

## Horror e imaginação romântica: como Aluísio Azevedo se apropria de “A morte amorosa” de Théophile Gautier em *A mortalha de Alzira*

Lainister de Oliveira Esteves<sup>1</sup>

Fundação Educacional Unificada Campograndense (FEUC)

**Resumo:** O objetivo deste artigo é analisar como Aluísio Azevedo se apropria do conto “A morte amorosa”, de Théophile Gautier, para escrever *A mortalha de Alzira*. A publicação do romance de Aluísio Azevedo levanta uma série de questões acerca do debate entre o Realismo e o Naturalismo na literatura brasileira e indica como a chamada imaginação romântica, que agrega o horror e o fantástico, é posta em segundo plano na segunda metade do século XIX. A adaptação empreendida por Aluísio Azevedo revela as tensões entre modelos literários distintos que buscavam espaço no campo literário e expressa o contraste entre o gosto popular e os processos de canonização da literatura brasileira.

**Palavras-chave:** Horror. Romantismo. Realismo. Naturalismo.

Segundo Brito Broca, desde 1878, com a publicação de *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, naturalismo e romantismo mediam forças na cena literária brasileira. Machado de Assis afirmaria, por exemplo: “Nós que bebemos o leite romântico não suportamos o rosbife naturalista” (BROCA, 2000, p. 113), em alusão às diferenças entre as duas estéticas. Curiosamente, foi Aluísio Azevedo, autor do romance naturalista mais bem sucedido da literatura brasileira, que no ano seguinte lhe faria uma das mais contundentes críticas. Após publicar *O cortiço*, em 1890, anuncia o primeiro capítulo de *A mortalha de Alzira* nas páginas da *Gazeta de Notícias* no dia 11 de fevereiro de 1891, sob o pseudônimo de Victor Leal. Dizendo-se consciente de que a obra seria severamente julgada por aqueles “que supõem excluídos do gosto público o sentimento e a verdadeira poesia” (LEAL, 1891, p. 1), promete não se incomodar com os “emperrados naturalistas” que teriam como objetivo “anular a única e sincera comoção que existe no mundo artístico, a comoção romântica” (LEAL, 1891, p. 1).

---

<sup>1</sup> Lainister de Oliveira Esteves é Doutor em História Social pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGHIS – UFRJ) – onde também obteve o título de Mestre, em 2009 –, e cumpriu estágio doutoral na Universidade Nova de Lisboa. Participa do Laboratório de Pesquisa em História das Práticas Letradas (PEHL) – coordenado pela Dr.<sup>a</sup> Andrea Daher –, e é especialista em temas relacionados à História Cultural. Atuou como professor representante da Fundação Darcy Ribeiro (Fundar) no programa de formação continuada de professores do Programa Projovem Urbano e lecionou no Programa de Pós-graduação em História Social e Cultural do Brasil da FEUC. Atualmente, é Professor da Fundação Educacional Unificada Campograndense.

Afirma de maneira ainda mais contundente que o Naturalismo não convém aos padrões de gosto dos brasileiros porque a verdade nua e crua nunca será mais bela do que aquela trabalhada pela inspiração do artista. Ao romance caberia tanto o deleite do espírito quanto o conforto do coração, como ensinaram os mestres da “primeira e melhor metade deste século” (LEAL, 1891, p. 1). O Naturalismo e sua vocação para o indecoroso aparecem como inimigos da beleza, querendo eliminar o sublime do mundo para que reste “senão a podridão e o mal” (LEAL, 1891, p. 1). Com irônica e melodramática indignação pergunta: “Querem fazer da terra um lameiro vil, nauseabundo? Pois então que nos arranquem a alma e convertam-nos o coração em máquina de julgar e não de sentir” (LEAL, 1891, p. 1).

O romance apresentado por Victor Leal seria um estudo das dores do coração humano, ignorado somente por indivíduos de “alma embotada”. Clama os leitores sentimentalmente puros e imunes aos modismos das escolas literárias a ler a “chorada narrativa” sem se preocuparem com regras artísticas arbitrárias. Termina seu manifesto romântico tardio defendendo uma arte da comoção com o predomínio da sensação sobre a observação exclusivamente analítica. A farsa teria rendido mais se Valentim Magalhães não a tivesse revelado em um artigo publicado no *Paiz*, juntamente com a verdadeira identidade do sensível Victor Leal. Diante das evidências, Aluísio Azevedo assume a autoria no prefácio da edição do romance, feita pela Fauchon, em 1893, e explica as razões que o levaram a escrevê-lo, deixando claro tratar-se de um trabalho paralelo ao seu projeto literário.

