu primeiro conto: “Demônios”.¹⁸ Antes de nossa análise circunstanciada do texto, julgamos necessárias algumas considerações teóricas sobre a natureza do fantástico como gênero de ficção.

Uma narrativa, conforme Tzvetan Todorov (2004), para ser considerada fantástica, precisa atender a três condições essenciais. A primeira, e mais importante, é provocar a hesitação do leitor face ao acontecimento, que não pode ser explicado pelas leis que racionalmente conhecemos. Tanto a fé absoluta quanto a incredulidade total levam o leitor para além dos domínios do fantástico. É, portanto, a hesitação mencionada que dá vida às narrativas do gênero. Pode-se, então, resumir esta exigência fundamental na sentença: “Cheguei quase a acreditar” (Todorov, 2004: 36). A opção por uma resposta que explique o sobrenatural em termos de racionalidade rompe com o fantástico e nos faz, dependendo do caráter dessa explicação, adentrar, ainda segundo a nossa fonte, o campo de outros gêneros, o estranho ou o maravilhoso. Quando a hesitação do leitor perdura até o final da narrativa, temos o que Todorov denomina fantástico puro, mas, se os acontecimentos podem ser explicados pela razão, encontramos o estranho; e se os elementos sobrenaturais não provocam reação, estamos diante do maravilhoso.

Todorov estabelece ainda subgêneros: estranho puro, fantástico-estranho, fantástico-maravilhoso e o maravilhoso puro. O fantástico puro, que mantém a hesitação até o fim, seria um gênero “entre”, ambíguo por si mesmo (Todorov, 2004: 50). Não há por parte do crítico, no entanto, a intenção de estabelecer regras rígidas, uma vez que as fronteiras entre os gêneros são tênues, mas apenas o intuito de propor categorias, numa tentativa de compreender melhor o fantástico como um todo.

Todorov centra a condição essencial do fantástico na recepção do leitor, indo ao encontro de algumas reflexões da estética da recepção de Robert Jauss. “O fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados”(Todorov, 2004:37). O

¹⁷ O conto foi publicado pela primeira vez de 1º a 11 de janeiro de 1891, na *Gazeta de Notícias*. Já a primeira edição em livro é de 1893.

¹⁸ A recém-lançada *Ficção completa* de Aluísio Azevedo, publicada em julho de 2005, com organização da Professora Orna Messer Levin, da Unicamp, mantém o título *Demônios*, para a coletânea de contos.

leitor, portanto, não é um receptor passivo, mas um co-autor da obra. O efeito fantástico está subordinado não só à forma de organização do enredo, como também à maneira de ler do leitor, que pode ou não promovê-lo. A “interpretação” do texto se configura, conforme vamos observar na terceira condição, como uma possível ameaça ao fantástico.

A hesitação do leitor pode ser igualmente experimentada por um dos personagens. Nesse caso, temos a hesitação representada no texto. O personagem, assim como o leitor, hesita, questionando se o que o cerca é de fato real ou pura ilusão. Esta segunda condição para o fantástico o caracteriza, mas não o constitui essencialmente. O fantástico, então, poderá existir sem satisfazê-la. Na maioria das obras, todavia, esta condição, apesar de facultativa, é atendida, e a hesitação ganha um representante no interior da própria trama, com quem o leitor, particularmente, se identifica. São raras as obras, como *Véra*, de Villiers de l’Isle-Adam, nas quais a hesitação do leitor não é compartilhada com um personagem.

A terceira condição para o fantástico, assim como a primeira, é parte da constituição do gênero e está centrada no leitor. Para que o fantástico ocorra, é preciso que o leitor rejeite a interpretação alegórica e a poética, pois ambas impossibilitam o fantástico. A interpretação alegórica pressupõe que o sobrenatural não deve ser entendido “ao pé da letra”. Um conto de fadas, por exemplo, não é considerado fantástico, uma vez que o leitor não é surpreendido pelo sobrenatural. Se animais ou objetos inanimados falam, sabe-se previamente que o sentido é ali alegórico. Os contos de fada fazem parte não do fantástico, mas constituem-se como uma das variedades do maravilhoso, onde a existência de fatos sobrenaturais não implica a reação dos personagens e do leitor implícito. A alegoria remete a uma mensagem no campo da realidade; ela nos afirma uma verdade, nos impedindo de imaginar. Da mesma forma, o fantástico também não tem espaço na poesia, que, com uma linguagem diferenciada, “suspende” a realidade. Ao ler um poema, o leitor sabe que se o “‘eu poético’ voa pelos ares, isto é apenas uma seqüência verbal, a ser tomada como tal, sem pretender ir além das palavras”(Todorov, 2004: 38). Assim, “O fantástico implica portanto não apenas a existência de um acontecimento estranho, que provoca hesitação no leitor e no herói, mas também uma maneira de ler, que se pode por ora definir negativamente: não deve ser poética, nem alegórica” (Todorov, 2004: 38).

Ao afirmar que o leitor deve considerar o mundo dos personagens, hesitando em acreditar se o que está acontecendo é real ou ilusão, sustentando uma ambigüidade

permanente, o conceito de fantástico, definido com relação aos de real e de imaginário, esbarra na própria reflexão sobre a literatura. O leitor, através de sua imaginação, intervém no texto, contribuindo para a ruptura entre o literário e o real. O papel da literatura fantástica nos parece ser não o de reproduzir o real, mas, ao contrário, pela própria hesitação que instala, o de expor as contradições deste, e as da própria literatura.

Embora tenha sua origem na literatura ocidental ainda no século XVIII, em 1772, com *Le diable amoureux*, de Cazotte, o fantástico viveu seu auge no século XIX, encontrando em Maupassant, segundo a perspectiva teórica de Todorov, seu último exemplo esteticamente satisfatório. Enquanto o sobrenatural existe desde sempre e continua a ser praticado hoje, o fantástico teve vida breve. No século XIX, quando as fronteiras entre real e imaginário, guiadas pelo cientificismo reinante, estavam nitidamente definidas, o fantástico encontrou terreno fértil. No século XX, as noções de real e ficção tornaram-se mais complexas, e o fantástico dito clássico, que tem como prerrogativa fundamental a hesitação, teria, ainda de acordo com Todorov, perdido a vitalidade. O lugar do sobrenatural, no século XX, teria sido ocupado por um fantástico “moderno”,¹⁹ que se aproxima do absurdo. Nota-se a naturalização do sobrenatural, uma vez que acontecimentos absurdos são encarados como normais. Em *Metamorfose*, de Kafka, por exemplo, há uma ausência de surpresa diante do extraordinário. Neste novo fantástico, a hesitação não seria mais a condição essencial, e o personagem principal, que antes era um ser normal, torna-se fantástico. Sobre as narrativas de Blanchot ou Kafka, Sartre afirma: “já não procuram pintar seres extraordinários; para eles, não existe senão um objeto fantástico: o homem. O homem ‘normal’ é precisamente o ser fantástico; o fantástico torna-se a regra, não a exceção” (Sartre. *Apud* Todorov, 2004:181).

O século XIX vivia, é verdade, numa metafísica do real e do imaginário, e a literatura fantástica nada mais é do que a má consciência deste século XIX positivista. Mas hoje, não se pode mais acreditar numa realidade imutável, externa, nem em uma literatura que não fosse senão a transcrição desta realidade. As palavras ganharam uma autonomia que as coisas perderam. A

¹⁹ O termo “fantástico moderno” não se configura como nomenclatura adotada por Todorov. Optamos por ele como meio de estabelecer distinção mais clara, entre o fantástico do século XIX e o fantástico do século XX.

literatura que sempre afirmou esta outra visão é sem dúvida um dos móveis da evolução. A literatura fantástica, ela mesma, que subverteu ao longo de todas as suas páginas, as categorizações lingüísticas, recebeu com isso um golpe fatal; mas desta morte, deste suicídio nasceu uma nova literatura (Todorov, 2004:176-177).

Ao contrário do que se observa na literatura hispano-americana, que desenvolveu uma ficção não-realista, o “realismo mágico”, na literatura brasileira, o fantástico sofreu uma espécie de obstrução (Gabrielli, 2004:67). Esta neutralização dificulta um conhecimento específico sobre a trajetória do fantástico entre nós. O espaço a ele destinado nas histórias da literatura brasileira nos mostra o quanto esse gênero foi pouco examinado e freqüentemente subestimado pela crítica literária e pelo leitor comum. O fato de nosso sistema literário ter certa propensão para a literatura realista de cunho documental parece oferecer ao menos uma primeira explicação para a ausência do registro da literatura fantástica pela crítica hegemônica. A concepção de uma literatura nacionalista, sobretudo a romântica, marcada pela busca da cor local, direcionou o gosto de nossa literatura pelo documental: “O serviço à pátria, tal como entendido, implicava o culto do documental, do verídico, do factual, a pretexto de que só assim se compreenderia e formularia a diferença da natureza e da sociedade nossas” (Lima, 1986:206).

