

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira

GEOVANINA ROSA MOURA DE SÁ MANIÇOBA

**Perfil da Voz:
Potências da Enunciação
em *Lucíola*, de José de Alencar**

v. 1

São Paulo
2017

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira

**Perfil da Voz:
Potências da Enunciação
em *Lucíola*, de José de Alencar**

Geovanina Rosa Moura de Sá Maniçoba

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Eliane Robert Moraes

v. 1

São Paulo
2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M278p MANIÇOBA, GEOVANINA ROSA MOURA DE SÁ
PERFIL DA VOZ: POTÊNCIAS DA ENUNCIÇÃO /
GEOVANINA ROSA MOURA DE SÁ MANIÇOBA ; orientadora
ELIANE ROBERT MORAES. - São Paulo, 2017.
169 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e
Vernáculas. Área de concentração: Literatura
Brasileira.

1. narrador. 2. autor implícito. 3. sexo e
literatura. 4. imitação. 5. nomes dos personagens. I.
MORAES, ELIANE ROBERT , orient. II. Título.

Para meus amores

Mariana, Henrique e Charles
 Protagonistas da minha vida. Minha “equipe”.
 Por cada minuto roubado da nossa narrativa que é a minha história.

Mainha, Painho, Kaká e Batt
 Sempre.

Para meus mestres queridos

Eliane Robert Moraes
 Por ter acreditado no meu trabalho e por ter me guiado em todas as horas.

João Roberto Gomes de Faria
 Que não precisava, mas sempre esteve ao meu lado e nunca me negou uma resposta.
 Sandra Nitrini
 Que, junto com o Prof João, fez parte das bancas de qualificação e defesa
 com comentários e sugestões fundamentais.

Jaime Ginzburg
 Cilaine Alves Cunha
 Lilia Moritz Schwarcz
 Pedro Meira Monteiro
 André Luís Rodrigues
 Vagner Camilo
 Para todos minha sincera admiração e meu mais terno agradecimento
 Por cada conselho e por cada ensinamento.

Para minhas amigas amadas:

As uspianas: Ana Carolina, Flávia e Mirian,
 As bequianas: Adriana, Angela, Dani, Danita, Lidia, Pat e Paula,
 Pelo carinho, pelo apoio e pela parceria de todas as horas.
 As do cafezinho: Amélia, Fernanda, Cris, Mônica e Sílvia.
 As de NY: Sandra, Simone, Katia, Sônia, Gabi, Pat e Priscila.
 Por todos os encontros que eu tive que perder.

Agradeço também à Universidade, à FFLCH, ao Departamento, à CPG, às agências de estímulo à pesquisa CAPES PROEX e CNPQ, ao Programa de Aperfeiçoamento ao Ensino (PAE), aos professores e colegas (especialmente aos “meus” alunos da graduação que me ajudaram a montar o nosso efêmero/maravilhoso Clube de Leitura de Romantismo) – a todos a minha gratidão pela atmosfera intelectual absolutamente instigante, pelo apoio constante ao trabalho e pelas bolsas sempre imediatamente conferidas. É com humildade que reconheço que esse trabalho é nosso.

Perfil da Voz:
Potências da Enunciação
em *Lucíola*, de José de Alencar

SUMÁRIO

Sumário detalhado -----	05
Resumos -----	07
O DISPOSITIVO NARRATIVO	
1) Máscara e Espelho -----	10
2) Implume e Social -----	36
3) Atos e Palavras -----	58
4) Narrar e Errar -----	79
O ESTILO É O HOMEM	
5) Estatuária do desejo – A Escrita do sexo -----	94
6) Espiral da imitação -----	111
7) Luz e Lúcifer -----	124
Bibliografia Citada -----	146
Anexos -----	154

SUMÁRIO DETALHADO

O DISPOSITIVO NARRATIVO

- 1) Máscara e Espelho
 Quis responder-lhe imediatamente
 O gosto pela máscara
 Uma mulher superior
 Pseudônimo
 Alencar antes de Lucíola
 Outras vozes
 IG
 Erasmus
 Pseudônimo e ficção
 Afoitezas da imaginação
 Personagem
 Narradora
 Ouvinte
 Editora