Dirigindo-se àqueles que acompanham sua obra literária desde 1880 e o “revolucionário movimento artístico do naturalismo no Brasil” (AZEVEDO, 1893, p. 5), dá satisfações aos homens de letras que tomam seu trabalho a sério. Diz que escreveu *A mortalha de Alzira* por encomenda da *Gazeta de Notícias*, que lhe pedira um romance com qualquer enredo que não fosse naturalista, mas romântico e bem fantasioso para agradar a “grande massa de leitores sentimentais” sem desagradar os que não admitem obras sem arte e sem verdade. Apesar de árduo, o trabalho compensaria por ser bem remunerado e por ser-lhe assegurado total controle dos direitos autorais.

Além das vantagens financeiras, seria uma oportunidade para “repousar um pouco o espírito em um romance de fantasia” (AZEVEDO, 1893, p. XIII). Diz ter adotado o pseudônimo para construir um adversário francamente romântico, capaz de rivalizar com seus pacientes estudos do natural “obtidos a frio esforço de observação e análise” (AZEVEDO, 1893, p. XIII). O empreendimento parece ter surtido efeito, pois, com a boa acolhida do romance, críticos e amigos chegaram a imaginar que o escritor maranhense tinha finalmente encontrado um rival

à altura capaz de questionar seu sucesso literário e de abalar “com seus golpes de imaginação” toda sua empreitada naturalista. Na inusitada disputa, comenta que quase teve medo de si mesmo, ou seja, do misterioso Victor Leal.

A primeira obra de Victor Leal que depois se revelaria uma criação coletiva de Coelho Neto, Pardal Mallet, Olavo Bilac e do próprio Aluísio Azevedo foi publicada em 1890 na *Gazeta de Notícias*. *O esqueleto* – trama que ironiza as aventuras amorosas da juventude de D. Pedro I – foi inicialmente atribuído a Aluísio Azevedo pelos organizadores de suas obras completas, mas foi escrito a quatro mãos por Olavo Bilac e Pardal Mallet, como atesta uma crônica escrita por Bilac na *Gazeta de Notícias*, no dia 17 de outubro de 1893.

Agradecendo o recebimento de um volume de *A mortalha de Alzira*, Olavo Bilac lembra que, após a publicação de *O esqueleto*, de Paula Matos, ou *O Monte do Socorro*, e do referido romance, todos queriam saber quem seria o misterioso escritor que os assinava. Afirma ainda que bastaria observar os traços do retrato feito por Hastoy estampado nas páginas do jornal para perceber traços físicos dos quatro escritores no “romântico Victor Leal”. Revela quem seriam os autores de *O esqueleto*, confirma que Coelho Neto e Aluísio Azevedo escreveram *Paula Matos* e lembra que a autoria de *A mortalha de Alzira* já havia sido revelada por seu autor no prefácio da obra.

Comentando o mesmo prefácio em que o autor de *O cortiço* trata a obra como filha bastarda, Bilac explica que ao levar o texto para ser publicado pela casa Fauchon, Aluísio reconheceria a paternidade e permitiria que *A mortalha de Alzira* convivesse ao lado de *Mulato* e *Casa de pensão*. Faz questão ainda de rechaçar a imagem “naturalista” do escritor maranhense que, ao ter sua obra comparada à de Zola, seria acusado de “esmiuçador de coisas sujas! Um banido do Ideal! Um espontapeteiador da Poesia!” (BILAC, 1893, p. 2). Aluísio seria em verdade um poeta e, portanto, reconheceria a importância de “viver uma vida extra-humana, amando e praticando coisas que não se veem, como os viciosos solitários que amam e gozam mulheres que não existem” (BILAC, 1893, p. 2).

Sua capacidade de investigação da verdade não excluiria a imaginação poética, e a edição ainda no prelo de *Demônios* seria uma “prova flagrante” do argumento. “Um poeta que ama a vida da terra, apesar de todos os seus horrores e todas suas misérias – é isso o autor de *A mortalha de Alzira* (BILAC, 1893, p. 2), afirma antes de concluir com uma enfática crítica ao texto:

Obra romântica, *A mortalha de Alzira*? Tanto melhor! Esqueceremos o que estamos vendo, para ver o que viam Gautier e Hugo. Tem o defeito de ser um

romance, cuja ação se desenrola na França? Tanto melhor! O que está agora desenrolando no Brasil só pode perturbar a digestão e desesperar a alma. O livro é bom. Tanto basta. Victor Leal fez bem em abandonar as penas de pavão com que revestia as asas de sua gralha, e Aluísio Azevedo fez bem em assinar o livro. O livro é bom. Que podemos exigir além disso? (*Gazeta de Notícias*, 17/10/1893).

