Amanda Lopes Pietrobom

Aluísio Azevedo: naturalismo e fantástico

São José do Rio Preto
2012

Amanda Lopes Pietrobom

Aluísio Azevedo: naturalismo e fantástico

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre em Letras, área de Literaturas em Língua Portuguesa junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto.

Orientador: Profª. Drª. Norma Wimmer

São José do Rio Preto
2012

Pietrobom, Amanda Lopes.
Aluísio Azevedo: naturalismo e fantástico / Amanda Lopes Pietrobom. - São José do Rio Preto : [s.n.], 2012.
109 f. ; 30 cm.

Orientador: Norma Wimmer
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Aluísio Azevedo. 2. Naturalismo. 3. Fantástico. 4. Transtextualidade. 5. Intertextualidade. 6. Histeria. I. Wimmer, Norma. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 821.134.3(81).09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
Campus de São José do Rio Preto - UNESP

Amanda Lopes Pietrobom

Aluísio Azevedo: naturalismo e fantástico

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre em Letras, área de Literaturas em Língua Portuguesa junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto.

Banca Examinadora

Profª. Drª. Norma Wimmer
UNESP – São José do Rio Preto/SP
Orientadora

Profª. Drª. Roxana Guadalupe Herrera Alvarez
UNESP – São José do Rio Preto/SP

Prof. Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos
UFGD – Dourados/MS

São José do Rio Preto
30/julho/2012

Dedico este trabalho aos meus pais Admir e Teresa: as duas pessoas mais fortes e honradas que já conheci, cuja credibilidade e cujo apoio dados foram a força motora de todas as minhas conquistas até então.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe Teresa e ao meu pai Admir seu constante apoio; por acreditarem em minha capacidade e em minha força; por sempre me fazerem acreditar que vale a pena lutar pelos sonhos.

À minha afilhada Clara, que me faz feliz pelo simples fato de existir em minha vida.

Aos meus primos José Mário, Rodolfo, Matheus, Bruna, Laura e Maria Paula pela amizade e pelo amor incondicional, pela companhia nas horas boas e ruins.

À minha família, em especial à minha falecida avó Ana Campanholo, que rezou por mim até meses antes deste trabalho ser concluído e, que lá de cima, ainda vela por mim.

À minha orientadora Profª Drª Norma Wimmer que, além de ser uma professora maravilhosa, sempre será considerada uma grande amiga. Seus conhecimentos e seus ensinamentos foram um grande pilar para este trabalho.

A Henrique Koberzstajn que, além de amigo, é meu companheiro. Acompanha minha luta desde a graduação até este presente momento, sempre com humor, amor e uma xícara de café para me manter animada e desperta.

A todos aqueles professores com os quais tive o prazer de estudar na graduação e no mestrado.

À Gisele Bosquesi, pela amizade, carinho e conselhos. À Maria Elisa, outra grande amiga, que sempre compartilhou de minhas alegrias e tristezas.

À CAPES, pelo apoio financeiro a esta pesquisa.

Agradeço a Deus por colocar em minha vida uma família unida e maravilhosa.

A meio da manhã um céu é sempre laranja
E sento-me num pátio branco de cal
Pisado por um tempo agora quente

E declino sempre na calamidade dos dias,
Num fardo que a sombra carrega
Porque é belamente pestífera a sensação

(de memórias enganadas)

E das ruínas antevejo um tempo de há muitos anos
No centro do reencontro de dois caminhos:
O do dia e o da noite.

(Sofia Crespo)

RESUMO

O *corpus* desta pesquisa é composto por duas obras do autor naturalista Aluísio Azevedo. A primeira é o romance de caráter naturalista *A mortalha de Alzira*, publicada em forma de folhetim em 1891 e em 1893 em volume. A segunda obra é o conto "Inveja", inserido na coletânea de contos intitulada Demônios, livro publicado em 1895. Este trabalho tem como objetivo propor um estudo comparativo entre essas duas obras. A pesquisa parte primeiramente de uma definição do naturalismo brasileiro e de como o autor escreveu suas obras baseadas nas tendências estéticas divulgadas por essa escola literária, mostrando opiniões de diversos críticos a respeito do caráter naturalista de Azevedo, tentando desmistificar a noção de que o naturalismo brasileiro seria uma imitação do naturalismo francês. Em seguida, é proposta uma análise de cada um dos textos, destacando os aspectos naturalistas e fantásticos, caracterizando suas personagens. Para a compreensão do fantástico, a análise será feita de acordo com a teoria de Tzvetan Todorov (1975). Analisa-se também, quer sob a perspectiva do fantástico, quer sob as teorias do naturalismo, os distúrbios de ordem psíquica presentes tanto no romance como no conto, notadamente a histeria. Concluindo este trabalho, são apresentadas considerações acerca do termo intertextualidade, e a opção pelo termo transtextualidade, descrito por Gérard Genette em sua obra *Palimpsestes* (1982). E, por fim, é feita uma análise transtextual destas duas obras de Azevedo demostrando que o conto "Inveja" é afinal a síntese do romance *A mortalha de Alzira*.

Palavras-chave: Aluísio Azevedo. Naturalismo. Fantástico. Transtextualidade. Intertextualidade. Histeria.

ABSTRACT

The *corpus* of this thesis consists of two literary works written by the naturalistic author Aluísio Azevedo. The first one is his naturalistic novel *A mortalha de Alzira*, published for the first time in 1891, in a series of texts in the newspaper and, in 1893, as a book. The second one is the short story "Inveja", inserted in the collection of short stories named *Demônios*, published in 1895. This study compares the novel and the short story. First of all, there is a definition of Brazilian Naturalism and how the author has written his books based on the aesthetic tendencies of this literary school, according to some criticism related to Azevedo's naturalistic trend basis, trying to demystify the notion that the Brazilian Naturalism is an imitation of French Naturalism. Then the texts are analyzed, highlighting their naturalistic and fantastic issues, and there is also a discussion concerning their characters. The theory by Tzvetan Todorov (1975) is used to explain "Fantastic Literature". The psychological disorders of some characters present in both texts are also examined, mainly as far as hysteria is concerned. Some concepts of intertextuality are also debated and the term transtextuality, coined by Gérard Genette in his book *Palimpsestes* (1982) is chosen to explain the relation between the two texts. Finally, a transtextual analysis of both Aluísio Azevedo's works is done, showing that the short story "Inveja" is a synthesis of his novel *A mortalha de Alzira*.

Keywords: Aluísio Azevedo, Naturalism, Fantastic, Transtextuality, Intertextuality, Hysteria.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....10

2. ALUÍSIO AZEVEDO COMO REPRESENTANTE DO NATURALISMO NO BRASIL.....14

3. “INVEJA”: UMA VISÃO NATURALISTA.....32

4. *A MORTALHA DE ALZIRA*: UMA VISÃO NATURALISTA.....42

5. *A MORTALHA DE ALZIRA*: UMA VISÃO FANTÁSTICA.....61

6. A QUESTÃO DA INTERTEXTUALIDADE.....72

6.1 As relações transtextuais para Genette.....79

7. ANÁLISE TRANSTEXTUAL DO ROMANCE *A MORTALHA DE ALZIRA* E DO CONTO “INVEJA”.....82

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....97

9. REFERÊNCIAS.....103

1. INTRODUÇÃO

A obra de Aluísio Azevedo se vincula diretamente à realidade social brasileira das últimas décadas do século XIX, em que a contradição entre o escravismo e o liberalismo é estrutural na sociedade brasileira.

Com *O Mulato*, Aluísio Azevedo inaugurou, em 1881, o Naturalismo no Brasil. Foi um dos poucos escritores do século XIX a viver da atividade literária, e, ao lado de seus romances naturalistas mais importantes – *O Mulato, Casa de Pensão, O Cortiço* -, escreveu romances românticos de forte apelo popular, publicados em forma de folhetins, que garantiram o sustento do escritor.

Seus romances naturalistas, às vezes erroneamente designados romances de tese, refletem o cientificismo dominante na época: o meio e a hereditariedade determinam o comportamento humano, comportamento este guiado pelo instinto. A obra de Aluísio Azevedo, moldada e inspirada nos modelos naturalistas, caracteriza-se pelo enfoque de deturpações que vão do racismo, anticlericalismo e provincianismo às decadências sociais e pessoais, vividas por grandes agrupamentos humanos.

Aluísio Azevedo denunciou a hipocrisia e a corrupção do clero e da burguesia, descreveu as misérias (física e moral) e as injustiças que sofriam as camadas mais pobres da sociedade. Em suas obras é possível notar o tom de crítica à sociedade brasileira do século XIX.

Apesar de o Naturalismo brasileiro ser estigmatizado, de modo geral, como uma reprodução do Naturalismo europeu, a produção naturalista de Aluísio Azevedo remete a um contexto original e específico, o que torna possível verificar, no conjunto da obra, características tipicamente brasileiras: as descrições físicas das cidades – tanto de São Luís

quanto do Rio de Janeiro –, os problemas sociais que envolviam a escravidão e a corrupção do clero, as patologias urbanas e os grandes agrupamentos humanos. A ficção naturalista de Azevedo demonstra que o escritor se empenhava em reconfigurar o movimento literário proveniente do exterior, adaptando-o para o território nacional.

De acordo com Araripe Júnior, em uma série de artigos acerca da obra de Aluísio Azevedo publicados na revista *Novidades*, o autor reunia todas as condições necessárias para desempenhar no Brasil o papel que Balzac desempenhara na França, pois fazia "brotar em nossa prosa os germes da concepção naturalista que o qualificavam como o primeiro observador da raça brasileira".[1]

A influência de Aluísio Azevedo para o Naturalismo no Brasil é o assunto a ser tratado no capítulo "Aluísio Azevedo como representante do Naturalismo no Brasil".

O corpus deste trabalho é composto por duas obras de Azevedo: o romance *A mortalha de Alzira*, publicado em forma de folhetim em 1891[2] e, posteriormente, em volume em 1893; e o conto "Inveja", inserido na coletânea de contos *Demônios*, publicada em 1895.

O conto "Inveja" é um texto que merece uma atenção especial, devido ao seu caráter naturalista. Nele, Aluísio Azevedo expressa suas concepções a respeito do Naturalismo e as incorpora na figura de um padre descontente com o celibato. A análise deste conto azevediano é realizada no capítulo intitulado "Inveja: uma visão naturalista".

Nos romances de Aluísio Azevedo, o conhecimento científico adquirido por ele através de leituras especializadas é transmitido diretamente pela figura do médico, como ocorre através de Dr. Cobalt em *A mortalha de Alzira*. É possível notar pelas falas detalhadas caracterizadas pelo uso de terminologia técnica desta personagem do romance que Azevedo extraía seus conhecimentos de tratados médicos e fisiológicos conhecidos em sua época.

---

[1] Araripe Júnior. *Aluísio Azevedo e o romance no Brasil.* Novidades: 19 de março de 1888, apud *Araripe Júnior – teoria, crítica e história literária* (Alfredo Bosi, seleção e organização). São Paulo: Edusp (19..), p.119.

[2] *A mortalha de Alzira*, publicado na *Gazeta de Notícias* no período de 13.02.1891 a 24.03.1891.

Segundo Levin,[3] Aluísio Azevedo foi um "porta-voz do saber disponível à época, suas palavras funcionam como motivação para o encadeamento casual dos acontecimentos" (2005, p.35). Ainda de acordo com Levin:

> Sub-tema relacionado à fisiologia sensível da mulher, a educação romântica é apontada na obra de Aluísio como fator básico de formação cultural, que contribui para o desequilíbrio psicológico dos temperamentos frágeis (LEVIN, 2005, p. 35).

A mortalha de Alzira, oitavo romance escrito pelo autor, é ao mesmo tempo – e contraditoriamente – considerado naturalista e fantástico. Não era uma obra nova, visto que já havia sido publicada em forma de folhetim na *Gazeta de Notícias* por Victor Leal[4] em 1891, um dos pseudônimos usados por Azevedo. Este romance pode ser considerado como um desenvolvimento do conto fantástico *La Morte Amoureuse*, de Théphile Gautier e, até mesmo, uma homenagem ao autor francês. As análises naturalista e fantástica deste romance de Azevedo serão realizadas, respectivamente, nos capítulos "*A mortalha de Alzira*: uma visão naturalista" e "*A mortalha de Alzira*: uma visão fantástica" deste trabalho.

Outro ponto a ser analisado é o estudo da intertextualidade. A partir das definições dadas por vários autores, entre eles Bakhtin (1986), Kristeva (1974), Barthes (1987, 2001) e Jenny (1979), o termo se transformará em transtextualidade, termo criado originalmente por Gérard Genette em sua obra *Palimpsestes* (1982). Genette aparenta ser mais abrangente em suas categorizações, pois usa o termo *intertextualidade* apenas como uma das categorias do trabalho intertextual e não como um todo. Ele vai além das transformações de valores,

[3] Orna Messer Levin organizou pela Editora Nova Aguilar a obra *Aluísio Azevedo, ficção completa,* onde são apresentados os romances e os contos do autor, divididos em dois volumes.

[4] Victor Leal era um pseudônimo usado não só por Aluísio Azevedo, mas por outros autores de sua época: "Bastaria, no entanto, olhar com atenção o retrato de Vítor Leal, para descobrir o segredo agora desvendado por Aluísio Azevedo no prefácio de Mortalha de Alzira. Havia com efeito nesse retrato os olhos adoráveis de Aluísio Azevedo (os mais belos olhos de homem que conheço, leitora!), a vivacidade felina da fisionomia de Coelho Neto, a pose à D'Artagnan de Pardal Mallet, e o nariz titânico, descomunal, de quem está agora escrevendo estas cousas. Éramos nós - o romântico Vítor Leal" (BILAC, 1996, p. 120).

sentidos e ideologias, motivo pelo qual este autor foi escolhido para análise do diálogo entre as duas obras aqui estudadas.

Segundo Jean-Yves Tadié, *Palimpsestes* é a melhor obra de Genette "pois ele não se contenta em definir, classificar, mudar uma terminologia, ele explora um considerável campo de pesquisas"[5] (1987, p. 247, tradução nossa).

Para Genette, o dialogismo, a polifonia e a interpretação dada pelo leitor também se relacionam com a obra, visto que o fato de se identificar um texto em outro depende muitas vezes do conhecimento de mundo e da cultura do próprio leitor.

A intertextualidade e a migração do termo para transtextualidade, assim como a análise transtextual do romance *A mortalha de Alzira* e do conto "Inveja", serão vistas nos capítulos "A questão da intertextualidade" e "Análise transtextual de *A mortalha de Alzira* e "Inveja", respectivamente.

No último capítulo deste trabalho, serão apresentadas as conclusões obtidas nesta pesquisa, baseadas nos aspectos teóricos estudados e nas análises propostas para duas obras de Aluísio Azevedo: um romance fantástico-naturalista e um conto considerado síntese do mencionado romance. *A mortalha de Alzira* e "Inveja" são duas obras ainda pouco estudadas de Azevedo, o que constitui pouca fortuna crítica a respeito desses textos e, acarreta, consequentemente, certo desafio para analisá-las.

[5] Parce qu'il ne se contente pas de definir, de classer, de changer une terminologie, mais qu'il défriche un considérable champ de recherches."

2. ALUÍSIO AZEVEDO COMO REPRESENTANTE DO NATURALISMO NO BRASIL

O Naturalismo por vezes foi relegado às margens da historiografia literária no Brasil por ser considerado plágio ou item de importação estrangeira, principalmente francesa. Alguns autores afirmam que ele nada inovou em relação ao Naturalismo francês (VERÍSSIMO, 1963, p. 258).

Lúcia Miguel Pereira admite a absoluta influência dos modelos externos e do "romantismo disfarçado":

> E a melhor prova de que o naturalismo nos foi imposto pela moda está em ter sido tão mal assimilado. Praticaram-no sempre como quem executa uma receita os nossos romancistas, que, no espírito, continuavam românticos; não há disso prova mais expressiva do que *O Mulato*, que representou a vitória da nova escola, tendo, entretanto, apenas disfarçado com cenas realistas o seu romantismo. (1957, p. 121)

A autora afirma que o modelo decisivo foi aquele dos naturalistas europeus, onde era perfeitamente notada a moda importada. Ainda criticando os escritores naturalistas brasileiros, afirma que tanto era uma cópia do modelo externo que os autores do Brasil não se davam ao trabalho de atentar para as diferenças existentes entre a sociedade brasileira em que viviam e as sociedades francesa e portuguesa, seguindo apenas os temas propostos por Zola,[6] e Eça de Queiroz.[7]

Araripe Júnior detalha que, "migrando" para o Brasil, o Naturalismo não poderia deixar de passar por uma modificação, considerando a diferença entre as populações e os ambientes onde essas populações viviam, relatando a sociedade brasileira e as endemias de um país

[6] Émile-Édouard-Charles-Antoine Zola, escritor francês, considerado idealizador e o representante mais expressivo do Naturalismo na literatura. Escreveu *Thérèse Raquin*, podendo ser considerada sua primeira obra com preceitos naturalistas, e *O Romance Experimental*, manifesto literário da escola naturalista.
[7] José Maria de Eça de Queiroz, escritor português, autor do romance naturalista *O Crime do Padre Amaro* e do romance *O Primo Basílio*.

tropical. Para o autor, o Naturalismo brasileiro formou-se com “a luta entre o cientificismo desalentado do europeu e o lirismo nativo do americano pujante de vida, de amor e sensualidade”, opondo um naturalismo quente (o brasileiro), a um naturalismo decadente (francês): “Um realismo quente em oposição a um realismo decadente, frio; a realidade do lirismo ou o lirismo da realidade, como mais apropriado entendam” (1958, p. 72).

Em um artigo escrito em 1888, o mesmo Araripe Júnior afirma que Aluísio Azevedo não seguia o modelo naturalista importado, razão pela qual foi o grande expoente do movimento no Brasil. Segundo Araripe Júnior, Azevedo não cometeu o erro de copiar o modelo francês.

Na verdade, essa escola literária representava a voz dos excluídos, seja pela raça, condição social ou orientação sexual. A inclusão na literatura das camadas sociais mais baixas oferece à obra o verdadeiro elemento da noção de realidade. Da mesma forma, denunciava as injustiças sociais, a corrupção política e religiosa. Usando uma proposta realista, questionou o Romantismo. O Realismo, amadurecido, desdobra-se no Naturalismo.

Pierre Cogny (1968, p.19) acredita que as origens do Naturalismo se encontram na Idade Média, onde os autores buscavam mostrar a sociedade de uma forma caricata e a humanidade sem nenhum tipo de artifícios.

Do século XVIII ao XIX, o termo naturalismo denominava um sistema filosófico segundo o qual o ser humano vivia em um mundo desprovido de forças metafísicas. Os estudiosos das ciências naturais, tanto da zoologia quanto da botânica, passaram a se denominar naturalistas. Assim, no século XIX, os termos “naturalismo” e “naturalista” assumiram um sentido científico e deixaram de lado sua acepção filosófica. Por estarem associados à ciência, perderam sua conotação ateísta.

Em 1868, na segunda edição de *Thérèse Raquin*, Zola empregou o termo “naturalista” de forma clara, como o termo que conhecemos hoje. Zola acreditava que a crítica não

compreendia o propósito de sua obra, que ela era "o estudo do temperamento e das modificações profundas do organismo sob a pressão do meio e das circunstâncias". (ZOLA, 2001, p. 13). Da mesma forma que Zola, os autores naturalistas não diferenciavam os termos "realismo" e "naturalismo", assim como a crítica também não os diferenciava.

Lilian Furst (1971, p. 180) usa uma metáfora para explicar a relação entre os termos "realismo" e "naturalismo": eles seriam como gêmeos siameses, com membros separados mas compartilhando órgãos vitais. Um desses órgãos seria a representação objetiva da realidade em oposição ao pensamento romântico. Assim, toda obra naturalista seria em parte realista. O naturalismo, entretanto, acresceria ao realismo novos elementos oriundos da ciência: as patologias de origem nervosa. O naturalismo, assim, consistiria na fusão/junção do realismo com elementos das ciências naturais. Muda-se o conceito de ser humano, agora visto como uma imagem fotografada do real, com seus defeitos e desvios evidenciados. No Brasil também havia dificuldade em diferenciar os termos, tanto por parte da crítica quanto por parte dos próprios autores.

Após a publicação de *O Mulato*[8] em 1881, com seu sucesso e suas críticas, houve uma pausa no desenvolvimento do Naturalismo no Brasil. A nova escola definiu melhor suas características com a publicação de *Casa de Pensão,* em 1884. Nesta obra, o Naturalismo é representado plenamente na forma, no conteúdo e nos tipos. Tem como personagens as reais mulheres dos anos 80 do século XIX, vítimas da falta de instrução, educação e portadoras de patologias nervosas.

Em 1890, com o lançamento de *O Cortiço,* o Naturalismo no Brasil atinge seu auge. Segundo Olívio Montenegro (1953, p. 86 apud SODRÉ, 1965, p. 188), esta obra é

[8] De acordo com Josué Montello (1975, p. 3), além de ser considerado um dos marcos iniciais do Naturalismo brasileiro, *O Mulato* é uma obra de conteúdo polêmico no contexto de uma áspera luta contra o clero maranhense.

> o livro mais verdadeiro de Aluísio Azevedo. É um romance, este, em que muito se sente o fartum de carne plebeia, o bodum e o visgo sensual da gente do povo, mas é o seu livro de cor mais naturalmente realista, de uma verossimilhança mais completa.

A função da igreja e seu papel na política e na sociedade, a abolição da escravidão, a ascensão do realismo e do naturalismo nas artes, a urbanização crescente das grandes cidades, o declínio da economia açucareira e da ascensão da economia cafeeira são fenômenos que ressoam e se fazem presentes nas obras do autor.

Aluísio Azevedo foi um artista versátil, configurando obras em áreas distintas. Por meio das caricaturas feitas para *O Fígaro, A Gazeta de Notícias, O Mequetrefe* e *A Comédia Popular,* nos quais acontecimentos como a seca no nordeste, a corrupção e a questão religiosa eram os temas retratados, o autor denunciava os desvios de fundos arrecadados em campanhas solidárias aos nordestinos, que sofriam com a fome e a seca, e estabelecia uma conexão com a opulência do clero. Em agosto de 1878, *A Gazeta de Notícias* começou a publicar uma série de reportagens a respeito da situação crítica em que se encontrava a região nordeste. O fato suscitou reações na imprensa satírica. Aluísio Azevedo havia iniciado sua carreira como caricaturista e lutou contra as injustiças de seu tempo. Assim, chamava a atenção da população do Rio de Janeiro para os problemas sociais que atingiam não só a cidade, como a nação brasileira: a saúde pública, os aglomerados humanos e a escravidão.

No Rio de Janeiro, o problema causado pela existência dos cortiços estava sempre nas manchetes dos jornais. A falta de interesse do governo fazia com que as condições de vida e o saneamento básico fossem deploráveis, o que contribuía para o aumento de pragas e doenças e, juntamente com tráfico internacional de escravos, para uma diminuição da vinda de europeus imigrantes. A impressão transmitida pelas caricaturas de Azevedo era a de que o Imperador não governava, abandonando o país à anarquia; o Brasil era visto como vítima das ambições dos partidos políticos e de uma Igreja corrupta.

No século XIX, o romance se volta para uma análise social real, as personagens passam a ser vistas como uma representação problematizada da sociedade. Com uma mudança social e política neste século – com o fim do tráfico de escravos e com a expansão da economia – não são mais aceitáveis as ilusões românticas e seus exageros, sendo o Romantismo uma literatura de expressão tipicamente burguesa. Todas as camadas sociais mereciam ser representadas, mesmo aquelas que representavam uma realidade marginal ou até obscura.

Azevedo foi também desenhista e pintor. Aprendeu técnicas de desenho e pintura ainda bem jovem, tendo sido aluno de um velho artista italiano chamado Domingos Tribuzzi (1810-s.d.). Após a morte de Tribuzzi, Aluísio chora-lhe a memória e propõe-se a retratá-la em uma tela. A obra chama-se “Depois da Barricada”, seu primeiro quadro. Foi um escândalo: pintou uma rua velha, apertada e sombria de Paris; as casas com quatro ou cinco andares quase desaparecem sob o acúmulo de corpos, pois há cadáveres até o teto; de um lado, os pés de um patriota e, de outro, a cabeça de uma criança; e saindo da hecatombe, o braço de uma vítima apontando e ameaçando a tirania.

Ao terminar seus estudos no Liceu Maranhense, Aluísio Azevedo principia a trabalhar como professor de português e desenho no Colégio Padre Feillon, em São Luís. O salário é muito pequeno, por isso decide aceitar encomendas de pinturas a óleo. Ele transporta para as telas as faces da burguesia maranhense. Chega a se dedicar a pintar pessoas mortas. Em suas telas, a morte aparece sem nenhum disfarce: um olho mal fechado ou então a cor tenebrosa de um corpo sem vida. Estas obras também causaram grande escândalo em sua província. Em uma conversa, Azevedo confessa a Bilac o poder de sua obra:

> Ah! Meu caro, imagine você que um desses retratos era tão feio, na sua crua verdade, na sua horripilante representação viva do horror da morte, que serviu muito tempo em São Luís do Maranhão para intimidar as crianças manhosas... Não ria! Digo-lhe a verdade! O retrato era emprestado, de casa em casa, entre famílias. Assim que as crianças começavam a fazer manha, as mães intervinham: - Olha que vou buscar o tabelião! “Oh, ainda hoje há, no Maranhão, muita gente que deve a boa criação que tem à sinistra influência do retrato do tabelião” (MENEZES, 1958, p. 63).

