

CONDESSA VÉSPER DE ALUÍSIO AZEVEDO: EMBATE DISCURSIVO ENTRE O DISCURSO DIDÁTICO CONTRA O ROMANTISMO E O ROMANTISMO

Angela Maria Rubel FANINI

Professora da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Campus Curitiba. Doutora em Teoria da Literatura, pela UFSC, 2003; Pós-Doutora pela Universidade de Aveiro, Portugal, 2007. Vincula-se à linha de pesquisa Trabalho e Cultura do programa de Mestrado/ Doutorado em Tecnologia, PPGTE, Programa Interdisciplinar, da UTFPR. Projeto de pesquisa: A formalização discursiva do universo do trabalho e do trabalhador(a) em textos literários representativos do século XIX e XX no Brasil.
E-mail: rubel@utfpr.edu.br

Resumo

Neste artigo analisa-se a obra *Condessa Vésper* de Aluísio Azevedo, sob a perspectiva da constituição de um discurso híbrido em que os fatores externos da sociedade brasileira oitocentista entre a realidade escravista e monárquica, atrelada à estética romântica, e a realidade progressista conservadora liberal, vinculada à estética real-naturalista, formalizam o discurso literário a meio caminho entre dois paradigmas discursivos em embate no interior do romance. O discurso romanescos também atende a um contexto de leitura em que leitores ávidos por narrativas folhetinescas e críticos literários desejosos de narrativas mais sóbrias orientam a configuração híbrida da obra.

Palavras-chave

literatura brasileira; realidade oitocentista; hibridismo; Aluísio Azevedo

Os críticos Veríssimo (1969), Araripe (1978), Candido (1981), Bosi (1984) e Miguel-Pereira (1988) dividem a obra de Aluísio Azevedo em duas partes: a dos romances-folhetins,¹ considerada menor e de caráter mercadológico (*Uma lágrima de mulher, Girândola de amores, Condessa Vésper, Filomena Borges, A mortalha de Alzira, Mattos, Malta, Mata?*) e a outra, a dos romances de valor literário e de qualidade estética (*O mulato, Casa de pensão, O cortiço*). Destes, segundo esses críticos, *O cortiço* é considerada a melhor produção haja vista que a linguagem é avaliada como sóbria e as situações narrativas são verossímeis. Alguns livros permanecem como que no limbo, pois ora são classificados como bons, ora ruins. Pertencem a essa categoria flutuante *O homem, O coruja, Livro de uma sogra*. A partir dessa perspectiva, tem-se uma dicotomia em que as obras permanecem apartadas umas das outras, impedindo uma visão de conjunto. Em alguns romances, segundo essa crítica referida, impera uma linguagem mais sóbria, vinculada à estética realista e menos folhetinesca; já em outros, ocorre uma linguagem sentimental, rocambolesca, ligando-se ao ideário mais romântico. Entretanto, essa dicotomia pode ser questionada a partir de outro mirante, vendo-se o discurso de Aluísio Azevedo, efetivado nessa obras “menores”, como um híbrido² entre uma estética e outra. A leitura dessas obras consideradas menores, sob uma perspectiva teórica que articula forma literária e realidade sócio-histórica,³ revela que esses romances se constituem por intermédio de uma linguagem híbrida entre o discurso romântico e o real-naturalista. Esse hibridismo formaliza a contradição real em que vive a sociedade brasileira oitocentista em conflito entre o escravismo e a Monarquia e o liberalismo e a luta pela República. Esse período histórico é de transição e consiste no embate entre valores de renovação conservadora, tendo seu correlato literário no discurso real-naturalista e valores passadistas, mas ainda

¹ Toma-se o termo romance-folhetim aqui em duas acepções: primeiramente como forma jornalística de publicação uma vez que no século XIX, muitos jornais aderiram a esse expediente a fim de aumentar a vendagem dos periódicos e como uma tipologia romanesca com características próprias (a exacerbação de peripécias, tragédias, mortes, assassinatos, ban-carrotas, enredo inflacionado e desníveis de toda sorte). Sobre o romance-folhetim vai-se ao encontro de Assis (1994); Eco (1991); Kothe (1994); Mayer (1984); Tinhorão (1994).