A defesa do Romantismo é como um necessário desvio no olhar que amplia os horizontes das atuais tendências literárias brasileiras de uma visada retrospectiva e exalta duas referências da literatura francesa. É um clamor para reabilitar o Romantismo diante da desagradável realidade nacional. Tomada como critério único, a qualidade estética deve sobrepor-se a qualquer projeto contingente. Bilac defende a coragem de Aluísio Azevedo em assumir a autoria da obra de um pseudônimo forjado para ser a voz da imaginação em tempos em que a observação crua da verdade se estabelecia como paradigma.

Porém, o próprio Aluísio Azevedo ironiza essa coragem. Diz ter hesitado em editar um volume da obra, mas foi convencido pela demanda dos leitores: “Se o público quer essa obra e se diverte com ela, que a leia!” (AZEVEDO, 1893, p. XIV). Libertando-se do inimigo que inventou e que não mais deseja aturar, sugere que Victor Leal se rejubile vitorioso e “vá para o diabo que o carregue ou para os braços de seus leitores sentimentais” (AZEVEDO, 1893, p. XIV). A dedicatória que vem antes do prefácio evidencia ainda mais a condição paralela de *A mortalha de Alzira*:

Aqui entre nós, leitor idealista, dou-te este livro assim com o ar de quem te faz um obséquio, quando o verdadeiro obsequiado sou eu, pois que achei esta ocasião de desabafar os contidos suspiros da minha velha alma romântica. O livro que se abre agora defronte dos teus olhos tem para mim os efeitos de uma válvula de segurança. Recebe-o de bom coração e não suponhas que recolhes no teu regaço carinhoso alguma impura fancaria de especulador. Não! A obra que te dedico é sincera sob o ponto de vista da comoção, posto não seja honestamente e logicamente irmã das minhas outras filhas literárias que constituem a honradíssima família de que sou chefe. É um filho que não reconheci logo, nem batizei com o meu nome, mas que, a despeito disso, não foi produzido com menos amor ou desejo. É o filho de uma ilusão fugitiva, de uma loucura de amor boêmio; é um filho bastardo, mas é meu filho. Nasceu fora do meu casal, em noites de amor e fantasia; pobres beijos trocados à luz de velhas estrelas que nunca mais se apagaram; sonhos embalsamados de passageiras flores que para sempre se extinguíram; mas eu o amo. Segue pois o teu destino, meu querido pecado! Já não és um simples capricho de teu pai; és uma obra atirada ao público. Não te envergonhes de abraçá-lo, leitor que também o amas. Beija-o, mas sem rumor; beija-o, mas cuidado que as irmãs não ouçam nem venham sabê-lo nunca! Não imaginas, meu bom amigo, os zelos, os ciúmes que elas têm dos teus carinhos! Aí o tens. Cuidado! (AZEVEDO, 1893, p. XIV).

Francamente romântica, a obra serve para dar vazão a um estilo pouco explorado pelo autor, a válvula de escape que lhe permitiria desenvolver temas que normalmente não apareceriam nos romances que constituem sua verdadeira e honradíssima família literária. Devaneio de quem abandona a seriedade para se deixar levar pelas emoções, filho bastardo que reconhece sem negar um constrangimento inicial, o romance é apresentado quase com pedido de desculpas. A fantasia que o define também não deve ser motivo de vergonha para o leitor, que é alertado para não esquecer as obras que realmente importam, ciumentas possivelmente por não serem tão populares.

Realmente o sucesso de *A mortalha de Alzira* poderia ofuscar um pouco as outras obras do autor, pois M. Nogueira da Silva, organizador das obras completas publicadas pela Briguet & Cia., lembra que a segunda edição do romance, feita em 1895, chegou a dez mil exemplares. Êxito incontestável, parece ter causado furor no público que já havia tido acesso à obra no jornal e na primeira edição que se esgotou em pouco mais de um ano. O filho desprezado se impôs pela popularidade. O pecado das noites de amor e fantasia não conquistou a crítica, mas rendeu ao menos uma notável marca de vendagem. Attingir o décimo milheiro é realmente um feito para os padrões do mercado no século XIX. Como base de comparação, *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, considerado o primeiro sucesso de vendas brasileiro, teve quatro edições de mil exemplares entre as décadas de 1840 e 1850. *O moço loiro*, do mesmo autor, e outro romance de grande sucesso, atingiu a marca de cinco edições em vinte anos. Obras como *Lucíola* e *Diva*, de José de Alencar, destacam-se por terem seus primeiros milheiros esgotados rapidamente, como afirma Ubiratan Machado, em *A vida literária no Brasil durante o romantismo*.