Enquanto morava em São Luís do Maranhão, onde nasceu, Aluísio adquiriu conhecimento das ideias republicanas e positivistas, sabendo avaliar os excessos e os malefícios provocados pela escravidão; essas ideias, naturalmente, acabaram incluídas em seus livros.

Em 1875, Azevedo decide se mudar para o Rio de Janeiro para estudar na Imperial Academia de Belas Artes; seu irmão Artur já morava no Rio de Janeiro desde 1873. Com 19 anos, em 1876, Aluísio Azevedo muda-se para o Rio de Janeiro.

Quando desembarca no Rio de Janeiro, com suas malas e sua tela "Depois da Barricada", seu irmão já o esperava no cais. Leva-o para sua casa e o instala. A vida nesta cidade era dura, mas Azevedo vinha com o intuito de trabalhar e vencer. Sua primeira atitude ao chegar à nova cidade foi matricular-se na Imperial Academia de Belas Artes. Aperfeiçoa-se no estudo e no desenho de modelo vivo. Logo depois, segue sua carreira como caricaturista.

Nesta época, os jornais ilustrados estão em voga. Grandes desenhistas estrangeiros enchem de malícia os periódicos ilustrados, Não caricaturavam apenas membros da política dominante, mas principalmente os seus costumes. Os caricaturistas mais importantes da época são Ângelo Agostini[9] e Bordalo Pinheiro[10]. Em meados de 1875, Pinheiro lança o contundente jornal de caricaturas *O Mosquito,* jornal este que critica Deus e a sociedade. Como ridicularizava as Câmaras, o Exército e o Clero, houve muitos protestos contra este artista lusitano. Aluísio Azevedo acompanhou-os de perto.

Na Câmara, um político afirma que o Brasil acolhe os imigrantes portugueses de bom grado quando eles vêm "de briche de trinta botões oferecer-lhe o seu braço e o seu trabalho,

[9] Ângelo Agostini (1843-1910): importante desenhista italiano que fez sua carreira no Brasil. Foi um dos primeiros caricaturistas brasileiros, artista gráfico mais importante do Segundo Reinado. Desenvolveu uma grande atividade em favor da abolição da escravatura. Devido a sua importância nas artes da caricatura, criou-se o "Prêmio Ângelo Agostini" para recompensar os melhores artistas no ramo da caricatura.

[10] Rafael Augusto Prostes Bordalo Pinheiro (1846-1905): artista português, precursor do cartaz artístico em Portugal. Foi também aquarelista, ilustrador, caricaturista político e social e professor. Desenvolveu a sequência narrativa figurada, precursora da banda desenhada.

mas não precisa de janotas que ainda por cima lhe pagam a hospitalidade com agressão" (MENEZES, 1958, p. 66). Esta indireta tem como alvo Bordalo Pinheiro, que responde a provocação de uma forma original. O artista lusitano, em uma das tardes na Rua do Ouvidor, por onde passeiam as mais importantes figuras da Política e das Letras, "aparece, enfiado grotescamente num casaco de mescla, sério, grave, sisudo e abotoado espetacularmente por trinta botões dourados" (MENEZES, 1958, p. 67). Este episódio foi bem retratado por meio de uma caricatura assinada apenas pelo nome *Aluísio*, no número 13 do jornal *O Fígaro:*[11]

O que é representado nesta figura é um laboratório movido pela força do povo brasileiro (representado pelo índio), onde entram imigrantes portugueses, magros e pobres e estes saem ricos e gordos (MÉRIAN, 1988, p. 116).

[11] Publicado em 13 de maio de 1876.

Toda a sociedade passa a se perguntar a respeito deste novo artista desconhecido, o Aluísio. Neste mesmo número d'*O Fígaro*, na última página do exemplar, Azevedo assina uma autocaricatura com a legenda:

> Meus senhores! Apresento-lhes um novo caricaturista, o Sr. Aluísio Azevedo, irmão do pai da filha de Maria Angu; é um rapaz hábil que se propõe fazer caricaturas se o público, juiz severo e imparcial, não mandar o contrário.

Com apenas 20 anos (1877), o artista Aluísio Azevedo está lançado. N'*O Fígaro*, trabalha por apenas alguns meses. Durante dois anos, desenha suas charges nos jornais ilustrados mais lidos. *O Mequetrefe* chega a mudar de formato para dar maior liberdade de expressão a Azevedo.

Mas Azevedo não é apenas caricaturista. No mesmo semanário em que publicava suas caricaturas, publicava também poemas, onde satirizava padres e frades. *A Missa*, um poema que o autor dedicou aos seus amigos do Maranhão, satirizava a própria missa, e se e estendeu por vários números do semanário:

> Acordai! Acordai! Ó velhas convertidas
> Que fostes noutro tempo amantes presumidas,
> Deixai a cama fofa e vinde ouvir a missa.
> [...] Ó rico tabernáculo! Ó Santa Madre Igreja,
> Por que queres que o pobre, o pobrezinho seja
> Dos mandamentos teus sustentador acérrimo
> [...] Não sentes esmagar o teu poder o pulso,
> Que vibra contra ti um século convulso?
> [...] É crime introduzir num pequenino peito
> A lepra do absurdo e nem se tem direito
> De impor ao inocente a crença dos avós!
> Se te sustenta impune o mundo quase inteiro;
> Se és o grande mar dos rios de dinheiro,
> Ó vã religião! É que neste universo
> A ignorância é vasta e pálido o progresso.

Em 8 de agosto de 1878, o Vice-Cônsul de Portugal no Maranhão David Gonçalves de Azevedo, pai de Aluísio, vem a falecer, fato que leva Azevedo de volta à sua terra natal. No fim deste mesmo ano, sua postura desenvolta copiada da Corte, escandaliza São Luís. Ele é

apontado nas ruas como um “indivíduo perigoso à paz dos lares”. Azevedo envolve-se em aventuras românticas perigosas com mulheres comprometidas, e acaba muito mal visto na cidade.

Ainda em São Luís, juntamente com seu irmão Artur, olhando a biblioteca do pai, nasce-lhe uma grande vontade de escrever uma grande obra que o imortalize. Enquanto aguardava o término do inventário de seu pai, põe-se a escrever seu primeiro livro. Desiludido com as artes plásticas, em alguns meses de trabalho intenso, escreve *Uma Lágrima de Mulher* (1879). Para a publicação, recorre a José Maria Corrêa de Frias, um dos tipógrafos mais populares de São Luís.

A crítica recebe sua obra muito bem, assim como toda a sociedade maranhense, já que era um romance romântico de acordo com o momento literário. Seu nome passa a ser comentado como o de um “futuro e grande escritor”. E, a partir de então, Aluísio começa a se dedicar de corpo e alma à literatura. Passa a ter interesse pela imprensa e pelo jornalismo, mas não por qualquer jornalismo. O que o interessa é o jornalismo de combate, aquele que critica e reivindica. Por esta razão, sua presença no jornalismo desagrada metade da população.

Um ano após a publicação de seu primeiro romance, Aluísio já busca inspirações para escrever sua próxima obra. Em relação ao tema, busca entre os habitantes de São Luís suas novas personagens. Segue um criterioso método de observação e anotação. Para criá-las, faz suas caricaturas a lápis ou aquarela. Escreve o nome de cada personagem, caracterizando as funções de cada uma. A princípio, sua nova obra se chamaria *A Casa de Manuel Pescada*, mas por sugestão dos amigos, ele a nomeia de *O Mulato.* Seguem-se os meses de árduo trabalho de escrita, mas além da literatura, outro assunto também lhe chama a atenção: a luta que os rapazes da imprensa travam contra os padres que desmoralizavam a Igreja.

Aluísio Azevedo funda, juntamente com outros autores, como Eduardo Ribeiro e Antônio Machado, em São Luís do Maranhão em 1880, o jornal anticlerical *O Pensador.* O

objetivo deste folhetim era claro: opor-se ao jornal clerical *A Civilização.* Este jornal clerical, totalmente intransigente, tinha como propósito defender o clero contra as acusações feitas pelos autores de jornais anticlericais.

O Pensador, opositor feroz de *A Civilização,* é um jornal pequeno e impresso três vezes ao mês. É impresso pela primeira vez em 10 de setembro de 1880. Quase todos os artigos que atacavam o clero eram assinados por pseudônimos. O único escritor que, mais tarde, colocou seu próprio nome foi Aluísio Azevedo. Em seus artigos, os escritores não perdoavam uma única falha: investigavam a vida íntima do clero maranhense, atrás de seus pecados. O jornal escandaliza toda a cidade.

O jornal clerical revida com insultos em suas edições as acusações feitas aos padres. Um mês depois de *O Pensador* ser lançado, Azevedo já não usa pseudônimos para escrever suas críticas "ao salafrário padre Castro". Aluísio, sendo informado pelos seus amigos, descobre que o padre Castro planejava um ataque físico em surdina a ele. Como a população toda comentava esta futura agressão, Azevedo decide ir a público para desmascarar o padre. Escreve em *O Pensador* que ele não tinha medo do padre; inclusive escreveu em uma crônica suas características físicas para que o capanga contratado pudesse identificá-lo em meio as pessoas.

Azevedo possuía má fama na cidade devido a seu espírito crítico e à linguagem ferina de suas crônicas e reportagens. Os habitantes da cidade o apontam como o indivíduo que tem pacto com o Satanás. Em 30 de outubro de 1880, é lançado o jornal diário intitulado *A Pacotilha.*

Este era vendido a um preço baixo, o que favoreceu a sua acolhida. A primeira edição se esgota rapidamente. Azevedo, ainda sob a faceta do humorismo, não perde uma só oportunidade para fazer suas críticas a meio mundo. Por meio do novo jornal, Aluísio Azevedo faz propagandas de seu novo livro, *O Mulato*. Através de cartas imaginárias de

possíveis leitores, publicadas neste jornal, o autor instiga a curiosidade do público para um romance que ainda estava no prelo.

O envolvimento de Azevedo com o jornalismo imprime-lhe um poder maior: o jornal acelera a sua evolução como escritor. Toda a cidade fala a respeito de sua nova obra, antes mesmo de impressa. Devido a essa curiosidade toda, os padres da cidade ficam preocupados com a repercussão que este livro causaria. Em junho de 1881, *O Mulato* ganha as livrarias, provocando ainda mais escândalos em São Luís e tornando Azevedo o precursor da escola naturalista no Brasil.

Após o lançamento de *O Mulato,* o jornal clerical *A Civilização* publicou um longo artigo a respeito de Azevedo e de sua nova obra, criticando o autor acusando-o de ser o "primeiro pepino a brotar no Brasil", insinuando que ele escrevia mal e que deveria abandonar a literatura para se dedicar ao machado e à foice.

O romance, no entanto, é considerado um verdadeiro documento humano, por retratar fielmente a sociedade de São Luís. As pessoas reais apontadas nas personagens de seu livro ficam agitadas, sentindo-se fotografadas, observadas, fato que dá a Aluísio um grande número de desafetos na cidade, provocando a sua volta ao Rio de Janeiro em 7 de setembro de 1881.

Em 1.º de janeiro de 1882, no exemplar número 1 de *A Gazetinha,* Aluísio Azevedo publica seu primeiro folhetim *Memórias de um Condenado:* a cada dia publicava-se um capítulo. Os romances-folhetim estão na moda, e todos os jornais, para a felicidade dos leitores, publicam grandes obras. Em 1.º de novembro deste mesmo ano, através da *Folha Nova,* Aluísio publica seu segundo romance-folhetim: *Mistério da Tijuca*, que posteriormente é publicado em volume pela Garnier. Em 1883 lança, ainda pela *Folha Nova*, outro romance estampado em forma de folhetim: *Casa de Pensão.*

Continuando a viver exclusivamente de suas produções literárias, Azevedo lança no rodapé de *O País,* em 1885, sua obra *O Coruja.* Em 1886, a obra *Memórias de um Condenado*

é publicada em volume, mas com o nome de *A Condessa Vésper*. Em 1887, a editora Garnier publica outro romance de Azevedo: *O Homem.*

Em 1890, Azevedo lança seu romance naturalista, considerado sua obra-prima: *O Cortiço.* Compondo esta obra, Aluísio atinge o auge de sua carreira literária e já é considerado o maior romancista do naturalismo brasileiro.

Na *Gazeta de Notícias*, em 1891, Azevedo publica em forma de folhetim *A Mortalha de Alzira*, mas sob o pseudônimo de Vítor Leal. Esta obra, contraditoriamente obedece aos preceitos do naturalismo e do fantástico. Azevedo recorre ao disfarce do nome apenas para poder escrever o que queria, sem ser julgado diretamente pela crítica e pela massa de leitores. Em 31 de junho deste mesmo ano, [12] é nomeado oficial-maior da Secretaria de Negócios do Governo do Estado do Rio, mas em 31 de janeiro do ano seguinte é exonerado do cargo. (MENEZES, 1958). Em 1893, publica uma coletânea de contos chamada *Demônios*. Dois anos depois, publica seu último romance: *Livro de uma Sogra.*

O autor, além de caricaturista, também contribuía para a cultura com suas pinturas, peças teatrais, algumas realizadas em parceria com seu irmão Artur, e obras literárias. Foi graças a suas obras literárias que Aluísio Azevedo se tornou reconhecido pelo público e pelo meio intelectual.

Os romances de Azevedo, devido a sua diversidade, foram alvos de julgamentos depreciativos, e a qualidade das suas obras publicadas em forma de folhetim nos jornais foi questionada e, alguns textos, considerados plágio. Entretanto, o romancista, consciente do "caráter híbrido" (MÉRIAN, 1988, p. 469) de suas obras, explicava-se aos leitores por meio de cartas abertas ou em introdução de seus livros:

Ao leitor

[12] Apesar do mês de junho possuir apenas 30 dias, esta é a data informada por Menezes (1958, p. 330).

> 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 Autor (AZEVEDO, 1893, p. 1).

O caráter híbrido das obras de Aluísio Azevedo em nada indicava falta de coerência por parte do autor, mas apontava a real contradição em que vivia a sociedade brasileira do século XIX, dividida entre a escravidão e o liberalismo, entre os valores românticos e os naturalistas. A linguagem usada por Azevedo também pode ser considerada híbrida, servindo para educar o leitor e fazê-lo perceber a imaturidade e a fraqueza da linguagem romântica, introduzi-lo aos poucos em sua linguagem naturalista.

A citação abaixo constitui uma espécie de prólogo para *A mortalha de Alzira*. O autor explica, na primeira edição, que sua obra não era plágio da novela *La Morte Amoureuse*, de Théophile Gautier, mas sim uma espécie de homenagem ao autor francês, um desenvolvimento da obra francesa:

> Uma vez, porém, que este livro leva o meu nome, uma coisa é indispensável que fique aqui bem clara: *A mortalha de Alzira* gravita, de princípio ao fim, em torno do mesmo motivo que forneceu a Théophile Gautier o seu formoso conto fantasmagórico *La Morte Amoureuse*, com a diferença de que o glorioso autor de *Mademoiselle de Maupin* apenas dá a substância da lenda, e por isso fez um conto, ao passo que eu descrevo os episódios que ele indica, cercando-os de fatos e personagens novos, e por isso fiz um romance. Mas o que separa principalmente as duas obras e dá-lhes caráter bem diverso, é que *La Morte Amoureuse* tem a sua razão na lenda do vampiro; em quanto que *A mortalha de Alzira* substitui o truque maravilhoso do vampirismo pelos fenômenos naturais que podem apresentar certas crises histéricas de um neuropata (AZEVEDO, 1893, p. xxi).

Algumas vezes, estas cartas abertas eram inseridas entre episódios de seus romances-folhetim. Aluísio Azevedo afirmava que elas tinham a finalidade de, além de explicar aos leitores suas intenções e o caráter híbrido de seus textos, levá-los a se acostumarem ao romance moderno, inspirado pelos preceitos naturalistas e realistas:

> Sabes, e se não sabes fica sabendo, que os fatos que aqui deixamos tão à míngua descritos não são puramente inventados por nós, mas colhidos aqui e ali, da vida real. Cada um dos tipos deste romance tem atrás de si um ou

> mais indivíduos que encontramos na rua, no teatro, nas repartições públicas ou nalguma reunião de família. Andamos como os trapeiros de saco às costas, a mariscar por aí neste mistifório de paixões boas e más, de bons e maus impulsos, de intenções de toda espécie, nessa mistela de virtudes heroicas e misérias degradantes de cuja argamassa se forma a estranha coisa que se chama vida humana.[13]

Em seus romances-folhetim, assim como em seus romances naturalistas, Azevedo tinha como projeto fazer com que a massa de leitores evoluísse para a leitura do romance naturalista (MÉRIAN, 1988). Para isso, inseria em suas obras várias formas de patologias nervosas como a histeria e a loucura, perturbações sexuais e o alcoolismo para explicar o comportamento de suas personagens.

Essas "pequenas doses de naturalismo" (MÉRIAN, 1988, p. 488) presentes em seus romances-folhetim eram uma novidade para despertar a curiosidade de seus leitores em um campo que, até então, tinha ficado fora deste tipo de literatura, a naturalista. Além de descrever perturbações de ordem nervosa como a histeria, Azevedo representava também as classes sociais mais baixas como moradores de bairros pobres e de cortiços e operários. Segundo Mérian (1988, p. 488), algumas de suas páginas constituem autênticos documentos sociológicos. Seus romances-folhetim não são romances de tese, mas Aluísio Azevedo desenvolve neles teses sociais e políticas.

Azevedo, também jornalista, conhecia o problema gerado pelos grandes agrupamentos humanos. Mas recorreu a uma coleta sistemática de documentos humanos, entregando-se a uma pesquisa minuciosa a respeito dos costumes e do modo de pensar das classes sociais menos favorecidas, transportando essas informações para suas obras. Ele buscava as cenas espontâneas, os flagrantes. Seu irmão Artur Azevedo escreve a respeito da atitude de Aluísio:

> Os brasileiros que até hoje se tem esgrimido no romance [...] escolheram sempre uma sociedade convencional, mais europeia que nossa; ao que parece receavam enlamear as botas penetrando noutros lugares que não fossem os

[13] Carta aberta publicada no dia 25 de janeiro de 1883, na *Folha Nova*, pertencente ao capítulo LXI de *Mistério da Tijuca (Girândola de amores).*

> salões de Botafogo e as "repúblicas" dos estudantes sentimentais. Aluísio Azevedo foi aos cortiços, meteu-se entre essa população heterogênea das estalagens.[14]

Coelho Neto, amigo íntimo de Aluísio Azevedo, descreve uma das conversas que Ruy Vaz (pseudônimo de Aluísio) teve com um de seus companheiros a respeito das pesquisas feitas em aglomerados humanos:

> - Ah! Meu amigo, eu faço tudo pela Arte. Senta-te. Vens almoçar?
> - Sim, venho.
> - Pois aqui estou. Decididamente não se pode amar a Verdade. Se o público soubesse quanto custa ser naturalista pagava os meus romances a peso de ouro. Vou às estalagens apanhar em flagrante a grande vida das colmeias e para que a gente não se perturbe com a minha presença, visto-me de carregador, meto-me em tamancos. Subo as pedreiras, penetro, com riscos de vida, as reles tavolagens, passo horas e horas entre a gente tremenda dos trapiches, converso com catraieiros e, finalmente, venho comer nesta baiúca como vês.
> - Mas então não foi por fome?
> - Qual fome! Eu podia ter ido almoçar ao Globo,[15] mas ando acompanhando um tipo.[16]

Apesar do seu prazer pela escrita e pelas "coletas de dados humanos", Azevedo aspirava a uma vida mais estável do que a de escritor, uma vida que lhe permitisse não ter mais que escrever romances-folhetim. O autor não pensava em casamento, mas pretendia viver uma vida em família, em companhia de sua irmã e sua sobrinha. Em 1895, Aluísio Azevedo prestou um exame para Cônsul de carreira na Secretaria do Exterior, onde obteve resultado positivo com distinção.

A escolha da carreira diplomática pode ser explicada pela carreira seguida pelo pai, que foi vice-cônsul de Portugal no Maranhão. Azevedo manifestava um grande desejo de ser nomeado para um cargo consular na Europa. Em 30 de dezembro de 1895, recebe sua nomeação como vice-cônsul em Vigo, município da Espanha que, nesta época, era um dos grandes portos da Europa.

---

[14] *Flocos*, publicado no jornal *Correio do Povo*, no Rio de Janeiro, no dia 18 de maio de 1890.
[15] Café Globo, situado à Rua Primeiro de Março, anexo ao Hotel Globo, no Rio de Janeiro. Na segunda metade do século XIX, este café era frequentado pela classe mais alta do Rio.
[16] Trecho citado por Coelho Neto em seu romance autobiográfico intitulado *A conquista*, p. 364.

Em uma carta escrita a Eduardo Ribeiro, um de seus amigos maranhenses da mocidade, Aluísio Azevedo confessa ter aceitado o cargo de vice-cônsul na Europa para poder continuar a escrever suas obras e reimprimir com qualidade todos seus livros:

> Eu poderia ter obtido um mau consulado em alguma das bibocas republicanas da América do Sul, mas fiz questão de ir para a Europa, ainda que para um vice-consulado, porque é minha intenção desenvolver os meus magros cabedais literários e fazer em boas condições a reimpressão de todos os meus livros.[17]

Azevedo atuou como vice-cônsul e como cônsul por dezesseis anos. Não foi por falta de inspiração nem por desencanto com a literatura, mas em decorrência às novas condições da vida diplomática, que o autor deixou de publicar novas obras. Apesar de não publicar mais, Azevedo nunca perdeu o contato com a vida literária do Brasil, sendo eleito para a Academia Brasileira de Letras em 1897.

Em 1911, Aluísio Azevedo foi nomeado adido comercial do Brasil para as Repúblicas da Argentina, do Paraguai, do Uruguai e do Chile e instalou-se em Buenos Aires. No mês de agosto de 1912, foi atropelado por um carro vindo a falecer em 21 de janeiro de 1913 em consequência dos traumatismos resultantes do acidente.

De acordo com pessoas próximas a Aluísio Azevedo, o autor não era um leitor assíduo. Poucos dias após a morte do romancista, seu amigo Coelho Neto escreveu:

> Aluísio teria feito obra mais vasta e certamente de maior interesse, se a sua educação literária não fosse tão limitada. Ele próprio afirmava: “Nas letras, viajo como Bias, apenas com o talento”.
> Era de pouca leitura, e compondo constantemente, pouco tempo lhe sobrava para o estudo. “O escritor é um artista como o pintor ou o escultor, cujos modelos estão na natureza. O pintor tem as tintas, o escultor tem as linhas, o escritor tem a palavra. Seja ela precisa e firme, e a sua obra há de ser uma reprodução da verdade.
> [...] Isso de erudição à ufa, é tinta supérflua ou excesso de bronze. Eu escrevo para ser lido pelo povo; basta-me o falar do povo”

[17] Carta a Eduardo Ribeiro, Rio de Janeiro, primeiro de janeiro de 1896.

> Não era um homem de imaginação. “Deixemos a asa ao poeta que é ave; o prosador é um homem da terra firme; deve trazer os olhos à altura do homem e não das estrelas, que são mundos ignorados. E para aprofundar-se tem um abismo, a alma”. E achava mais interessante uma página perfeita sobre a mulher, do que uma complicada composição lírica do mais rebuscado parnasianismo.[18]

Estas observações não podem ser lidas em um sentido restrito. O romancista conhecia obras naturalistas de escritores franceses e portugueses. Lendo a obra *Le Roman Expérimental*, Aluísio toma como métodos de trabalho: documentação, observação e experimentação.

Já em seu trabalho de jornalista em *O Pensador*, deu provas de um grande conhecimento das teorias filosóficas e científicas. Dissertava a respeito das ideias deterministas de Darwin, das teorias sociais de Spencer[19] e Comte[20]. Isso prova apenas que sua educação filosófica era mais extensa que sua educação literária.

A fortuna crítica das obras de Azevedo ocupa-se de romances considerados literários e relevantes para a literatura brasileira. Mas estudos sobre sua produção folhetinesca e sobre seus contos ainda são escassos. Durante muitos anos, Aluísio Azevedo contribuiu de forma significante para os jornais, tanto de São Luís quanto do Rio de Janeiro, nos quais sua produção foi muito diversificada, constituída de crônicas, poemas, críticas e romances-folhetim.

Embora as obras não canônicas de Aluísio Azevedo representem uma parte significativa em sua produção literária, estas permanecem pouco conhecidas e pouco valorizadas. O

---

[18] Coelho Neto, *Aluísio Azevedo*, O Imparcial, Rio de Janeiro, 25.1.1913.