² O termo híbrido aqui advém da discussão de Bakhtin (1988) sobre a constituição do romance, desde seus primórdios nos diálogos socráticos e sátiras menipeias até o século XX, enquanto um gênero aberto, que abriga outros gêneros e cujo caráter híbrido se concretiza em um embate discursivo, não apenas literário, mas entre culturas e língua. Esse embate é inerente ao romance uma vez que a partir dele o gênero se fundamenta como crítico e auto-crítico à medida que recupera falas sociais e gêneros, dessacralizando-os, carnalizand-os e representando-os em suas limitações históricas. Várias são as formas composicionais de se enquadrar os discursos de outrem no contexto narrativo como discurso direto, indireto, indireto livre, sátira, paródia, polifonia, justaposição. Cada época desenvolve certos dispositivos para formalizar sintaticamente essas vozes sociais.

³ O diálogo aqui vai ao encontro de Lukács (2000), Goldman (1976) e Candido (1981) cujas obras referidas assemelham-se no sentido de destacarem a articulação entre Literatura e fatores externos e como estes se transformam em internos, formalizados nos aspectos composicionais e arquitetônicos das obras.

operantes, atrelados culturalmente a formas de expressão do romantismo. A realidade sociocultural e econômica, presa a dois paradigmas diferentes, migra para o discurso literário que se equilibra e desequilibra entre uma esfera e outra. O hibridismo discursivo revela os ajustes e também os desajustes da assimilação de formas romanescas importadas⁴ para um contexto socioeconômico local, fragmentado pela contradição referida.

Verifica-se também, nessa linguagem híbrida, uma intenção que se pode chamar de projeto ilustrado-burguês que consiste em educar o leitor, fazendo-o perceber a imaturidade, a fraqueza e o engodo da linguagem romântica, fornecendo-lhe, aos poucos, dentro do próprio romance romântico e folhetinesco, o discurso real-naturalista. Aluísio Azevedo cientificiza o romance-folhetim a fim de educar, disciplinar e controlar o leitor.

Aluísio Azevedo, em prefácio à obra *Mistérios da Tijuca*, depois renomeada *Girândola de Amores*, foi o primeiro a definir a sua estética como “híbrida” entre o romantismo e o real-naturalismo. O escritor expõe a sua arte poética, enfatizando que o intuito da publicação dos folhetins é nobre, pois visa familiarizar o leitor para a literatura naturalista. Informa que há duas audiências para a sua obra, ou seja, a crítica e os leitores ávidos por romances-folhetins. Desculpa-se por escrever literatura folhetinesca, mas passa a enobrecer essa produção à medida que enfatiza o caráter híbrido cujo intuito é oferecer boa literatura, em doses homeopáticas. Há um projeto pedagógico que orienta essa produção. O leitor, acostumado a folhetins meramente de episódios aventureiros, é avisado antecipadamente de que o livro pode descontentá-lo, pois é uma adaptação do gênero. A seguir excertos desse prefácio:

E já que avançamos tanto, diremos logo com franqueza que todo o nosso fim é encaminhar o leitor para o verdadeiro romance moderno. Mas isso — e o prestidigitador apresenta ostensivamente os derradeiros truques — já se deixa ver, sem que ele o sinta, sem que ele dê pela tramóia, porque ao contrário ficaremos com a isca intacta. [...] É preciso ir dando a coisa em pequenas doses, paulatinamente: um pouco de enredo de vez em quando; uma ou outra situação dramática de espaço a espaço, para engordar, mas sem nunca esquecer o verdadeiro ponto de partida — a observação e o respeito à verdade. Depois, as doses de romantismo irão diminuindo gradualmente, enquanto que as do naturalismo se irão desenvolvendo; até que um belo dia, sem que o leitor o sinta, esteja completamente habituado ao romance de pura observação e estudo de caracteres.
[...]

⁴ A discussão sobre a importação de formas literárias estrangeiras no Brasil é feita por Schwarz (2000), em que se problematiza o conflito entre ideias liberais importadas e formas literárias correlatas e realidade local, destacando a impossibilidade destas se adaptarem perfeitamente ao contexto nacional uma vez que, neste, a presença do escravismo é um impeditivo à implantação do liberalismo e seus valores e formas. O impasse e o descompasso são causados por fusos culturais e econômicos diferentes entre o Brasil e a Europa. A produção literária de Aluísio é vista aqui também a partir desse prisma, revelando-se esse descompasso que se formaliza no discurso romanesco em tela.