O constrangimento que ronda a obra diz muito sobre o lugar do horror na cena literária brasileira do fim do século XIX. Essa literatura de comoção que mexe com os sentimentos explorando a fantasia e o medo não se enquadra nos padrões ideais, parece condenada à marginalidade, mesmo com sucesso editorial. A medida de sua popularidade é balanceada pela mediocridade que lhe é imposta. Mesmo tendo a honestidade defendida pelo autor, é evidente o tom de desprezo que considera menor esse delírio ficcional feito apenas para satisfazer a demanda de um periódico.

Na afetuosa condenação da obra, percebe-se o juízo acerca de um tipo de ficção que pode até funcionar como deleite para o público, mas está fadada a resignar-se como objeto de atenção pontual, como pequeno desvio de conduta revestido de prazer. É um descanso ao difícil trabalho de escritor, intervalo no desenvolvimento da verdadeira ciência literária que,

nesse contexto, atende pelo nome de naturalismo. Ainda assim, esse tipo específico de fabulação assumidamente recreativa não estará imune aos paradigmas que norteiam o projeto literário de Aluísio Azevedo.

Ainda no prefácio, Aluísio Azevedo alerta que o romance se vale do mesmo motivo do conto fantástico “La morte amoureuse”, de Théophile Gautier, acrescido de alguns personagens e eventos. Uma das principais diferenças, no entanto, estaria na lenda do vampiro que, principal motivo do conto, é excluído na versão do escritor maranhense. “*A mortalha de Alzira* substitui o *truc* maravilhoso do vampirismo pelos fenômenos naturais que podem apresentar certas crises históricas de um neuropata” (AZEVEDO, 1893, p. XXII), afirma o autor, destacando a troca do argumento fantástico pelo científico.

De resto, a trama é basicamente a mesma: um jovem e virtuoso sacerdote é atormentado pelo espírito de uma sedutora cortesã que o leva a uma vida dupla: religioso na vigília e devasso durante o sono. Ângelo (Romuald, no original) é um talentoso pregador que consegue pela força de suas palavras tocar o coração da comunidade parisiense e particularmente o da fria Alzira (Clarimond, no conto de Gautier). A Paris do século XVIII é representada como uma cidade de vícios onde imperam a orgia e o pecado em uma atmosfera de desenfreada decadência moral e onde o jovem tenta fazer valer a palavra de Deus.

O romance de Aluísio enfatiza o aspecto decadente do período, assim como dá maior destaque à formação teológica do protagonista, o que pode ser atribuído à necessidade de expandir a trama e dar-lhe caráter mais descritivo. Mais curiosa é a explicação para a comoção causada pelos sermões do jovem que aparecem como excitação nervosa causada pelo fanatismo religioso. O esclarecimento é feito pelo Dr. Cobalt, personagem inventado por Aluísio Azevedo. O fisiologista com “novas ideias materialistas” empenha-se em provar que as convulsões dos fiéis não passariam de “fenômenos nervosos de histeria”, o que dá início ao estudo desse tipo de moléstia na França.

Quando Ângelo é chamado para rezar pela alma de Alzira, os dois se reencontram na cidade de Monteli, onde o jovem se exilara para fugir dos encantos da cortesã. Enquanto declara seu amor ao cadáver, Alzira tem um lapso de vida, os dois se beijam e o religioso fica prostrado diante do corpo novamente inerte, aterrorizado com a cena fantástica que acabara de protagonizar. Quando avistam o jovem, todos ficam assustados, mas Dr. Cobalt lembra que o mistério se inseriria no ainda desconhecido, porém “extraordinário, fantástico, impalpável, quase incompreensível mundo de fenômenos psíquicos fornecido pelas afecções nervosas!” (AZEVEDO, 1893, p. 127). Comentando que no futuro suas ideias seriam reconhecidas e que

já no século XIX o “brilhante cortejo de loucuras não seria mais um mistério”, Dr. Cobalt resume todos os pressupostos da narrativa fantástica e os resolve na chave do distúrbio psicológico. O estranho e o inexplicável encontram na coerência de seu discurso científico a substância de um mistério que se dissolve parcialmente nos limites de um pressuposto a ser confirmado pelo futuro. De extraordinário mesmo, apenas a ignorância de um tempo anacronicamente analisado por um personagem forjado no fim do século XIX.