[19] Herbert Spencer (1820-1903): filósofo que aplicou à sociologia ideias retiradas das ciências naturais, criando um sistema de pensamento muito influente em seu tempo. Suas conclusões o levaram a defender a primazia do indivíduo perante a sociedade e o Estado, e a natureza como fonte da verdade, incluindo a verdade moral. No campo pedagógico, Spencer fez campanha pelo ensino da ciência, combateu a interferência do Estado na educação e afirmou que o principal objetivo da escola era a construção do caráter.

[20] Auguste Comte (1798-1857): filósofo francês fundador da Sociologia e do Positivismo. Sua filosofia nega que a explicação dos fenômenos naturais provenha de um só princípio. A visão positivista dos fatos abandona a consideração das causas dos fenômenos – Deus ou natureza – e pesquisa suas leis, vistas como relações abstratas e constantes.

interesse naturalista de unir a ciência e a realidade social em que vivia será demonstrado pela análise de duas de suas obras: o romance *A mortalha de Alzira* e o conto *Inveja.*

3. INVEJA: UMA VISÃO NATURALISTA

Inserido na coletânea de contos *Demônios,* "Inveja" foi publicado pela primeira vez em 1895 e, neste conto, evidencia-se a visão do autor acerca do momento em que vivia. A coletânea recebe este nome devido a um conto presente nela, também chamado "Demônios".

Aluísio Azevedo era reconhecido como romancista, mas não tanto como contista. Seus contos constituem um exercício de escrita. Alguns deles são esboços de cenas encontradas em seus romances. Para ilustrar esta afirmação temos como exemplos os contos "Vícios", cujas personagens são encontradas também em seu romance *A Condessa Vésper;* "Músculos e Nervos", que inspirou um capítulo em *Girândola de Amores* e "Inveja", conto que pode ser considerado síntese do romance *A mortalha de Alzira,* de acordo com Massaud Moisés.

A personagem deste conto é um jovem eclesiástico do qual não se sabe o nome. Este, insatisfeito com a sua vida de homem puro e casto, toma uma atitude que vai contra a sua posição na sociedade (a de padre).

A narrativa é iniciada com uma descrição do ambiente e da paisagem. Um padre, sentado à sombra das árvores, triste e preocupado, observa uma garota recolhendo roupas em um varal e reflete sobre sua existência e sobre a sua vida de homem casto. O jovem é acometido por estranhos e indefinidos desejos e ele pensa no tempo em que o "enterraram" em uma casa para tornar-se padre. Ao ver a felicidade de dois passarinhos namorando em um galho (felicidade esta que ele, como padre, jamais poderia ter), a personagem é tomada por vertigem e mata o casal de pássaros.

O fato de este conto ser uma obra pouco conhecida do autor não a torna menos importante. Muitos críticos afirmam que Aluísio Azevedo produziu obras menores apenas como sustento, para sobreviver. Isso, de fato, não é de todo mentira. Este conto, no entanto, não deve ser considerado uma obra menor, apenas uma obra pouco conhecida.

Nele é possível identificar algumas características básicas da escrita de Aluísio Azevedo, como o seu olhar naturalista no que concerne à religião, mais precisamente à igreja como instituição; o seu olhar naturalista a respeito das doenças nervosas e sobre o modo como estas doenças eram desencadeadas pela influência do meio e da hereditariedade.

Em 1880, escritores amantes da literatura e do jornalismo, reuniam-se para discutir e criticar várias atitudes de certos membros do clero. Entre estes escritores estava Aluísio Azevedo. O grupo decide criar um jornal anticlerical. Nesta época, circulava em São Luís um jornal católico intitulado *A Civilização,* criado com o propósito de defender o clero. Como opositor feroz deste jornal, Aluísio Azevedo lança, juntamente com seus amigos, o jornal *O Pensador*. Quase todos os artigos escritos, principalmente os que atacam os padres da cidade, são assinados com pseudônimos. Apenas Azevedo, posteriormente, teve coragem para assinar o próprio nome. Este jornal anticlerical causava escândalo em toda a cidade, publicando as mais sórdidas acusações contra o clero maranhense.

Aluísio Azevedo expressa no conto “Inveja” a influência do meio como um fator determinante para as doenças nervosas, como a histeria. Por ser naturalista, o autor considerava o homem um simples produto biológico cujo comportamento resultava da pressão do ambiente social e da hereditariedade psico-fisiológica.

Essas características podem ser observadas na personagem deste conto: um padre insatisfeito com sua condição de homem casto, invejando os homens que podiam constituir uma família, torna-se histérico em um determinado período da vida. A raiva que o padre desconta em um casal de pássaros reflete sua inveja em relação à felicidade daqueles animais. É necessário reconhecer que a inveja é inerente aos seres humanos e, quando cultivada e transformada em ódio, o sentimento é destrutivo tanto para o indivíduo que o sente quanto para a própria sociedade.

Antes mesmo de começar a análise deste conto de Aluísio de Azevedo, é importante que se façam algumas observações a respeito da palavra conto.

De acordo com Massaud Moisés (1967, p. 40), o conto é uma narrativa unívoca e univalente: constitui uma unidade dramática que gravita ao redor de um só conflito, uma só ação. No conto tudo deve convergir para a impressão única; o conto monta-se em torno de uma só ideia ou imagem da vida. O mais importante é que haja diálogo, sendo ele direto, indireto, indireto-livre ou um monólogo interior. O conto é o recorte da fração decisiva e mais importante de um momento. Moisés afirma que é impossível propor uma teoria do conto que consiga analisar todos os textos.

Já Magalhães (1972) afirma que o conto é uma narrativa linear, que não se aprofunda no estudo da psicologia das personagens nem nas motivações de suas ações. Ao contrário, procura explicar aquela psicologia e essas motivações pela conduta dos próprios personagens.

Para Edgar Allan Poe, o segredo do conto é promover o sequestro do leitor, prendendo-o num efeito que lhe permite a visão em conjunto da obra, desde que todos os elementos do conto são incorporados tendo em vista a construção deste efeito. Diz também que o conto deve ser breve, o suficiente para que seja lido “em uma só assentada” (POE, 2004, p. 3).

Silvio Romero (*apud* LIMA, s.d., p. 15) afirma que o conto digno desse nome é apenas a narração de uma situação passageira na vida de uma personagem. Pode-se afirmar que a temática do conto é praticamente ilimitada. Tudo pode ser objeto para um conto. Mas, em princípio, a ideia do conto está ligada ao acontecimento. É preciso que algo aconteça, mesmo que o acontecimento seja o nada acontecer. É importante que exista algo especial na representação daquele recorte da vida que gera o conto, o flagrante de um instante que de alguma forma interesse ao leitor. Seja pela novidade, pela surpresa, pelo inusitado, pelo cômico ou pelo trágico de uma situação.

De acordo com José Oiticica (s.d., p. 275), o conto não representa a vida senão um “acidente” da vida, sendo esse acidente cômico, trágico, grotesco, sublime; ainda assim sendo um “acidente”.

Segundo Ricardo Piglia (2001), o segredo de um conto bem escrito é que, na realidade, todo conto conta duas histórias: uma em primeiro plano e outra que se constrói em segredo. As duas histórias encontram-se nos pontos de cruzamento que vão dando corpo a ambas, embora o que pareça supérfluo numa seja elemento imprescindível na armação da outra.

Para André Jolles (1976, p. 202), o conto é considerado uma forma simples, uma forma que permanece através do tempo, recontada por várias pessoas, sem perder a sua forma. As personagens, os lugares e o tempo não podem ser precisados historicamente. Se adquirisse traços históricos, perderia parte de sua força.

Para fazer a análise do conto “Inveja”, não serão adotados aspectos teóricos de um ou outro crítico, mas sim, aspectos tomados a várias teorias.

Primeiramente, o texto de Aluísio Azevedo é realmente um conto, tendo em vista o seu tamanho reduzido, o que o torna possível de ser lido em “uma só assentada”, de acordo com Edgar Allan Poe. Outra característica que o classificaria como conto é o fato de ele remeter a um espaço físico reduzido e um número de personagens também reduzido.

Usando a expressão de Cortázar (1993), este conto pode ser comparado a uma fotografia, diferentemente do caso de um romance que poderia ser comparado ao cinema. Uma fotografia capta um espaço físico reduzido, personagens limitadas e um instante. Já no cinema, pode ser observado um grande número de personagens, os espaços físicos são variados e o tempo cronológico pode ultrapassar séculos.

Norman Friedman (1967) classifica os narradores de contos em: narrador onisciente neutro, narrador onisciente seletivo, narrador onisciente intruso, narrador-câmera e narrador protagonista.

O narrador onisciente neutro se coloca acima das personagens, sabendo mais do que elas pelo simples motivo de saber de tudo. Ele é dotado do poder da onipresença, pois conhece o que se passa no céu e na terra, no presente e no passado, no íntimo de cada personagem. A narração do acontecimento e a descrição do ambiente são feitas de modo neutro e impessoal, sem que o narrador tome partido ou defenda um ponto de vista. O narrador onisciente neutro predomina na ficção tradicional, na literatura de massa e nas obras realistas que valorizam a objetividade do que é relatado.

Já o narrador onisciente seletivo funciona apenas como transmissor e intérprete da visão de mundo da personagem. Ele apresenta o ponto de vista de uma ou mais personagens no momento presente, pela mente da personagem. Ele não vê mais do que aquilo que a personagem vê, mas ele sabe o que se passa no presente e no passado da personagem justamente porque a personagem também o sabe.

O narrador onisciente intruso é bem semelhante ao narrador onisciente neutro, mas com a diferença que o narrador interrompe a narração dos fatos para tecer considerações e julgamentos de valor.

O narrador-câmera opõe-se à onisciência. Ele é como um operador de câmera cinematográfica que pode apenas ver o que a lente é capaz de captar. Ele pode ver o ambiente apenas se a personagem também puder; não pode ver o passado nem estar em vários lugares ao mesmo tempo. E o mais importante: ele não pode penetrar a consciência da personagem.

A respeito do narrador protagonista,

> O eu que narra se identifica com o eu da personagem principal que vive os fatos. Trata-se de um ator que acumula o papel de sujeito da enunciação e de sujeito do enunciado. Ele nos conta uma história por ele vivida, a história de uma parcela de sua existência. É por intermédio de seus olhos e de seus sentimentos que são apresentados os elementos constitutivos da narrativa: os

> fatos, as outras personagens, os temas e os motivos, as categorias de tempo e espaço (D'ONOFRIO, 2007).

É possível, portanto, de acordo com as classificações dadas por Norman Friedman, concluir que o narrador de "Inveja" é onisciente seletivo. Aqui, são narrados apenas as percepções e sentimentos do padre. A personagem vê a tarde se transformando em noite, as cores do céu durante este processo e as pessoas a sua volta:

> O céu, vermelho e quente, debruçava-se sobre ela, envolvendo-a num longo abraço voluptuoso; de todos os lados ouvia-se o lamentoso estridular das cigarras, e as árvores concentravam-se, murmurando, em êxtases, como se rezassem a oração do crepúsculo (AZEVEDO,2005b , p. 1040).

> (...) Num quintal, entre uma nuvem de pombos, uma rapariga apanhava da corda a roupa lavada que estivera a secar durante o dia; enquanto um homem, em mangas de camisa, passava pela estrada, cantando, de ferramenta ao ombro (ibid., p. 1040).

O narrador apresenta a personagem como um padre ainda moço, com as mãos finas e pálidas, também lhe descreve o íntimo, no presente e no passado, mas não vai além daquilo que a própria personagem sabe. O narrador, através do fluxo de consciência da personagem, revela aos leitores a infelicidade do padre com sua vida de homem casto e seus desejos de conhecer o amor do qual ele jamais poderia desfrutar, em decorrência de seus votos:

> E assim, vinham-lhe à memória, com uma reminiscência dolorosa, todas as suas aspirações da infância. Ah! Nesse tempo, quanta esperança no futuro!... Quanta inocência nas suas aspirações!... Quanta confiança em tudo que é da terra e em tudo que é do céu!...Nesse tempo não conhecia ele a luta dos homens contra os homens; não conhecia as guerras da inveja e as guerras da vaidade; não conhecia as humilhantes necessidades deste mundo; não conhecia ainda a responsabilidade da sua vida e não sabia como e quanto dói ambicionar muito e nada conseguir. Ah! Nesse tempo feliz, ele era expansivo e risonho. Nesse tempo ele era bom (ibid. p. 1041).

Descrever o espaço dentro de uma narrativa é necessário, pois:

> (...) a descrição do espaço físico é fundamental, porque os objetos são os verdadeiros atores de suas narrativas e são criados pelo próprio movimento

> da descrição, independentemente da ligação a uma personagem ou a um acontecimento (D´ONOFRIO, 1995, p. 98).

Quanto ao espaço, este pode, em conformidade com Pires (1989) ser classificado como dimensional e não-dimensional.

Entende-se por espaço dimensional o espaço físico representado pela narrativa; é o pano de fundo para o desenvolvimento da ação. No conto “Inveja” o espaço dimensional é um campo, onde é possível ver o pôr-do-sol, a boiada se recolher e um trabalhador braçal passar com uma ferramenta ao ombro depois de um dia de trabalho. É este o local onde se passa toda a narrativa, onde toda a ação ocorre. É possível notar também o espaço quando o narrador descreve a personagem caminhando sob as árvores, os restos de uma fonte de pedra e as ervas.

O espaço não-dimensional divide-se em: *interior ou fechado* onde, de forma objetiva, o narrador soube expressar toda a angustia e toda a tristeza pela qual a personagem passava. Oposto a isso, temos o relato fictício do mundo imaginário, que se dá em outro espaço, *exterior ou aberto,* onde o "eu" que fala encontra liberdade para descrever o mundo exterior, quando pensa na luta do homem contra o próprio homem, quando pensa nas guerras da inveja, da luxúria e da vaidade, quando pensa na futilidade do ser humano de sua época. Este espaço psicológico é o mundo interior da personagem.

Quanto ao tempo, é necessário distinguir o tempo do discurso ou da enunciação, do tempo da história ou do enunciado. De acordo com Gérard Genette (1995, p. 33):

> Estudar a ordem temporal de uma narrativa é confrontar a ordem de disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história, na medida em que é indicada explicitamente pela própria narrativa ou pode ser inferida deste ou aquele indício indireto.

Seguindo as classificações de Genette, o tempo discursivo ou da enunciação pode ser *linear ou invertido*; é *linear* quando a narração segue uma ordem cronológica; é *invertido* quando o narrador antecipa um fato que aconteceu depois. A inversão temporal pode ser uma *prolepse*, "manobra narrativa consistindo em contar ou evocar de antemão um acontecimento ulterior" (GENETTE, 1995, p. 38), ou *analepse*, "evocação de um acontecimento anterior ao ponto de vista da história em que se está" (p.38); trata-se do tempo em retrospectiva. A narrativa analéptica desempenha uma função muito relevante nos textos naturalistas, em estreita interdependência com a concepção positivista do mundo que rege este romance. Após a apresentação das personagens principais, o escritor naturalista recorre logicamente a analepses mais ou menos extensas para analisar, segundo a ótica positivista, as forças determinantes – hereditariedade, influência do meio, constituição fisiológica e temperamental – que modelam aquelas personagens.

Podemos dizer que no conto "Inveja" o tempo discursivo é linear, pois segue a ordem cronológica dos fatos: o padre passeia pelo campo, observa a natureza, as pessoas ao seu redor e o casal de passarinhos.

Quanto ao tempo diegético ou do enunciado, este pode ser *cronológico* ou *psicológico*. O tempo cronológico é medido pela natureza (manhã, tarde, etc.) já o tempo psicológico é relativo à personagem. No conto de Aluízio de Azevedo podemos observar tanto o tempo cronológico quanto o psicológico.

O tempo cronológico pode ser observado quando o narrador descreve que o dia está acabando, o sol está se pondo e a noite, dando seus primeiros sinais. Outro dado que o narrador acrescenta para descrever este tempo cronológico é que "era uma rica tarde de novembro" (AZEVEDO, 2005, p. 1040). Mas, além disso, não se tem mais informações (século, ano).

Já o tempo psicológico não é um tempo absoluto, que se possa medir por meio de padrões fixos. Trata-se da duração de um dado acontecimento no interior da personagem. Na personagem de “Inveja”, os momentos de tristeza, os seus desejos de infância e a batina que lhe fora outorgada no passado, causam-lhe imensa tristeza e solidão ainda no presente. A personagem quer envelhecer rapidamente para que a velhice se torne um refúgio contra as paixões mundanas que ele, como padre, não poderia desfrutar:

> O que ele desejava do fundo do seu desgosto era morrer, morrer logo ou quando menos envelhecer quanto antes; ficar feio, acabado, impotente; que o seu cabelo de preto e lustroso se tornasse todo branco; que o seu olhar arrefecesse; que os seus dentes amarelassem e a sua fronte se abrisse em rugas. Desejava refugiar-se covardemente na velhice como num abrigo seguro contra as paixões mundanas (ibid., p. 1041).

Pode-se observar neste conto um *flashback* (uma analepse) quando o padre relembra sua infância (com alegria e esperança) e sua adolescência (quando foi “enterrado numa casa abominável” para ser padre). No tempo psicológico, as fronteiras do presente e do passado são totalmente abolidas. Rememorado, o passado perde sua pureza de passado e torna-se presente. Depois de tantas lembranças a personagem, ao ver um casal de pássaros que namorava em um galho de árvore e saber que este amor ele jamais conheceria, é tomada por uma vertigem e mata o casal com um guarda-chuva.

O fato de matar o casal de pássaros, ação “imoral” para um clérigo, é decorrência do sentimento de injustiça por ele experimentado. Ele jamais teria uma mulher, uma família. Ele jamais seria feliz.

O ponto central deste conto está na atitude impulsiva e descontrolada tomada pelo padre. Tudo o que gerou sua atitude em relação aos pássaros foi o sentimento de inveja que estes nele despertaram. Toda a sua infância, sendo criado para o celibato, sua educação estritamente religiosa, a batina que lhe fora outorgada e todos os seus sonhos de concretizar um amor carnal provocaram na personagem o sentimento de inveja:

> Desde que o destinaram a padre, sentia-se arrastado para a tristeza e para a solidão; achava certo gozo amargo em deixar-se consumir pela áspera certeza de sua inutilidade física. Não queria a convivência dos outros homens, porque todos tinham e desfrutavam daquilo que lhe era vedado – o amor, a alegria, a doce consolação da família. (ibid., p. 1041)

A perspectiva naturalista de Aluísio Azevedo pode ser observada claramente pela personagem do padre: o meio influenciando o comportamento do indivíduo (a educação religiosa no convento e a imposição da castidade). A representação das pessoas deixa de ser "perfeita" como no Romantismo – através da idealização, do sonho, a personagem romântica foge da realidade, o amor espiritualizado e puro era assim valorizado e o desejo era uma manifestação dos baixos instintos do ser humano – para se tornar representação de pessoas "reais" no Naturalismo, passíveis de falhas, impulsos e insatisfações.

Neste conto temos como as principais características do Naturalismo, a visão determinista do homem, considerado um animal, presa de forças fatais e superiores; o homem é determinado e influenciado pelo meio onde vive, pela herança genética, pela fisiologia, pelo momento presente, assim como o padre descrito neste conto.

4. *A MORTALHA DE ALZIRA*: UMA VISÃO NATURALISTA

A narrativa de *A mortalha de Alzira* passa-se no século XVIII, na França, no reino de Luís XV, nos arredores de Paris. Neste romance a intriga tem papel secundário e o objetivo do autor é retratar uma época devassa. A questão do celibato clerical e suas consequências para o indivíduo constituem um dos pontos centrais abordados pelo ficcionista. Por tratar-se de uma ficção filiada aos preceitos do naturalismo, o autor acaba abordando, também, a questão das doenças nervosas decorrentes de um tipo de vida pouco saudável, notadamente da histeria e de suas manifestações.

Embora a narrativa não se passe no Brasil nem no século XIX, ela nos coloca em contato com o tempo do autor, no contexto social brasileiro. No Brasil, o comportamento devasso e corrupto do clero provocava uma posição anticlerical em alguns autores brasileiros do século XIX. Aluísio vivia assim em um período no qual a fé lutava contra o livre pensamento e o progresso nas ciências. O autor denuncia em alguns de seus livros a injustiça e a corrupção de algumas instituições, como a Igreja, por exemplo, e mostra comportamentos doentios e perturbados decorrentes do condicionamento causado pelo meio sobre o indivíduo.

A narrativa começa com uma descrição de Paris, de suas opulências e de sua sociedade libertina:

> Por um instante, a grande cidade libertina distraía-se dos seus desregramentos habituais e esquecia a ordem dos Aphrodites e dos Hermaphrodites, e esquecia as picantes palhaçadas de Taconnet[21] e o obsceno macaco de Nicolet[22] e os expressivos fogos de vista de Torré[23], e

[21] Gaspard Taconnet Toussaint (1730-1774): ator e escritor francês conhecido por sua excentricidade, por suas farsas e comédias.
[22] Jean-Baptiste Nicolet (1728-1796): acrobata francês; possuía um teatro ambulante que causava pantomimas em Paris. Criou a Troupe des Grands-Danseurs du Roi e seus teatros envolviam acrobatas e animais, especialmente macacos.
[23] Le Sieur Torré, homem de posses que fazia espetáculos pirotécnicos duas vezes por semana no Boulevard du Temple.

> esquecia Ruggieri com a sua exibição de pernas e colos importados da América (AZEVEDO, s.d., p. 5).

Um fato rompe a descrição: o pregador La Rose, acometido por um ataque de asma, não poderia pregar seu sermão de quinta-feira santa. Outro deveria substituí-lo. La Rose prezava muito aos seus triunfos sagrados e "não desperdiçaria facilmente uma boa ocasião de orar perante o rei e toda sua corte de fidalgos e toda a sua corte de letrados" (AZEVEDO, s.d., p. 6). Com essa descrição, é possível identificar a crítica feita por Aluísio Azevedo ao clero e aos "fiéis" que frequentavam a Igreja.

Como afirma Massaud Moisés, ao escrever a respeito de *A mortalha de Alzira*:

> O curioso é que a narrativa se estrutura e prende a atenção do leitor sem recorrer aos obstáculos, à movimentação do enredo e aos mil expedientes para manter suspenso o desenrolar dos acontecimentos. Ao contrário, tudo flui sem tropeços, numa espontaneidade que se diria geométrica (MOISÉS, 2001, p. 31).

Apesar de a ação do romance passar-se na França do século XVIII, era à sociedade brasileira que Aluísio Azevedo fazia alusão, criticando a opulência do clero e de uma parcela da sociedade:

> A capela, completamente cheia, palpitava de curiosidade. Paris elegante estava todo ali, entre aquelas bonitas paredes de mármore cor-de-rosa, guarnecida de florões e filetes de ouro rebrilhante. Sentia-se o tilintar dos pingentes de cristal dos imensos lustres de mil velas, e sentia-se por entre o farfalhar dos veludos e das sedas, o fremir dos leques de tartaruga e madrepérola, suavemente agitados contra os adereços preciosos (AZEVEDO, s.d., p. 32).

A religiosidade, uma das características do Romantismo literário, foi alvo de sátiras e críticas dos autores naturalistas.

Uma outra crítica que Azevedo fazia em sua obra em relação à sociedade burguesa brasileira do século XIX se referia ao empréstimo da cultura e da moda importadas da Europa. O que era mais requintado e culto provinha da França: a literatura importada no idioma

francês (aos poucos, no Brasil, os folhetins franceses foram traduzidos para serem impressos), já que uma pequena parcela tinha instrução suficiente para lê-la e a moda, pela qual apenas poucos podiam. O trecho a seguir, a descrição da vestimenta das personagens não correspondia àquela usada pelas pessoas da sociedade brasileira do século XIX, mas constitui uma crítica à moda importada:

> E toda aquela gamenha gente, com as suas fantasiosas roupas de sedas multicores; as mulheres de saia e panier[24] à Pompadour; os homens de casaca à la Ramponneau, com suas cabeleiras empoladas, de três e quatro canudos, à la Sartines, grandes bofes de cambraia, chapéu de três bicos debaixo do braço e florete à cinta; toda essa gente, aglomerada, sussurrante e irrequieta, apresentava, no interior daquela austera e formosa catedral, o folião e brilhante aspecto de um luxuoso carnaval da corte (AZEVEDO, s.d., p. 54)

Após a doença de La Rose, surge no enredo a personagem Ângelo, criado em claustro por Ozéas, frei devasso que, temendo o castigo divino como consequência de sua vida libertina e corrupta, resolve fazer de Ângelo um novo messias para salvar a França dos pecados da carne. Ozéas queria o perdão divino por tudo o que havia feito durante sua juventude boêmia:

> Dotado de temperamento bastante sensual para arrastá-lo, e sem força na sua fé para poder resistir à corrente de perdições desse tempo ele, se não foi tão ferozmente devasso como Dubois[25] ou tão friamente libertino como Dorat[26], acompanhou todavia o exemplo dos seus confrades e com eles arrastou a batina pelos antros mais escorregadios do jogo, da embriaguez e da prostituição (AZEVEDO, s.d., p. 13).