- 2) Implume e Social
 Nós vitorianos
 Tela e Espelho
 Confidência e elaboração
 Imitação de amor

- 3) Atos e Palavras
 O leitor é conduzido
 Drama como um mote de leitura
 Tranquila obscuridade
 Puer robustus
 Dize-me com quem tu andas
 Acabemos com essa comédia de amor
 Contas e não versos

- 4) Narrar e Errar
 Una Caro
 As imitações de Alencar
 Autor e narrador
 Alencar e Paulo
 Alencar contra Paulo

O ESTILO É O HOMEM

- 5) Estatuária do desejo – A Escrita do sexo
 Um homem contraditório
 A busca por uma voz
 O pé na nuvem: demarcação de extremos e aproximação de opostos
 Cena 1: sabes o que me traz à tua casa

Cena 2: mistérios de Lesbos
Cena 3: quero que sejas minha
Quadros vivos: estátuas do gozo

6) Espiral da imitação

A voz e o gesto
A questão da imitação
Imitando imagens de mulher
Narrativa em abismo
Traços carregados

7) Luz e Lúcifer

Disse o meu nome. Que mais quero eu saber?
Lúcia e Maria da Glória
Paulo
Ana
Senhora GM
Cunha
Sá
Jesuína
Jacinto
Couto
Nina
Laura
Sr. Rochinha

RESUMO

Em *Lucíola*, José de Alencar assume uma posição peculiar de “autor real”, na medida em que contrasta com o Sr. Paulo Silva, autor designado na ficção. Narrador de seus conflitos, o moço espelha um herói confessional, examinando o próprio passado em busca da imagem de uma mulher. Senhora GM é sua interlocutora. Lúcia se circunscreve como modelo, pessoa retratada, namorada e cortesã. Esta análise está mais interessada em *como* as coisas são ditas e menos no *que* é dito, de sorte que se dedica à investigação dos mecanismos da enunciação. O estudo não focaliza a personagem feminina, ao contrário está voltado para o amante; e muito embora não seja contra o homem, ambiciona, através dos primeiros capítulos, confrontar sua autoimagem e a interpretação que ele oferece para a história. O quinto segmento desta leitura questiona os modos através dos quais palavras e imagens dão forma ao sexo na intimidade do texto. O conjunto seguinte explora a questão da imitação como um tema recorrente no livro e como um fio que costura forma e conteúdo, palavra e ideia. A última seção investiga os nomes das personagens enquanto uma escolha de palavras, um procedimento no domínio do artifício.

Palavras-chave:

Narrador. Autor Implícito. Sexo e literatura. Imitação, Nomes das personagens.

SUMMARY

In *Lucíola*, José de Alencar is the real author whereas Mr. Paulo Silva is the fictional one. The narrator is also a confessional hero examining his own past searching for the image of a woman. Mrs. GM is his interlocutor. Lúcia is the sitter, the one that is being portrayed, girlfriend and courtesan. This analysis *is* more interested in *how* things are said than in *what* is said; therefore it contemplates the mechanisms of enunciation. The study is not focused in the female character but dedicated to her lover; even though it is not against the man, it aims, throughout the first chapters, to confront his self-image and the interpretation he offers to the story. The fifth segment interrogates how words and imagery give a form to sex as a matter of speech. The following portion explores imitation as a recurrent theme in the book and as a thread that sews form and meaning, words and ideas. The last section investigates the names of the characters as a choice of words, under the domain of artifice.

Keywords:

Narrator. Implied author. Sex and literature. Imitation. Characters' names.

CONTEÚDO RESUMIDO POR CAPÍTULO

1. MÁSCARA e ESPELHO

Introduz o exame da cena de confissão. Apresenta como esta leitura compreende a importância e os papéis de GM na obra. Inicia a análise das relações entre Alencar, Paulo e GM na estruturação do aparato enunciativo - competências, sobreposições e fronteiras.