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

[...]

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

A partir dessa perspectiva que concebe a obra folhetinesca aluisiana formalizada enquanto um discurso híbrido é que se fará a análise do romance *Condessa Vésper*, primeiramente, publicado sob o título *Memórias de um condenado*, 1882, no periódico *Gazetinha* de Arthur Azevedo. Nesse romance, o autor, a partir de seu narrador, revela verdadeiro empenho moralizador e didático no sentido de criticar a perspectiva romântica na qual se enredam as personagens. Tal empreitada literária, no entanto, não se dá sem contradições.

O romance apresenta, principalmente, os encontros e desencontros amorosos entre Gabriel, amante e vítima de Ambrosina. Esta, ou Condessa Vésper, é mulher atraente, bonita, jovem, educada e que, como as demais personagens femininas dos romances-folhetins, vive em busca de aventuras que sustentam inúmeras peripécias, movimentando o enredo. Após perder o pai e o marido, exercita, por necessidade material e por prazer, a prostituição. Gabriel, após amá-la a vida toda e a ela ter dedicado o seu amor e fortuna, mata-a por não mais ter o que oferecer à caprichosa amante. O herói está no cárcere, pagando pelo crime cometido e pede a um escritor que publique suas memórias. O condenado amaldiçoa a sua visão e atitude românticas que o levaram à ruína. Oposto a esse centro demoníaco composto por mortes trágicas; suicídios; sexo degradado; sentimentalismo exacerbado; bancarrotas surpreendentes; linguagem romântica afetada; indivíduos em conflito permanente entre o desejo e a realidade e discursos didáticos longos de pregação contra o romantismo, há a periferia do texto em que personagens mais chãs, menos teatrais, mais cotidianas e menos afetadas vivenciam práticas sociais afastadas daquele universo hiperinflacionado de arroubos românticos e rocambolescos. Nessa totalidade heterogênea do texto divisa-se a sua complexidade constituída em conflito entre um centro muito apegado às formas importadas do romance rocambolesco e romântico e o periférico mais vinculado à realidade da vida cotidiana.⁵

⁵ Dialoga-se com Schwarz (2000), em *A importação do romance e suas contradições em José de Alencar* onde o crítico demonstra como o centro das narrativas do escritor romântico,

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

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

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

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

Li-o todo.

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

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

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

Não hesitei, tomei da pena e escrevi o livro que se segue, para mostrar ao meu leitor quanto é perigosa a beleza de uma mulher do jaez da Condessa

em que gravitam as personagens mais folhetinescas, entra em conflito com a periferia, esta povoada por personagens mais prosaicas em maior acordo com a realidade local.

Vésper, posta ao mau serviço do egoísmo e da vaidade. (CV, p.31-32) (Grifos nossos)

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

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

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

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

Gabriel é formalizado também a partir das várias vozes das personagens que com ele interagem. A personagem Gaspar, médico e tutor de Gabriel, emite

também uma fala didática contra o romantismo e contra o herói por intermédio de longas enunciações que interrompem a narrativa rocambolesca de peripécias. Gaspar faz um elogio da personagem Gustavo, o escritor, dado sob o paradigma moderno com ênfase no trabalho, no *self made man* e na luta material pela sobrevivência. Outrossim, mais adiante na fábula, vê-se que Gustavo, embora atrelado a outro paradigma cultural, também sucumbe ao romantismo, revelando um embate entre valores díspares.

Gabriel é construído como afetado, sentimental, suicida e vitimado pela paixão. Porém, esse lado folhetinesco é neutralizado por outra construção em que o herói se revela ridículo, infantilizado, cotidiano, cruel e indolente. Essa elaboração negativa constrói uma faceta mais humana, realista e ordinária da personagem. Várias falas e situações narrativas corroboram para essa construção menos maniqueísta da personagem, introduzindo um universo mais bivocal na narrativa.