Ângelo, então, substitui La Rose no sermão de quinta-feira santa. Paris inteira se surpreende com o discurso puro do jovem seminarista, tornando-o assunto em todos os salões e rodas nos dias subsequentes. Alzira, mulher aristocrática, aventuresca e rica cortesã, toma

---

[24] Paniers eram vestidos que usavam armações internas, progressivamente mais circulares utilizados pelas mulheres francesas do início do séc. XVIII.
[25] Atriz francesa do século XVIII, Mademoiselle Dubois foi uma das mais famosas cortesãs de sua época. Catalogava em um caderno todos os seus amantes.
[26] Claude Joseph Dorat, poeta do século XVIII, escrevia uma literatura considerada pornográfica.

conhecimento desta figura singular, descrita como “pálido e meigo seminarista, que vinha, da sombra silenciosa de um pobre mosteiro, abalar o coração e toda a corte de Luís XV”. A descrição de Ângelo feita pelo Dr. Cobalt, amigo íntimo de Alzira, despertou a curiosidade na cortesã, principalmente ao saber que se tratava de um homem puro e virginal. Alzira decide então ir ao próximo sermão que será proferido por Ângelo, acompanhada de seu amigo Dr. Cobalt.

O seminarista, em seu segundo sermão, enquanto erguia o olhar buscando o céu, avista Alzira, que o olhava “como uma serpente paradisíaca”. Os olhos de Ângelo se fecharam e ele inteiro estremeceu. Ozéas, percebendo o que havia acabado de ocorrer, correu para o seminarista e escondeu-lhe a cabeça entre as mãos. Ângelo sai da capela sem levantar o olhar e, apesar de não se escutar em seus soluços, o corpo lhe estremecia em convulsões de choro.

A partir deste fato, a vida do jovem seminarista começa a mudar. Mesmo sendo um homem casto e puro, ele começa a sentir uma grande angústia cuja causa ele desconhecia. Ozéas, pressentindo a perdição do padre por causa de uma mulher, alertou-o para o mal que uma vida fora do celibato clerical poderia fazer a ele:

> E se, apesar de tudo, encontrares alguma mulher, que te leve a sonhar estranhas venturas... bate com os pulsos cerrados contra o peito, dilacera as tuas carnes com as unhas, até sangrares de todo o veneno da tua mocidade! Esmaga, à força de penitência, toda a animalidade que em ti exista! Aperta os teus sentidos dentro do voto de ferro de tua castidade, até lhes espremeres toda a seiva vital! Fecha-te, enfim, dentro do teu voto de castidade, como se fechasses dentro de um túmulo! (AZEVEDO, s.d., p. 67).

Depois deste episódio, Ângelo começa a considerar abstrato e sem sentido tudo aquilo que ele julgava inquestionável na vida. Tudo parecia-lhe miserável, sufocante e ermo. O que antes era sua cela, agora era visto como uma dura prisão, onde ele tinha desperdiçado sua mocidade. Ângelo não podia mais se concentrar em seus assuntos religiosos; os outrora confortadores versos bíblicos, agora o deixavam entorpecido de desânimo. Desejava

envelhecer logo para encontrar na velhice um abrigo seguro contra o desejo que lhe envenenava o sangue.

Nos romances naturalistas, a figura do homem casto que se desvirtua por causa de uma mulher é comum. Através deste fato, os autores poderiam mostrar que os clérigos não eram figuras diferentes das outras da sociedade; também eles estavam sujeitos à tentação, apesar de terem como obrigação religiosa dela fugir.

Ângelo não sabia ao certo o que ocorria em seu coração e não entendeu o conselho dado por Ozéas a respeito das mulheres:

> - Se a mulher é produto dos infernos... continuou ele a pensar; todos temos em nós um pouco de Deus e um pouco do demônio, porque todo o homem nasce, tanto do homem como da mulher. Não compreendo bem este fenômeno do nascimento... nunca mo explicaram... Mas sei que o homem nasce da mulher, como Jesus nasceu do ventre de Maria... Não mo explicaram, e todavia ensinaram-me a odiar a mulher... Por quê? (AZEVEDO, s.d., p. 68).

Ângelo era puro e todo o ensinamento recebido durante a infância e a mocidade deu-se através de textos bíblicos. Não conhecia nenhuma obra além da própria Bíblia, não sabia nada a respeito da reprodução dos seres vivos, apenas que se reproduziam pelos machos e fêmeas. Apesar de seu desconhecimento, Ângelo sentia desejos e encontrava nos próprios textos sagrados as palavras que conseguiam expressar seus sentimentos. Aluísio Azevedo faz, assim, sua própria interpretação de o *Cântico dos Cânticos*[27], e Ângelo escreve versos inspirados nele:

> Vem, amado meu. As nossas noites serão como os regatos tranquilos, em que se abrem os nenúfares, brancos e perfumados como sonhos de amor. Teus lábios serão dos meus lábios, teus cabelos serão dos meus cabelos, teu

[27] *O Cântico dos Cânticos* é uma pequena obra composta por apenas oito cânticos ou capítulos. Trata-se de um poema pastoral, repleto de ternura, graça, paixão, franqueza e simplicidade, sendo ao mesmo tempo sensual, evocativo, com um delicado erotismo, nunca vulgar. Escrito num hebraico coloquial e poético, o Cântico não menciona Deus ou tema religioso em nenhum momento. Não se conhece de fato seu autor, mas a autoria é atribuída ao rei Salomão.

> seio do meu seio, como a raiz é da terra, como a flor é da abelha. Vem, põe a cabeça em cima de mim e dorme o teu sono, que eu também dormirei, mas desfalecida de amor. Dá o teu último pensamento vivo para os meus lábios, para que eu o guarde dentro de mim, e te o restitua depois na tua boca. Fala-me para dentro, e minha alma te ouvirá cativa e amorosa (AZEVEDO, s.d., p. 28).

O encontro com Alzira fez Ângelo começar a desgostar de sua própria vida de homem casto. Uma cena inusitada dentro de sua cela, onde um casal de borboletas entra e começa a se cruzar, voando pelo ar, faz com que o seminarista se coloque a pensar no motivo pelo qual Deus havia feito os seres aos pares e o motivo de haver o sexo. De fato, a existência de Alzira havia provocado uma inquietação no seminarista. Ele não entendia o motivo pelo qual todos os outros seres podiam se juntar em pares e ele não.

Ozéas decide levar Ângelo para Monteli, onde o padre da cidade havia falecido em decorrência de uma congestão.[28] Lá, na opinião de Ozéas, Ângelo estaria longe de Alzira e da sociedade corrompida de Paris e não mais sentiria os estranhos desejos.

Alzira, entretanto, pensava em Ângelo, e apesar de ser uma bela cortesã desejada por todos os homens, "célebre por ser nessa época a mulher mais insensível e mais fria de Paris" e por jamais ter sentido a menor partícula de amor por ninguém, sentia-se enamorada pela primeira vez. Neste ponto, é possível notar um toque romântico atribuído à condessa que, apesar de se entregar aos prazeres da carne e da riqueza, ainda tinha uma alma romântica.

Alzira, acometida por uma doença física não mencionada concretamente no livro, ao saber da viagem de Ângelo para Monteli, decide partir também para ficar perto de seu amado. O seminarista havia adiado sua viagem em consequência de uma febre persistente que, segundo Dr. Cobalt, era uma sobre-excitação nervosa causada pelo fanatismo religioso. Por

---

[28] - A congestão? Interrompeu o vigário. Pois ele não morreu atacado pela peste?...
- Qual o quê! Negou a criada, rindo. Isso foi uma balela que se arranjou aqui em Monteli!... Os amigos dele entenderam que não lhe ficava bem, como sacerdote, morrer de congestão, havendo tanta peste na aldeia... (AZEVEDO, s.d., p.129).

meio da fala do médico, é possível notar aqui a crença de que o indivíduo era influenciado pelo meio, pela educação recebida e pela frustração.

A sociedade brasileira do século XIX era apoiada em bases religiosas cristãs. Desde a época colonial, a Igreja Católica monopolizava a educação no Brasil. No início do século XIX, a fuga da família real para o Brasil fez com que a educação fosse direcionada à burguesia e aos aristocratas ligados à Corte. Na época do Império, a Igreja ainda estava subordinada ao Estado. Na segunda metade do século XIX, com a romanização da Igreja Católica, esta ganha uma maior autonomia e começa a desenvolver a educação com base no catecismo romano. A mulher, inserida em uma sociedade patriarcal, era excluída da participação social, não era considerada uma cidadã política. Seu acesso à educação era restrito, e quando ocorria, era dentro de casa com professores particulares. A educação feminina se restringia a atividades úteis ao ambiente doméstico. Como o trabalho era considerado essencialmente masculino, a mulher era criada para ser esposa e mãe de família, para cuidar dos assuntos domésticos e da educação de seus filhos. Qualquer manifestação feminina que fugisse desse padrão estabelecido pela sociedade, era vista de forma maliciosa.

A alta sociedade frequentava elegantes festas e bailes, apresentações de teatro e óperas. Neste contexto, a figura da cortesã se fazia presente. As cortesãs eram mulheres de rara beleza, ricas e que tinham como profissão a prostituição. Possuíam, apesar de sua índole, influência sobre os homens da sociedade.

A bela cortesã, influente entre os homens devido não só a sua promiscuidade, era um modelo considerado impróprio de figura feminina no século XIX. E assim era Alzira.

Mesmo depois de seis meses em Monteli, Ângelo estava mais pálido, magro e triste:

> Fugira-lhe das faces a cândida frescura da sua mocidade, fugira-lhe dos olhos aquele puro e ardente brilho, que era como o reflexo da sua apaixonada alma de inspirado asceta, fugira-lhe dos lábios a purpurina flor dos seus sorrisos virginais, e agora todo ele nada mais era do que a trêmula sombra do que dantes fora (AZEVEDO, s.d., p. 119).

Em uma noite chuvosa, Ângelo é chamado para ministrar a extrema-unção a uma enferma. Quando chega ao local, a mulher já havia falecido, aparentemente de tuberculose: “Quantas vezes, nestas últimas orgias da sua vida, a vi ardendo em febre, a tossir, a escarrar sangue, sem ânimo todavia de recolher-se à cama” (AZEVEDO, s.d. p. 138). O seminarista vê o corpo já morto sobre a cama e descobre ser o de Alzira, sua amada:

> Explodiu-lhe do peito uma onda de soluços, e o mísero precipitou-se para junto do cadáver e caiu de joelhos, abraçando-lhe o pescoço e beijando-lhe as mãos
> [...] – Posso enfim estreitar-te agora nos meus braços! Já não és uma mulher, és simples matéria inerte! Já não és o fruto proibido! Já não és o ente perigoso que nos leva a sonhar estranhas venturas. [...] Não! Não estou pecando, porque não é à tua carne que eu me dirijo, é à tua alma, e essa não pertence ao mundo, essa não tem sexo! (AZEVEDO, s.d., p. 140).

Neste momento, os primeiros traços de uma doença nervosa começam a surgir na personagem Ângelo. O seminarista é tomado por uma vertigem que lhe apagou a luz da razão: Ângelo vê Alzira erguer-se na cama e abrir os olhos. Apesar de assustado, trocam palavras e Ângelo dá seu “primeiro beijo de amor”. Após o beijo, Alzira cai morta novamente e Ângelo, aterrorizado, grita e perde os sentidos.

Quem o socorre é o Dr. Cobalt, amigo e médico pessoal de Alzira. Nesta narrativa, o médico representa a ciência em evolução. Personagem comum nos romances naturalistas, a personagem médico possibilita a introdução de uma visão cientificista. Dr. Cobalt afirma:

> - Produto sem dúvida de um profundo abalo nervoso. Vou tratar dele. Hei de curá-lo e estudar seu caso, que me parece muito bonito. O que me convém saber é qual era o seu estado patológico antes desta crise, e qual o valor dos agentes estranhos que poderiam ter contribuído com ela (AZEVEDO, s.d., p. 144).

> - Os senhores não imaginam que sonhos extravagantes, que visões, que fantasias, pode ele experimentar durante esse estado! Foi isso o que no outro tempo levou muita gente à fogueira; tais cousas viam os histéricos nos seus delírios e tais cousas juravam ter presenciado, que os santos padres

> resolviam queimá-los, convencidos de que os infelizes eram feiticeiros ou tinham o diabo no corpo (AZEVEDO, s.d., p. 145).

Moisés considera ocorrer em *A mortalha de Alzira* uma inovação quer no que diz respeito à obra de Aluísio Azevedo, quer no que se refere aos preceitos naturalistas: a doença de fundo nervoso, a histeria, acometia um homem e não mais uma mulher:

> Padre histérico: eis um aspecto relevante da narrativa, sobretudo porque sinal de uma tendência que se manifestará noutras obras do autor, românticas ou não. Nunca, porém, a histeria masculina. Colocando à parte o problema em torno dessa moléstia nervosa, que a Medicina dos fins do século XIX discutia à luz da Patologia e da Fisiologia, como a própria A Mortalha de Alzira anacronicamente revela, por meio das palavras do materialista Dr. Cobalt, que preparava uma comunicação a respeito de revolucionar a Sorbonne, - importa frisar que a histeria ultrapassa a estética romântica e somente se explica nos quadros do Naturalismo (MOISÉS, 2001, p. 32).

De acordo com Dr. Cobalt, que procura provas de que a histeria não é uma patologia exclusivamente feminina, o padre sofre de uma histeria aguda, e os sintomas dessa psiconeurose são apresentados na descrição de comportamento:

> - É singular!... resmungou o médico. É singular!... Os fenômenos que observo neste enfermo, desmentem as minhas experiências já feitas nos hospitais!... É um caso singularíssimo de histeria no homem!... Ah, meus colegas, meus colegas, obstinados em que a histeria tem a sede no útero!... Queria vê-los aqui, e haviam de confessar que ela não passa de uma nevrose encefálica! (AZEVEDO, s.d., p. 249).

O conhecimento da fisiologia e das psicopatologias humanas era visto como peça necessária para a elaboração dos romances naturalistas de Azevedo. Iniciando suas pesquisas com estudos feitos por um vizinho de cômodo, estudante de medicina e estudioso dos casos de histeria, Aluísio Azevedo também frequentou hospitais e clínicas psiquiátricas, informando-se com médicos a respeito das doenças nervosas. Teve contato com as teses sobre a histeria de Alfred Binet[29] e Pierre Janet[30]. Estudos de Valentim Magalhães[31], crítico e amigo

[29] Alfred Binet, psicólogo e fisiologista, colaborador de Jean-Martin Charcot.

íntimo de Aluísio Azevedo, provam que o tema da histeria era conhecido por uma pequena minoria de leitores cultos no Rio de Janeiro, o que corrobora o fato de que Aluísio estava bem informado a respeito das publicações nesta área científica.

Nos romances azevedianos podemos notar que o autor estava ciente das pesquisas envolvendo doenças psicopatológicas, como a histeria. É perceptível o quão relevante é para Aluísio Azevedo retratar fielmente a evolução das moléstias, passando a atuar, em suas obras, como o próprio cientista que faz suas experiências com a psique humana. O autor mostra ter um profundo conhecimento da histeria, obtido também através de leituras dos estudos de Charcot[32] e seu discípulo Richer[33], e dos estudos de Briquet[34].

Nas obras de Aluísio Azevedo há diversas personagens que sofrem de males não só físicos, mas mentais. E em todos os casos, o autor demonstra conhecimento nas então recentes pesquisas feitas na Europa, e inclui na representação de suas personagens as recentes descobertas no campo da psicanálise.

A palavra histeria vem sendo usada há mais de dois mil anos. Supõe-se que Hipócrates a tenha usado pela primeira vez para designar enfermidades do útero, daí o termo histeria, pois a palavra deriva do grego *hystera* (útero). Acreditava-se que o útero possuía vida própria e mobilidade dentro do corpo. A mobilidade do útero no corpo servia como explicação a muitas doenças nas mulheres, e não só para a "sufocação da matriz" (termo também usado por Hipócrates para se referir à histeria). Alguns problemas, como a supressão das regras menstruais, estavam diretamente ligados à crença de que o útero se movia no interior da

---

[30] Pierre Janet, psicólogo e neurologista francês, fez importantes contribuições para o estudo das desordens mentais e emocionais. Sua obra não era um complemento da obra de Charcot, mas era uma proposta alternativa.
[31] Valentim Magalhães, *O homem*, in *Escritores e escritos*, Rio de Janeiro, 1889.
[32] Jean-Martin Charcot (Paris, 1825 — Morvan, 1893) foi médico e cientista francês; alcançou fama no terreno da psiquiatria na segunda metade do século XIX. Foi um dos maiores clínicos e professores de Medicina da França e juntamente, com Guillaume Duchenne, o fundador da moderna neurologia,suas maiores contribuições para o conhecimento das doenças do cérebro foram o estudo da afasia e a descoberta do aneurisma cerebral e causas de hemorragia cerebrais. Durante as suas investigações, Charcot concluiu que a hipnose era um método que permitia tratar diversas perturbações psíquicas, em especial a histeria.
[33] Paul Marie Louis Pierre Richer foi professor de anatomia artística na École des Beaux-Arts em Paris e assistente de Jean-Martin Charcot em Salpêtrière.
[34] Paul Briquet foi um dos primeiros médicos a escrever uma obra completa e sistemática sobre a histeria.

mulher; e estes problemas só poderiam ser sanados assim que o útero voltasse para o seu lugar. Hipócrates relacionava a “sufocação uterina” às mulheres que não mantinham relações sexuais e às mulheres com idade mais avançada:

> Eis como isso ocorre: a mulher, tendo os vasos mais vazios que de costume e estando mais cansada, a matriz ressecada pela fadiga se desloca, visto que ela está vazia e leve; a vacuidade do ventre faz com que haja lugar para que ela se desloque. Estando deslocada, ela se joga sobre o fígado, adere a ele e se dirige para os hipocôndrios. Por vezes, ao mesmo tempo em que a matriz começa a se jogar sobre o fígado, desce fleuma da cabeça para os hipocôndrios, dado que a mulher está sufocada (Hipócrates, s.d. apud TRILLAT, 1991, p. 19).

Segundo Hipócrates, quando a matriz se fixava no fígado, era necessário destacá-la suavemente e trazê-la para baixo. Para isso, o autor cita que deveriam ser ministradas substâncias fétidas sob as narinas da mulher doente. Já nos casos mais graves, deveria ser colocada no canal vaginal lã embebida em “perfume branco egípcio, perfume de murta ou de manjerona” para que o útero, atraído pelo odor, voltasse à sua posição original.

Mas o tratamento preventivo era simples: as mulheres solteiras deveriam contrair matrimônio, para que pudessem manter relações sexuais; as casadas deveriam praticar o coito para umedecer e manter a matriz no lugar; para as viúvas, a gravidez. Platão compartilhava a ideia de Hipócrates e acreditava que o útero ou matriz era um ser vivo, “possuído do desejo de fazer crianças”. (Platão, s.d. apud TRILLAT, p. 23). Platão acreditava que quando a matriz permanecia estéril, ela se irritava e se agitava em todos os sentidos do corpo, obstruindo a passagem de ar e provocando diversas angústias na mulher afetada.

Para Arétée de Cappadoce (século I d.C.), a histeria era alocada no quadro das doenças agudas. Escreveu, em sua obra *Tratado dos indícios das causas e da cura de doenças agudas e crônicas*, que “no meio da bacia da mulher encontra-se a matriz, órgão sexual, que se diria quase dotado de uma vida que lhe é própria. Ele move-se, com efeito, por conta própria”

(Arétée, s.d. apud TRILLAT, p. 26). O autor compartilhava das mesmas ideias de Hipócrates e Platão, mas algo o diferenciava: ele evoca de modo breve a possibilidade de uma histeria masculina denominada "catoche",[35] que se manifestaria assim como na mulher, com sufocamento, desaparecimento da voz e prejuízo nas funções de vigília da consciência que poderia se transformar em um sono letárgico.

Na verdade, esta ideia do útero ser um organismo vivo e independente com capacidade de locomoção pelo corpo já era discutida no antigo Egito, há cerca de 2000 anos a.C. A crença de o útero ser um pequeno animal voraz, ávido e que "passeia" pelo corpo tem vida longa e é usada em teorias até o começo da era cristã. Segundo Foucault (2005), a dissociação da histeria das crenças que relacionavam esta doença ao deslocamento do útero ocorre a partir do século XVII, mas ainda não havia um total afastamento entre histeria e útero até o fim do século XVIII.

Na Idade Média ocorre um retrocesso nas áreas do saber, acreditando-se que a histeria era causada por entidades e forças sobrenaturais. A loucura passa a ser compreendida como possessão demoníaca, passando assim, das mãos dos médicos, para as mãos dos religiosos a cura para a doença. Na Idade Média, quando a Igreja estendia seus domínios para além da fé e exercia grande poder político e econômico, questões culturais e sociais mostravam-se intimamente relacionadas aos quadros histéricos. Mulheres com sintomas histéricos eram tratadas como bruxas e castigadas, queimadas na fogueira ou jogadas no mar. Castigando a mulher, castigava-se o demônio que estava em seu corpo. Para se comprovar a bruxaria, usavam o método de imersão: quando a mulher era colocada dentro da água, se o corpo flutuasse, ela era julgada culpada. Se o corpo afundasse, também era julgada culpada pois o fato de ter imergido era considerado uma astúcia do diabo para confundir os juízes.

[35] Em Hipócrates, a palavra designava a doença cataléptica. Na sua forma adjetiva, a palavra significa, em Aristóteles, possuído ou inspirado por um demônio.

Segundo Ramadan (1985), durante a Idade Média, a histeria adentrou o perímetro das possessões demoníacas e assim como outras doenças mentais, também fez parte dos exorcismos, obtendo um "lugar de destaque na Inquisição". Para os "médicos" peritos nos casos de bruxaria, deveriam ser investigadas as atitudes das mulheres acusadas de bruxaria, distinguindo se os fenômenos dependiam de alguma doença conhecida (geralmente a melancolia), de simulação ou de possessão.

A histeria voltou a ter caráter médico a partir do século XVIII. Nesta época, o problema da histeria deixa de pertencer ao domínio do útero e passa a ser centrado no cérebro e no sistema nervoso. Esta enfermidade só foi levada ao campo das doenças mentais com o nascimento da psiquiatria científica no século XIX.

Já no século XIX, nos anos de 1880, Jean-Martin Charcot, então diretor do Hospital da Salpêtrière de Paris, e seus discípulos dominaram a investigação na Europa acerca da histeria. O médico passou a destinar fundos do hospital para o estudo da doença com o objetivo de identificar a sua materialidade. Charcot declarava que a histeria envolvia certo distúrbio do sistema nervoso, enfraquecido pela hereditariedade ou pelo meio onde o doente vivia. O médico usava a hipnose[36] para tratar suas pacientes histéricas. As pesquisas deste médico foram responsáveis por dissociar esta doença da "sufocação da matriz" e da possessão demoníaca. Graças à prática da hipnose, Charcot mostrou que a presença ou a ausência do útero não podia explicar, sozinha, como se produzia uma doença psíquica particular.

Briquet, décadas antes de Charcot, menciona a possibilidade de a histeria acometer também indivíduos do sexo masculino: "Apesar de todas as recusas, o homem pode ser atingido pela histeria, e os fatos que provam isso não são raros" (BRIQUET, 1859, p. 12,

[36] Este termo designa um sono incompleto de tipo especial provocado por manobras psicológicas (Porot, 1984)

tradução nossa).[37] Briquet relaciona a histeria com a predisposição orgânica, direcionando essa doença ao âmbito do sistema nervoso central.

A questão da histeria masculina foi um ponto muito importante na explanação da doença no século XIX e tornou-se uma das predileções de Charcot. Ele precisava dela para fortalecer seu argumento de que a origem da histeria não estava no útero, mas sim no sistema nervoso.

Como afirmado anteriormente, a histeria tem ligação antiga com a mulher. Embora tenha se identificado alguns pacientes do sexo masculino, a histeria foi vista primordialmente como um distúrbio feminino. Por sempre ter sido ligada aos órgãos femininos, a histeria era mais encontrada nas mulheres, já que não se procuravam os sintomas em pacientes do sexo masculino. Não havia nenhuma causa concreta para a histeria; ela se manifestava no corpo de uma forma mutável. Mesmo nos dias de hoje, o número de homens diagnosticados com histeria é muito inferior ao número feminino.

São sintomas clássicos da histeria a sensação de sufocamento; formigamentos; paralisias dos membros; desmaios; incapacidade repentina de falar; crises nervosas; perda de sentidos (cegueira, surdez, afonia, gagueira); vômitos; incapacidade de ingerir alimentos; tremores e até proficiência em idiomas que a pessoa "julga" não saber. Alguns desses sintomas serão notados na personagem Ângelo no decorrer da análise.

A pessoa histérica é muito sensível a estímulos voluntários e involuntários. Um meio cultural impregnado de superstições e crenças primitivas é muito propício a manifestações histéricas. A personagem Ângelo pode ser analisada de acordo com as teorias cientificistas, segundo as quais aquilo que ocorre com ele pode ser explicado pela ciência:

> Os histéricos são desde sempre seres que sofrem por não poderem fazer de outra maneira senão furar tudo que é liso, harmonioso e lógico. Assim, por

[37] Malgré toutes ces dénégations, l'homme peut être atteint par l'hystérie, et les faits qui le prouvent ne sont pas rares.