No Brasil, no entanto, alguns escritores, sobretudo os românticos, já usavam elementos fantásticos em suas narrativas. Há uma certa afinidade entre os românticos, certamente por influência de escritores europeus, e a atmosfera de penumbra, o crepúsculo, o medo, o mistério, comum nas narrativas fantásticas. O exemplo mais evidente é *Noites na taberna* (1855), de Álvares de Azevedo, onde acontecimentos inauditos são narrados, num discurso romântico, por jovens amigos numa taberna. O sono e o álcool que os envolvem atuam na ambigüidade da narrativa. Aluísio Azevedo e Machado de Assis também fornecem exemplos do fantástico no século XIX.

Permeado de clichês, muito próximo dos artifícios românticos folhetinescos, o conto “Demônios” aponta para um ideal romântico. Conforme destacamos nas seções anteriores, ao contrário do que a princípio se poderia imaginar, Aluísio teve uma grande produção romântica. Além de seu romance de estréia, *Uma lágrima de mulher* (1880), ele escreveu

açucarados romances-folhetins. Até mesmo a primeira edição²⁰ de *O mulato* (1881), obra inaugural do Naturalismo no Brasil, é recheada de traços românticos. O discurso romântico foi para Aluísio uma constante, e assim nada mais natural que a presença desses elementos em outras produções, como é o caso de “Demônios”, que, embora escrito em 1893, depois de Aluísio ter publicado sua tríade naturalista, ainda apresenta muitos resquícios românticos.

Em “Demônios” (1893), surpreendentemente, encontramos uma narrativa *en abîme*, na qual relatos diferentes, pela técnica do encaixe, vão permeando-se. É exatamente um desses relatos do conto que se caracteriza como fantástico. Em “Demônios”, todavia, há inegavelmente um hibridismo entre os discursos romântico, fantástico e realista/naturalista.

A narrativa de “Demônios”, em primeira pessoa, começa com a descrição do quarto de uma casa de pensão da rua do Riachuelo - ambiente já conhecido e explorado por Aluísio em um dos seus livros mais conhecidos -, onde vive o personagem principal do conto. Esse narrador, de quem não sabemos o nome, se apresenta logo no início do conto como um escritor que contrapõe a banalidade da arte à riqueza e completude da realidade: “a arte me parecia mesquinha e banal em confronto com aquela fascinante realidade, tão simples, tão despretensiosa, mas tão rica e tão completa.” (Azevedo, 961: 2005). Encaramos tal afirmativa como uma estratégia discursiva que visa a dar credibilidade à narrativa fantástica que na seqüência será desenvolvida, contribuindo para a hesitação do leitor diante dos fatos narrados. Já na primeira página do conto, encontramos dois traços da narrativa que colocam sob suspeita os acontecimentos insólitos que serão narrados: a narrativa em primeira pessoa, que, apresentando uma visão parcial dos fatos, configura um relato ambíguo, e a condição de romancista do narrador, que nos coloca em estado de alerta perante a narrativa que segue.

O discurso romântico presente na descrição da natureza e do retrato da noiva que o escritor mantém na cabeceira de sua cama está presente desde o início do conto e permeia toda a narrativa, entremeando-se ao fantástico:

²⁰ A edição de *O mulato* que permaneceu, a que lemos ainda hoje, é a segunda, reescrita por Aluísio e reeditada pela Garnier, em 1889. Nesta segunda edição, Aluísio promoveu uma verdadeira reestruturação no romance, suprimindo os traços excessivamente românticos da primeira versão, de 1881.

[...] o sol, através da atmosfera, tirava, nos seus sonhos dourados, os mais belos efeitos de luz. Os morros, mais perto, mais longe, erguiam-se alegres e verdejantes, ponteados de casinhas brancas, e lá iam desdobrando, a fazer-se cada vez mais azuis e vaporosos, até que se perdiam de todo, muito além, nos segredos do horizonte, confundidos com as nuvens, numa só coloração de tintas ideais e castas (Azevedo, 2005:961).

A narrativa prossegue no segundo capítulo e o escritor, que raramente trabalhava à noite, conta que em noites de insônia costumava escrever. Neste momento, a narrativa se modifica, e, sem que nem sequer o leitor mais perspicaz perceba, uma nova escrita se apresenta. A escrita do personagem/escritor se encaixa na primeira narrativa, somente ao fim do conto, todavia esta mudança será revelada ao leitor. Ao acordar, “sem consciência de nada, como se viesse de um desses longos sonos de doente”(Azevedo, 2005:962), ele percebe que tudo está aparentemente diferente. O fato de esse narrador-personagem ser escritor, acordar no meio da noite, sem noção exata do tempo que dormiu, e começar a narrar uma estória, aponta explicitamente para a ambigüidade do texto. Parece-nos pertinente ressaltar que o estágio intermediário entre a vigília e o sono, ou ainda a passagem em que o personagem passa a madrugada acordado e ao despertar, de fato, não sabe se o que aconteceu deve-se ao real ou ao onírico, constituem traços recorrentes na literatura fantástica. O primeiro fato insólito dá-se quando o dia não amanhece. O personagem, então, reage ao inesperado: “Sim! Não havia dúvida que era bem singular não ter amanhecido!”(Azevedo, 2005:962), repetindo algumas vezes a mesma frase. O relógio marcando meia-noite, o amortecimento das estrelas, o léxico empregado (“estranha”, “surdo”, “entorpecido”, “morto”, “catacumbas”, “cataclismos”...) contribuem, assim como o silêncio da noite e a ausência total de pessoas na rua, para a elaboração de um quadro de horror. Diante de tal estranhamento, o personagem hesita, buscando entender o que pode ter acontecido durante seu “maldito sono”:

E veio-me a dúvida de que eu tivesse perdido a faculdade de ouvir, durante aquele maldito sono de tantas horas; fulminado por essa idéia, precipitei-me sobre o tímpano da mesa e vibrei-o com toda força (Azevedo, 2005:963).

- Ilusão minha, com certeza! Que louca és tu, minha pobre fantasia! Daqui a nada estará amanhecendo, e todos estes teus caprichos, teus ou da noite, essa outra doida, desaparecerão aos primeiros raios do sol (Azevedo, 2005:963).

O silêncio absoluto o faz pensar que está surdo, da mesma forma que atribui a sua fantasia tais acontecimentos insólitos. Como podemos perceber, a hesitação, exigência *sine qua non* do fantástico, para Todorov, está fortemente caracterizada. O leitor, que ainda não sabe que essa narrativa é, na verdade, uma produção ficcional do personagem escritor, também hesita diante do que lê. Estabelece-se o embate entre a razão e o mistério, marca fundamental do fantástico. Por sua natureza ambígua e contraditória, o relato fantástico extrai seu argumento do casamento entre a razão e aquilo que a razão refuta habitualmente. A hesitação representada no texto pelo personagem, traço da maioria das narrativas fantásticas, também está aqui igualmente caracterizada. Embora o conto não sustente a ambigüidade até o final, conforme veremos adiante, não configurando o fantástico puro, os momentos de hesitação do leitor vividos no início da narrativa nos permitem afirmar que “Demônios” é, sem dúvida, uma narrativa fantástica.

No terceiro segmento deparamo-nos com a metalinguagem. O personagem escritor narra o próprio processo da escritura. Em uma espécie de transe sobrenatural, o romancista perde a consciência, e, sem nenhum controle sobre si mesmo, se põe a escrever, num ritmo vertiginoso. O ato de escrever torna-se acontecimento fantástico, uma verdadeira luta travada com demônios. Aqui, o título do conto ganha contornos mais definidos, remetendo diretamente ao processo de criação ficcional:

E páginas e páginas se sucederam. E as idéias, que nem um bando de **demônios**, vinham em borbotão, devorando-as umas às outras, num delírio de chegar primeiro; e as frases e as imagens acudiam-me como relâmpagos, fuzilando, já prontas e armadas da cabeça aos pés. E eu, sem tempo de molhar a pena, nem tempo de desviar os olhos do campo da peleja, ia arremessando para trás de mim, uma após outra, as tiras escritas, suando, arfando, sucumbido nas garras daquele feroz inimigo que se aniquilava.

E lutei! E lutei! E lutei!

De repente, acordo desta vertigem [...] (Azevedo, 2005:964; grifo nosso).