A crítica ao romantismo se faz também pela ridicularização do suicídio. Na narrativa, Gabriel tenta várias vezes o suicídio, mas fracassa na hora de empreendê-lo. Essas empreitadas malogradas são sempre introduzidas por passagens cômicas e satíricas que suspendem o clima trágico do suicídio. Da primeira vez, Gabriel é atacado por um louco, não podendo cumprir seu intento suicida; na segunda vez, Gabriel é desnordeado por um interessante diálogo no capítulo XXVI, intitulado, *O implacável alfinete*, constituído entre a razão e o coração. Nesse capítulo tem-se a razão, o coração e o narrador como personagens cujo objeto de fala é o herói Gabriel. O herói romântico é vítima dessas três 'personagens'. Parece uma conspiração contra ele à medida que ele é falado, determinado, não tem livre arbítrio. Uma batalha discursiva se instaura entre o discurso romântico e o realista, embatendo-se ambos por dominar Gabriel. Vamos à situação: Gabriel, após saber que Vésper amara Laura na Europa e, atualmente, trocara-o por um outro amante, mais jovem que ele, acha-se à beira do suicídio. No caminho para a morte (atirar-se ao mar), vê-se seduzido pela vida dos transeuntes. Nesse ponto, encontra-se entre o coração que o insta a ver Ambrosina pela última vez e a razão que o desaconselha a isso. O coração lhe diz que o ato de lá ir é de caridade, pois a amante está enferma; já a razão argumenta que a ida até lá pode enfraquecê-lo a ponto de perdoá-la. Daí por diante, coração e razão se autonomizam e dialogam entre si; aquele vence a partir de chantagem sentimental que cala a razão. A estratégia de ação da razão é clara: ela ocorre às escancaras, não usa subterfúgios; já o coração é hipócrita, mentiroso, habilidoso com a fala, faz-se de vítima, apela para o choro. A razão também é cruel, age por alfinetadas, concretizando a má consciência. Do embate, sai a razão derrotada e o herói romântico, Gabriel, pode cumprir o seu destino na narrativa: volta para Ambrosina para ser usado e sacrificado por ela. Esse capítulo caracteriza bastante bem o embate discursivo entre o romantismo e o real-naturalismo aos quais o herói é submetido e juntamente com ele vários valores apegados à estética romântica.

Após essas tentativas de suicídio, surgem outras que são rapidamente

abandonadas pela fraqueza do herói. Somente ao final da narrativa, quando está só, pobre e encarcerado, não podendo mais viver aventuras extraordinárias, financiadas pela fortuna dilapidada que o pai lhe deixara, é que se suicida. Já não pode mais viver o papel de herói romântico.

Ambrosina ou Condessa Vésper vai se construindo a partir das aventuras vivenciadas e das falas que emite. Inicialmente é moça casadoira, filha do Comendador Moscovo, o típico comerciante português que aparece em vários livros de Aluísio Azevedo. Esse tipo social apresenta uma mesma conduta em boa parte da ficção do escritor, com pequenas variações: é de origem portuguesa, sai do estado de pobreza, passa a caixeiro no comércio, logra enriquecer à custa de trabalho e dedicação muito árduas e, finalmente, compra um título de nobreza. Ambrosina é filha única, mimada pelo pai e leitora assídua de livros ultra-românticos. Nas palavras do narrador, moralista contra os livros românticos, tem-se: “Sabia de cor a *Dama das Camélias*, *O Rafael*, *Olímpia de Clèves*, *Monsieur de Carmors* e outras quejandas encantadoras vias de corrupção.” (CV, p.99). Casa-se, mas o noivo enlouquece na noite de núpcias. Abandona o marido, que é recolhido em casa hospitalar. Após esse episódio, Ambrosina aceita Gabriel como amante, mas se apaixona por Laura, moça pobre com quem foge para a Europa. Quando retorna ao Brasil, já é Condessa e entusiasmo a Corte por sua beleza e comportamento europeizado. Desejada por inúmeros homens, usa-os financeiramente. O auge de sua carreira como cortesã de luxo é seu relacionamento com o sobrinho de D. Pedro II. Por intermédio de sua beleza e poder sexual, exerce certo domínio no universo político da Corte. Verdadeiro tráfico de influências e prática de favores passam pela casa de Vésper e suas atitudes são legitimadas pelo seu amante aristocrata. Vésper atinge seu auge e cai quando seu amante a percebe envelhecer. Daí por diante a derrocada é iminente. Somente Gabriel a socorre, mas a mata ao final por já não poder suprir as demandas materiais da caprichosa. Um golpe econômico, a quebra do Banco Mauá, lhe destrói definitivamente a fortuna. Há toda uma publicística da época que marca histórica e temporalmente a narrativa, situando-se a fábula no contexto brasileiro.