> toda parte onde o saber, seja ele religioso, político, científico, artístico ou médico, é apresentado como acabado ou definitivo, o histérico, para sua infelicidade e por sua infelicidade, vai empenhar-se em mostrar a falha, o vazio que o saber dos mestres, sejam quais forem, vai, ele, empenhar-se em velar. Então, e do ponto de vista clínico é totalmente exato, a histeria é uma estratégia para contornar a castração (WINTER, 2001, p. 15).

Ângelo foi abandonado às portas de um mosteiro quando recém-nascido. Frei Ozéas decide criar esta criança para que ela se torne o novo messias. Para isso, o jovem padre é criado longe de qualquer estímulo que pudesse acender sua curiosidade por qualquer coisa que não fosse religiosa. Até então, não há presença alguma de qualquer um dos sintomas histéricos.

De acordo com Briquet, o indivíduo poderia ser acometido pela histeria não só devido à hereditariedade, mas também devido à força exercida pela transmissão da personalidade impressionável. No caso da personagem Ângelo, não podemos confirmar uma dessas duas afirmações, já que não se menciona a origem do jovem padre, desconhecemos totalmente seus genitores. Quanto à personalidade impressionável, podemos supor que Ângelo a tenha herdado, mesmo que não geneticamente, de seu tutor Ozéas. O jovem padre foi criado sob uma educação severa e sob fortes critérios religiosos.

Ainda para Briquet, o período para que um indivíduo demonstrasse manifestações histéricas seria na idade entre doze e vinte e cinco anos[38]. Apesar de não ser possível precisar a idade exata de Ângelo, é possível afirmar que sua idade estava no período descrito por Briquet:

> Ângelo cresceu, pois, fechado na sua religiosa estufa, sem ter nem ao menos desconfiança do que se passava lá fora, nessa cidade do prazer e do vício. Cresceu casto como uma flor, que as abelhas e as borboletas não alcançam. Apenas conhecia a religião e a Bíblia. Até aos vinte anos, fez todos os seus estudos e recebeu as ordens ao lado do pai espiritual (AZEVEDO, s.d., p. 19).

[38] L'époque du maximum de sa fréquence est l'âge de douze à vingt-cinq ans.(BRIQUET, 1859, p. 161)

De acordo com Charcot (2003), que compartilha em partes o pensamento de Briquet, tanto a hereditariedade quanto o condicionamento causado pelo meio sobre o indivíduo, contribuía para desencadear o processo da histeria. Como já afirmado, em relação à personagem, não se pode afirmar que a doença possui alguma relação com a hereditariedade, já que não se tem informações a respeito de seus pais:

> Um enjeitado! Tomou-o nos braços. Mas um enjeitado de quem?... Por aquelas alturas não lhe apontava a memória qualquer pessoa que fosse capaz desse crime. [...] Qual seria a mãe, tão néscia, que, procurando passar seu filho às mãos de quem o pudesse fazer viver, fosse procurar um lugar onde eram crime a voz e o choro desses anjinhos da terra?..."(AZEVEDO, s.d., p. 17).

No que diz respeito à representação do erotismo, Bulhões (2003, p. 97) detém-se na temática do desejo na prosa naturalista do final do século XIX. Segundo ele, o romance naturalista, ao postular uma doutrina para superar o desejo, coloca o sexo de uma forma paradoxal: ao mesmo tempo em que este se mostra irresistível e cativante, leva as personagens a experiências trágicas.

Um ponto bastante discutido por médicos a respeito da histeria é que um acontecimento perturbador pode desencadeá-la.[39] Em *A mortalha de Alzira,* o jovem durante o seu segundo sermão, avista pela primeira vez Alzira. Alzira possuía uma beleza estonteante. Quando os olhos de Ângelo encontraram os de Alzira, ele sente tremores pelo corpo, podendo este ser outro indício da doença. Segundo Freud e Breuer, em uma obra escrita em conjunto chamada *Études sur l'hystérie,* citada por Trillat (1991, p. 237) "é a sexualidade, fonte de traumatismos psíquicos e fator motivador da rejeição e do recalque de certas representações para fora da consciência que possui um papel dominante na patologia da histeria".

[39] Tanto Charcot quanto Briquet acreditavam que, quando uma pessoa passa por uma emoção muito forte (seja um acidente ou mesmo a morte de um ente querido) e não consegue lidar com ela, pode-se desencadear o princípio de uma crise histérica. Este tipo, Charcot definia como *histeria traumática* que, no Hospital Salpêtrière, era sinônimo de histeria masculina.

Ângelo sofre os efeitos do condicionamento do meio sobre o indivíduo, e essa talvez seja uma das várias causas do desencadeamento da histeria.

Como mencionado anteriormente, do ponto de vista clínico, a histeria é uma estratégia para contornar a castração:

> Num primeiro tempo, esta designa a impossibilidade daquele sonho de harmonia, partilhado por todo o gênero humano, baseado numa dupla recusa: a da diferença dos sexos e da filiação. A castração é a aceitação de um limite de si que é a aceitação não só do que sou, mas sobretudo do que não sou. E, antes de mais nada, o que não sou é o Outro sexo. Em suma, ser castrado, diferentemente de ser capado, que é da ordem da resignação, até mesmo do real, é renunciar por um ato psíquico à identificação ao sexo que não se tem (WINTER, 2001, p. 15).

O meio no qual Ângelo foi criado e suas crenças começam a ser questionados. Uma das características mais significativas a serem ressaltadas a respeito das personalidades histéricas é o baixo limiar de tolerância à frustração: é um traço comum a todos os neuróticos, mais evidente nos histéricos, devido à facilidade com que se descontrolam. A inveja também pode ser vista como um traço significativo de uma pessoa histérica, podendo ser observada em Ângelo em relação ao caso, mencionado neste trabalho à página 38, das borboletas. Segundo Espinosa (2009, apud WINTER, 2001, p. 277), “a inveja é o ódio, na medida em que afeta um homem de tal modo que ele fica triste com a felicidade de outrem e, ao contrário, fica contente com a infelicidade de outrem”.

As alucinações de Ângelo são também prova de seu caráter histérico. As personagens histéricas não percebem o mundo ao seu redor através dos cinco sentidos; um sexto sentido se sobrepõe aos cinco outros – a imaginação, que distorce as informações captadas pelos sentidos habituais. Depois da morte de Alzira, Ângelo começa a se sentir abatido e a ter alucinações que, segundo Charcot, também são um dos sintomas de histeria. Neste trecho, a imagem da Virgem Maria toma as feições de Alzira:

> Mas a Virgem começa a tomar as feições de Alzira. A sua branca roupa de noiva transforma-se em longa túnica mortuária. (...) Ângelo, frio de terror, sente-lhe os passos no chão, e ouve o estranho pisar daqueles pés duros e ossificados pela morte (AZEVEDO, s.d., p. 162).

Ângelo tinha cada dia mais alucinações, e definhava. Em seus sonhos (que o próprio padre não sabia se eram realmente sonhos), Ângelo se tornava outra pessoa, o oposto do que era na vida real. Em Monteli, era o pároco triste e insatisfeito; no território do sonho, era o amante mesquinho de Alzira. E com o passar do tempo, ele já não sabia mais qual era sua vida real:

> Com o correr dos sonhos, formou-se uma secreta rivalidade entre o padre casto e o licencioso boêmio. Odiavam-se. Cada qual desejava a extinção do seu rival. O presbítero, entretanto, a ninguém confiara até aí o segredo das escápulas do seu espírito, e principiava a habituar-se àquele duplo viver de sacerdote virtuoso e de folião profano (AZEVEDO, s.d., p. 209).

Ângelo, demonstrando mais uma vez não saber mais diferenciar realidade do sonho, padece:

> – Eu vivo nos meus sonhos, e mentiria se dissesse que os não desejo... Desejo-os ardentemente; volto deles com a consciência aflita e dolorida, mas durante as longas horas do dia, nada mais faço que chamar pela noite, para poder correr aos braços de Alzira!... Sonhar! Será vida o sonho?... E por que não?... Por que supor que esta é vida verdadeira e a outra não? ... Por que, se ambas têm a mesma razão de ser? (...) Qual das duas será a verdadeira? Poderei afirmar que vivo nesta? (AZEVEDO, s.d., p. 230).

Sofrendo de uma histeria não curada, Ângelo comete suicídio: "– Não é a morte, é o sono eterno! Respondeu o pároco. Eu quero sonhar!... E de um salto precipitou-se no abismo." (AZEVEDO, s.d., p. 253)

Aluísio Azevedo mostra ter grande conhecimento a respeito das publicações científicas de sua época. Baseou-se em diversos documentos e estudos médicos para compor as personagens de seus romances, onde as doenças psicológicas eram características destas. Além disso, Azevedo pode ter tido contado com a *Revue des Deux Mondes,* por meio da qual

se tinha acesso às descobertas mais recentes da França no campo científico. Usa estas informações sabiamente para compor uma personagem como Ângelo, tão atrelada aos preceitos no naturalismo.

Podemos afirmar que a histeria que acomete o jovem padre é associada às frustrações sexuais vividas e à educação religiosa recebida através da qual sua condição celibatária o impedia de realizar seus desejos de homem.

5. *A MORTALHA DE ALZIRA*: UMA VISÃO FANTÁSTICA

Como afirmado anteriormente, *A mortalha de Alzira* pode ser filiada também ao fantástico. A expressão *literatura fantástica* refere-se a uma variedade da literatura.

De acordo com Tzvetan Todorov (1975), o fantástico implica uma integração do leitor no mundo onde vivem as personagens; define-se basicamente pela percepção ambígua que o leitor tem frente aos acontecimentos. Segundo ele, para uma narrativa ser considerada fantástica, ela precisa atender a três condições essenciais. A primeira, a mais importante, é provocar a hesitação do leitor frente ao acontecimento narrado: este não pode ser explicado pelas leis da natureza e não se encaixa em nosso sentido de realidade. Tanto a credulidade absoluta quanto a incredulidade total transportam o leitor para além do fantástico. É a hesitação mencionada que dá vida à narrativa. Pode-se, então, resumir o espírito do fantástico com a sentença: “Cheguei quase a acreditar” (TODOROV, 1975, p. 36).

A segunda condição é que a hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem. Tanto o leitor quanto a personagem devem duvidar do caráter real e sobrenatural dos acontecimentos.

A terceira condição para a existência do fantástico em uma narrativa depende do leitor. Este não deve fazer uma leitura poética nem alegórica; cabe a ele identificar-se com a atitude da personagem. Se optarmos por uma resposta que explique os acontecimentos sobrenaturais, resposta baseada em termos de racionalidade, isso rompe com o fantástico e nos faz adentrar outros gêneros, como o estranho ou o maravilhoso. Quando a hesitação do leitor diante dos fatos perdura até o final da narrativa, temos o que Tzvetan 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.

Ainda de acordo com Todorov (1975), podemos separar estes gêneros em subgêneros: o estranho puro, fantástico-estranho, fantástico-maravilhoso e maravilhoso puro. O fantástico puro estaria entre a divisão do fantástico-estranho e do fantástico-maravilhoso. Cabem aqui algumas definições importantes.

No fantástico-estranho, os acontecimentos podem parecer sobrenaturais durante toda a narrativa mas, ao final, ganham uma explicação racional. A crítica descreve esta variedade como *sobrenatural explicado.* Sempre permanece a dúvida acerca da existência do sobrenatural e das explicações racionais para os fatos. Algumas explicações que enfraqueceriam o sobrenatural seriam as coincidências, os sonhos, as influências de algum entorpecente dos sentidos, as fraudes, a ilusão dos sentidos e a loucura. “A verossimilhança não se opõe portanto absolutamente ao fantástico: o primeiro é uma categoria que se relaciona com a coerência interna, o segundo se refere à percepção ambígua do leitor e da personagem” (TODOROV, 1975, p. 52).

No estranho puro, os acontecimentos podem ser explicados pelas leis naturais, pela razão, mas são incríveis, chocantes, singulares, insólitos. O estranho realiza apenas uma das condições do fantástico: ele está ligado aos sentimentos das personagens, e não a um fato que desafie a razão. Segundo Todorov, a definição do estranho é ainda imprecisa. O estranho pode ter sua origem nas coincidências ou em uma realidade excepcional, onde a personagem é colocada diante de uma situação incomum no plano exterior ou no psicológico.

Já no fantástico-maravilhoso, as narrativas se apresentam como fantásticas e terminam com a aceitação do próprio sobrenatural. Estas narrativas estão próximas do fantástico puro pelo fato de não haver uma explicação plausível, racional para os acontecimentos. Como exemplo, Todorov cita *La Morte Amoureuse,* de Théophile Gautier. É a história do monge, Romuald, que se apaixona por uma cortesã, Clarimonde. Após assistir à morte de Clarimonde, ela começa a lhe aparecer em sonhos. Nestes sonhos, Romuald não leva sua vida de monge e

sim, uma vida de festas em Veneza. Clarimonde se mantém viva graças ao sangue do monge sugado todas as noites. Até então podemos conceder uma explicação racional, segundo a qual o monge está apenas sonhando ou está tendo alguma ilusão dos sentidos. Mas Romuald vê os acontecimentos como uma intervenção do diabo. Quando é levado até o cemitério para ver o corpo na cova de sua amada, ele a vê como ela estava em seu caixão no dia de sua morte, mas com a pele fresca e com uma gota de sangue nos lábios. A metamorfose sofrida pelo cadáver não pode ser explicada pelas leis naturais, por isso estamos frente ao fantástico-maravilhoso.

A teoria de Todorov elenca ainda o maravilhoso puro que também não possui limites muito claros, assim como o estranho. No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais inseridos ao texto não provocam estranheza alguma nas personagens, nem no leitor. A realidade proposta pelo maravilhoso puro, apesar de conter elementos que, para a nossa realidade, seriam estranhos, faz parte da realidade da vida das personagens. Os contos de fada são uma variedade deste gênero. Eles não provocam estranheza ao mencionar uma garota conversando com uma família de ursos, um lobo que fala e quer devorar uma menina, nem ao mencionar uma pessoa dormindo por cem anos e acordada com um beijo. O maravilhoso puro não se explica, mesmo porque ele não carece de explicações. Segundo Todorov (1975, p. 60), os “elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nas personagens”.

O fantástico puro se encaixaria entre o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso. E nele, como afirmado anteriormente, não cabe a interpretação alegórica dos fatos, nem por parte das personagens, nem por parte do leitor. Para Todorov, o fantástico é definido a partir da incerteza e da hesitação provocadas no leitor quando um fato sobrenatural ocorre.

O fantástico exclui qualquer possibilidade de interpretação alegórica. A alegoria, segundo Angus Fletcher (2002, p. 11) “está presente na literatura universal da Antiguidade até os tempos modernos.” De acordo com este autor, a alegoria “diz uma coisa e significa outra diferente” (2002, p. 2). Essa definição, muito abrangente, acaba sendo simplista.

Já Pierre Fontanier (1968, p. 114) acredita que a alegoria “consiste em uma proposição de duplo sentido com sentido literal e com sentido espiritual simultaneamente”. A princípio, a alegoria implica a existência de pelo menos dois sentidos para o mesmo conteúdo; em segundo lugar, o duplo-sentido é indicado de maneira explícita, ou seja, não depende da interpretação do leitor.

Tudo isso posto, cabe agora analisar o romance *A mortalha de Alzira* do ponto de vista do fantástico, sob a perspectiva do autor búlgaro Tzvetan Todorov.

O padre Ângelo se apaixona por uma condessa mas, em decorrência de seus votos de celibato, sua paixão precisa ser sublimada. No momento de ministrar a extrema-unção a Alzira, o padre a vê erguer-se da cama. Mas é a partir da morte de Alzira que o fantástico se instaura no texto. Ângelo

> Soltou um grito. Aos seus olhos desvairados, Alzira acabava de erguer-se a meio leito, e abriu as pálpebras, estendendo-lhe os braços com um fugitivo e triste sorriso nos lábios.[...] E Ângelo viu distintivamente que os lábios dela se moviam (AZEVEDO, s.d., p. 140)

Após este episódio, em uma de suas interrogações internas, fica a questionar a veracidade do fato:

> Sonhei que a vi morta, e ela com efeito morreria, justamente nesta ocasião... Logo, Deus não me abandonou de todo, e, ao contrário, protege-me, envolvendo-se neste meu amor pecador e profano! (AZEVEDO, s.d., p. 160).

Segundo Todorov (1975, p. 30),

> Somos assim transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós.

A partir de então, Alzira começa a visitar Ângelo todas as noites para levá-lo consigo. Na primeira visita de Alzira, a cortesã abandona sua roupa mortuária para vestir-se com um

“rico vestido de castelã da época”. Ângelo nota que suas próprias roupas também estão diferentes: vestia agora “belas roupas de um cavalheiro nobre” em vez de sua pobre túnica de padre. De dentro da cela do jovem padre, abre-se uma linda estrada larga e eles saem a galope em dois cavalos negros.

Na primeira noite, Alzira o leva para o mundo dos mortos e penetram em uma galeria toda feita de ossos humanos, onde um esqueleto tocava uma interminável música em um órgão. Apesar do ambiente macabro, Ângelo não se assusta; pelo contrário, desperta-se nele uma imensa curiosidade. Ao som da música, os dois dançavam, cantavam e se beijavam. De repente, tudo empalideceu e a música enfraqueceu. O dia estava amanhecendo e Alzira deveria devolver a alma de seu amado para o corpo dele.

Na segunda noite, assim que o padre adormeceu, Alzira já esperava por ele. Ela o levou para um vale fechado entre rochas negras, onde as aves voavam e gemiam. Alzira lhe disse que precisavam pegar dinheiro nas cavernas do Ouro, onde se achava toda a riqueza dos avarentos mortos, e as aves ali eram as almas dos avarentos. Neste ponto, a avareza toma conta de Ângelo:

> Terrível sentimento apodera-se do meu coração! Sinto-me ambicioso e ávido de riquezas! Desejo ser o único dono de todos aqueles tesouros que ali estão acumulados. E esta cobiça me faz estalar o cérebro! Tenho o sangue a escaldar! (AZEVEDO, s.d., p. 191).

Na caverna, eles se deparam com o Demônio do ouro. Alzira entra para pegar o quanto queria mas o Demônio não permite a entrada de Ângelo. Ele questiona o que mais o jovem padre quer, visto afinal ele já possuir o amor de uma linda mulher. Ângelo queria poder! Queria ser um homem muito poderoso para, com apenas uma ordem, submeter todas as pessoas a sua vontade.

Após saírem da caverna, um bando tenta matar o padre e sua amante. Ângelo, com um punhal dado pelo Demônio, mata o bandido e bebe dele o sangue. Ângelo acorda,

reconhecendo seu quarto simples em Monteli. Leva a mão à boca e sente o gosto de sangue. Não consegue mais perceber se o que passou ao lado de Alzira havia sido um sonho ou realidade.

Segundo Todorov (1975, p. 31) o fantástico ocorre exatamente dessa incerteza e da hesitação, tanto por parte da personagem que vive o acontecimento sobrenatural, quanto pelo leitor. Todo fantástico está ligado ao sentido literal. A dúvida mostra uma dupla hesitação: a da personagem diante de um fato que foge das leis naturais por ela conhecidas, e ignorando se se trata de um fato sobrenatural ou apenas produto de sua imaginação ou de sua loucura, e a do leitor, que compartilha, juntamente com a personagem, essa dúvida.

A presença de dois mundos, de duas “realidades” diversas (a natural e a sobrenatural), é de extrema importância para que se construa o fantástico dentro de uma obra. Para Todorov, essa duplicidade não deve desaparecer pois, se isso acontece, a obra estará fadada a ter outras classificações, e não mais pertencer ao gênero do fantástico.

Em relação ao espaço, ainda em conformidade com Pires (1989), este pode ser classificado como dimensional e não dimensional.

No romance *A mortalha de Alzira* observamos dois espaços dimensionais: a cidade de Paris, com a descrição física dos habitantes, dos locais frequentados pela sociedade e do mosteiro onde Ângelo vivia; e a pequena aldeia de Monteli, lugar para onde Ângelo se muda e se torna pároco, onde é possível notar as descrições do campo, dos habitantes e da pequena igreja.

O espaço não-dimensional interior pode ser notado quando o narrador expressa os sentimentos do jovem padre, as impressões por ele transmitidas às pessoas que o observavam. Em oposição, temos o mundo imaginário, o espaço psicológico, o interior de Ângelo reunindo todas suas angústias, desejos e frustrações.

Todorov afirma ainda que o sobrenatural nasce quando tomamos o sentido figurado ao pé da letra, e não em seu sentido alegórico; o fantástico realiza o sentido próprio de uma expressão figurada. A aparição do elemento fantástico é precedida por uma série de comparações muito recorrentes na linguagem comum que designam um acontecimento sobrenatural (TODOROV, 1975, p. 88):

> Mas a Virgem começa a tomar as feições de Alzira. A sua branca roupa de noiva transforma-se em longa túnica mortuária. (...) Ângelo, frio de terror, sente-lhe os passos no chão, e ouve o estranho pisar daqueles pés duros e ossificados pela morte" (AZEVEDO, s.d., p. 163)

No caso de *A mortalha de Alzira*, o narrador da história sabe tanto quanto a personagem Ângelo e tanto quanto qualquer outra personagem, apesar de o narrador-protagonista ser mais comum nas narrativas fantásticas, pois confere uma credibilidade maior ao fato narrado. Nesta obra, usando a classificação dada por Norman Friedman (1967), o narrador é onisciente seletivo: vê o que as personagens veem, sente apenas o que elas podem sentir. Mas neste romance, o fantástico ainda consegue impor-se devido aos testemunhos da personagem Ângelo, cujo objetivo é o de conferir veracidade ao que foi narrado:

> O narrador representado convém ao fantástico pois facilita a necessária identificação de leitor com as personagens. O discurso deste narrador possui um estatuto ambíguo e os autores o têm explorado diferentemente enfatizando um ou outro de seus aspectos: quando concerne ao narrador, o discurso se acha aquém da prova de verdade; quando à personagem deve se submeter à prova (TODOROV, 1975, p. 94).

Segundo Todorov, o fantástico comporta numerosas indicações a respeito do papel do leitor. Essa propriedade depende do processo de enunciação. Toda obra contém uma indicação quanto ao tempo de sua percepção; a narrativa fantástica a enfatiza ao mesmo tempo da leitura. (1975, p. 97). Segundo Lovecraft (1987, p. 16), "devemos julgar uma

história sobrenatural não pelas intenções do autor ou pela simples mecânica do enredo, mas pelo nível emocional que ela atinge no seu ponto mais insólito."

O fantástico desperta no leitor, o medo, o horror ou mesmo a curiosidade. Ele mantém o suspense pois seus elementos sobrenaturais permitem uma organização particular da intriga. Segundo Todorov, citando Edgar Alan Poe, o fantástico representa uma experiência dos limites.

Uma das constantes na literatura fantástica é a existência de seres sobrenaturais, mais fortes que os homens. Em *A mortalha de Alzira,* estes seres vão desde a própria Alzira, uma morta frequentadora do mundo dos vivos, a esqueletos dançantes, e até a um demônio cioso do ouro dos avarentos no mundo dos mortos. A passagem do espírito à matéria torna-se algo possível no fantástico:

> É curioso observar aqui que semelhante ruptura dos limites entre matéria e espírito era considerada, em especial no século XIX, como a primeira característica da loucura. Os psiquiatras afirmavam geralmente que o homem "normal" dispõe de muitos quadros de referência e liga cada fato a um deles exclusivamente. O psicótico, ao contrário, não seria capaz de distinguir estes diferentes quadros entre si e confundiria o sensível e o imaginário (TODOROV, 1975, p. 123).

Neste romance azevediano, podemos identificar dois mundos, dois cenários bem específicos: o mundo natural e o mundo dos mortos. Estes dois mundos, o físico e o espiritual, interpenetram-se. Tanto o tempo como o espaço no mundo físico, regido pelas leis naturais, são diferentes do tempo e do espaço no mundo sobrenatural. No mundo sobrenatural os espaços mudam sem uma lógica precisa e as personagens perdem a noção do tempo:

> Ângelo e Alzira assentaram-se juntos num coxim, e o cavalheiro prosseguiu, mal podendo abrir os olhos:
> - Aqui as horas correm ligeiras e felizes! Escorregam como um bom vinho! (AZEVEDO, s.d., p. 214).

Segundo Genette (1995), este romance segue um tempo discursivo linear, já que a narração segue uma ordem cronológica. Entretanto, no início da obra, o autor nos adianta o acontecimento de um fato, sem mencioná-lo: este será o responsável por tudo o que acontecerá a Ângelo: “No ano de 17**, Paris então muito governado pela Pompadour e um pouco por Luís XV, palpitava de entusiasmo com um escândalo original” (AZEVEDO, s.d., p. 5). Como este escândalo só será mencionado posteriormente, observamos ter ocorrido uma inversão temporal do tipo *prolepse.* Em alguns momentos, podemos dizer também ter havido analepses, quando um acontecimento anterior é evocado:

> ─ Encontraste-me pequenino, desamparado, sem ter nada no mundo, nem mãe ao menos!... e carregaste-me para a tua sombria furna, tal a fera carrega com a mesquinha presa... Encerraste-me naquele tenebroso convento, a aí me deformaste a alma, como um saltimbanco ao corpo do enjeitado que lhe cai nas garras! (AZEVEDO, s.d., p. 251)

Como já afirmado, a narrativa analéptica desempenha uma importante função em romances naturalistas por analisar as forças dominantes modeladoras desta ou daquela personagem.