Ao despertar, ele percebe que ainda não amanheceu, vai até a varanda e constata que as plantas estavam fanadas, as estrelas se apagavam, a chama da vela era ainda mais lívida. O personagem mais uma vez hesita. Buscando compreender a situação e encontrar explicações, cogita a possibilidade de ter enlouquecido. Suas sensações físicas se exacerbam - ele tem fome, sede -, a natureza parece morrer, o som se extingue. O medo, que, de acordo com outros teóricos, conceitua o fantástico,²¹ também está presente: “E um violento calafrio percorreu-me o corpo. Principiei a ter medo de tudo” (Azevedo, 2005: 965). Desesperado, ele vai aos outros quartos da casa de pensão e percebe que todos os hóspedes estão mortos. Lembra-se de Laura, sua noiva, e decide partir ao seu encontro. O discurso romântico novamente se apresenta, agora de forma mais explícita. Percebe-se, nos trechos que seguem, uma concepção de amor romântica, segundo a qual dois amantes isolados assistirão à criação do mundo. Norteando o conto, esse romantismo caracteriza, juntamente com o discurso realista/naturalista encontrado na descrição dos corpos mortos e com o fantástico, o hibridismo discursivo de “Demônios”.

Meu Deus! E se nós ficássemos os dois sozinhos na Terra, sem mais ninguém, ninguém ? ... Se nos víssemos a sós, ela e eu, estreitados um contra o outro, num eterno egoísmo paradisíaco, assistindo recomeçar a criação em torno do nosso isolamento? ... assistindo, ao som dos nossos beijos de amor, formar-se de novo o mundo, brotar de novo a vida, acordando toda a natureza, estrela por estrela, asa por asa, pétala por pétala?... (Azevedo, 2005: 967).

Penetrei na sala de jantar. À porta tropecei no cadáver de um cão; passei adiante. O criado espumando pela boca e pelas ventas; não fiz caso. Do fundo dos quartos vinha já um bafo enjoativo de putrefação ainda recente (Azevedo, 2005: 968).

²¹ Para o teórico Lovecraft, um conto é fantástico se, diante do sobrenatural, o leitor experimenta um sentimento de temor e medo. De acordo com Todorov, o medo está vinculado ao fantástico, mas não deve ser tido como uma condição necessária (Cf. Todorov, 2004: 41).

Ao sair na rua em direção à casa de Laura, encontrou apenas as trevas de uma noite úmida e fria. Sentia dores pelo corpo, frio, a boca seca, faltava-lhe o fôlego, suas forças pareciam minadas. Já na casa de Laura, ao olhar a escada, onde costumavam se despedir, ele lembra do primeiro beijo; a poltrona, onde ela costumava se sentar, lhe traz saudades. O pudor quase o impede de entrar no quarto da amada: “nunca houvera ousado penetrar naquela casta alcova de donzela, e um respeito profundo imobilizou-me junto à porta, como se pesasse profanar com a minha presença tão puro e religioso asilo de pudor” (Azevedo, 2005: 972). Laura encontrava-se fria e inanimada, parecia morta como seus pais e todos os outros, mas, “surpreendentemente”, depois de receber um beijo e ouvir apaixonado discurso, dá sinais de vida. Os amantes decidem partir e morrer juntos no fundo do mar: “Desceremos ao abismo, os dois, abraçados, certamente unidos, e lá ficaremos para sempre, como duas raízes mortas, entretecidas e petrificadas no fundo da terra!” (Azevedo, 2005: 973).

Compreendi então esse vôo etéreo de duas almas aladas na mesma fé, deslizando juntas pelo espaço em busca do paraíso. Compreendi a divinal e suprema volúpia do noivado de dois espíritos que se unem para sempre (Azevedo, 2005: 974).

Pusemo-nos a andar com extrema dificuldade, procurando a direção do mar. Tristes e mudos, como dois enxotados do paraíso (Azevedo, 2005: 975).

[...] nossas almas se estreitavam e se confundiam (Azevedo, 2005: 975).

Pouco a pouco, os amantes se adaptam ao meio e se transformam. A voz se anula, o pensar se modifica. Perdem os sapatos, as roupas. Laura se preocupa, pois em pouco tempo estará despida. Os corpos ganham traços animais; como feras, rosnavam e berravam ferozmente, sentiam ímpeto de lutar, correr, dominar. Na seqüência, sofrem novas metamorfoses. Passam do reino animal para o vegetal e deste para o mineral. Séculos mais tarde, atingem finalmente o estado molecular, fluídico, etéreo.

E, abraçados a princípio, soltamo-nos depois e começamos a percorrer o firmamento, girando em volta um do outro, como um casal de estrelas errantes e amorosas, que vão espaço a fora em busca do ideal (Azevedo, 2005: 982).

As sucessivas mudanças de reinos culminam com o encontro etéreo entre os amantes, idéia que parece nortear toda narrativa. Ao final da leitura, observamos que o fantástico é útil ao romantismo de “Demônios”, configurando-se também como artifício romanesco. Refutada pela razão, a idéia romântica de fusão e união eterna dos seres amados é possível somente a partir de uma ótica sobrenatural.

No último parágrafo do conto, o ponto de partida é retomado. O personagem escritor desfaz o efeito *en abîme* e surpreende o leitor ao apresentar toda a narrativa fantástica como os capítulos que ele mesmo havia escrito.

Ora aí fica, leitor paciente, nessa dúzia de capítulos desenxabidos, o que eu, naquela noite de insônia, escrevi no meu quarto de rapaz solteiro, esperando que Sua Alteza, o Sol, se dignasse de abrir a sua audiência matutina com os pássaros e com as flores (Azevedo, 2005:982).

A idéia que guia o conto é romântica, mas também reconhecemos o Naturalismo, na descrição de ambientes insalubres e corpos putrefatos, bem como o fantástico, embora seu efeito seja comprometido, em certa altura da narrativa, pelo exagero. O desfecho de “Demônios”, quando o autor se coloca diante de uma escolha entre estéticas/estilos, ressalta mais uma vez a coexistência do fantástico, do romantismo e do realismo no conto. Ao revelar que toda a narrativa não passava de um texto literário, Aluísio repudia a estética fantástica e a romântica, exaltando o realismo. É curioso observar como Aluísio tomou por matéria-prima elementos opostos à estética realista, como o devaneio, os sonhos, o vertiginoso mundo das imagens que povoam o imaginário do universo gótico e da fantasia, fazendo de tudo isso matéria literária que se assume deliberadamente como ficção. Assim sendo, o fantástico possibilita o deslocamento do conceito de verossimilhança e instaura o espaço da literatura assumida enquanto ficção, em oposição à estratégia discursiva realista.

3.4 - *Mattos, Malta ou Matta?: na pista da notícia*

Dentre as obras que o próprio autor considera como compostas “ao correr da pena”, encontramos a labiríntica novela policial *Mattos, Malta ou Matta?* (1885). Inspirada em uma notícia de jornal envolvendo troca de cadáveres, que mobilizou a imprensa e a polícia cariocas em fins de 1884, esta novela pode ser considerada a primeira narrativa policial da literatura brasileira. Assim, alguns folhetins de Aluísio Azevedo, como *Memórias de um condenado* e *Mistérios da Tijuca*,²² ambos de 1882, podem ser lidos como embriões do romance policial no Brasil.²³ Não pretendemos com isso conceder importância demasiada às circunstâncias de produção desses textos, mas tão-somente destacar a presença dos elementos policiais neles. É curioso e surpreendente constatar que um escritor visto como essencialmente realista/naturalista tenha produzido literatura policial e que esta produção tenha sido negligenciada pela crítica, por tanto tempo.

Nos folhetins *Memórias de um condenado* e *Mistérios da Tijuca*, assim como em *Mattos, Malta ou Matta?*, os ingredientes propriamente folhetinescos se mesclam a caracteres comuns das narrativas policiais.

Faremos agora breves considerações sobre *Memórias de um condenado* e *Mistérios da Tijuca*, procurando ressaltar o surgimento dos primeiros traços da narrativa policial, para em seguida discutir o caráter policial de *Mattos, Malta ou Matta?*.

Em *Memórias de um condenado*, o primeiro folhetim de Aluísio Azevedo, assim como observamos em *Mattos, Malta ou Matta?*, o narrador, também personagem da trama, é um romancista. Gabriel, um homem condenado, envia uma carta acompanhada de um manuscrito que registra suas peripécias para o narrador/autor, solicitando que sua história seja romanceada. O romancista, então, dá início à narrativa da vida de Gabriel. Como se sabe, a vítima, o criminoso e o detetive constituem-se como os elementos fundamentais da narrativa policial.²⁴ Todavia, além da presença desses elementos, é preciso uma determinada forma de articular a narrativa, de construir a relação do detetive com o crime e

²² A editora Garnier publicou, em 1901, o folhetim *Memórias de um condenado*, com o título de *A Condessa Vésper*, e em 1900, *Mistérios da Tijuca*, com o título de *Girândola dos amores*.

²³ Goldberg: 2004.