O cientista criado por Aluísio Azevedo é um contraponto que demarca as fronteiras da fantasia para que o horror das cenas insólitas apareça no espaço do evidente delírio. O conto de Gautier coloca o leitor em situação mais dúbia. Sonho e realidade se confundem sem o espectro de uma explicação plausível como pano de fundo. No texto do escritor francês, a articulação entre verossimilhança e irrealidade é mais tênue: ao tentar dissolver os limites do sonho e da vigília, ele equaliza os dois polos que extravasam somente quando a cortesã se revela uma vampira. Em *A mortalha de Alzira*, sonho e delírio se confundem sem efetivamente se fundirem com a realidade: a vida noturna de Ângelo é claramente fruto de sua confusão mental, o que permite maior exploração do lado fantástico da experiência noturna como comprova o capítulo “O mundo dos mortos”.

Nele é narrada uma orgia macabra com homens e mulheres que saem de sepulturas dançando ao som do piano de um carcomido esqueleto. Ângelo é apresentado aos seres sinistros como um vivo que perambula entre os mortos, celebrando ao lado de Alzira o pacto de dedicar suas noites a esse estranho convívio, o que solidifica a ideia do duplo. A noite segue com uma viagem ao passado em visitas a figuras históricas e termina com o êxtase sexual do estranho casal. No capítulo seguinte, o religioso acorda condenando sua “imunda fantasia” e a “danosa imaginação” que o obrigaram a percorrer um mundo de pecados ao lado do fantasma de uma cortesã. Daí surge a dúvida sobre ter ou não pecado e sobre a angústia de se sentir vítima dos desejos. E são eles que o levam ao encontro de um demônio de ouro no interior de uma caverna e revelam sua ambição pelo poder absoluto, mas, diferentemente do que acontece em *Fausto*, de Goethe, o pacto não se completa.

Vivendo uma vida miserável em que o padre condena o devasso enquanto este ri de sua tristeza, Ângelo vê sua vida noturna vencer aos poucos a vida real. À noite, enfrenta os horrores do cinismo assassinando um libertino que conheceu em um de seus delírios. A passagem, que lembra muito *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, debate as belezas do amor ideal contra os prazeres do amor físico e marca uma interferência do religioso no libertino, já que Ângelo assume a defesa da perfeição romântica. Após o embate, o vigário

acorda desesperado, debatendo-se no leito, estrangulado pela ilusão de sua sombra levando Salomé, sua empregada, a recorrer aos conhecimentos do Dr. Cobalt.

Tentando explicar a situação, o cientista fala da singularidade do caso. Refere-se a ele como uma nevrose encefálica e aproveita para discursar novamente sobre a revolução científica que ocorrerá no século seguinte, quando se descobrirá finalmente a complexidade da “vida autômata dos nervos”. Enquanto isso, o jovem se convence de que é mais feliz nos sonhos e faz Ozéas, seu pai adotivo, tomar uma medida drástica: levá-lo ao cemitério para desencavar o corpo da cortesã. Com a caveira nas mãos, abstraído e mudo, Ângelo tem mais um terrível desvario: Alzira levanta-se da cova vestida com seu roupão funerário e condena a tentativa de lucidez do amante: “Conheces por acaso alguma coisa no mundo que não seja delírio e loucura?” (AZEVEDO, 1893, p. 213), pergunta o fantasma lembrando a insânia da virtude, da ciência e da religião.

Diante da certeza de que tudo não passa de ilusão e de que o amor e a felicidade são “sonho e loucura”, Ângelo percebe que deixava de ser um vivo entre os mortos para se tornar um morto entre os vivos, renega seu pai e se joga em um abismo à procura do sono eterno. O final dramático é também uma invenção de Aluísio Azevedo. Na versão original, o padre – que diferentemente da versão brasileira é o narrador – simplesmente lamenta que o amor por Deus não tenha sido suficientemente forte para suplantar o que sentia pela cortesã e sofre resignado.