Em relação ao tempo diegético cronológico, é possível observar suas características neste romance: “A noite era bonita e frouxamente iluminada por um luar de abril. A aldeia dormia já, e apenas algumas árvores rumorejavam.” (AZEVEDO, s.d., p. 242); “A tarde sucumbia lentamente, enchendo a natureza com a sua triste alma lamentosa. As cigarras estridulavam nas sonolentas frondes dos arvoredos, como um contínuo gemido do crepúsculo que agonizava.” (AZEVEDO, s.d., p. 224).

O tempo psicológico é notado pelos pensamentos e lembranças de Ângelo: “ ─ Ah! Como eu era então feliz!... como tinha a alma tranquila e descuidosa!” (AZEVEDO, s.d., p. 65).

Em *A mortalha de Alzira* o desejo sexual desencadeia toda a transformação na personagem do jovem padre. O mundo dos prazeres físicos só é aberto a Ângelo por meio do

mundo dos mortos. O desejo sexual encontra sua encarnação geralmente na forma do diabo; e neste romance entende-se por diabo a mulher enquanto objeto de desejo.

Afirmar o desejo é, na verdade, negar a religião. Tanto que Ângelo, quando no mundo dos mortos, aos poucos deixava de dar importância a sua vida como padre em Monteli. Além disso, ele possuía lembranças do mundo dos mortos, como se este mundo fosse o real:

> Entretanto, ele parecia indiferente e alheio a tudo isso, e continuava escravo dos seus dolorosos enlevos, como se o seu espírito vivesse com efeito em um outro mundo, um mundo só dele conhecido, um mundo longe da terra e longe das suas duras melancolias religiosas (AZEVEDO, s.d., p. 230).

> Também no outro mundo tenho reminiscências de uma vida inteira. Lembro-me do colégio, das férias passadas com parentes, dos afagos de meus pais... sim! Porque lá não sou um miserável enjeitado... tenho família e tenho amigos... É uma vida completa e perfeita! Esta outra existência obscura, de pároco de aldeia, apresenta-se-me então ao espírito como um sonho extravagante e ridículo! (AZEVEDO, s.d., p. 240).

Frei Ozéas, preocupado com as atitudes de Ângelo, decide levá-lo ao cemitério e cavar o túmulo de Alzira com o objetivo de fazer o jovem padre reconhecer a realidade e perceber a precariedade de seu estado mental. Ozéas mostra-lhe os ossos da condessa; Ângelo vê a caveira de Alzira e desmaia. Neste momento Ângelo foi confrontado com o mundo real, cujas leis são conhecidas por todos. Mas, ao acordar, Alzira está de pé em frente a ele, com sua roupa branca mortuária. Ela se despede afirmando jamais vê-lo novamente, pois ele não havia acreditado na vida que ela lhe proporcionava.

Ângelo, culpando Ozéas pela sua desgraça, por ter lhe tirado o direito de ser homem e o obrigado a ser um simples pároco de aldeia, arranca a cruz de uma sepultura e crava-a no peito de seu tutor, matando-o. Em seguida, suicida-se: “- Não é a morte, é o sono eterno! Respondeu o pároco. Eu quero sonhar!... E de um salto precipitou-se no abismo” (AZEVEDO, s.d., p. 253).

Assim, por meio de um desejo sexual excessivo e da insatisfação com a realidade, o fantástico faz-se presente nesta obra de Aluísio Azevedo. Não o fantástico puro, definido por Todorov, mas sim, o fantástico-estranho.

Durante toda a narrativa, a personagem do jovem padre compartilhou com o leitor a hesitação, a dúvida. Os fatos narrados deixaram em suspenso a veracidade das informações dadas por Ângelo a respeito de seus encontros com Alzira no mundo dos mortos. As personagens ao redor do jovem julgavam-no doente: física e mentalmente. Salomé, a governanta da casa de Ângelo em Monteli, observa seu comportamento: o padre mal se alimenta, dorme profundamente e acorda sempre muito cansado, anda pálido e ela acredita que "o vigário estará sofrendo da cabeça"(p. 229). Os superiores de Ângelo consideram-no louco: o arcebispo suspende-lhe as ordens por tempo indeterminado devido ao seu comportamento na aldeia e ameaça de excomunhão qualquer pessoa que fique ao lado do padre. Os fiéis murmuram contra ele: "(...) todos nós estamos prevenidos contra este esquisitão! Creio que ele não regula bem da cabeça..." (p. 198). Dr. Cobalt nota a evolução da doença em Ângelo: "a nevrose chegou a um ponto em que se torna quase incurável" (p. 228).

A hesitação de Ângelo é um elo que une a própria personagem ao leitor apenas. Outras personagens não compartilham sua dúvida. Tudo o que ocorre com o jovem padre é explicado como loucura pelas outras personagens da obra. No final da narrativa, Ângelo percebe que Alzira existe após a morte apenas em seus sonhos. Opta, então, pela morte, pelo sono eterno.

O fato de Ozéas e Ângelo terem visto Alzira da mesma forma, em ossos, corrobora para que o leitor, ao final da narrativa, opte por uma leitura baseada nas teorias científicas, onde todos os fatos, anteriormente sobrenaturais, são vistos como sonhos, como alucinações de um paciente nevropata, classificando assim esta obra como ilustrativa do fantástico-estranho.

6. A QUESTÃO DA INTERTEXTUALIDADE

A noção de intertextualidade surgiu na década de 60 e é um modo de pensar e ler os textos. Nasce da proposta desconstrutivista[40] e é adotada pelos pós-estruturalistas. Ao criar um texto, o autor faz uso de palavras e conceitos presentes em outros textos anteriores ao seu.

Dois pontos de vista devem ser considerados a respeito do estudo da intertextualidade. Um deles é a ideologia subjacente ao ato da transformação do texto, ou seja, as questões histórico-sociais, as posturas críticas. O outro é a forma como essa transformação é realizada, a parte mais concreta do processo intertextual.

O termo intertextualidade tornou-se uma noção ambígua e instável, devido ao "excesso de utilização e definição". Noção ambígua porque segue em duas direções distintas:

> uma torna-a instrumento estilístico, linguístico mesmo, designando o mosaico de sentidos e de discursos anteriores, produzido por todos os enunciados (seu substrato); a outra torna-a uma noção poética, e a análise aí está mais estritamente limitada à retomada de enunciados literários (por meio da citação, da alusão, do desvio, etc.) (SAMOYAULT, 2008, p. 13).

A intertextualidade pode ser explicada como um diálogo entre textos; por meio deste diálogo intertextual torna-se possível identificar o que está contido nos textos e o modo pelo qual as ideias se constituem e se colocam dentro deles. Deve-se sempre considerar a complexidade destas ideias, o conhecimento de quem produz uma obra e de quem tem acesso a ela, o leitor, e o conhecimento compartilhado por ambos após este "diálogo".

Considerando intertextualidade um diálogo entre textos cabe, antes de tudo, trazer uma breve definição do termo *texto.* A palavra provém do latim *textum*, que significa tecido,

[40] Para os desconstrutivistas, o entrelaçamento textual possui vida própria. O que falamos ou escrevemos transmite sentidos que talvez não estivessem em nossa intenção, por isso nossas palavras não transmitem apenas o que queremos dizer. Desconstruir é, de certa forma, marcar a noção de intertextualidade, dissolvendo um texto em outro, buscando um texto em outro.

conjunto. O texto resultaria então de um entrelaçamento de partes menores que levaria a um todo significativo.

Embora Mikhail Bakhtin não use o termo intertextualidade, a abordagem intertextual era tema em seu trabalho e estava diretamente ligada às questões de gênero. Segundo Bakhtin cada enunciado é “um elo na cadeia da comunicação”. Os textos são constituídos por elementos de outros textos; estes, por sua vez, são inerentemente intertextuais, pois todos os enunciados são povoados com palavras de outros, que podem se apresentar mais ou menos explícitos ou completos.

Para Bakhtin, todos os enunciados (textos) no processo de comunicação são dialógicos, entendendo-se por dialogismo as relações de sentido estabelecidas entre dois enunciados. Quando falamos ou escrevemos, sempre o fazemos para alguém. Então, a palavra enunciada não é apenas a do sujeito que a fala, mas também a do destinatário.

Na literatura, sempre há a presença de um texto em outro. Além de haver o dialogismo, há o intertexto.

Usando a noção de dialogismo, Bakhtin diz ser possível existirem várias vozes dentro de um mesmo texto, ou seja, ser, o texto, polifônico.

Um texto não existe e nem pode ser compreendido isoladamente. Todo texto é, assim, heterogêneo pois ele sempre mantém uma relação de seu interior com seu exterior, com outros textos. A ele integram-se outros textos pré-existentes com os quais ele dialoga. Segundo Bakhtin,

> O texto só ganha vida em contato com outro texto (com contexto). Somente neste ponto de contato entre textos é que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior como o anterior, juntando dado texto a um diálogo. Enfatizemos que esse contato é um contato dialógico entre textos... por trás desse contato está um contato de personalidades e não de coisas (BAKHTIN, 1986, p. 162).

O conceito de intertextualidade, portanto, surge com Bakhtin, apesar de ele próprio não usar este termo para designar “diálogo com outros textos”.

Oficialmente, o termo intertextualidade é introduzido por Julia Kristeva em dois artigos publicados na revista *Tel Quel*. O primeiro artigo, intitulado “A palavra, o diálogo, o romance”, de 1966, é onde o termo surge pela primeira vez. No segundo artigo, “O texto fechado” (1967), a autora o define. Em 1969, estes dois artigos são retomados em sua obra *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*. E por meio da análise e da interpretação de Bakhtin ela produz a definição:

> O eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para desvelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) em que se lê pelo menos uma outra palavra (texto). Em Bakhtin, aliás, esses dois eixos, que ele chama respectivamente de diálogo e ambivalência, não são claramente distinguidos. Mas essa falta de rigor é antes uma descoberta que Bakhtin é o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto (KRISTEVA, 1974, p. 145).

Essa concepção de texto como “mosaico de citações” leva a múltiplas reinvenções e repetições de conteúdos, uma rede onde diferentes sequências transformam e se transformam em outras, utilizando e reutilizando os materiais textuais já existentes de inúmeras formas.

Retomando o pensamento de Bakhtin, Kristeva afirma não ser possível um texto existir por si só. Ela percebe serem necessários não só outros textos, mas também o ato de leitura para que este texto possa existir. Para Kristeva, as sequências textuais são transformações de outras sequências, sendo, assim, interações dentro do texto. Kristeva abre a intertextualidade para além do texto escrito. Para a autora, o texto passa a ser visto como um evento situado na história e na sociedade.

Tanto para Bakthin quanto para Kristeva, a intertextualidade pode ser ideológica e referenciar marcas sociais e culturais. Assim, a intertextualidade pode não estar concretamente no texto, mas ainda assim ser perceptível ao leitor.

Próxima à ideia de Kristeva está a de Roland Barthes. Para Barthes, a intertextualidade não guarda relação com a antiga noção de fonte ou de influência, pois todos os textos são, em sua essência, intertextos:

> A intertextualidade não se reduz evidentemente a um problema de fontes ou de influências; o intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem é raramente localizável, de citações inconscientes ou automáticas, feitas sem aspas (BARTHES, 2001, p. 27).

Inserir um texto em um outro texto “novo”, não significaria, em sua opinião, necessariamente retomar seu significado, já que pode haver alguma transgressão ou retomada de algum outro texto. Ao produzir o intertexto, retomamos a questão da noção de autor: se o autor é aquele que criou determinado trecho ou se é aquele que o reutilizou de uma outra maneira.

Para Barthes, o intertextual é o que dá origem ao texto, não sendo um significado objetivo, interno, passível de explicação, mas a abertura do texto para outros textos, códigos ou símbolos.

As teorias relacionadas ao intertexto questionam o conceito de imitação e redimensionam o estudo de fontes e influências, pois o próprio autor é considerado escritor-leitor, por ter-se valido da leitura de outras obras para compor a sua.

Textos se encontram sempre inseridos em outros textos, de uma forma mais ou menos reconhecível. Todo texto se produz no seio de uma cultura, e esta cultura é formada por uma tradição de outros textos já existentes:

> Qualquer texto é um novo tecido de citações passadas. Pedaços de código, modelos rítmicos, fragmentos de linguagens sociais, etc, passam através do texto e são redistribuídos dentro dele visto que sempre existe linguagem antes e em torno do texto (BARTHES, 1987, p. 49).

Laurent Jenny, em *A estratégia da forma,* artigo publicado originalmente em 1976 no número 27 da *Reviste Poétique,* afirma que, em se tratando da intertextualidade *stricto sensu*, é necessário que o texto remeta a outro texto ou a fragmentos de outro texto efetivamente produzido, com o qual estabelece algum tipo de relação. Entende-se aqui por intertextualidade *stricto sensu* o fato de um texto produzido anteriormente estar inserido em outro texto; esse texto anterior integraria a memória social e cultural dos interlocutores:

> Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento com qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto – ou então voltar ao texto origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento pragmático "deslocado" e originário duma sintagmática esquecida (JENNY, 1979, p. 21).

Jenny afirma que as maneiras de se apropriar de um texto ampliam-se em conformidade com a ampliação da noção de texto:

> Propomo-nos a falar de intertextualidade desde que se possa encontrar num texto elementos anteriormente estruturados, para além do lexema, naturalmente, mas seja qual for o seu nível de estruturação (JENNY, 1979, p. 14).

Jenny distingue dois tipos de intertextualidade: a interna e a externa. Ele considera a intertextualidade interna aquela na qual o autor cita a si próprio; a externa, ele cita outros autores. A isso acrescenta que "(...) a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido." (1979, p. 14). Para Jenny, herdamos um termo "banalizado" (referindo-se ao termo *intertextualidade)* e cabe a nós transformá-lo e torná-lo pleno de sentido.

Para o linguista Norman Fairclough (2001), a intertextualidade dota o texto da capacidade de assimilar, contradizer, ecoar ironicamente. O conceito de intertextualidade em Fairclough aponta para como os textos podem transformar textos pré-existentes e reestruturar as convenções (gêneros, discursos) com o objetivo de produzir novos textos. Mas, essa produtividade na prática é socialmente limitada e condicionada às relações de poder.

Antoine Compagnon defende que toda e qualquer escrita é uma reescrita, um tipo de citação. Chama a atenção para o fato de que

> (...) escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação (COMPAGNON, 1996, p. 41)

> O trabalho da escritura é uma reescritura, visto que se trata de converter elementos separados e descontínuos num todo contínuo e coerente, de juntá-los, de compreendê-los (de tomá-los juntos), isto é, de lê-los: não é sempre assim? Reescrever, produzir um texto a partir de suas iscas, é organizá-las ou associá-las, fazer as ligações ou as transições que se impõem entre os elementos postos em presença um do outro: toda escrita é colagem e glosa, citação e comentário (COMPAGNON, 1996, p. 39).

Quando ocorre uma nova apropriação de um texto primeiro, o fragmento desse texto se converte em um novo texto, o que faz expandir a obra primeira, "desmontando-a, dispersando-a". A citação ou a reescrita põe em circulação as práticas discursivas do escritor: corte, montagem, alinhavo, costura. Para Antoine Compagnon, quando o ficcionista cita, ele extrai, mutila, desenraiza[41]. Quando um autor utiliza a citação de elementos que estão fora do limite do seu próprio texto, ele remove o sentido inicial desses elementos, que se transformam em um texto à parte.

Gérard Genette, em sua obra *Palimpsestes* (1982), com o intuito de abranger toda a amplitude das relações intertextuais, cunhou o termo "*transtextualidade* (ou transcendência

[41] COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

textual do texto), (...) para designar tudo aquilo que o coloca (referindo-se ao texto) em relação, manifesta ou secretamente, com outros textos". [42] Genette tem uma abordagem estruturalista a respeito da intertextualidade, onde o termo *intertextualidade* é apenas uma das cinco relações transtextuais descritas em sua obra.

Genette descreve cinco categorias, com o intuito de observar a escritura de um texto em outro. Muitas vezes os possíveis significados do texto remetem à interpretação do leitor. Segundo o crítico, ao tratar da relação do leitor com sua obra, "um texto sempre pode ler outro, e assim por diante até o fim dos textos. Este não foge à regra: ele o expõe e se expõe. Lerá melhor quem o ler por último."[43]

No início de seu livro, Genette apresenta as cinco formas de transtextualidade, seguindo uma ordem crescente em abstração: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade.

6.1 As relações transtextuais para Genette

Dentre todas as relações possíveis que um texto pode manter com outro, Genette define cinco categorias, descritas por ordem crescente de abstração. Estas categorias serão brevemente descritas para que se justifique a escolha deste autor para analisar as formas transtextuais observadas em duas obras de Aluísio Azevedo: *A mortalha de Alzira* e "Inveja".

A primeira categoria descrita é a intertextualidade, por ele definida "de uma maneira indubitavelmente restritiva, por uma relação de co-presença entre dois ou mais textos, isto é,

[42] Transcendance textuelle du texte, [...] tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes. (tradução nossa)
[43] Un texte peut toujours en lire un autre, et ainsi de suite jusqu'à la fin des textes. Celui-ci n'échappe pas à la règle: il l'expose et s'y expose. Lira bien qui lira le dernier. (tradução nossa)

[...] pela presença efetiva de um texto em outro."[44] (GENETTE, 1982, p. 8). Esta presença concreta de um texto em outro pode ser observada em sua forma mais explícita e literal, a tradicional prática da citação (com ou sem uma referência precisa), onde um trecho de um texto anterior é inserido no texto "novo". A intertextualidade pode ser realizada também de uma forma menos explícita e menos canônica, como o plágio, "um empréstimo não declarado, mas ainda assim literal"[45] (ibid, p.8), onde há uma apropriação do texto de outra pessoa. A intertextualidade faz-se presente também pela alusão - um processo menos explícito e menos literal que a citação e o plágio – onde é possível notar a relação de um texto com outro, mas sem a transcrição dos trechos do texto aludido.

A segunda categoria descrita por Genette é a paratextualidade, sendo esta menos explícita e menos evidente que a intertextualidade. A paratextualidade depende do leitor para que seja notada na obra. O paratexto assinala os elementos na entrada de um texto, fato que ajuda a guiar a recepção do leitor. A paratextualidade ocorre nos títulos, subtítulos, prefácios, notas, epígrafes, comentários, autógrafos e ilustrações de uma dada obra. O termo *paratexto* pode ser definido como um elemento que está além do texto, aquilo que o rodeia ou acompanha marginalmente e que pode ser determinado pelo autor ou pelo editor do texto original.

A metatextualidade, terceira categoria definida por Genette, consiste na relação de comentário ou crítica que une um determinado texto a outro do qual se fala, sem necessariamente o citar ou nomear. Existe, no metatexto, uma interseção de informações e conceitos de uma mesma área de conhecimento.

Avançando para a quinta categoria (como o faz Genette em *Palimpsestes*, para demonstrar a ordem crescente de abstração) encontramos a arquitextualidade, a relação mais abstrata e mais implícita de todas as categorias definidas pelo autor. Trata-se de uma menção

[44] D'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, [...] par la présence effective d'un texte dans un autre.
[45] Un emprunt non déclaré, mais encore littéral" (tradução nossa)

paratextual que diz respeito à designação de um texto como parte de um gênero ou subgênero literário. A relação de um arquitexto com outro é estabelecida então pelo leitor ou pelo crítico, e as expectativas do leitor e sua recepção são de fato importantes. Esta categoria de transtextualidade é a mais abstrata e implícita e exige um co-enunciador para que se faça o reconhecimento, pois o texto nem sempre anuncia seu tipo de gênero ou de discurso. Em alguns títulos, podem ser encontradas indicações paratextuais, como em sonetos intitulados Sonetos, por exemplo.

Voltando para a quarta categoria encontramos a hipertextualidade, que é o foco do estudo de Genette ao longo de sua obra *Palimpsestes.* Segundo o autor, a hipertextualidade consiste em uma relação de derivação textual, onde um texto inicial A (o hipotexto) dá origem a um texto B (hipertexto). A existência do texto inicial A é imprescindível para que o texto B seja construído, sendo exclusiva do autor a responsabilidade deste processo. Ao se fazer a leitura do texto A, inevitavelmente faz-se a leitura de B. De acordo com Genette, todas as obras são, de alguma forma, hipertextuais, podendo haver a existência simultânea de vários tipos transtextuais em uma mesma obra, visto que a presença de um tipo não exclui o outro. O hipertexto não contém necessariamente uma citação, porque possui uma integridade textual própria. É também conhecido como texto de segundo grau, pois deriva de um outro texto pré-existente.

Ainda mencionando a hipertextualidade, ela pode ser dividida entre transformação e imitação. A transformação refere-se a textos que tratam de um mesmo assunto, mas que são apresentados de formas diferentes. Já a imitação refere-se a textos com assuntos diferentes, mas apresentados de forma semelhante. Para Genette, quando se realiza a transformação de uma maneira lúdica, satírica ou séria, o resultado é, respectivamente, a paródia, o *travestissement* e a transposição. Quando é realizada a imitação de maneira lúdica, satírica ou séria, o resultado é, respectivamente, o pastiche, a charge e a *forgerie.* Segundo Genette, a

paródia tem um estilo nobre e um tema vulgar, não tem a intenção de ser agressiva; já o *travestissement* tem um estilo vulgar e um tema nobre, com intenção agressiva. A transposição é conhecida também como transformação séria. O pastiche pode ser visto como uma imitação, feita de modo grosseiro, do estilo de outros autores, devendo ser compreendido como tal pelo leitor enquanto a *forgerie* caracteriza-se por uma imitação de caráter sério. A charge é mais que uma caricatura, é um pastiche satírico.

De certa forma, ao realizar seus trabalhos a respeito da intertextualidade (termo este que ele definiu apenas como uma das categorias da transtextualidade), Genette retomou alguns pontos dos estudos de Júlia Kristeva e Mikhail Bakhtin. Ao cunhar o termo transtextualidade, ele abre caminhos para que se entendam os processos de inclusão de um texto em outro, e para que fique caracterizado o funcionamento de cada um desses processos. O que o diferencia de outros estudiosos é o fato de, por meio de suas categorizações, ser possível analisar tanto o diálogo de um texto com outro texto de autores diversos, ou mesmo obras escritas por um mesmo autor.

Como Genette não limita seus processos a textos de autores diferentes ou com títulos diferentes, as categorias dadas pelo autor serão usadas para a análise transtextual de duas obras de Aluísio Azevedo: o romance *A mortalha de Alzira* e o conto “Inveja”.

7. ANÁLISE TRANSTEXTUAL DO ROMANCE *A MORTALHA DE ALZIRA* E DO CONTO *INVEJA*

A *Mortalha de Alzira* tem como personagens principais o padre Ângelo e a condessa Alzira.

Retomando o quarto capítulo deste trabalho, Ângelo foi abandonado à porta de um mosteiro ainda recém-nascido e desconhece totalmente sua filiação. Frei Ozéas o encontra e, para se redimir dos pecados cometidos em sua juventude, decide criar aquela criança em total clausura com o objetivo de transformá-lo no novo messias, que salvaria a cidade de Paris da perdição e dos prazeres da carne. Ângelo é então educado no mosteiro, sem manter contato com a vida e com as pessoas fora dele. Sua formação dá-se apenas através do estudo de textos bíblicos. De sua cela, onde a janela era emperrada, Ângelo mal podia ver a luz do sol e o que se passava dentro dos muros do mosteiro. O sacerdócio e a reclusão foram-lhe impostos. Sempre acordava bem cedo, rezava, estudava os textos sagrados e recolhia-se logo após o pôr-do-sol. Tinha as mãos pálidas, cabelos negros e olhos muito brilhantes e intensos. Era puro, casto e não conhecia os desejos mundanos até os vinte e poucos anos.

Alzira era mulher muito bonita, tinha os cabelos longos e loiros, uma rica condessa parisiense, que possuía diversos amantes e era conhecida por ser a mulher mais fria de Paris, pois nunca havia amado ninguém. Em sua casa dava inúmeras festas, frequentadas pela sociedade mais rica e libertina da cidade. Alzira era uma mulher estritamente carnal: satisfazia suas ânsias com seus amantes e com tudo o que o dinheiro podia comprar. Jamais satisfeita com o que lhe ofereciam, sempre queria mais. Ela entregava-se aos prazeres carnais a ponto de ficar doente fisicamente.

O conto “Inveja” tem como personagem um jovem padre sem nome. Trata-se de um jovem de cabelos negros, olhos intensos e mãos descoradas. Também este padre foi criado

desde criança para ser um novo messias. Como Ângelo, não conhecia os desejos mundanos. A batina foi-lhe imposta desde cedo e foi privado de todos os prazeres que a sociedade podia oferecer. Não possuía contato com os outros homens, e sentia inveja da vida que eles possuíam e que ele, sendo padre, jamais poderia ter.