²⁴ Boileau & Narcejac :1991.

com a narração. Como num jogo de xadrez, essas peças podem ser colocadas de modo diferente sobre o tabuleiro, permitindo múltiplas combinações. Em *Memórias de um condenado*, temos a vítima (condessa Vésper) e o criminoso (Gabriel), reservando-se para o próprio o leitor, como freqüentemente observamos na modernidade, a função de detetive da trama. No início do romance, o leitor já é informado de que houve um crime, tomando conhecimento da identidade da vítima e do assassino, bem como do motivo para o crime: "Sei que sou criminoso e mereço castigo - matei e não me arrependo de haver matado; matei porque amava loucamente, porque sacrifiquei alma, coração e riqueza a uma mulher indigna e má" (Azevedo, 2005: 1139). A busca incessante do elo entre as histórias de Gabriel e da condessa Vésper, da verdade dos fatos, ou seja, da resolução do enigma caracteriza o embate típico do romance policial entre a razão e o mistério.

O homem é um animal racional, isto é, um ser repartido entre dois mundos: o sensível e o inteligível. E sua vocação é traduzir o sensível em inteligível, com grande dificuldade e à custa de muitos erros. Eis por que se pode dizer que o romance policial é a gesta do espírito humano em luta com o mundo opaco (Boileau & Narcejac, 1991: 11).

De acordo com Boileau e Narcejac, o romance policial "está ligado à nossa psicologia e, nesse sentido, é tão velho quanto o homem, pelo menos no estado latente" (Boileau & Narcejac, 1991: 10). A raiz profunda e metafísica do romance policial estaria exatamente no fato de o homem estar naturalmente empenhado em extrair o inteligível do sensível. Enquanto a razão vê-se incapaz de atingir o insólito, sofremos. Quanto menos compreendemos, mais somos dominados pelo medo. O temor diante do desconhecido, seguido de intensa curiosidade, é traço essencial do romance policial.

O grupo dividiu-se, passando a examinar apressadamente todos os aposentos. Quando alguns de seus componentes chegaram a um grande quarto da parte traseira da casa, no quarto andar (e cuja porta, estando fechada por dentro, precisou ser arrombada), depararam com um espetáculo que encheu a todos não só de horror como de assombro (Poe, 1981: 120).

Ainda em 1882, Aluísio publica no jornal *Folha Nova* o folhetim *Mistérios da Tijuca*, editado em livro no mesmo ano. Aqui os artifícios folhetinescos melodramáticos são evidentes e, novamente, se misturam aos elementos da narrativa policial. Gregório, noivo de Clorinda, desaparece misteriosamente no dia do seu casamento e passa a ser o principal suspeito de um crime. Os três elementos básicos da narrativa policial também se apresentam em *Mistérios da Tijuca*: há um crime, do qual o protagonista é o suspeito imediato, uma vítima e um detetive, o chefe de polícia. O leitor, diferentemente do que se observa em *Memórias de um condenado*, sabe mais que o Dr. Ludgero, o detetive do caso, pois é previamente informado pelo narrador de que Gregório não é o responsável pelo crime e que, na verdade, ele havia sido raptado pelo tio, que acreditava que o casamento selaria um incesto. O enigma sobre a identidade do verdadeiro assassino permeia toda narrativa, até que, no final, tudo se esclarece. Vítima de grande humilhação, Gregório se suicida, mas não sem antes ter provado sua inocência e descobrir que Clorinda não era sua irmã. Como em *Memórias de um condenado*, a busca da verdade norteia o romance.

A ficção policial pode ter sido para Aluísio uma forma de preparar o público para os romances realistas/naturalistas. Parece-nos pertinente ressaltar que a reprodução objetiva e fiel da realidade, a busca da verdade absoluta é um dos pressupostos do Naturalismo literário, do qual Aluísio foi cultor no Brasil, como é bem sabido. Em evidência no século XIX, o Positivismo não só influenciou fortemente a literatura naturalista, como também desempenhou importante papel na difusão do romance policial, sendo decisivo, por exemplo, na proposta literária de Edgar Allan Poe e na criação do detetive Dupin, prodigiosa máquina de pensar.

Em *Casa de pensão*, publicado no jornal *Folha Nova*, em 1883, Aluísio se serve, como veremos em *Mattos, Malta ou Matta?*, de um conhecido *faits divers*²⁵ da época. Trata-se do “Caso Capistrano”, que ocupou as notícias de jornal nos anos de 1886 e 1887. Neste evento real, Capistrano, hóspede de uma casa de pensão, é acusado de violentar Júlia, a filha da dona do estabelecimento, com quem mantinha acalorada ligação amorosa. Diante da obrigação de se casar, Capistrano foge. A família abre um processo criminal; o rapaz, contudo, é declarado inocente. A fim de vingar a honra da irmã, Antônio assassina

²⁵ “Fatos diversos” (*faits divers*): seção do jornal, onde se encontravam dramas individuais, via de regra banais, ou então crimes raros e aparentemente inexplicáveis.

Capistrano com cinco tiros. Novo processo é aberto e o vingador é igualmente inocentado. Como claramente se observa, é inegável a semelhança do *faits divers* com o romance naturalista de Aluísio. Assim como em *Mattos, Malta ou Matta?*, a notícia de um crime é tomada como matéria ficcional. Lembramos que tal procedimento era freqüentemente adotado pelos escritores franceses. *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert, e *Le rouge et le noir* (1830), de Stendhal, são exemplos de romances elaborados a partir de famosos *faits divers*.

Trataremos, então, de *Mattos, Malta ou Matta?*, conhecendo primeiramente o fato jornalístico que deu origem ao romance. Em 18 de novembro de 1884, o *Jornal do Comércio* publica a notícia da prisão de conhecidos desordeiros da Praça da Constituição: “Desordeiros - foram presos anteontem, por perturbarem o sossego público, os seguintes indivíduos, João Alves Castro Malta e Antônio Andrade”(Doyle,1985:15). O fato corriqueiro teria passado despercebido, se alguns dias depois os jornais diários não tivessem quase todos publicado, na secção de obituários, a notícia sobre o sepultamento de João Alves Castro Mattos, no cemitério de São Francisco Xavier, no dia 20 do mesmo mês. A ambigüidade da identidade dos indivíduos envolvidos gerou suspeita, dando início à querela entre a polícia e a imprensa do Rio de Janeiro, que por mais de um mês preencheu as páginas dos jornais locais, culminando com a demissão do chefe de polícia da Corte.

A repercussão do caso foi grande, o que fez com que alguns cronistas, verdadeiros observadores da vida urbana, comentassem o episódio. Machado de Assis, na coluna “Balas de estalo”, da *Gazeta de Notícias*, comentou o interesse do público pelo caso Castro Malta, como uma “questão de moda”. O cronista sugere mesmo a criação de um chapéu e de um novo prato, com o nome de Castro Malta. De acordo com Machado, na falta de temas mais interessantes, “o caso Malta serviu a esta necessidade de toda a sociedade polida, vadia e curiosa” (Cardoso, 1992:145).

Em 26 de novembro do mesmo ano, *O País*, de Quintino Bocaiúva (que entra em cena na narrativa de *Mattos, Malta ou Matta?* como personagem real), publicou na primeira página um *post-scriptum*, onde um jornalista, questionando o destino dado a João Alves Castro Malta pela polícia, exigia a exumação do cadáver. Amigos de Castro Malta acreditavam que o homem morto e enterrado como Castro Mattos fosse, na verdade, Castro Malta. O nome teria sido trocado para encobrir o crime cometido pela polícia. Nos trechos

que seguem, de *História da Polícia no Rio de Janeiro*, encontramos registros de tal episódio.

Foram ambos recolhidos ao depósito de presos da polícia, ficando à disposição do primeiro delegado, doutor Bernardinho Ferreira da Silva. Três dias depois (19 de novembro) Antônio de Andrade foi solto, e como Castro Malta se achasse doente a autoridade mandou-o recolher à enfermaria da casa de detenção. Aí chegado, Malta já não falava, motivo por que não pôde ser matriculado, para dar o nome ... momentos depois falecia.

[...] O médico legista declarou que Malta tinha falecido de uma congestão hepática. No dia seguinte, os jornais publicavam no obituário o falecimento de João Alves de Costa Mattos, engano de quem registrou o óbito, que devia ter escrito João Alves de Castro Malta. Nasceu deste engano todo o barulho.

Os jornais disseram que aquilo não tinha sido engano e sim fato propositado para esconder a culpabilidade da polícia, que tinha no xadrez morto a pauladas o pobre homem. E acusavam o chefe da polícia, doutor Tito Augusto Pereira de Mattos, como responsável por esse crime, único nos anais da história (Barreto & Lima. *Apud Mérian*, 1988: 411).

Os grandes jornais cariocas, como o *Jornal do Comércio*, a *Gazeta de Notícias*, a *Gazeta da Tarde*, *O Brasil*, a *Pátria*, *O Apóstolo*, a *Gazeta Universal*, exigiam, junto com *O País*, a exumação do corpo. A polícia terminou por realizar a exumação, mas o corpo de Castro Malta, sepultado na cova rasa número 143, não foi encontrado. As covas 142 e 144 também foram abertas, sendo 31 cadáveres, no total, exumados. O macabro episódio, acompanhado por grande público, perdurou por todo o dia, adentrando a noite. Depois de muitas horas, o médico legista, doutor Autran, que assinou o óbito, reconheceu o corpo de Malta. Concluída a autópsia, os peritos reconheceram que aquele corpo era de um homem de 40 anos (Malta teria 30 anos), que havia morrido de uma pleurisia supurada. A polêmica

sobre o paradeiro do corpo de Castro Malta parecia não ter fim, a ponto de a Academia Imperial de Medicina nomear uma comissão de seus ilustres membros para estudar o caso.