2. IMPLUME SOCIAL

Introduz a leitura dedicada a Paulo – e menos focada em Lúcia - a partir da compreensão do romance como um duplo perfil: do objeto retratado e do sujeito do discurso; e da percepção do retrato do moço como uma imagem bifronte: dissecando as figuras do personagem do tempo da história e do personagem narrador. Analisa as singularidades e os aspectos mais importantes da confissão de Paulo. Ainda examina o texto interpretando-o como um discurso (uma fala atribuída ao protagonista) e um elogio ao amor.

3. ATOS E PALAVRAS

Elenca e comenta algumas das principais análises de *Lucíola* tentando traçar uma linha de evolução do pensamento crítico sobre a obra. Problematiza a autoimagem de Paulo - a partir do conceito de autor implícito e de um mote de abordagem do material literário oferecido por Alencar no posfácio de *Senhora* - procurando identificar se existe no romance alguma sobra de sentido para fora e para além do entendimento do narrador. Observa se a imagem que Paulo constrói para si coincide com ele mesmo.

4. NARRAR E ERRAR

Estuda o narrador problematizando as semelhanças e diferenças entre os argumentos de Paulo (autor fictício) e de Alencar (autor real, no âmbito do autor implícito). Procura defender uma possível compreensão do argumento de *Lucíola* (argumento do romance ou do autor real), a partir de uma análise sobre como Alencar se colocou no debate de teses que os autores de seu tempo travavam sobre a cortês regenerada. No contraponto, analisa a interpretação que Paulo dá à própria história, suas alegações e comentários, comparando com o que acontece com os narradores de *A dama das camélias*.

5. ESTATUÁRIA DO DESEJO: a escrita do sexo

Analisa como o texto fixa a cena lúbrica em palavras e imagens, buscando iluminar o tratamento literário do erotismo no romance. O capítulo contém um rápido perfil de Alencar.

6. ESPIRAL DA IMITAÇÃO

Examina a questão da imitação enquanto uma temática recorrente no livro e como um eixo que atravessa e urde forma e conteúdo, palavra e ideia.

7. LUZ e LÚCIFER

Numa leitura assumidamente anacrônica e descomprometida com as intenções do autor, investiga os nomes das personagens entendendo a nomeação como uma escolha lexical, uma potência no domínio do literário e do artifício.

1. MÁSCARA e ESPELHO

[...] havia tal profusão de espelhos, que multiplicava e reproduzia ao infinito, numa confusão fantástica, os menores objetos. As imagens, projetando-se ali em todos os sentidos, apresentavam-se por mil faces.

Fala do narrador em *Lucíola*.

RESUMO

Introduz o exame da cena de confissão. Apresenta como esta leitura compreende a importância e os papéis de GM na obra. Inicia a análise das relações entre Alencar, Paulo e GM na estruturação do aparato enunciativo - competências, sobreposições e fronteiras.

QUIS RESPONDER-LHE IMEDIATAMENTE

Alencar elegeu Paulo seu narrador. A voz que narra se estabelece como um discurso do amante da cortesã e se mantém fiel a essa perspectiva durante todo o livro, caracterizando-se como uma fala construída de forma rigorosa, criteriosa e cabal. No prólogo, a Senhora GM dirige-se a ele: “Ao autor, reuni suas cartas e fiz um livro¹”. No Capítulo I, o moço assume a pena e esboça “o perfil do texto com o tom reflexivo e o ritmo pausado das frases subordinadas²”, alerta sobre o que o motivou a escrever (a intenção de explicar a sua “excessiva indulgência” para com as cortesãs) e o objetivo do texto (estudar o caráter³ de Lúcia à luz das próprias recordações⁴). “Abre o segundo capítulo com uma

¹ ALENCAR, prólogo de *Lucíola*.