Apenas pela descrição das duas personagens masculinas é possível encontrar uma semelhança entre elas. Ambas exerciam o sacerdócio, não por opção, mas por imposição.

Para Gérard Genette, o objeto do texto literário não são os textos em sua singularidade, mas aquilo que os situa no contexto de sua relação explícita ou implícita com outros textos. Lançando mão das classificações formuladas por Genette a respeito da transtextualidade, é possível notar, entre os dois textos de Aluísio Azevedo, uma de suas categorias: a hipertextualidade. As personagens do romance e do conto compartilham das mesmas características físicas e sociais. Em ambos são jovens dedicados ao sacerdócio e à sociedade na condição de padres simples e castos. Na hipertextualidade por transformação, os textos compartilham um mesmo assunto, mas são apresentados de formas diferentes. Tanto em *A mortalha de Alzira* quanto em “Inveja”, o tema apresentado é o mesmo, mas o primeiro texto é apresentado em forma de um romance e o segundo, em forma de conto.

Até o presente momento da escrita deste trabalho não foi possível concluir qual das duas obras de Aluísio Azevedo foi escrita primeiro, apenas qual foi publicada antes da outra, devido ao grande desencontro de informações recolhidas. Podemos supor que o conto tenha sido escrito primeiro, visto que Azevedo, ao criar suas personagens, usava um certo método: ele as desenhava, dando características físicas e de vestimentas; posteriormente, mas não sempre, fazia bonecos com as características dadas e por fim, inscrevia-as em alguma cena, formando um conto. Mas não podemos afirmar que isso tenha ocorrido em relação a este conto em específico. Assim, a análise será feita observando pontos de vista distintos: considerando *A mortalha de Alzira* como texto primeiro (portanto o hipotexto), aproveitados o

tema e a personagem para a elaboração do conto; e então “Inveja”, como sendo o hipotexto de onde derivará o romance.

A obra *A mortalha de Alzira* foi publicada pela primeira vez em forma de romance-folhetim em 1891. Azevedo inspirou-se confessadamente em *La Morte Amoureuse*, de Théophile Gautier, conforme informa no prólogo de seu romance. Mesmo não sendo objetivo deste trabalho realizar a comparação do texto francês com o brasileiro, é importante mencionar que o primeiro pode ser considerado o hipotexto do romance de Azevedo, já que ambos apresentam o mesmo assunto, mas são apresentados de forma diferente. A obra de Gautier conta o amor vivido entre o padre Romuald e Clarimonde, amor este apenas concretizado de fato após a morte da amada. Durante o dia, Romuald vivia como padre; à noite, como boêmio e amante de Clarimonde. Romuald nos adianta o desfecho de sua história já no segundo parágrafo:

> Eu, pobre pároco de aldeia, levei em sonho todas as noites (queira Deus que seja um sonho!) uma vida de alma danada, uma vida de mundano e de Sardanapalo. Um só olhar cheio de condescendência lançado para uma mulher por pouco não causou a perda de minha alma; mas, afinal, com a ajuda de Deus e de meu santo padroeiro, consegui expulsar o espírito maligno que se apoderara de mim. Minha existência tinha se enredado nessa existência noturna totalmente diferente. De dia, eu era um padre do Senhor, casto, ocupado com as preces e as coisas santas; de noite, mal fechava os olhos, tornava-me um jovem nobre, fino conhecedor de mulheres, cães e cavalos, jogando dados, bebendo e blasfemando, e quando, no raiar da aurora, eu despertava, parecia-me que, inversamente, eu adormecia e sonhava que era padre (GAUTIER, s.d., p. 10).

Assim, *La Morte Amoureuse* foi o texto primeiro em relação ao romance de Aluísio Azevedo. As duas obras possuem uma indicação temporal precisa, a semana da Páscoa, quando ambas as personagens (Romuald e Ângelo) recebem a ordenação. E neste mesmo momento, perdem sua tranquilidade devido a uma mulher. Tanto Alzira quanto Clarimonde eram cortesãs e ricas, mulheres que possuíam capacidade máxima de sedução e total controle sobre os homens.

Ainda em relação à *La Morte Amoureuse,* o autor Aluísio Azevedo faz uma referência a esta obra francesa em *A mortalha de Alzira*. A segunda forma de transtextualidade observada é a intertextualidade, pois o autor cita o nome de Gautier e o nome de sua obra, como inspiração e homenagem, já no início de seu livro. De certa forma, este tipo de transtextualidade pode ser lida como paratextualidade, já que comentários e/ou advertências são classificadas como tal. Podemos observar que o prólogo da obra de Azevedo já foi antes citado na página 19 deste presente trabalho.

Mas abandonando agora o texto de Gautier, que não faz parte da análise neste trabalho, retomam-se os dois textos de Aluísio Azevedo. Sempre que possível, serão identificadas as mudanças realizadas tanto no romance quanto no conto.

Para que sejam feitas as análises, torna-se necessário que sejam revistos os resumos dos dois textos.

No romance *A mortalha de Alzira,* o autor começa sua obra por descrever a sociedade parisiense do século XVIII, com seus costumes e seus vícios. Um "escândalo original" rompe o cotidiano da sociedade de Paris: o pregador La Rose, conhecido por sua oratória diante da corte de fidalgos, acometido por um ataque de asma, não poderia pregar o seu sermão de quinta-feira santa. Outro deveria substituí-lo, o que não era uma tarefa tão simples, já que seus sermões eram quase um espetáculo teatral. Nesta ocasião, surge Ângelo: um jovem criado para ser o salvador dos homens, puro e virginal, que nunca havia feito contato com a sociedade de fora do mosteiro.

Na primeira missa, o jovem padre encanta toda a população com seu sermão, pelo fato de ele não ter falas decoradas e rebuscadas como La Rose, por ele falar com o coração, com a alma pura e limpa de toda a sorte de pecados que contaminava a cidade. Em sua segunda missa, a vida de Ângelo começa a mudar. Seus olhos encontram com os olhos de Alzira que, sabendo do sucesso que o padre havia feito, foi à igreja apenas para ver este "milagre entre os

homens”. Quando os olhares se cruzam, o jovem padre sente-se perturbado sem saber o motivo. Seu corpo todo estremecesse e ele é retirado da igreja com os olhos vendados pelo seu mentor, frei Ozéas.

A partir deste fato, Ângelo começa a sentir desejos que ele não sabia ao certo o que eram. Apesar de ter sido educado com textos bíblicos e não entender de sexualidade, o padre procurava conforto nas palavras mais sensuais do livro sagrado, o *Cântico dos Cânticos*.

Um dia, entra em sua cela um casal de borboletas, e elas começam a cruzar voando em torno de Ângelo. O padre põe-se a pensar no motivo de Deus ter feito as criaturas em pares e ele não poder ter o seu também. Ele se revolta com esta situação de castração e expulsa as borboletas de seu quarto.

Frei Ozéas, já tendo se entregado quando jovem aos prazeres da carne, percebendo o que estava acontecendo ao seu pupilo, decide que Ângelo deveria deixar Paris para ser pároco em Monteli. Alzira, apaixonada pelo jovem padre, fica sabendo desta decisão e resolve partir para Monteli também.

Decorridos seis meses desde que Ângelo havia se mudado, ele é chamado para dar a extrema-unção à uma enferma. Quando ele chega ao seu destino, a mulher já estava morta e ele descobre que o cadáver é de Alzira. Neste momento Ângelo se entrega ao amor, já que Alzira não era mais nada do que carne, não possuía mais uma alma. Ele se debruça sobre ela e, neste momento, ela retorna à vida. O padre fica assustado e não entende ao certo o que estava acontecendo. Alzira diz que voltou do mundo dos mortos por causa de seu amor por Ângelo. O jovem padre se declara para Alzira e a beija. Nisso, Alzira solta um suspiro doloroso e deixa-se cair na cama onde repousava antes seu cadáver. Ângelo sentiu-a fria e gritou, perdendo os sentidos e caindo sobre o colo de Alzira desacordado.

A partir deste episódio, Ângelo começa a se encontrar todas as noites com Alzira, assim que ele adormece. Ele deixa de ver sentido em sua vida como padre, percebendo que o

sacerdócio lhe foi outorgado e que, sendo assim, ele jamais poderia ter uma família como qualquer outro homem. Tudo o antes lhe parecia caro e importante, já não tem mais valor.

Alzira o leva para o mundo dos mortos durante a noite, apresentando-lhe todos os prazeres que, como pároco de aldeia, ele não tem. Neste mundo, Ângelo é um fidalgo, veste roupas finas em vez de sua batina, entrega-se aos vícios e ao amor carnal. Torna-se assassino, ladrão e boêmio. Com o passar do tempo, surge uma rivalidade entre os dois Ângelos: o padre de aldeia e o boêmio do mundo dos mortos. Apesar de viverem em mundos diferentes, começam a odiar-se e a desejar a destruição um do outro. O jovem padre já não tem consciência de qual é sua vida real e sua vida imaginária. No mundo dos mortos ele tem boas lembranças de infância, da família, dos amigos do colégio. No mundo dos vivos ele tem as lembranças ruins, de quando o enterraram em uma casa para ser padre, de quando lhe deram uma mortalha negra para vestir como batina.

Seu tutor tenta salvá-lo de suas “alucinações” com Alzira através da fé. Leva o jovem padre ao cemitério e abre a cova da condessa para que ele veja seus ossos. Ângelo observa a ossada de Alzira, mas ela se transforma na própria Alzira, de pele fresca e branca. Por ter noção de que Alzira estava morta e só assim ele poderia ficar junto de sua amada, ao final do romance Ângelo mata seu tutor cravando-lhe uma cruz no peito e morre jogando-se de um abismo.

No conto “Inveja”, a personagem é um jovem padre que passeia por um campo. Ele observa as pessoas ao seu redor, os animais e a paisagem. Senta-se nos restos de uma fonte de pedras coberta por uma folhagem bonita e florida. Ele põe-se a pensar em sua vida de homem casto, um homem que não conhecia os prazeres que o amor de uma mulher poderia dar. Ele sente-se magoado e triste. Pensa no tempo em que ele era um homem bom, tempo este que ele não tinha a noção que o sacerdócio não tinha sido uma escolha dele. Ele associa sua batina a uma mortalha negra e pensa em quando o enterraram em uma casa abominável para se tornar

padre. Lembra também das palavras de seu tutor a respeito das mulheres, dos prazeres carnais e do que ele deveria fazer para domar a matilha que rosnava dentro dele.

Ao observar um casal de pássaros voando acima dele e cruzando no ar, ele é tomado por uma vertigem e mata o casal de passarinhos, que cai ao chão ainda em êxtase.

Como dito anteriormente, a hipertextualidade por transformação pode ser observada ao comparar as duas obras de Aluísio Azevedo. O tema é o mesmo: um jovem padre que não deseja o sacerdócio, que quer satisfazer seus desejos de homem tendo uma mulher e uma família. Um homem acometido por desejos de possuir uma vida que, como padre, jamais poderia ter:

> Seu pensamento caía por terra e ia arrastando-se até à esplêndida catedral, à procura de um bem, em busca de uma ventura, que ele não sabia qual era, mas tão doce e tão irresistível que lhe deixava alma e coração vagamente enleados de desejo (AZEVEDO, s.d., p. 63).

> Estranhos e indefinidos desejos levantavam-se dentro dele, pedindo confortos de uma felicidade que lhe não pertencia e levando-o a cobiçar uma doce existência desconhecida, que seu coração magoado e ressentido mal se animava de sonhar por instinto (AZEVEDO,2005, p. 1040).

Em ambos os textos a narrativa é feita em terceira pessoa por um narrador onisciente seletivo, onde tudo o que as personagens sabem ele também sabe, nem mais nem menos. O narrador sabe do passado das personagens tanto quanto elas mesmas:

> E tudo aquilo nunca lhe pareceu tão miserável, tão ermo e turvo, como naquele instante. Aquela dura prisão, onde surdamente se escoara a triste mocidade, nunca lhe pareceu tão árida e tão mesquinha. Aquelas nuas paredes, empalidecidas pelo tempo, nunca lhe pareceram tão apertadas, e aquele sombrio teto, tão baixo e tão sufocante (AZEVEDO, s.d., p. 58).

> Sofria ímpetos de arrancar aquele seu coração importuno e esmagá-lo debaixo dos pés. Não se sentia capaz de domar a matilha que lhe rosnava no sangue; sobressaltava-se com a ideia de sucumbir a uma revolta mais forte

> dos nervos, e só a lembrança de que seria capaz de uma paixão sensual sacudia-o todo com um frio tremor de febre (AZEVEDO,2005, p. 1041).

No romance não é possível precisar a duração da história, apenas sabe-se que ocorreu no século XVII: “No ano de 17**, Paris então muito governado pela Pompadour e um pouco por Luís XV(...)” (AZEVEDO, s.d., p. 5)

Já no conto, não é possível precisar exatamente quando ocorreu, pois a única informação dada é que era uma tarde de novembro. Mas é possível dizer que toda a ação durou minutos ou, no máximo, horas, pois o padre vê a tarde transformar-se em noite: “Era uma rica tarde de novembro. O sol acabava de retirar-se naquele instante, mas a terra, toda enrubescida, palpitava ainda com o calor dos seus últimos beijos” (AZEVEDO,2005, p. 1040).

Os tempos verbais utilizados pelo narrador são os mesmos tanto no romance quanto no conto: pretérito perfeito e imperfeito, o que traz uma oralidade maior às obras, sendo estas um romance-folhetim, que deve ter uma linguagem diferenciada para entreter e prender o leitor, e um conto, que por característica inerente tem por ser uma história que era contada verbalmente: “As salas do palácio arquiepiscopal pareciam formigueiros; as batinas fervilhavam inquietas, entrando e saindo, trazendo e levando recados” (AZEVEDO, s.d., p. 7) e “O céu, vermelho e quente, debruçava-se sobre ela, envolvendo-a num longo abraço” (AZEVEDO,2005, p. 1040).

No romance *A mortalha de Alzira*, no capítulo *Virgindade no homem*, Aluísio Azevedo cita o *Cântico dos Cânticos*, que faz parte do Antigo Testamento. O livro é uma coleção de cantos de amor. *Cântico dos Cânticos* possui oito capítulos e uma estrutura complexa, já que as personagens alternam as falas e nem sempre é possível identificar a mudança de voz. Ele é dividido em duas partes: Amor (cap.1-4) e Amadurecimento (cap.5-8). É uma canção de amor

e, por ter uma linguagem considerada sensual, sua validade como texto bíblico vem sendo questionada há séculos.

A personagem Ângelo cita vários trechos parecidos com os do *Cântico dos Cânticos*, mas os cita com uma linguagem mais simplificada. Este é apenas um dos trechos:

> Eu durmo e o meu coração vela; eis a voz do meu amado que bate, dizendo: - Abre-me, irmã minha, amiga minha, pomba minha, imaculada minha; porque a minha cabeça está cheia de orvalho, e me estão correndo pelos anéis do cabelo as gotas da noite. (AZEVEDO, s.d.,p. 24)

É possível observar a semelhança com o Quarto Canto do *Cântico dos Cânticos:*

> Eu estava dormindo, mas meu coração velava. Atenção! O meu amado está batendo. Abre, minha irmã e minha noiva, minha pomba, meu primor! Pois tenho a cabeça borrifada de orvalho, e do sereno da noite, minha cabeleira. (Quarto Canto, Noturno)

A este tipo de transtextualidade, Genette dá o nome de hipertextualidade, já que um texto anterior é evocado. Mas, observando o texto com outro olhar, poderíamos enquadrá-lo no tipo descrito como intertextualidade, pois o trecho foi parafraseado para que a leitura se tornasse mais fluida e se encaixasse melhor no todo da obra.

Quando Alzira leva o jovem padre ao mundo dos mortos, é possível ver claramente um diálogo com a obra *A Divina Comédia*, de Dante. Para cada lugar onde Ângelo é levado, corresponde a um dos círculos do inferno descritos por Dante. Quando o casal chega em uma vasta galeria formada de ossos, o narrador descreve-nos os casais conversando, beijando-se:

> E apontando para duas sombras que atravessavam nesse momento por defronte dos seus olhos: - Olha! Vês esse par que aí vai, conversando em segredo?... É Cleópatra e Marco Antônio. Assim conversam há vinte séculos! (...) (AZEVEDO, s.d., p. 173).

Podemos notar que Azevedo faz referência ao Segundo Círculo, o Vale dos Ventos, onde são punidas as pessoas luxuriosas. De acordo com Dante, as pessoas que foram levadas em vida pelas suas paixões, que as arrastavam como o vento, devem ser punidas passando a eternidade em um turbilhão de vento, debatendo-se umas contra as outras:

> No ingresso do segundo círculo está Minos, que julga as almas e designa-lhes a pena. No repleno desse círculo estão os luxuriosos, que são continuamente arrebatados e atormentados por um terrível turbilhão. Aqui Dante encontra Francisca de Rimini, que lhe narra a história de seu amor infeliz (ALIGUIERI, 1958, p. 31)

Quando penetram em um vale fechado entre rochas negras e entram em uma caverna, eles estão à procura do Demônio do ouro. Neste local, as almas dos avarentos sobrevoam, em forma de sinistras aves, a caverna que abriga todo o ouro e toda a riqueza dos avarentos mortos. Podemos dizer que Alzira e Ângelo estão no Quarto Círculo do inferno, nas Colinas de Rochas, onde as pessoas que foram gananciosas em vida são punidas, de acordo com Dante. Em *A Divina Comédia,* os pródigos e os avarentos convivem: suas riquezas materiais se transformaram em grandes pesos de barras e moedas de ouro que um grupo e empurra contra o outro e também trocam injúrias, pois suas atitudes em vida em relação à riqueza foram opostas: “Mas Virgílio o faz calar-se, e conduz o discípulo a ver a pena dos pródigos e dos avarentos, que são condenados a rolar com os peitos grandes pesos e trocarem-se injúrias” (ALIGUIERI, 1958, p. 43).

Na caverna do ouro, o Demônio fala indiretamente a respeito de Dante e dos círculos do inferno imaginados por ele, e aconselha Ângelo:

> Abre-lhe o cérebro, abre-lhe o peito, abre-lhe os intestinos! Encontrarás nessas três regiões do pensamento, do amor e da animalidade, o modelo dos círculos do inferno, que ele traçou no seu lancinante poema. E nesses círculos só uma força há que os iguala e nivela, é a dor! A dor de quem pensa, a dor de quem ama e a dor de quem tem fome! Queres ser feliz?... Vive bestialmente! Opõe os teus sentidos ao teu cérebro e ao teu coração! Sê bruto, meu filho! A natureza é um pasto de bestas – espoja-te nele, se quiseres gozar a vida! (AZEVEDO, s.d., p. 195).

Quando Alzira e Ângelo saem da caverna com o ouro e retomam seu caminho, um grupo de salteadores os impede de passar. Ao ver Alzira ameaçada pelo chefe da quadrilha, Ângelo o ataca com o punhal dado pelo Demônio do ouro. E assim, o jovem principia a matar um a um. E de um dos cadáveres, bebe-lhe o sangue. Acredita-se que este possa ser o Sétimo Círculo, o Vale do Rio Flegetonte, onde as pessoas acusadas de violência contra outras e contra seus bens são punidas, mergulhadas em um rio de sangue:

> O minotauro está de guarda ao sétimo círculo. Vencida a ira dele, chegam os poetas ao vale, em cujo primeiro compartimento vêm um rio de sangue fervendo, no qual são punidos os que praticaram violências contra a vida ou as coisas do próximo (ALIGUIERI, 1958, p. 63).

Em um outro momento, Alzira busca Ângelo em uma gôndola de prata. Chegam em um vasto recinto, onde uma ceia era servida em baixelas de ouro. Todos lá bebem dos melhores vinhos e comem dos bons manjares. Supõe-se que eles estejam no Terceiro Círculo, o Lago de Lama, onde o prazer da gula é amplificado no inferno. Os gulosos, segundo Dante, são punidos por Cérbero, o cão de três cabeças, sendo devorados por ele por toda a eternidade: “No terceiro círculo estão os gulosos, cuja pena consiste em ficarem prostrados debaixo de uma forte chuva de granizo, água e neve, e ser dilacerados pelas unhas e dentes de Cérbero” (ALIGUIERI, 1958, p. 37).

O último círculo visitado por Alzira e Ângelo é o sexto. No Sexto Círculo, a Cidade de Dite, estão os condenados por heresia. É cercado por fogo, fossos profundos e muralhas de ferro. Aqui, o pároco Ângelo luta contra o boêmio Ângelo, acusando-o de assassino, bêbado, ladrão e herege, por abandonar Deus e ficar “a vagabundear ao lado de uma infecta prostituta” (AZEVEDO, s.d., p. 221). De acordo com Dante, os acusados de heresia estão condenados a passar a eternidade em um túmulo de fogo com mais mil outros condenados:

> Aqui estão os hereges por seu erro,

> Com seus sequazes dos diversos cultos;
> São mais do que tu cr ês em cada enterro.
> Iguais com seus iguais estão sepultos,
> Uns túmulos mais que outros são candentes (ALIGUIERI, 1958, p. 53).

Aluísio Azevedo combinou os elementos fornecidos por Dante para transformar o mundo dos mortos de Alzira no próprio inferno, sem mencionar em nenhum momento que aquele era realmente o inferno.

Voltando a dissertar sobre a relação entre romance e o conto é possível notar, através da personagem "padre" de ambos os textos, uma relação entre as duas obras. A intertextualidade, ou seja, a presença efetiva de um texto em outro, pode ser notada através da lembrança do padre no conto, de um conselho que lhe foi dado, e da fala de frei Ozéas a Ângelo:

> E se, apesar de tudo, encontrares alguma mulher, que te leve a sonhar estranhas venturas... bate com os punhos cerrados contra o peito, dilacera as tuas carnes com as unhas até sangrares de todo o veneno da tua mocidade! Esmaga, à força de penitência, toda a animalidade que em ti exista! Aperta os teus sentidos dentro do voto de ferro da tua castidade, até lhes espremeres toda a seiva vital! Fecha-te, enfim, dentro do teu voto de castidade, como se te fechasse dentro de um túmulo! (AZEVEDO, s.d., p. 62).

> Deram-me depois uma mortalha negra e disseram-me: "Estuda, medita, reza, e faze-te um santo! És moço? Pois bem! quando o sangue, em ondas de fogo, subir-te à cabeça e quiser estrangular os teus votos, agarra aquele cilício e fustiga com ele o corpo! quando vires uma mulher, cujo olhar, úmido e casto, te faça sonhar os deslumbramentos do amor, bate com os punhos cerrados contra o teu peito e alanha tua carne com as unhas, até que sangres de todo o veneno da tua mocidade! Fecha-te ao prazer e à ternura, fecha-te dentro da tua fé, como se te fechasses dentro de um túmulo!" (AZEVEDO,2005, p. 1041).

Nestes dois trechos citados, além da intertextualidade, pode coexistir a hipertextualidade, já que um texto anterior é mencionado. Neste caso, podendo ser o hipotexto tanto o romance quanto o conto, dependendo de qual texto toma-se para ser o texto primeiro.

Outro ponto transtextual que podemos observar entre as obras é a atitude de Ângelo em relação às borboletas e a do jovem padre em relação ao casal de pássaros:

> Nisto, entrou na sombria cela um alegre casal de borboletas brancas, e começou a cruzar-se no ar, doudejando em volta da cabeça de Ângelo [...] - Um casal de borboletas!... disse consigo. Duas!... Um par!... E por que duas?... Por que andam juntas? Por que não veio uma só?... [...] – Se o sexo é uma imundície condenada por Deus, por que Deus então fez as suas criaturas aos pares, e por que fez o sexo?... Por que os homens não continuam a nascer como Adão e Eva? ... "Por castigo" diz a Escritura Sagrada... Logo, a procriação não é um bem, é um mal; logo, o mundo inteiro é um purgatório, e a vida um tormento!... (AZEVEDO, s.d., p. 68).

> Nisto, o canto de um passarinho fê-lo olhar para cima. Na embalsamada cúpula de verdura que cobria a monte o inocente intruso trinava ao lado sua companheira. O moço estremeceu e ficou a olhar fixamente para eles. Os dois velhaquinhos, descuidosos na sua felicidade, conservavam-se muito unidos, como se estivessem cochichando segredos de amor. A fêmea estendia a cabeça ao amigo e, enquanto este lhe ordenava as penas com o bico, ela, num arrepio, contraía-se toda, com as asas levemente abertas e trêmulas. Depois uniram-se ainda mais, prostrados logo pelo mesmo entorpecimento (AZEVEDO,2005, p. 1042).

Mais uma vez é possível notar o diálogo que ocorre entre as duas obras de Azevedo, podendo descrever este diálogo como hipertextualidade. O hipertexto tem integridade própria, é uma derivação do hipotexto, uma transformação. Para que isso seja reconhecido, é necessário que o leitor tenha conhecimento das duas obras, e as conhecendo também consiga reconhecê-las uma na outra.