O comportamento de Ambrosina é avançado para um meio bastante tancanho como a sociedade oitocentista brasileira e pode ser explicado em parte pela vida de cortesã que leva e por sua estada na Europa por três anos. Ambrosina é bastante feminista para a época: declara-se homossexual (alega que seu único amor verdadeiro foi Laura); diz que se utiliza dos homens; não deseja um homem mais forte que ela, para não lhe ofuscar o brilho; desconfia e ridiculariza dos amantes muito românticos e apaixonados. Porém, quando envelhece, passa a ter amantes mais jovens e a se subordinar a eles. Aqui, a sua personalidade mais independente encontra um obstáculo que a faz sucumbir. Essa inclinação para a prática amorosa com homens mais jovens é dada a partir de uma concepção cientificista, enfatizando-se, a reprodução da espécie como força instintiva que a leva a esse comportamento. É a introdução de outro paradigma discursivo biologizante na narrativa.

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

Ambrosina, na ampla galeria de personagens femininas na literatura brasileira que praticam a prostituição, acha-se a meio caminho entre o romantismo e o naturalismo. Apresenta semelhanças com a personagem Marcela, de Machado de Assis, visto que exerce a prostituição com o propósito material a fim de sobreviver uma vez que o pai a deixou pobre. Porém, diferentemente de Marcela, é também cortesã por prazer. Essa faceta carnal da heroína passa pela chave mais naturalista, reforçando-se as taras sexuais, inclusive o lesbianismo. Em relação a *Lucíola*, de José de Alencar, apresenta dessemelhanças e semelhanças. É afetada e demoníaca, mas não é a flor do lodo. Quando o pai da heroína morre, diferentemente de *Lucíola*, vai para a prostituição por prazer.

Finalizando a análise das situações narrativas, destacamos algumas personagens da periferia do texto, bastante distanciadas do universo demoníaco e rocambolesco (mortes, suicídios, bancarrotas, estrutura romântica exaltada) que predomina no centro da narrativa como já enfatizamos anteriormente. A vida não está nem no jovem progressista-burguês, Gustavo, nem em Gabriel, o romântico exaltado, nem em Gaspar, o médico positivista e altruísta. Todos foram vítimas do romantismo. É um romance de mortes e desgraças provocadas pelo modo romântico de ver e vivenciar a vida. As personagens do centro da narrativa são extraordinárias demais para viver uma existência cotidiana. Entretanto, na periferia do texto encontramos várias personagens que, longe do romantismo exacerbado e exaltado, vivem uma existência duradoura, chã, cotidiana, ordinária. É o caso de Reguinho, filho de fazendeiro falido, que não é envolvido por loucas paixões e precisa sobreviver materialmente. É o típico malandro cuja ventura consiste em mentir. A personagem é dada a partir de situações concretas, cotidianas, demonstrando uma competência para inventar toda sorte de histórias mentirosas, pregando peças nos demais e exaltando a si mesmo. Reguinho não é o herói da narrativa e pode prescindir da virtude. O casal Alfredo e Genoveva, ambos viúvos e quarentões, vivenciam um amor “pagodeiro” e carnavalesco, afastado do amor romântico demoníaco, suicida e idealizado. Ambos trabalham (ela lavadeira; ele funcionário público) e vivem uma existência simples e cotidiana, além de se divertirem e gozarem a vida sem afetação e tragicidade.

Outra personagem fora do centro que percorre o romance do começo ao fim é a velha e pobre Benedita que vive de favores, sendo elaborada por uma linguagem bem simples, chã, material, nada romântica e abstrata. A integração

ao social é precária, revelando o contexto sócio-econômico brasileiro em que o elemento pobre e livre, em uma ordem econômica escravista, fica à mercê das práticas de favor⁶. Entretanto, embora dependente dessa ordem, é a única que sobrevive, revelando certa autonomia, longe das intoxicações românticas.