² DE MARCO, 1986, p. 154

³ O termo *caráter* pode significar desde símbolo gráfico até personalidade individual distinta. Em inglês, a palavra *character* assume também o sentido de personagem. Emma Smith faz uma excelente análise sobre o assunto no livro *The Cambridge Introduction to Shakespeare*, 2007. O vocábulo ainda pode remeter à tradição ou costume retórico dos caracteres; sinônimo de tipo ou retrato moral na perspectiva das obras de vários autores: Teofrasto, Aristóteles, La Bruyère, Thomas Overbury e John Earle – para citar alguns exemplos, como enumerados por Ivan Teixeira (2010, p. 70). No livro *Os caracteres*, o filósofo grego Teofrasto (372 – 287 AC) elenca uma série de qualidades morais e discorre sobre suas características individualmente, inclusive exemplificando os comportamentos humanos associados a cada uma delas. Usando um exemplo (“O dissimulado”, *The insincere man*, in TEOFRASTUS, 1970, p. 7), o procedimento do grego foi explicado por Ivan Teixeira: “É possível tomar o perfil do dissimulado como padrão dos caracteres de Teofrasto. Nele, nota-se um esquema dual de organização da matéria, que é a maneira média com que se estruturam os capítulos: sentença inicial com definição do vício representado; justaposição enumerativa de **situações e frases** emblemáticas que confirmam ou explicam a mesma falha. O resultado é sempre uma caricatura que se confunde com uma espécie de vinheta distorcida.” (TEIXEIRA, 2010, p. 74 – 78) Há vários estudos que associam o mecanismo de construção de personagens de escritores como Euclides da Cunha e Machado de Assis com as regras previstas e as preceptivas presentes no trabalho de Teofrasto como retomado por La Bruyère. É interessante notar que Teofrasto foi diretamente citado por Alencar em *Sonhos d'ouro*: “Era o Sr. Benício a encarnação de um tipo muito usual de nossa sociedade, o do ‘homem serviçal’, uma das encarnações do aresko de Teofrasto”. Os capítulos *Atos e palavras* e

frase curta, rápida e incisiva, que nos traz o tempo e o espaço da narrativa, que nos joga na intimidade de suas recordações: “A primeira vez que vim ao Rio de Janeiro foi em 1855⁵.” Nas últimas páginas do romance, Paulo conta ao leitor os momentos finais de Lúcia e termina o livro com uma reflexão, um balanço de sua história: “Terminei ontem este manuscrito, que lhe envio ainda úmido de minhas lágrimas. Relendo-o, admirei como tivera a coragem de alguma vez [...]”

A análise dessa estrutura evidencia uma espécie de moldura em torno da história, um quadro que situa e delimita a fala do amante. Essa moldura é uma cena de enunciação que se constitui na confissão de Paulo a GM, onde um detalhe ressalta: sua confissão foi escrita, diferentemente do depoimento oral dado por Armando em *A dama das camélias*, sendo uma escolha consciente que o narrador explica: receava que “a palavra viva, rápida e impressionável não pudesse, como a pena calma e refletida, perscrutar os mistérios que desejava desvendar-lhe”⁶.

Contudo, nas descrições do método de confissão, há um problema, um conflito: enquanto GM fala em cartas, Paulo reassegura a ideia de que o material é um bloco único de texto: são “páginas” que ele aprecia no começo do livro, quando julga esboçarem um perfil de mulher; e no final do romance, enquanto escreve sua despedida. A ideia de manuscrito reaparece em vários momentos no livro. Observe este outro segmento da fala do narrador:

Entretanto, se este manuscrito tivesse de sair à luz pública algum dia, e um editor escrupuloso quisesse dar ao pequeno livro passaporte para viajar das estantes empoeiradas aos toucadores perfumados e às elegantes banquinhas de costura, bastaria substituir certos trechos mais ousados por duas ordens de pontinhos.

Narrar e Errar problematizam a autoimagem e os comentários de Paulo, sugerindo um certo tom de dissimulação e um certo bovarismo, mas o objetivo não é estudar o caráter de Paulo à luz do costume retórico do retrato moral, quer apenas observar como o narrador constrói sua autoimagem e como oferece uma interpretação da própria história ao leitor.