Se pensarmos nas personagens que protagonizam as duas obras, tanto Ângelo quanto o jovem padre sem nome, nota-se que elas possuem as mesmas características físicas e psicológicas; estas personagens não sofrem mudanças de um texto ao outro. Ângelo sente-se infeliz por não poder desfrutar do amor de uma mulher e sente inveja das borboletas que entram em sua cela e começam a se amar em pleno voo. O jovem padre também sente-se infeliz por não poder viver sua vida em par, como os outros homens o fazem e, assim como

Ângelo, sente inveja de um casal de animais que começam a se amar logo acima de sua cabeça.

Outro ponto transtextual que é possível ser identificado entre o romance e o conto de Azevedo é quando o padre Ângelo e o padre sem nome sentem-se infelizes com suas vidas de homem casto, pensando em toda a dor que teriam que suportar até morrerem de velhice um dia:

> E vinha-lhe uma frouxa vontade de morrer, ou pelo menos de envelhecer logo, de repente, ali mesmo; um desejar que seu corpo de fizesse de súbito alquebrado e frio, que seu cabelo, de preto e lustroso se tornasse branco e desbotado, que os seus dentes amarelecessem, e que a sua fronte se despojasse naquele mesmo instante, e abrisse toda em rugas. Desejava refugiar-se covardemente na velhice, como dentro de um abrigo seguro contra a matilha que lhe rosnava no sangue (AZEVEDO, s.d., p. 66).

> O que ele desejava do fundo do seu desgosto era morrer, morrer logo ou quando menos envelhecer quanto antes; ficar feio, acabado, impotente; que o seu cabelo de preto e lustroso se tornasse todo branco; que o seu olhar arrefecesse; que os seus dentes amarelassem e a sua fronte se abrisse em rugas. Desejava refugiar-se covardemente na velhice como num abrigo seguro contra as paixões mundanas (AZEVEDO,2005, p. 1041).

O pensamento dos dois padres das obras de Azevedo é igual. Ambos gostariam de se refugiar na velhice para seus desejos como homens “comuns” desaparecessem. Os dois padres, ainda jovens, sofrem com o desejo carnal e com a impossibilidade de realizá-lo, devido a sua condição eclesiástica. Ambos veem a injustiça de Deus, por formar as criaturas sempre em pares mas, ao mesmo tempo, impedindo-os de ter seus próprios pares amorosos.

De acordo com as teorias naturalistas, Aluísio Azevedo demonstra, por meio destas duas personagens, a influência do ambiente e da educação na formação se seus caráteres. Em ambos os textos, as personagens são influenciadas a ponto de desenvolverem doenças psicológicas. No jovem padre do conto, ele se descontrola e mata o casal de pássaros; após o acontecimento, sai andando como se nada de errado tivesse feito. No caso de Ângelo, todas as

influências do meio e da sociedade sofridas por ele o direcionam para o desenvolvimento da histeria.

A forma transtextual mais identificada entre as estas duas obras de Aluísio Azevedo é a hipertextualidade. Se pensarmos em *A mortalha de Alzira* como sendo o texto primeiro, o hipotexto, o conto torna-se o hipertexto. Pode-se dizer que houve uma redução do romance para o conto, não mantendo sua forma mas conservando seu conteúdo, ainda que reduzido. Se considerarmos o conto "Inveja" como sendo o hipotexto, pode-se dizer que houve uma expansão do texto primeiro, mudando sua forma, conservando seu conteúdo e adicionando personagens, ambientes e acontecimentos que poderiam explicar as reações e fluxos de consciência de sua personagem.

Pode-se observar que vários trechos são mantidos quase que integralmente em ambos os textos. Tanto o conto como o romance inicia-se da mesma forma, tentando dar uma temporalidade para as narrativas.

Não é possível afirmar o motivo pelo qual Aluísio Azevedo decidiu ampliar ou reduzir um texto primeiro. Mas estes dois textos são exemplos da relação hipertextual de transformação, por tratarem dos mesmos assuntos, do mesmo tipo de personagem, mas de maneiras diferentes. Um texto não é simplesmente a cópia aumentada de outro, ou então simplesmente a cópia reduzida. O romance apresenta uma variedade de detalhes não existentes no conto o que, de certa forma, pode caracterizar a diferença entre os gêneros romance e conto.

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A segunda metade do século XIX assiste à expansão burguesa no mundo e, por isso mesmo, é uma fase de lutas militares, de conquistas coloniais, de teorização de pretensas superioridades, de imensa luta ideológica justificatória dessas superioridades, de desenvolvimento da produção e do comércio, de invenções, de inovações técnicas e de avanço científico.

A ciência precisa de novos métodos, mais rápidos e eficazes; deve oferecer resultados imediatos, apresentar possibilidades de rápida acumulação de riquezas. Abrem-se os horizontes da Física, da Matemática e da Química. Nessa época surgiram novas concepções a respeito do homem e da vida em sociedade e os estudos da Biologia, Psicologia e Sociologia estavam em alta. O avanço não poderia deixar de lado as ciências naturais. Surge, em 1859, *A Origem das Espécies*, de Charles Darwin, demonstrando que os seres vivos estão em constante transformação e que estas resultam de um processo natural e histórico. Essa ideia de transformação afeta sensivelmente a luta ideológica existente nessa época: a burguesia contra o proletariado.

No decorrer do século XIX, principalmente na segunda metade, o Brasil viveu grandes transformações sociais, econômicas e políticas. O café tornou-se o principal produto agrícola de exportação do país, e os grandes lucros gerados com a sua exportação permitiram a recuperação econômica do Brasil, cujas finanças estavam abaladas desde a época da independência, devido a empréstimos externos e à queda nas exportações agrícolas. O capital proveniente das exportações do café permitiu a instalação de indústrias e a modernização do país. O tráfico de escravos foi extinto em 1850, mas só em 1888 a escravidão no Brasil acabou definitivamente.

No Brasil do século XIX a leitura mais difundida era a dos jornais: suas crônicas sobre a vida, algumas críticas de romances e, sobretudo, os folhetins. Nesta seção dos folhetins eram publicados alguns romances, crônicas literárias e artísticas, novelas e contos.

Arthur Azevedo, irmão mais velho de Aluísio Azevedo, chama a atenção sobre o campo de interesse dos leitores da época: “Pode-se afirmar, sem receio de exageração que o grosso do nosso público, em coisas de literatura, só lê e só conhece o folhetim-romance e as seções alegres das folhas diárias, mas que não excedem uma coluna”, em *Eloy, o Herói*, De palanque, “Novidades”, Rio de Janeiro, 10.10.1887.

A leitura era então constituída pelos últimos sucessos de Paris ou por clássicos do gênero romance. Os romances sempre giravam em torno de uma intriga que envolvia aventuras sentimentais de heróis tão perfeitos como também irreais. O público leitor destas obras era geralmente as mulheres, que ocupavam seu ócio gerado pela sociedade patriarcal com as fantasias de uma vida romântica e perfeita. As leitoras ainda manifestavam certa resistência aos outros tipos de romance, mesmo que viessem em forma de folhetins.

O Naturalismo surgiu como um meio de expressão, assinalando a decadência da burguesia e de crenças do século XIX; surge contra o tradicionalismo do Romantismo, que foi o meio de expressão próprio da ascensão burguesa.

O termo Naturalismo caracteriza a doutrina filosófica segundo a qual todos os fenômenos podem ser reduzidos, por um encadeamento mecânico, a fatos do mundo concreto, sem nenhuma intervenção das causas transcendentais ou teológicas. Com o Naturalismo, tudo mudou. Passando a ser experimental e, portanto, científico, o romance adquiriu importância e dignidade, deixou de representar um passatempo. O sexo, que antes era praticamente banido das narrativas, começa a ocupar uma posição considerável. O determinismo biológico e os escritos de Charcot sobre a histeria transformaram as mulheres do romantismo em fêmeas.

O romance era voltado para a análise do comportamento humano nas camadas menos privilegiadas, estabelecendo o condicionamento homem-meio até atingir o patológico. A patologia social, como a miséria, o adultério e a criminalidade, era também bastante trabalhada.

A linguagem de Aluísio Azevedo se vincula diretamente à realidade social das últimas duas décadas do século XIX, onde a contradição entre o escravismo e o liberalismo é estrutural na sociedade brasileira. Seus romances naturalistas, também chamados de romances de tese, refletem o cientificismo dominante na época: o meio e a hereditariedade determinam o comportamento humano, guiado pelo instinto. O Naturalismo enfatiza o aspecto materialista da existência humana. Para os escritores naturalistas, influenciados pelas teorias das ciências experimentais da época, o homem era um simples produto biológico cujo comportamento resultava da pressão do ambiente social e da hereditariedade psico-fisiológica. Nesse sentido, dadas certas circunstâncias, o homem teria as mesmas reações, instintivas e incontroláveis. Caberia ao escritor armar em sua obra determinada situação experimental e agir como um cientista em seu laboratório, descrevendo as reações humanas sem nenhuma interferência de ordem pessoal ou moral.

O Naturalismo atribui ao ser humano um destino do qual não se pode escapar, de origem fisiológica, aquilo que, na verdade, é produto do sistema econômico-social: a reificação do homem, ou seja, a sua transformação em coisa. A representação da histeria nas obras naturalistas coloca em pauta assuntos que antes eram considerados tabus, como a sexualidade e a crítica à religião. Ao mesmo tempo em que estes assuntos escandalizavam a população no século XIX, as informações em forma de ficção nas obras naturalistas divulgavam as descobertas científicas recentes na área da psiquiatria e da psicanálise. Aluísio Azevedo viveu em uma época onde a fé lutava contra o livre pensamento e a ciência na área da psiquiatria e psicanálise estava em evolução.

Apesar de o enredo da obra *A mortalha de Alzira* se passar em Paris e no século XVIII, o autor coloca características da própria sociedade brasileira do século XIX. Em seus textos naturalistas, ele denuncia uma sorte de desvios de conduta praticados pelo clero. Os sofrimentos causados à camada mais pobre da sociedade são descritos de forma crítica nas obras.

Aluísio Azevedo usa de seus conhecimentos em literaturas naturalista e científica para criar suas personagens, fazendo estas personagens se parecerem cada vez mais com a sociedade na qual ele estava inserido. Apesar de não ser um leitor exímio, possuía profundo conhecimento nas descobertas médicas feitas na Europa, aproveitando-se deste conhecimento para criticar a sociedade e sua corrupção, e a igreja e seus abusos e perversões.

Entre suas leituras, figuravam nomes importantes da literatura naturalista e médica, como Zola, Charcot e Briquet. Aluísio não só lia, mas compreendia como poucos no Rio de Janeiro os textos médicos específicos que serviriam, mais tarde, para a elaboração de suas obras.

A obra de Charcot pode ser a marca de uma hesitação entre o positivismo científico e o espiritualismo, uma tentativa de se colocar, a propósito da histeria, a questão, tão velha quanto o mundo, da relação entre corpo e alma. Aluísio transformava as damas do Romantismo em fêmeas; homens criados em clausura em profanos e negros, antes escravos, em príncipes encantados.

Em suas obras, sempre configuravam típicas figuras do naturalismo brasileiro: pessoas de classe social baixa, rechaçadas pela sociedade, mulheres e homens com doenças físicas e psicológicas.

“Inveja” é um dos contos de Aluísio de Azevedo onde é possível notar a posição que o autor tinha a respeito de sua época. A personagem deste conto é um jovem eclesiástico que,

insatisfeito com a sua vida de homem puro e casto, toma uma atitude que vai contra a sua posição na sociedade (padre). Este assunto faz com que se torne possível um diálogo com o texto *A mortalha de Alzira.*

A intertextualidade (o diálogo entre textos) sempre foi um termo e um conceito muito discutidos no mundo literário e crítico por haver diversas definições para este termo. Gérard Genette, sentindo que o termo intertextualidade era muito vago para descrever algo tão complexo, transformou-o em transtextualidade e utilizou o termo antigo para transformá-lo em uma das cinco categorias que descrevem a presença de um texto em outro. As categorias criadas por ele são: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade; cada uma com seu grau de abstração. Apesar da separação em categorias, Genette admite o fato de que os cinco tipos de transtextualidade não podem ser totalmente separados um dos outros.

Aluísio Azevedo escreveu duas obras que "conversam entre si" além de conversar com diversas outras. *A mortalha de Alzira* (romance naturalista) e "Inveja" (conto) são duas obras com diversos traços transtextuais. O romance também apresenta traços transtextuais com a obra *La Morte Amoureuse,* de Théophile Gautier, *A divina comédia,* de Dante Aliguieri e com o texto *Cântico dos Cânticos.* Este romance de Aluísio Azevedo já foi considerado plágio, mas depois considerado uma paráfrase, uma homenagem a Gautier e fruto de *La Morte Amoureuse.*

Podemos concluir que, pelo fato de haver pouca fortuna crítica a respeito, o estudo destas duas obras de Aluísio Azevedo é de grande importância para a literatura brasileira, contribuindo de forma significativa para a formação da fortuna crítica deste autor.

Corroborando o fato de todo texto sempre ser uma reescritura de outros textos, a "colcha de retalhos" sempre terá novos pedaços adicionados e o diálogo de um texto com

outro terá sempre novas vozes, assim como acontece nas duas obras estudadas de Aluísio Azevedo, *A mortalha de Alzira* e “Inveja”.

9. REFERÊNCIAS

ADORNO, T.W. *Posição do narrador no romance contemporâneo.* São Paulo : Duas Cidades, 2003.

ALIGUIERI, D . *A divina comédia.* São Paulo : Edigraf, 1958.

ARARIPE JÚNIOR, T. A. *Obra crítica de Araripe Júnior*. Volume 1: 1868-1887. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Casa de Rui Barbosa, 1958.

_____. *Obra crítica de Araripe Júnior*. Volume 2: 1888-1894. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Casa de Rui Barbosa, 1960.

_____. *Araripe Júnior*: teoria, crítica e história literária. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

AZEVEDO, A. *A mortalha de Alzira.* Rio de Janeiro: Fauchon e C'' – Livreiros Editores, 1893.

_____. *A mortalha de Alzira.* São Paulo: Livraria Martins, s.d.

_____. *Demônios.* 5. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & CIA Editores, 1943.

_____. *Ficção completa em dois volumes.* Organização de Orna Messes Levin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005a. v. 1.

_____. *Ficção completa em dois volumes.* Organização de Orna Messes Levin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005b. v. 2.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem:* problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: Hucitec, 1986.

_____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARROS, D.L.P. *Teoria semiótica do texto.* 4. ed. São Paulo: Ática, 2005.

BARTHES, R. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

_____. *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BATAILLE, G. *A literatura e o mal*. Trad. António Borges Coelho. Lisboa: Ulisseia, 1957.

BENJAMIN, W. O narrador. In : BENJAMIN, W. et al. *Textos escolhidos.* São Paulo : Abril Cultural, 1975.

BESSIÈRE, I. *Le récit fantastique*: La poétique de l'incertain. Paris: Larousse, 1974.

BILAC, O. *Vossa Insolência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BORDINI, M.G. O temor do além e a subversão do real. In: ZILBERMAN, R. (Org.). *Os preferidos do público*: Os gêneros da literatura de massa. Petrópolis: Vozes, 1987.

BOROSSA, J. *Conceitos de psicanálise:* histeria. Tradução de Carlos Mendes Rosa. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2005.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.

_____. *O ser e o tempo da poesia.* São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. *História concisa da literatura brasileira*.3.ed. São Paulo: Cultrix, 1980.

_____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOURNEUF, R., OUELLET, R. *O universo do romance*. Trad. J.C.S. Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

BRAIT, B. *A personagem.* 7. ed. São Paulo : Ática, 2000.

BREMOND, C. A lógica dos possíveis narrativos. In : BARTHES, R. et. Al. *Análise estrutural da narrativa.* Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis : Vozes, 1971.

BRIQUET, P. *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie.* Paris: J-B Baillière et Fils, Libraires de L'Académie Impériale de Médecine, 1859. Disponível em: http://gallica.bnf.fr/. Acesso em: 20/01/2012.

BROCA, B. *Naturalistas, parnasianos e decadistas:* vida literária do Realismo ao Pré-Modernismo. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.

BULHÕES, M. *Leituras do desejo:* o erotismo no romance naturalista brasileiro. São Paulo: EdUSP, 2003.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade.* São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.

_____. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Nacional, 1959.

CARVALHAL, T. F.; COUTINHO, E. (Org.) *Literatura comparada*: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CAUSO, R. S. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil (1875 a 1950)*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

CHARCOT, J-M. *Grande histeria.* Organização de Antonio Quinet. Tradução de Contra Capa. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, Rios Ambiciosos, 2003.

_____. *L'hystérie.* Textes choisis et introduction par E. Trillat. Paris: L'Harmattan, 1998.

CINTRA, I. A. et al. *Conto brasileiro:* quatro leituras. Petrópolis : Vozes, 1979.

COGNY, P. *Le Naturalisme.* Paris : Presses Universitaires de France, 1968.

COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

CORTÁZAR, J. *Valise de cronópio*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

COSTA, F.M. (Org.).*Os melhores contos fantásticos.* Trad. Adriana Lisboa et al. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2006.

CRESPO, S. *Anunciada embarcação na histeria.* Lisboa: & etc, 1997.

CULLER, J. *Teoria literária :* uma introdução. Trad. Sandra G. T. Vasconcelos. São Paulo : Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

DIMAS, A. (Org.). *Aluisio Azevedo :* literatura comentada. São Paulo : Abril, 1980.

DISCINI, N. *Intertextualidade e conto maravilhoso.* São Paulo : Humanitas/ FFLCH/ USP, 2001.

D´ONOFRIO, S. Elementos estruturais da narrativa. In *Teoria da do texto 1: prolegômenos e teoria da narrativa.* 2ª edição. São Paulo: Ática, 1995.

_____. *Forma e sentido do texto literário.* São Paulo: Ática, 2007.

EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura :* formalistas russos. Porto Alegre, RS : Globo, 1973.

FAIRCLOUGH, N. *Language and Power*. 2. ed. London: Pearson/Longman, 2001

FANINI, A.M.R. *Os romances-folhetins de Aluísio Azevedo :* aventuras periféricas. Tese (Doutorado). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: [s.n.], 2003.

FIORIN, J. L. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006

FLETCHER, A. *Alegoría*: teoría de un modo simbólico. Trad. V. C. González. Madrid: Ediciones Akal, 2002.

FONTANIER, P. *Les Figures du discours.* Paris: Flammarion, 1968.

FOUCAULT, M. *História da loucura na Idade Clássica.* 4. Ed. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FREUD, S. *Edição standart brasileira das obras psicológicas completas.* Rio de Janeiro: Imago, 1980.

_____. *O nascimento da clínica.* Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1977.

FRIEDMAN, N. Point of view in fiction. In: STEVICK, P. P. *The theory of the novel.* New York: The Free Press, 1967.

FURST, L.; SKRINE, P. *O naturalismo.* Lisboa: Lysia, 1971.

FURTADO, F. *A construção do fantástico na narrativa.* Lisboa : Livros Horizonte, 1980.

GAUTIER, T. *A morta apaixonada.* Lisboa : Amigos do Livro Editores, [s.d.]

GENETTE, G. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.

_____. *Discurso da narrativa.* Lisboa: Edições Veja, 1995.

GOTLIB, N.B. *Teoria do conto.* 8. ed. São Paulo : Ática, 1998.

GROTTO, L. *Disfarces do invisível :* duplicações da história na obra de Ricardo Piglia. Dissertação (Mestrado). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: [s.n.], 2006.

JENNY, L. A estratégia da forma. In: *Intertextualidade.* Coimbra: Almedina, 1979.

JOLLES, A. *Formas simples*. Trad. de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEITE, L.C.M. *O foco narrativo.*10. ed. São Paulo : Ática, 2002.

LIMA, H. *Variações sobre o conto*. Cadernos de Cultura, Ministério da Cultura e Saúde, s.d.

LOPES, H. *Literatura fantástica no Brasil*: língua e literatura. São Paulo, 1975.

LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural na literatura*. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. *A arte do conto.* Rio de Janeiro : Bloch, 1972.

MALRIEU, J. *Le fantastique.* Paris : Éditions Hachette, 1992.

MARTINS, W. *História da inteligência brasileira.* São Paulo: Cultrix, 1977.

MELLO, A. M. L. As faces do duplo na literatura. In: *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000.

MENDILOW, A. A. *O tempo e o romance*. Porto Alegre: Globo, 1972.

MENEZES, R. *Aluísio Azevedo, uma vida de romance.* São Paulo: Livraria Martins Editora, 1958.

MÉRIAN, J.Y. *Aluísio Azevedo vida e obra: (1857-1913).* Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

MILNER, M. *La Fantasmagorie:* essai sur l'optique fantastique. Paris: Presses Universitaires de France, 1982.

MOISÉS, M. *A criação literária* Prosa I. São Paulo : Melhoramentos, 1967.
_____. *A criação literária.* São Paulo : Melhoramentos, 1973.

_____. *Dicionário de termos literários.* 3. ed. São Paulo : Pensamento, 1982.

_____. *História da literatura brasileira* – Realismo e Simbolismo. São Paulo: Cultrix, 2001.

MONTEIRO, J. Prefácio. *O conto fantástico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.

MONTELLO, J. *Aluísio Azevedo e a polêmica d'O Mulato.* Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora S.A., 1975.

MUCHEMBLED, R. *Uma história do diabo:* séculos XII-XX. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

NASIO, J. D. *A histeria:* teoria clínica e psicanalítica. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

NETO, H. C. *A conquista.* Rio de Janeiro: Liv. Laemmert, 1899.

NUNES, B. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

NUNES, P. M. P. *Medicina, poder e produção intelectual:* uma análise sociológica da medicina no Maranhão. São Luís: Edições UFMA-PROIN-SC, 2000.

NUNES, S.A. *O corpo do diabo entre a cruz e caldeirinha:* um estudo sobre a mulher, o masoquismo e feminilidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

OITICICA, J. *Curso de literatura.* Rio de Janeiro: Editora Germinal, s.d.

OLIVEIRA, A. T. P. *Minimanual compacto de literatura brasileira: teoria e prática.* São Paulo: Rideel, 2003.

PALONSKY, C. *Estruturas clínicas na clínica:* a histeria. Belo Horizonte: Editora PUC-MINAS, 1997.

PEREIRA, L. M. *História da literatura brasileira - Prosa de Ficção - de 1870 a 1920*. Rio de Janeiro, 1957.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. Caderno Mais, Folha de São Paulo, 30 de dezembro de 2001.

PIRES, O. *Manual de teoria e técnica literária*. 3. ed. Rio de Janeiro: Presença, 1989.

POE, E.A. *Resenhas sobre Twice-Told Tales, de Nathaniel Hawthorne*. Tradução de Charles Kiefer. Bestiario, Porto Alegre, v.1, n.6, 2004. Disponível em: http://www.bestiario.com.br/6_arquivos/resenhas%20poe.html. Acesso em: 15 jan. 2012.

PONNAU, G. *La folie dans la littérature fantastique.* 1. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

PRADO, J.; CONDINI, P.(Org.). *A formação do leitor:* pontos de vista. Rio de Janeiro: Argus, 1999.

PRAZ, M. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas: Edunicamp, 1996.

PROPP, V.I. *Morfologia do conto maravilhoso.* 2. ed. São Paulo: Forense Universitária, 2002.

RAMADAN, Z. B. A. *A histeria.* São Paulo: Ática, 1985.

REIS, L.M.R. *O que é conto. 4*. ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.

RICHER, P. *Etudes cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie.* Paris: A. Delahaye & E. Lecrosnier, 1885.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa.* tomo II. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.

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

SAMOYAULT, T. *A intertextualidade.* São Paulo: Hucitec, 2008.

SAMUEL, R. *Novo manual de teoria literária.* 4. ed. Petrópolis : Vozes, 2007.

SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos.* São Paulo: Perspectiva, 1978.

SIEBERS, T. *The Romantic Fantastic*. Ithaca; London: Cornell University Press, 1984.

SILVA, E. C. *Leitura:* sentido e intertextualidade. São Paulo: Unimarco, 1997.

SILVA, V. M. A. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 2007.

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

SOLANOWSKI, M. Literatura fantástica : em busca de uma definição. *Tema,* n.5, jan/mai, 1988.

TADIÉ, J-Y. *La critique littéraire au XXe siécle.* Paris: Belfond, 1987.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica.* Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. *As estruturas narrativas.* 2. ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

TRILLAT, E. *História da histeria.* Tradução de Patrícia Porchat. São Paulo: Escuta, 1991.

TUFANO, D. *Estudos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Moderna. 4.ed. 1991.

VAX, L. *L'Art et la littérature fantastiques*. 4. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1974.

VEITH, I. *Histoire de l'hystérie.* Paris: Seghers, 1973.

VERÍSSIMO, J. *História da literatura brasileira:* de Bento Teixeira, 1601 a Machado de Assis, 1908. 4. Ed. Brasília: Editora UnB, 1963.

VOLOBUEF, K. *Frestas e aresta:* A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Editora da UNESP, 1999.

WINTER, J-P. *Os errantes da carne:* estudos sobre a histeria masculina. Tradução de Procopio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2001.

ZOLA, E. *Le roman expérimental*. Paris: Guarnier-Flammarion, 1971.

_____. Prefácio de *Thérèse Raquin*. In: ___. *Thérèse Raquin*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.