A situação piorou quando a Santa Casa da Misericórdia informou que atendera, havia dez anos, um homem vítima de uma fratura do úmero que se chamava Castro Malta. Trinta e três dias depois do sepultamento, nova exumação foi ordenada. O povo, sob o forte sol de dezembro, assistia curioso e inquieto à nova diligência. As autoridades constataram que a terra estava fofa e desagregada, “dando mostras de ter sido violada recentemente, uma vez que já se passara muito tempo da primeira diligência; lavrou-se um auto de constatação desse fato” (Doyle, 1985: 24). A Comissão responsável pelo caso expôs, nas vitrines da Casa Lammert, na Rua do Ouvidor, vários ossos serrados (úmeros) da possível vítima, como prova de sua apuração. Este célebre episódio, ilustrado por Ângelo Agostini em desenhos satíricos litografados, foi comentado em várias crônicas da época. Depois de muitas especulações, o chefe de polícia, que por irônica coincidência chamava-se Tito Mattos, foi demitido, e o caso, por falta de provas, foi arquivado, permanecendo sem solução. A identidade do morto não foi revelada e seu cadáver nunca foi encontrado.

O episódio inspirou a novela policial *Mattos, Malta ou Matta?*, produção literária autenticamente carioca, que tem como cenário o Rio de Janeiro imperial, e parece refletir o cotidiano da cidade.

Em 3 de janeiro de 1885, em seu número inaugural, a revista literária *A Semana*, fundada por Valentim Magalhães, publica a primeira de uma série de nove cartas sob o título de *Mattos, Malta ou Matta?*, de autoria de um suposto leitor, cujo nome, por delicadeza, não seria revelado. Após a nona carta, o recurso epistolar, típico do folhetim, é posto de lado, e a publicação, no capítulo X, ainda sem oferecer nenhuma pista sobre a autoria, ganha o título de *Romance ao correr da pena*.

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 (Azevedo, 2005: 907).

Embora a intenção fosse convencer o público da veracidade do informante, na verdade “as cartas redigidas à redação não podiam enganar senão um leitor muito ingênuo, de tal forma era transparente o tom humorístico”(Eulálio,1885: 162).

Na leitura da primeira carta, a mistura entre elementos de referência externa e notadamente ficcionais promove a carnavalização do escândalo e faz com que o leitor coloque em questão a natureza do texto que tem diante de si. Ainda que desconcertados, deixamo-nos seduzir pelo enredo labiríntico, que mescla a intriga familiar do suposto leitor traído - que acredita que Matta era amante de Margarida, sua esposa - com o famoso caso Malta. O título do romance aponta previamente para a ambigüidade de identidades e do próprio *fait divers*. A narrativa de teor caricatural e caráter cômico estabelece a incerteza como tema. Até pouco tempo, a dúvida, como veremos adiante, também se estendia à própria autoria do romance. Os elementos básicos da narrativa policial estão presentes, mas também estão permeados de dúvida: há um morto, uma vítima, porém sua identidade é incerta: seria Mattos, Malta ou Matta? Policiais são possíveis criminosos, mas não há provas. Nem mesmo o cadáver é encontrado.

Ao contrário do que se verifica nas narrativas policiais de Edgar Allan Poe, Conan Doyle, Agatha Cristie, Simenon, Chandler e Dashiell Hammet, onde o detetive é uma “máquina de pensar”, como Dupin e Sherlock, ou tem perfil mais humanizado, em *Mattos, Malta ou Matta?*, o detetive não é emblemático. A função detetivesca cabe novamente ao leitor, que, confundido propositadamente pelo jogo farsesco da narrativa, tenta compreender os acontecimentos. O texto fugidio ludibria o leitor, que, envolvido pela metanarrativa, se vê impotente diante de tamanho labirinto textual. À mercê das divagações e construções do narrador, sentimos as ações narradas escaparem entre nossos dedos, sem conseguir detê-las. A alucinante desordem narrativa, promovida pela mistura de enfoques, que freqüentemente deixam a ação em suspenso, dificulta, propositalmente, a tarefa detetivesca do leitor. A todo instante, surgem “falsas pistas e falsos recomeços” (Batalha, 2004: 216) que, concomitantemente, confundem o leitor/detetive e parodiam as dificuldades da polícia para solucionar o caso real. O enigma do *faits divers* não foi decifrado, uma vez que a identidade do morto e do responsável pelo crime nunca foi desvendada. A enigmática trama tem, todavia, ao final do romance, seu mistério revelado. O narrador, que é o leitor-autor das cartas que abrem a novela policial, se declara

romancista, revelando que sua única intenção era a de oferecer um prêmio aos assinantes de *A Semana*. O romancista seria, então, “um inventor de mentiras, silenciado pelo jornalista ‘comentador de verdades’ ” (Eulálio, 1985: 164).

- 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 *O Paiz* e começou a escrever cartas disparatadas e tolas para *A Semana*.
- Eu ? - interroguei.
- Sim, sim, o senhor! - bradou o chefe da redação do *O Paiz* agarrando-me pelo braço.
- O senhor! Que, sem o menor escrúpulo quis fazer de um assunto sério um pretexto para novela de mau gosto!
- Meus senhores, querem encontrar a explicação de toda essa história? Querem? Pois leiam um romance que vai aparecer no rodapé de *O Paiz*.
- E como se há de chamar esse romance? - perguntou-me o Sr. Quintino.
- Ora faça-se de novas! - respondi eu . - O senhor sabe qual é o título do romance que vou publicar no seu jornal.
- E, dizendo isto, dei por acabado este livro, que não é um romance, nem um tratado científico, nem um catecismo, nem tão pouco um

livro de memórias; mas apenas simplesmente um prêmio para os assinantes de *A Semana* (Azevedo, 1885: 160).

Para Boileau e Narcejac, “o verdadeiro romance policial nos prende pela curiosidade, uma curiosidade ferida e dolorosa, mas nessa mesma medida agradável, porque a esperança de um desfecho satisfatório a sustenta e a excita sem descanso” (Boileau & Narcejac, 1991: 27). Em *Mattos, Malta ou Matta?* o leitor é tomado durante a leitura por essa mesma curiosidade incessante.

Diante de uma sociedade com valores distorcidos, seria impossível uma narrativa policial que proporcionasse ao leitor a vingança das injustiças que estão à sua volta no mundo real. O desfecho proposto por Aluísio é, sem dúvida, literariamente bastante inovador. Sem funcionar como elemento de catarse para uma sociedade acuada, este folhetim de cadáver desconhecido, de alta comicidade, “responde ao *non sense* da realidade, às inacreditáveis incongruências do cotidiano urbano” (Meyer, 1996: 308).

Edgar Allan Poe, abordando o mistério, o crime e a revelação, no conto “O homem da multidão”, expôs claramente os elementos que fundamentam o romance policial. Suas narrativas policíacas são autênticos exercícios de decifração, onde o detetive, a partir da observação analítica, desvenda todo e qualquer enigma. Curiosamente, *O mistério de Marie Rogêt*, de Poe, publicado em 1843, também foi baseado em um episódio real, que acontecera em Nova York, dois anos antes. O desaparecimento de uma jovem, seguido de assassinato, promoveu grande especulação nos jornais da época; foi, então, que Poe decidiu contestar no conto as suposições apresentadas pelos jornais. Através de depoimentos publicados e de diversas reportagens, Poe, sem sair de seu gabinete, reconstituiu as circunstâncias exatas do crime, indicando no conto o provável criminoso. Ao contrário de Poe, Aluísio, em *Mattos, Malta ou Matta?*, não busca a resolução do mistério, mas apenas assume o *faits divers* como matéria ficcional, parodiando-o.

O aparecimento de uma civilização urbana, a origem da polícia no século XIX, tal como a entendemos hoje, assim como o surgimento do Poder Judiciário que instala a noção de periculosidade, a partir do qual o criminoso passa a ser visto como inimigo da sociedade (contrapondo-se ao policial, novo tipo social), ao lado da criação dos jornais populares de grande tiragem e da conseqüente formação de um novo público, que agora vive no espaço

da cidade industrial, são algumas condições que tornaram propícia a invenção do gênero policial (Reimão:1983).

Boileau e Narcejac corroboram as circunstâncias apontadas por Reimão para o nascimento do gênero, enfatizando a importância da ciência, “profissão de fé determinista”, que ajuda a caracterizar o homem da época. Como uma máquina, o homem torna-se desmontável, decifrável.