Em ambos, a quebra da vida dupla causa desolação, mas Romuald não é um suicida. Ele lamenta o fim do estranho relacionamento, mas aconselha seu ouvinte a jamais olhar para uma mulher, sob o risco de perder a eternidade. A diferença entre o relato de um homem que conta resignado sua trajetória de sofrimento e um suicida que não suporta a ausência de amor na vida terrena pode ser entendida como uma prerrogativa folhetinesca. O fim mais dramático de Ângelo está diretamente ligado à demanda sentimental dos leitores ideais que Aluísio Azevedo tem no horizonte. Da mesma maneira que Ambrósio, personagem do romance *The monk*, de Matthew Gregory Lewis, é empurrado de um penhasco pelo demônio, Ângelo se lança no abismo seduzido por uma figura demoníaca. Assim como o clássico romance gótico fez enorme sucesso na Inglaterra do século XIX – como afirma E. J. Clery, em *The Rise of Supernatural Fiction – A mortalha de Alzira* registra um recorde de vendas que não acompanha o ponto de vista da crítica.

As tramas diferem em outros pontos fundamentais. O personagem de Gautier faz questão de ressaltar que suas aventuras não são marcadas por qualquer grau de loucura, pelo



contrário. Comentando sua condição, destaca que sempre percebeu muito nitidamente a duplicidade de sua vida; estranha apenas que dois homens completamente distintos possam habitar um mesmo corpo. Ainda que sua percepção da realidade por vezes se confunda por força das ilusões, a loucura não aparece como o dispositivo capaz de reconciliar as duas dimensões. Aliás, em “A morte amorosa”, de Gautier, essa relação é muito mais sutil: sonho e realidade estabelecem uma oposição menos grave que no romance de Aluísio Azevedo, que conta com a loucura como terceiro elemento. Ela invade o sono tornando-o mais fantástico e dá o tom da vigília como a fonte de todos os delírios. É com ela e com as explicações de Dr. Cobalt que o romance será ao mesmo tempo mais fantástico e mais realista que o conto.

A doença mental é o argumento que legitima a fantasia e permite devaneios na chave do sobrenatural explicado. Ao retirar o motivo do vampiro, entendido como um truque maravilhoso, Azevedo lança mão do discurso científico para pensar os fenômenos naturais que dão origem a uma história muito próxima da literatura de autores como Edgar Allan Poe e Robert Louis Stevenson. Com uma trama que envolve a figura do duplo em cenas libertinas, conflitos religiosos em sonhos fantásticos, além de assassinatos, traições e personagens demoníacos, *A mortalha de Alzira* é como uma síntese do horror literário oitocentista, construída sob uma razão explicativa que conduz a imaginação romântica e fantástica para uma imaginação literária do horror que não se afasta completamente dos padrões ideais do realismo e do naturalismo.

Na introdução de uma edição de 1961, Jamil Haddad apresenta o romance como um livro romântico, escrito por um romancista básico do realismo ou naturalismo brasileiro. Entende o romantismo como um “desbragamento da imaginação e hipertrofiada sensibilidade”, que leva muitas vezes ao alambicado e ao piegas. Afirma que esse desvario seria influência de *Noite na taverna*, pois, como no byronismo paulista, observa-se o “cortejo de catalepsia, necrofilia e o resto” (HADDAD, 1961, p. XII). Questiona-se ainda sobre a possibilidade de um romance ser apenas “romantismo delirante”, afirmando que, por mais que seu autor dirija sua imaginação às nuvens, continuará “por muito que se iluda” ancorado “nas praias do país natal”. Nesse sentido, ainda que o escritor maranhense tenha tentado retratar uma realidade francesa, seria impossível fugir de um pano de fundo essencialmente brasileiro: “Onde está escrito França, leia-se Brasil e o mistério será desvendado” (HADDAD, 1961, p. XIII).

Para Jamil Haddad, *A mortalha de Alzira* é um documento “subconsciente” que retrata os dilemas de um padre como imagem do catolicismo brasileiro corrompido pela escravidão.

A profanação do culto e a mistura do sagrado com o profano revelariam traços decisivos da psicologia coletiva brasileira e provariam não haver força de evasão romântica capaz de desarticular realização ficcional e realidade nacional. Conclui, afirmando que, “como era de gosto da época”, o livro poderia trazer a epígrafe de “romance brasileiro” (HADDAD, 1961, p. XIII).