Considerações finais

Condessa Vésper é livro polêmico, utilizando-se do romantismo e da narrativa de peripécias do folhetim para fazer a crítica a essas linguagens. O autor corrói parcialmente o discurso representado. Dessa linguagem que se revela limitada surge outra linguagem, instaurando uma relação dialógica entre elas cujo fito é pedagógico e político como referido no prefácio escrito pelo próprio autor. Vários são os expedientes usados para criticar a perspectiva romântica e alguns deles pareceram mais complexos, especialmente quando o discurso se desdobra em dois dentro de um mesmo enunciado, confrontando-se o discurso representado e aquele que representa. Opostos a essas formas composicionais bivocais, encontram-se também discursos monológicos e didáticos, provenientes tanto dos heróis quanto de outras personagens, que protestam contra o romantismo. Condessa Vésper opera uma crítica à linguagem folhetinesca, mas esta não se submete facilmente, pois a narrativa composta de enredo múltiplo, recheado de peripécias, suspense, sentimentalismo e maniqueísmo, também revela-se poderosa, refutando e enfraquecendo a linguagem que se quer objetiva e crítica. A linguagem folhetinesca não se torna somente um objeto fácil de ser manipulado, e, não raras vezes, insurge-se, tomando a cena, provocando identificação, comoção, como se viu atestado pelo próprio narrador. O autor tem consciência dessa mecânica do discurso dual que elabora, desse vai — e — vem entre o folhetinesco e a linguagem sóbria e didática. Na introdução ao folhetim *Condessa Vésper*, Aluísio Azevedo explicita a ambiguidade do discurso, servindo a dois senhores simultaneamente: “Um franze a sobancelha direita — o outro a esquerda. Mas em todo caso sempre fica em cada um uma sobancelha sem estar franzida, e isso já é uma recompensa. Foi isso justamente o que procurei fazer nas *Memórias de um condenado* e em *O mulato*.” (CV, Introdução). ☒

Recebido em 16/04/2010. Aceito em 27/06/2010

⁶ A esse respeito, consultar Franco (1997) que se debruça sobre a realidade dos homens pobres e livres no Brasil escravista, demonstrando que o universo do favor os agrega, mas não sem contradições.

FANINI, A. M. R. *CONDESSA VÉSPER* BY ALUÍSIO AZEVEDO: DISCOURSE CLASH BETWEEN ROMANTICISM AND ITS CRITICISM

Abstract

This paper analyses Condessa Vesper, written by Aluísio Azevedo, revealing that its discourse is hybrid, linking two Brazilian historical paradigms: slavery and monarchy, attached to romanticism and liberalism and bourgeois values, linked to realism. Besides that, hybrid discourse results from the local reading context, torn between the preference for serial narrative and realistic novels.

Keywords

Brazilian literature; nineteenth century history; hybridity; Aluísio Azevedo

Referências

ASSIS, M. Crítica ao livro de uma sogra. In: PAIXÃO, F. (Org.). *Crônicas escolhidas*. São Paulo: Ática, 1994, p. 130-134.

AZEVEDO, A. A. *Condessa Vesper*. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d.

AZEVEDO, A. A. *Girândola de amores*. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Editora Hucitec, 1988.

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

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

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira (Movimentos decisivos)*. 6. ed. v.1. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981.

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

FRANCO, M. S. C. *Homens livres na ordem escravocrata*. 4. ed. São Paulo: Unesp, 1997.

LUKÁCS, G. *A Teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marques Mariano de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

GOLDMANN, L. *A sociologia do romance*. 3.ed. Trad. Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

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

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

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

SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 34. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

TINHORÃO, J.R. *Os romances em folhetins no Brasil: 1830 à atualidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1994.

VERÍSSIMO, J. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

Bibliografia

ASSIS, M. O folhetinista. In: ASSIS, M. *Relíquias da casa velha / Crônicas*. v. 2. São Paulo: Formar, s/d.

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

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiéski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense/ Universitária, 1981.

CARVALHO, J. M. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

HOLQUIST, M. *Dialogism: Bakhtin and his world*. London and New York: Routledge, 1990.

SCHWARCZ, L. M. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

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

SUE, E. *Os mistérios de Paris*. Trad. João Corrêa de Sá e Yolanda Montour. São Paulo: Eli, s/d.

TIHANOV, G. Reification and Dialogue: aspects of the theory of culture in Lukács and Bakhtin. Disponível em: <http://www.shef.ac.uk/uni/academic/A-C/bakh/tihanov.html>, acesso em 10 mar 2000.

WEBER, J. H. *Caminhos do romance brasileiro: de A Moreninha a Os Guaianãs*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990, 159.