Contudo, observe a nota de Ivan Teixeira acima, dando atenção às palavras em negrito (grifo nosso); e confronte com o seguinte comentário do mesmo ensaísta: “Manifestando-se por **palavras ou atos**, a dissimulação é em termos gerais um fingimento empenhado em substituir a aparência pela essência”. O padrão de “situações e frases” e “atos e palavras” que Teixeira identifica nas vinhetas de Teofrasto chamam atenção - talvez indicando que esta tópica merecesse estudo posterior. Uma nota no capítulo *Estatuária do desejo* discute um pouco mais sobre esta bibliografia. Essas reflexões derivam da leitura de Teofrasto e La Bruyère, mas sobretudo são tributárias dos excelentes trabalhos de Ivan Teixeira e Emma Smith.

4 Confronte com a fala do narrador: “Se naquela ocasião me viesse a ideia de estudar, como hoje faço à luz das minhas recordações, o caráter de Lúcia [...],” *Lucíola*, capítulo VIII.

⁵ DE MARCO, 1986, p. 154.

⁶ *Lucíola*, capítulo I.

A questão carta ou manuscrito ganha importância porque assenta uma dúvida sobre a moldura do texto e coloca em confronto o depoimento das duas personagens da cena de enunciação. Comparando a fala de GM com as primeiras e últimas declarações de Paulo temos exatamente o início e o final do livro, os dois momentos mais importantes de descrição da cena de confissão - e cada personagem apresenta sua versão. Uma questão se insinua: a diferença entre os depoimentos de Paulo e GM seria uma negligência do autor, que não deu atenção aos vocábulos utilizados, ou seria intencional, para construir as suas personagens?

É interessante notar que, quando Lúcia arruma o gabinete de estudo de Paulo, deixa “os manuscritos reunidos sob pesos de cristal” ao lado das “cartas emaçadas em ganchos de metal pregados junto à mesa”, tudo em seu “devido lugar”; como se a cena atestasse a atenção no uso dos vocábulos⁷.

O exame do texto mostra que o conflito entre as falas aparece no romance de forma consistente e reiterada. Enquanto GM, na sua breve intervenção, deixa claro que o material do livro provém de cartas; Paulo fala sobre o assunto reiteradas vezes, mas nunca menciona ou deixa pistas de que se correspondia com GM, sempre se refere a manuscrito. Ademais, o formato do romance não é epistolar; portanto o ato de reunir cartas implicaria na necessidade de editar o material, no mínimo subtrair as partes de saudações e despedidas, e adicionar segmentos conjuntivos para dar unidade ao texto.

Atentar para essas questões coloca GM na posição de editora do romance, alguém que poderia (ou teria) subtraído e adicionado elementos ao texto; pode implicar em negar sua afirmação sobre cartas; ou seja, parece desestabilizar a verdade ficcional a ponto de fazer questionar o quanto do texto é da autoria de Paulo. A coincidência do nome e a suposição de que as “cartas de Paulo” podem ter sido editadas - e mesmo podem não ser todas de sua lavra - lembram a polêmica em torno das epístolas de São Paulo, o apóstolo⁸.

⁷ *Lucíola*, capítulo XVII. Parece exagerado atribuir sentido ou relevância ao tratamento conferido pelo narrador comparando manuscrito e cartas - peso de cristal versus gancho de metal.

⁸ Richard Elliot Friedman, em seu livro *Who Wrote The Bible?*, defende a ideia de que a Bíblia é um conjunto de textos de autoria questionável e conteúdo contraditório. Vários autores apontam as incoerências observadas em fatos da vida do apóstolo Paulo, quando compara-se o *Livro Atos dos Apóstolos* com as Cartas atribuídas ao Santo. Afirmção que também aparece em HEYER, 2008, p. 9. As epístolas pastorais (Timóteo e Tito), por exemplo, não podem ser da lavra de Paulo, teriam sido escritas várias décadas depois de seu tempo, por autor anônimo pertencente ao seu círculo de discípulos. Ademais, o teor das cartas do Santo (sexo, louvação ao amor, condenação da prostituição) e o seu perfil também denotam semelhanças. O apóstolo foi um judeu convertido: de perseguidor contumaz dos seguidores de Cristo, passou a pregador fiel. Paulo, personagem, de freguês da cortesã - de pessoa que a empurrava para “a lama da qual ela desejava erguer-se” - passou a pregador de sua redenção - ideias que serão desenvolvidas nos capítulos *Narrar e Errar e Luz e Lúcifer*.