Com suas fachadas falsamente tranquilizadoras; sua multidão de pessoas de bem da qual cada uma pode dissimular um criminoso; suas ruas escancaradas a loucas perseguidas; seus entrepostos compactos como fortalezas; suas paliçadas fechadas sobre o mistério ou o nada; suas luzes que rompem a noite ameaçadora, a cidade é, ao mesmo tempo, para o detetive sua cúmplice, sua adversária e sua companheira. Ela é o símbolo do fantástico acaçapado sob a máscara do cotidiano... (Boileau & Narcejac, 1991: 14).

É da formação das massas urbanas que, reitera Benjamim (*apud* Cardoso, 1992:144) tem origem o romance policial. No aglomerado urbano, qualquer um - os jornalistas, os folhetinistas, o poeta - pode, enquanto *flâneur*, representar o papel de detetive. Assim, “a variedade de desdobramentos de caso Castro Malta, na imprensa carioca, evidencia, além da tentativa atabalhoada de estruturar-se um espaço público, a tendência de seu discurso por um gênero - o policial” (Cardoso, 1992: 144).

Em *Mattos, Malta ou Matta?*, a cidade se torna objeto da ficção. Os labirintos textuais do folhetim de Aluísio podem representar, metaforicamente, a cidade, que se torna, então, espaço do imprevisível, do imponderável. Vejamos uma observação sobre a Paris de *Mistérios de Paris*, famoso folhetim de Eugène Sue, que pode ser aplicada ao Rio de Janeiro de *Mattos, Malta ou Matta?*:

[...] Realidade e ficção envolveram a cidade e, ao torná-la substância de uma narrativa ou ao dela fazer a principal via por onde passava o destino de sua população, transformam a cidade num *enigma*. Um denso e vigoroso objeto a

ser decifrado, seja à luz da narrativa ficcional, seja à lógica dos saberes cultos de então (Pechman, 2002: 227).

O crime, que se impõe ao cenário da cidade, despertando o interesse da população - como observamos no *faits divers* do caso Malta, verdadeira multidão vai acompanhar a exumação dos cadáveres, que poderia desvendar o enigma - , torna-se lugar privilegiado para a observação dos processos urbanos. É assim no momento em que a cidade internaliza sua condição de cenário do crime que o romance urbano e o romance policial se desenvolvem.

Povoada por uma multidão de desconhecidos,²⁶ a cidade configura-se como um mistério para os seus membros. A ausência de identidade, promovida pela cidade, é, segundo Benjamim, o móvel do romance policial: “o conteúdo social primitivo do romance policial é a supressão dos vestígios do indivíduo na cidade grande” (Benjamin. *Apud* Pechman, 2002: 262). É no romance policial pois que a dimensão misteriosa da cidade ganha destaque. O mistério que se apresenta é o da identidade, o do reconhecimento de si mesmo e do outro. O enigma da novela policial de Aluísio está exatamente na ausência de uma identidade, na não identificação de um cadáver, que acaba por promover durante alguns meses uma desarmonia social, constituindo-se como uma ameaça à ordem local. O folhetim, um dos gêneros da literatura urbana do século XIX, é o lugar por excelência de reflexão sobre os mistérios que circundam a cidade: “a sociedade se apresenta como enigma, a cidade se exhibe como esfinge, uma aura fantasmagórica que a tudo recobre” (Pechman, 2002: 229). Desse modo, *Mattos, Malta ou Matta?* traduz, em termos ficcionais, os mistérios da cidade, chegando a ponto de dificultar a distinção entre realidade e ficção. Nesse folhetim, a ficção confunde-se com o *faits divers*, com a própria realidade. Em *Mattos, Malta ou Matta?*, o caminho para o desvendamento do enigma se faz e desfaz. Não

²⁶ Victor Hugo, no poema “A inclinação do devaneio”, corrobora a idéia de quanto maior a multidão maior o mistério que a cerne.

[...] A noite e a multidão, nesse sonho hediondo,
 Vinham, engrossando-se juntas as duas,
 E nessas regiões que nenhum sonda,
 Mais o homem era numeroso, mais a sombra era profunda” (Victor Hugo. *Apud* Pechman, 2002: 278).

há, como sabemos, romance policial sem que haja algo a ser descoberto, sem que um enigma seja decifrado, pois a base do gênero é inquestionavelmente o mistério.

Nos fragmentos do romance destacados abaixo, observamos o leitor/autor das cartas andando pela cidade em busca de pistas que o levariam ao paradeiro de Margarida, sua esposa. É percorrendo a cidade, guiado por indicações de possíveis testemunhas da fuga de Margarida, que ele busca solucionar o mistério do desaparecimento da mulher com o suposto Malta.

A francesa [...] permanecia ao meu lado e observava-me de um modo estranho.

Eu, porém, não me sentia disposto a prestar-lhe atenção e corri a tomar o bonde das Barcas Ferry.

Eram cinco e meia; ainda tinha tempo de talvez encontrá-los nas ruas de Niterói. Entrei na estação como um louco, procurando descobrir em todas as pessoas, em todas as coisas um indício que me pudesse elucidar naquela conjuntura (Azevedo, 2005: 913).

Mal a barca abicou na ponte da estação de Niterói, saltei de um pulo, só cuidando seguir a misteriosa francesa que me havia prometido informações sobre o casal fugitivo (Azevedo, 2005: 914).

- Pois esse casal, meu caro senhor – continuou o da agressão -, esse casal
- seguiu para os lados de São Gonçalo. É só o que lhe posso dizer a respeito.
- Obrigado! - respondi; e fiz menção de sair.
- Olhe! - acrescentou a Francesa - não seja precipitado. Tome o bonde do Barreto e ...

Neste ponto ela abaixou a voz disfarçando e concluiu com esta frase:

- Às oito horas na Rua do Imperador, nº ...
- Para quê?
- Aí encontrará todas as informações (Azevedo, 1985: 915-916).

O tal encarregado dos negócios dela falara-me em São Gonçalo; tinha eu, pois, de meter-me no bonde de Sant'Anna.

Quando ia fazer isso, sou detido por um homem de meia-idade, gordo e de óculos, que me disse, falando-me à orelha:

- Não vá a São Gonçalo, seria perder o seu tempo; se quiser ouvir um bom conselho, siga os rastros da Francesa que veio com o senhor na barca. Só ela, só a Jeannite lhe poderá dirigir os passos com segurança. Em todo caso, se V. S.^a não quiser dar ouvidos às minhas palavras, acredite ao menos que não deve tomar o bonde de Sant'Anna e sim o do Barreto, porque este o aproximará mais facilmente daqueles que procura (Azevedo, 2005: 916).

Escancarando o exotismo da vida urbana, com seus melodramas e *faits divers*, que circulam pela imprensa, os folhetins preparam a chegada do romance policial. É assim o jogo entre ser e parecer, entre pistas e enganar, presente no folhetim, que vai dar início ao romance policial.

A autoria de *Mattos, Malta ou Matta?* durante certo tempo também foi um enigma. Esse folhetim permaneceu durante muitos anos sendo considerado de autor desconhecido, visto que só recentemente pesquisadores da obra de Aluísio Azevedo descobriram ser ele o autor do romance. Isso explica o fato de o texto ter sido publicado pela primeira vez em livro só em 1985, um século depois de sua primeira publicação, portanto. Para os pesquisadores, alguns fatos confirmam a autoria de Aluísio Azevedo. A revista literária *A Semana* iniciou, em 1886, a publicação de uma nova secção na qual um escritor elogiava o outro, enumerando sua bibliografia e dando pequenas informações da sua biografia. Em 27 de outubro de 1886, Emilio Rouède escreveu sobre Aluísio, atribuindo ao amigo a autoria da novela policial. Na semana seguinte, foi a vez de Aluísio escrever sobre Rouède, sem fazer nenhuma objeção à inclusão do romance na sua bibliografia, o que levou os pesquisadores a concluírem pela autoria de Aluísio. O francês Jean-Yves Mérian, autor da biografia de Aluísio, embora dedique poucas páginas de seu alentado volume à novela em questão, transcrevendo um comentário publicado em *A Vespa*, jornal que tinha Aluísio entre seus colaboradores, também o indica como provável autor da novela policial: “No

Mattos, Malta ou Matta? estão patentes todas as qualidades de estilo e de observação de Aluísio Azevedo. Não nos parece de outra origem o curioso romance de *A Semana*.” (Mérián, 1988: 411). Segundo Mérian, o fato de *A Semana*, no seu número seguinte, não trazer nenhum comentário sobre o que fora publicado contribui para fortalecer a idéia de que Aluísio é realmente o autor da novela. Nenhuma das edições anteriores das obras completas do autor em questão, no entanto, incluía o texto de *Mattos, Malta ou Matta?*. Somente a novíssima edição de sua *Ficção completa*, publicada em julho de 2005, com organização de Orna Messer Levin, da Unicamp, inclui *Mattos, Malta ou Matta?* na produção literária de Aluísio Azevedo.