Nessa chave, o romantismo aparece como um esforço imaginativo de negação da realidade, agregando em si deferentes possibilidades de fabulação. Na medida em que seu sentido é garantido pela oposição ao realismo, transforma-se em um epíteto da fantasia ficcional que reúne o fantástico, o maravilhoso e o Gótico em seus desdobramentos e atualizações. No entanto, parece não poder se realizar completamente. Frustrado, deixa entrever uma realidade por trás das aparências que revela a força da verdade diante do mero artifício. Essa chave interpretativa reconhece a virtude na falha para defender o que aparenta ser indefensável, consagrando ora uma imaginação que fracassa, ora uma genialidade que esconde o que só a romântica ideia de uma leitura profunda pode ressaltar. Revelando o mistério, essa análise “mais atenta” transforma em nacional mesmo o que não parece projetado para ser. Aponta a verossimilhança do que busca prioritariamente uma sincera comoção; e se estrutura no universo dos fenômenos naturais como caminho para uma versão fantástica do discurso científico.

Ao analisar a importância de Aluísio Azevedo, José Veríssimo, por sua vez, critica sua versão um pouco popularesca do naturalismo de Zola e de Eça de Queiroz, mas ressalta os bons serviços prestados à literatura brasileira pelo “sentimento justo de realidade”, interesse humano e clara inteligência tanto dos fenômenos individuais quanto da alma individual. O mérito de uma “representação menos defeituosa da nossa vida” caberia exclusivamente aos romances: *O mulato*; *Casa de pensão*; *O homem*; *O cortiço* e *O livro de uma sogra*. O resto de suas obras teria menor valor por serem produzidas por “pura inspiração industrial” (VERÍSSIMO, 1998, p. 243). O caráter folhetinesco que define esse outro lado do escritor divide criticamente sua obra ao meio, e Victor Leal é a consciência absoluta dessa bipartição que já está clara no momento da arquitetura de seu projeto literário. Apesar de ter lançado mão do pseudônimo somente uma vez, é com ele que contrasta a relação entre literatura séria e trabalho paralelo. Curiosamente, são justamente esses flertes temporários que garantem a possibilidade de dedicação às letras e levam, segundo José Veríssimo, Valentim Magalhães a afirmar que Aluísio seria o único escritor de seu tempo a viver somente, ainda que modestamente, “à custa de sua pena” (VERÍSSIMO, 1998, p. 243).

Essa “inspiração industrial” marca a inserção do escritor em um mercado literário variado que tem demandas específicas por literatura de entretenimento. É a possibilidade de utilização de sua “velha alma romântica” que reaparece depois de muito sufocada pelos imperativos naturalistas. Ele obtém boa resposta de um público que ainda no fim do século XIX tem na afetação sentimental um pragmático critério de gosto não necessariamente articulado com os pressupostos da crítica. Araripe Júnior chega a comentar que Aluísio teria interrompido sua carreira para “produzir obra de mera fantasia” o que seria espantoso se não houvesse a explicação posterior. Comenta ainda que no romance faltaria o assombro encontrado nos contos fantásticos de Hoffmann e nos romances de Ann Radcliffe (JÚNIOR, 1960, p. 173).

A separação entre a verdadeira literatura capaz de ler e representar a realidade nacional contra a falsa e artificial imaginação ficcional, mais preocupada com o efeito circunstancial do que com a ideia de amadurecimento estético gradual, não é somente um paradigma crítico anacrônico do século XX. Está no centro das práticas literárias oitocentistas, criando critérios de valor e indicando a projeção do cânone e da margem. Nessa tensão, um romance de imaginação fantástica como *A mortalha de Alzira*, depois de ter sua misteriosa autoria revelada, é publicado com um constrangido pedido de desculpas, mas se impõe pela popularidade. A postura de Aluísio Azevedo evidencia os desencontros entre público e crítica e a sobrevivência de um romantismo polissêmico.

Central em meados do século e periférica em suas décadas finais, a imaginação romântica passa a simbolizar toda construção ficcional desinteressada em uma realidade artificialmente substancializada e transformada em matéria para fabulação séria. Desviantes, as formas de imaginação literária do horror fazem do descompromisso um trunfo para que o horror assuma caráter lúdico.