Uma carta de Valentim Magalhães, fundador de *A Semana*, ao amigo Lúcio Mendonça, de 14 de janeiro de 1884, ou seja, de um ano antes da estréia da revista, indica que o folhetim deveria ser a princípio uma obra coletiva, nos moldes da *Peteca no ar*. Ao que tudo indica, diante do que acima expusemos, a colaboração dos outros escritores falhou, o que levou Aluísio a escrever sozinho não só a abertura do texto, como todos os capítulos subsequentes.

Eis a lista dos escritores desse romance, em ordem alfabética: Aluísio Azevedo, Filinto de Almeida, Luiz Murat, Pedro Américo, Urbano Duarte e este seu amigo. Se quiseres ser da troça, incluirei o teu nome e escreverás depois do Filinto e antes do Murat. Não se declarou até agora quais os autores da história para não estragar o efeito visado: convencer o público, enquanto possível, de que temos deveras um informante que nos escreve as tais cartas (Magalhães. *Apud* Doyle, 1985: 33).

Sabe-se que, no século XIX, a experiência folhetinesca policial de Aluísio é única, pois só no século XX, mais precisamente nos anos 30, quando as editoras publicaram as primeiras coleções policiais com os clássicos de Edgar Allan Poe, Conan Doyle, Agatha Christie e Dashiell Hammet, o leitor brasileiro pôde conhecer o romance policial. É também do início do século XX a publicação de *O mistério* (1920), obra coletiva de Coelho Neto, Afrânio Peixoto, Viriato Correia e Medeiros e Albuquerque, considerada pelos historiadores da literatura, que excluem de nossa historiografia literária *Mattos, Malta ou*

Matta?, como nossa primeira narrativa policial. Nossa proposta concentrou-se na análise dos primeiros sinais do gênero policial, nos folhetins de Aluísio Azevedo, sobretudo em *Mattos, Malta ou Matta?*, como a primeira manifestação do romance de traços policiais na literatura brasileira. Coube-nos, aqui, destacar a similaridade dos temas folhetinescos - como os crimes passionais, as traições, os raptos, as cartas reveladoras, a atmosfera de mistério - com ingredientes típicos da narrativa policial.

CONCLUSÃO

Ao longo de nossa pesquisa, na qual buscamos rever o papel da produção não-canônica de Aluísio Azevedo, pudemos chegar a algumas conclusões. A primeira delas e a mais importante foi constatarmos que sua produção literária mostrou-se em grande parte motivada pela questão da sobrevivência econômica.

Oriundo de uma família culta, a literatura, assim como o teatro, sempre estiveram presentes em sua vida. Prova disso é o romance romântico *Uma lágrima de mulher*, escrito ainda em São Luís do Maranhão, quando o autor tinha apenas 17 anos, bem como as peças amadoras produzidas em colaboração com o irmão Artur.

A pintura, no entanto, era nessa época sua verdadeira paixão. Como relatamos no primeiro capítulo, sua intenção, ao chegar à Corte, era se aprofundar nos estudos sobre a pintura, daí seu primeiro emprego como caricaturista do jornal satírico *O Fígaro*. Aos poucos, diante da oportunidade de atuar como jornalista, escrevendo artigos e crônicas, a pintura passou a paixão adolescente: intensa, porém fugaz, sem muita possibilidade de sobrevivência. Desse modo, a fim de garantir mais uma fonte de renda, acumulou as funções de jornalista e romancista, atividades comuns a muitos outros escritores do século XIX que sabiam associar as práticas do jornalismo e da literatura.

O ofício de romancista, nascido por uma questão de sobrevivência, pouco a pouco se consolidou. A literatura se configurou como uma paixão mais madura da qual se poderia esperar mais do que simples devaneios. Aluísio passou, então, dos romances-folhetins aos romances naturalistas.

Depois de publicar *O mulato* e retornar ao Rio de Janeiro, motivado pelo enorme sucesso atingido pelo romance, Aluísio, por dificuldades financeiras, foi obrigado a se render ao romance-folhetim. Tendo a literatura como meio de sobrevivência, escrevendo por encomenda para os principais diários do Rio de Janeiro, via-se na obrigação de atender ao gosto do público leitor, que garantia sua fonte de renda.

Sua adesão ao gosto popular, no entanto, não nos parece suficiente, ao contrário do que pensa a maioria da crítica, para dividir sua obra entre baixos e altos romances. A classificação cartesiana e mecanicista, por mais sedutora que seja por sua simplicidade, não é fiel à realidade. Declarações do autor, como as que transcrevemos na abertura do terceiro

capítulo, nos permitem afirmar que Aluísio via sua produção literária com plena lucidez. A relação entre os romances-folhetim e os naturalistas era de ordem dialética, sendo o objetivo final a aclimatação do Naturalismo no Brasil. As leituras que realizamos nos indicam que os folhetins românticos não são, como preconiza a crítica, dignos de esquecimento, uma vez que, mesmo timidamente, apresentam elementos que mais tarde receberiam destaque nos romances naturalistas. Consciente da natureza do público a que se dirigia como autor de teatro e como romancista, buscou assim aos poucos adaptar o público à estética naturalista.

Outro traço importante de sua produção, que indica sua intenção, era desfazer junto ao público a imagem da literatura como simples entretenimento, mediante o teor de crítica social que soube imprimir à sua obra, tanto no caso dos romances (inclusive os folhetinescos) quanto no das peças teatrais.

Toda a sua obra, assim, seja ela dramaturgica ou narrativa, nos revela um romancista em constante conflito, dividido entre a necessidade de ganhar dinheiro e o desejo de escrever de acordo com suas próprias convicções. Com base em tal constatação, acreditamos que sua produção romanesca não deve ser dividida entre baixos e altos romances, mas sim entre os romances naturalistas escritos ao seu gosto e os folhetins produzidos por uma questão de sobrevivência. O impasse pessoal vivido pelo autor nos ajuda a compreender a diversidade de sua obra literária, mas não a justifica plenamente. Acreditamos que, ao longo de sua vida, a concepção estética de Aluísio Azevedo sofreu algumas transformações. Sua criatividade, aliada a novas leituras, o fez trilhar novos e diferentes caminhos, como podemos perceber em “Demônios” e em *Mattos, Malta ou Matta?*

A obra dramaturgica foi sem dúvida fruto da influência do irmão Artur Azevedo, comediógrafo de destaque na época. Suas peças, escritas individualmente ou em parceria com o irmão e com Emílio Rouède, representaram mais uma tentativa de viver da arte. O abandono do teatro parece-nos ter sido motivado pela falta de lucro, pois, mesmo produzido ao gosto popular, os espetáculos teatrais, ao contrário dos folhetins, não proporcionavam um bom rendimento.

Sem ocupar um cargo público que lhe conferisse uma renda estável, a literatura tornou-se para Aluísio sua única fonte de sobrevivência. Parte de seus recursos era

assegurada pelas crônicas e contos que escrevia para os jornais, parte pela produção de folhetins românticos e espetáculos teatrais, e outra parte ainda provinha da venda dos romances naturalistas. Sua enorme dificuldade de viver exclusivamente da literatura ajuda a retratar a dura realidade dos homens que se dedicavam às letras no país durante o século XIX. Ele na verdade lutou contra as condições adversas, mas sua frustração foi maior que a satisfação.

Foi o primeiro romancista a encarar a literatura como um produto, ponto de vista tão em voga na contemporaneidade. Sua grande capacidade de criar eventos e traçar estratégias de propaganda para a difusão de suas obras estimulou a venda de muitos de seus romances. Atuou entusiasticamente na divulgação de *O mulato* (1881), *O homem* (1887) e *O cortiço* (1890). Administrador de sua própria glória, reconhecia a publicidade como instrumento fundamental para alavancar a venda de suas obras. Com a ajuda de amigos, distribuía panfletos na rua sobre o romance a ser lançado e, quanto mais se aproximava a data do lançamento, mais artigos, notas e extratos do romance eram publicados, nos principais jornais da época. No lançamento de *O homem* uma conferência pública foi organizada, na qual o amigo Coelho Neto apresentou o enredo do romance. Para comemorar a venda de mil exemplares em uma semana (só no primeiro dia trezentos exemplares foram vendidos), fato espetacular levando-se em consideração o restrito público leitor da época, e manter em evidência o romance, uma grande festa promocional foi organizada no Hotel Londres. Quando o polêmico romance começou a cair no esquecimento, seu irmão Artur Azevedo e o amigo Moreira Sampaio deram à revista do ano de 1887 o título de *O homem*. A peça, que contava com a presença das personagens do romance nas primeiras cenas, obteve grande sucesso junto a público. Logo mais exemplares do romance foram vendidos. O sucesso de *O homem* certamente não foi resultado da conversão do público ao Naturalismo, mas consequência de uma intensa campanha publicitária, que rendeu à Aluísio um contrato com a famosa Editora Garnier, em 1888, para a reedição de alguns de seus romances. Esses episódios nos ajudam a constatar que as difíceis circunstâncias econômicas fizeram de Aluísio Azevedo um romancista arrojado.