Os debates em torno de *A mortalha de Alzira* permitem entrever uma tensão constante entre diferentes sentidos atribuídos à prosa de ficção. A defesa de alguns paradigmas que visam dar sentido quase oficial à produção literária – convocada para acompanhar em sua linha progressiva o desenvolvimento da nação brasileira – convive, não necessariamente de maneira harmônica, com propostas mais modestas atreladas às demandas da ordem do dia. Com uma relação estreita com o público que a consome na chave romântica do afeto, essa literatura menos programática explora recorrentemente o horror como atrativo. Por vezes considerada excessiva, exagerada, desordenada, a imaginação romântica – que, ao longo do século, ganha feições mais ou menos escuras, abrigando também o fantástico e eventualmente

o gótico – tem seu apogeu em meados do século XIX com o indianismo de José de Alencar, mas é duramente questionada na segunda metade do século XIX. Depois de ditar os rumos da prosa ficcional brasileira, transforma-se em traço de atividade paralela sustentada pelo apelo comercial dos folhetins.

A fabulação do horror parece encontrar espaço nas margens dos projetos oficiais. O triunfo do paradigma realista na segunda metade do século XIX não impede a proliferação desse tipo de ficção condenada por soar fantasiosa demais, por evidenciar a dimensão artificial da ficção isentando-se da responsabilidade de observar precisamente o mundo. Dividindo espaço com uma escrita cujo engajamento na realidade oferece uma imagem verossímil do tempo e das circunstâncias, *A mortalha de Alzira* se apropria das narrativas do horror que marcam a produção ficcional dos séculos XVIII e XIX, sem nunca obter a importância que o gênero gótico e seus desdobramentos circunstancialmente conquistaram no cenário europeu, por exemplo.

No entanto, no final do século XIX, o sucesso da adaptação do texto de Théophile Gautier indica que a imaginação romântica reaparece como devaneio decadente e passa a representar toda a disposição ficcional essencialmente fantasiosa e descompromissada com a realidade. É justamente pelo entendimento da dimensão paralela e inferior desse tipo de literatura que Aluísio Azevedo escreve *A mortalha de Alzira* sob o pseudônimo de Victor Leal. No momento em que o realismo e o naturalismo passam a dividir espaço na literatura brasileira, o horror é encarado como uma proposta antiquada que só poderia interessar aos “leitores sentimentais”, ou seja, os românticos. Esse tipo de leitor, afeito à chamada literatura amena e emocionalmente apelativa, é tratado com descaso pelos críticos. Tratado como influência perniciosa que atrasaria o desenvolvimento da literatura brasileira, esse padrão de gosto não é levado a sério, apesar de representar uma parcela significativa do público consumidor de literatura. O Romantismo que no projeto indianista serviu para caracterizar a emergente nação brasileira é deslocado. Não serve mais para orientar os rumos da literatura nacional, transforma-se em sinônimo de literatura menor.

### Referências bibliográficas:

AZEVEDO, Aluísio. *A mortalha de Alzira*. Rio de Janeiro: Fauchon & Cia, 1893.

\_\_\_\_\_. *A mortalha de Alzira*. Introdução de Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Martins, 1961.

\_\_\_\_\_. *A mortalha de Alzira*. Introdução de M. Nogueira da Silva. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia, 1947.

BILAC, Olavo. Chronica livre. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 de outubro de 1893.

BROCA, Brito. Aluísio Azevedo e o romance folhetim. In: *O esqueleto: mistério da casa de Bragança*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000.

CLERY, E.J. *The Rise of Supernatural Fiction: 1762-1800*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

GAUTIER, Théophile. *La morte amourese*. Paris: Clé, 2007.

JÚNIOR, Araripe. *Obra crítica*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1960, vol. II, 1895/1900.

LEAL, Victor. A mortalha de Alzira. *Gazeta de notícias*, Rio de Janeiro, 11 de fevereiro de 1891.

MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

**Horror and imagination in the romatic imagination: how Aluísio Azevedo took possession of “A morte amorosa”, by Théophile Gautier, in *A mortalha de Alzira***

**Abstract:** The aim of this article is to analyze how Aluísio Azevedo uses Théophile Gautier’s short story “*La Morte Amourese*” to write *A mortalha de Alzira*. The publication of the Aluísio Azevedo’s novel raises a series of questions about the debate between Realism and Naturalism in Brazilian literature and indicates how the romantic imagination, which aggregates the horror and the fantastic, is sidelined in the second half of the nineteenth century. The adaptation undertaken by Aluísio Azevedo reveals tensions between different literary models seeking space in the literary field and expresses the contrast between popular taste and the process of canonization in Brazilian literature.

**Key words:** Horror. Romanticism. Realism. Naturalism.

**Recebido em:** 16 de maio de 2014.

**Aprovado em:** 21 de julho de 2014.