A carreira diplomática configurou-se a princípio em uma oportunidade de estabilidade econômica, o que lhe permitiria escrever somente romances ao seu próprio gosto. A atribulada vida de cônsul, com inúmeras viagens e compromissos importantes,

roubou-lhe o tempo disponível para se dedicar à literatura, no entanto. Dispondo de tempo para escrever, era levado pela dificuldade econômica a produzir romances-folhetim; tendo os recursos que lhe permitiriam escrever romances modernos, faltava-lhe o tempo. Como conseqüência da carreira diplomática escreveu o livro *O Japão como ele é*, cujos manuscritos inéditos fazem parte do acervo particular de Ernesto Luquez, filho do Pastor Azevedo Luquez, por sua vez filho adotivo de Aluísio Azevedo.

Além ou aquém do Naturalismo, a escrita de Aluísio Azevedo foi voltada para a sobrevivência. Escritor de talento eclético, soube viver até quando lhe foi possível da própria pena. Sua obra merece ser analisada como um conjunto e deve ser compreendida a partir de sua biografia. Ao contrário da crítica que predominantemente destaca a obra naturalista do autor, este trabalho configurou-se como tentativa de reavaliar o papel da sua produção literária marginalizada. Como se pôde constatar, além dos folhetins de teor romântico, o romancista também dedicou-se durante alguns anos de sua carreira ao teatro, assim como escreveu narrativas fantásticas e uma novela policial. O curto tempo de pesquisa, somado à dispersão do arquivo, lamentavelmente em parte perdido, e o precário estado de conservação do que encontramos, dificultou uma investigação mais densa nas fontes primárias. Tendo em vista os raríssimos trabalhos acadêmicos sobre as vertentes não-canônicas da obra de Aluísio Azevedo, julgamos ter conseguido contribuir para a descoberta de parte de sua obra, ainda marginalizada ou mesmo desconhecida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Ofir Bergemann. Tradução e literatura: os folhetins traduzidos e a introdução da obra de ficção em prosa. In: MARTINS, Márcia, org. *Tradução e multidisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Lucerna, 1999.
- ASSIS, Machado de. *Os melhores contos*. Seleção de Domício Proença Filho. São Paulo: Global, 1984.
- AZEVEDO, Aluísio. *Ficção completa*. Organização de Orna Messer Levin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. 2V.
- AZEVEDO, Álvares de. *Noites na taberna*. Porto Alegre: L&PM, 1998.
- BATALHA, Maria Cristina. *O fantástico como “mise-en-scène” da modernidade*. Niterói: UFF, 2003. Tese de doutorado.
- _____. *Mattos, Malta ou Matta? un roman au fil de la plume?* Revista do CREPAL (Centre de Recherches sur les Pays Lusophones), n^o 11. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004. p.213-223.
- BOILEAU, Pierre & NARCEJAC, Thomas. *O romance policial*. Tradução de Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.
- BORGES, Jorge Luis. O conto policial. In: *Borges oral*. Tradução de Rafael Gomes Filipe. Lisboa: Veja, s.d.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BRANDÃO, Juanito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 2001.

BRAYNER, Sonia. *Labirinto do espaço romanesco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

BROCA, Brito. *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos*. São Paulo: Polis; INL, MEC, 1979.

CAMPOS, Humberto de. A Cigarra morta. In: *O miolo e o pão*. Organização de Roberto Reis et al. Niterói: EdUFF, 1986. p.77.

CANDIDO, Antonio. Introdução. In: AZEVEDO, Aluísio. *Filomena Borges*. São Paulo: Martins, 1960. p.1-6.

_____. Sob o signo do folhetim: Teixeira e Sousa. In: _____. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. V. 1, p. 112-120.

CARDOSO, Marília Rothier. Moda da crônica: frívola e cruel. In: *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Organização do Setor de filologia da JCRB. São Paulo: Editora Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CARNEIRO, Flávio. Das vanguardas ao pós-utópico: ficção brasileira no século XX. In: _____. *No país do presente ficção brasileira do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. p. 13-34.

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira; origens e unidade*. São Paulo: Edusp, 1999. V.1.

COCO, Pina. O triunfo do bastardo: uma leitura dos folhetins cariocas do século XIX. Rio de Janeiro: PUC, 1990. Tese de Doutorado.

COUTINHO, Afrânio. Realismo. Naturalismo. Parnasianismo. In: _____. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. p.179 –199.

_____. *A literatura no Brasil; era romântica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
v. 3.

_____. *A literatura no Brasil; era realista*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
v. 4.

DANTAS, Paulo. *Aluísio Azevedo, um romancista do povo*. São Paulo: Melhoramentos, 1954.

DOYLE, Plínio. Antes do romance. In: AZEVEDO, Aluísio. *Mattos, Malta ou Matta?*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1985. p. 13-30.

EULÁLIO, Alexandre. Depois do romance. In: AZEVEDO, Aluísio. *Mattos, Malta ou Matta?*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1985.
p.161-183.

FARIA, João Roberto. *Teatro de Aluísio Azevedo e Emílio Rouède*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2001.

FIGUEREDO, Vera Lúcia Follain. O assassino é o leitor. In: *Matraga – Revista do Instituto de Letras da UERJ*. Rio de Janeiro: UERJ, jan-ago, 1988. V. 2, n.4-5.

GABRIELLI, Murilo Garcia. *A obstrução ao fantástico como proscrição da incerteza na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: UERJ, 2004. Tese de doutorado.

GOLDBERG, Aline. *Noir à brasileira no cardápio do mercado: as origens do gênero policial no Brasil e sua manifestação na contemporaneidade*. Rio de Janeiro: UERJ, 2004. Tese de doutorado.

LEAL, Victor; BILAC, Olavo & MALLETT, Pardal. *O esqueleto, mistério da Casa de Bragança*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

LEVIN, Orna Messer. Aluísio Azevedo Romancista. In: *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. p.15-42.

LIMA, Luíz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

LOURENÇO, Eduardo. Da literatura brasileira como rasura do trágico. In: *A Nau de Ícaro*. São Paulo: Companhia das letras, 2001. p.197-206.

MAYA, Alcides. *Romantismo e Naturalismo através da obra de Aluísio Azevedo*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1926.

MENEZES, Raimundo de. *Aluísio Azevedo, uma vida de romance*. São Paulo: Martins, 1958.

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

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MEYER, Marlyse. O romance-folhetim atravessa os mares. In: *Folhetim uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 281-318.

_____. *As mil faces de um herói canalha e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira; romantismo*. São Paulo: Cultrix, 1984. V. 2.

_____. *História da literatura brasileira; realismo*. São Paulo: Cultrix, 1984. V.3.

MULINACCI, Roberto. No encaço do trágico. A tragédia, o romance e os paradoxos da Modernidade. In: FINAZZI-AGRÒ, Ettore & VECCHI, Roberto, orgs. *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco, 2004. p.161-174.

NIETZSCHE, Friedrich. Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral. In: *Obras incompletas*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 43-52.

NUÑEZ, Carlinda Pate. Artur Azevedo: homo politicus. In: *O Teatro através da História*. Rio de Janeiro: CCBB / Entourage Produções Artísticas, 1994. V. 2, p. 85-109.

PACHECO, João. *A literatura brasileira; o realismo (1870-1900)*. São Paulo: Cultrix, 1968.

PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

MIGUEL-PEREIRA, Lucia. *Prosa de ficção (1870-1920); história da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.

PIGLIA, Ricardo. Sobre o gênero policial. In: *O laboratório do escritor*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Tradução de Breno Silveira et alii. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

_____. *O homem na multidão*. Tradução de Dorothée de Bruchard. Porto Alegre: Paraula, 1993.

PRADO, Decio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968. p. 83-101.

PUENTE, Fernando Rey, org. *Os filósofos e a mentira*. Belo horizonte: Editora da UFMG, 2002.

REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Literatura policial brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SHAKESPEARE, William. *Otelo*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 1999.

SODRÉ, Néelson Werneck. *História da literatura brasileira; seus fundamentos econômicos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

_____. *O Naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

SÓFOCLES. *Antígona*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

STERZI, Eduardo. Formas residuais do trágico: Alguns apontamentos. In: FINAZZI-AGRÒ, Ettore & VECCHI, Roberto, orgs. *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco, 2004. p. 103-111.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance ?; uma ideologia estética e sua história: o Naturalismo*. Rio de Janeiro: Achimé, 1984.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. Tipologia do romance policial. In: *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979.

VALENÇA, Raquel. Introdução. In: LEAL, Victor; BILAC, Olavo & MALLETT, Pardal. *O esqueleto, mistério da Casa de Bragança*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000.