A reiteração e a retomada dessa diferença de informação entre as falas dos dois personagens na última parte do romance insinuam a relevância dessa divergência para a construção do texto; parecem afastar a hipótese de lapso na imaginação do autor, ao contrário, assenta a ideia de provocação, de convite para refletir sobre o relato. Tal expediente parece reafirmar uma estratégia do texto também observada por Valéria De Marco: “*Lucíola* convoca seus leitores para refletir sobre a estruturação do texto e sobre as formas de narrar”⁹. A discordância ainda reforça a estrutura de “disse que me disse”¹⁰ da cena de enunciação: todos disseram a Paulo, que disse a GM (por cartas ou manuscrito), que editou o livro, que diz ao leitor.

Se por um lado, a autoria e a integridade das cartas de Paulo estão em xeque, de modo muito semelhante ao que ocorre com as cartas do santo, a atribuição da autoria não está. O ato de contar¹¹ a história, a enunciação está dramatizada numa longa fala atribuída a Paulo; independentemente do formato, o relato configura-se como uma confissão do moço; se instaura como um discurso sem intervenções, que se interrompe apenas para chamar atenção de sua ouvinte privilegiada (GM); é uma fala atribuída ao amante, estruturada de forma coerente com sua psicologia – coerência que se expressa tanto no que a sua fala tem de fundamentado como também no que tem de inconsistente ou contraditório¹².

Deste modo, a fidelidade à perspectiva do narrador e a falta de intervenções externas na sua fala se instauram como elementos ao mesmo tempo estruturantes e limitantes. Em consequência dessa escolha formal, Alencar não pode lançar mão de nenhuma outra voz para explicar os procedimentos do texto ou para explicitar a psicologia de sua personagem.

O GOSTO PELA MÁSCARA

Para entender as implicações da cena de confissão – e da estratégia de enunciação em *Lucíola* - vale cotejar com a técnica utilizada por Machado de Assis, em *Esau e Jacó*. A

⁹ DE MARCO, 1986, p. 154.

¹⁰ Massaud Moisés anota que o romance *Senhora* inicia “num tom de quem conta um ‘caso’”. (MASSAUD MOISÉS, 18ª edição, p. 136).

¹¹ Esclarecendo a terminologia como usada neste trabalho:

A palavra enunciação será usada como sinônimo de narração; do ato de contar a história; ressaltando o “como” algo é falado; no sentido de modo, maneira ou forma.

A palavra enunciado será sempre usada como sinônimo de narrativa; denotando as ideias do texto; aquilo que é falado; no sentido de significado ou conteúdo.

A palavra enredo será convocada para denotar conjunto de entrecchos; também como sinônimo de trama; para referir-se ao “conjunto dos fatos encadeados que constituem a ação de uma obra de ficção”. (FERREIRA, 2010, p. 801). O enredo está portanto no campo do enunciado, o que é falado em oposição à enunciação, o como se fala, o tom, modo ou maneira como os conteúdos são expressos.

¹² Essa discussão será retomada no capítulo Narrar e Errar.

narração deste romance está atribuída ao Conselheiro Aires. A advertência também esclarece que a história teria vindo do último dos “sete cadernos manuscritos” do conselheiro, os seis primeiros formavam um “memorial” e o derradeiro continha uma “narrativa”. No entanto, de modo muito diferente do tratamento que Alencar dá ao manuscrito de Paulo, o suposto caderno pessoal do Conselheiro Aires exhibe uma terceira pessoa capaz de afirmar sem hesitação os pensamentos e motivações das outras personagens, como por exemplo no trecho a seguir, em que o narrador descreve o que ia pela cabeça do marido de Natividade:

“Ia pensando nela e nos negócios da praça, nos meninos e na Lei Rio Branco, então discutida na Câmara dos Deputados; o banco era credor da lavoura. Também pensava na cabocla do Castelo e no que teria dito à mulher...”¹³

Paulo, ao contrário, narra exclusivamente o que viu e ouviu. Sobre os pensamentos e motivações das outras personagens consegue apenas emitir hipóteses; e quando o faz, expõe suas dúvidas, questiona se interpreta corretamente os fatos que narra. Observe no segmento abaixo, comparando com o trecho do narrador de *Esau e Jacó*, a diferença na forma com que o narrador de *Lucíola* emite opiniões sobre o que se passa na cabeça dos outros personagens. Paulo não sabe o que a namorada fazia quando estava longe dele: “Qual era a existência de Lúcia durante o tempo que não passava em sua casa? Ignorava completamente”¹⁴. Quanto ao que ela pensava, pode apenas conceber hipóteses sobre o significado das atitudes da moça:

Ao sair, dobrou o seu talhe flexível inclinando-se vivamente para o meu lado, enquanto a mão ligeira roçagava os amplos folhos da seda que rugia arrastando. Esse movimento podia ser uma profunda cortesia disfarçada com certo acanhamento; e podia não passar de um gesto habitual de faceirice feminina.¹⁵

Ou como neste outro trecho:

O jantar foi sério. Ou porque Lúcia nessa ocasião desejasse conservar a sua dignidade de dona de casa; ou porque a presença dos criados a acanhasse, o fato é que não deixou nunca o tom ligeiramente cerimonioso que havia tomado.¹⁶

¹³ MACHADO, *Esau e Jacó*, capítulo IX / Vista de Palácio.

¹⁴ *Lucíola*, capítulo XV.

¹⁵ *Lucíola*, capítulo III.

¹⁶ *Lucíola*, capítulo IX.

O texto machadiano também se refere autor do manuscrito, autodesignado narrador, em terceira pessoa, observe: “Vê-se, quase que se lhe ouve a reflexão, notou Aires consigo.”¹⁷ Ou em: “São naturezas. Aires ia pensando em escrever uma Filosofia das Tabuletas, na qual poria tais e outras observações, mas nunca deu começo à obra.”¹⁸

Como Machado se permite essa liberdade de construção, o texto pode glosar os pensamentos e o caráter dos personagens, inclusive do narrador, oferecendo comentários sobre sua psicologia, como neste fragmento: “Aires não pensava nada, mas percebeu que os outros pensavam alguma coisa, e fez um gesto de dois sexos”¹⁹. Ou como neste outro fragmento do capítulo *Esse Aires*:

Esse Aires que aí aparece conserva ainda agora algumas das virtudes daquele tempo, e quase nenhum vício. Não atribuas tal estado a qualquer propósito. Nem creias que vai nisto um pouco de homenagem à modéstia da pessoa. Não, senhor, é verdade pura e natural efeito. Apesar dos quarenta anos, ou quarenta e dois, e talvez por isso mesmo, era um belo tipo de homem. Diplomata de carreira, chegara dias antes do Pacífico, com uma licença de seis meses.

A intervenção na enunciação fazendo menção direta à psicologia do personagem narrador, como aparece em *Esau e Jacó*, guia o leitor com ironia e perspicácia no seu confronto com Aires. O fragmento acima, por exemplo, compara o Ayres de “ainda agora” ao “daquele tempo” – oferecendo ao leitor hipóteses sobre diferenças e semelhanças entre o personagem narrador (do tempo da narração, tempo de agora) e o personagem que toma parte no relato (do tempo do narrado, tempo da história). Em *Lucíola*, o leitor sabe que o Paulo que narra em 1861 mudou, é diferente daquele Paulo jovem que viveu sua história de amor com a cortesã em 1855; é mais maduro, mais experiente, compreende coisas que então escaparam à sua perspicácia. Como Alencar dá tratamento a essa diferença, às virtudes, aos propósitos e vícios de Paulo?

A resposta a essa questão expõe outra diferença fulcral entre os mecanismos de enunciação nos dois romances: a técnica utilizada por cada autor para deixar pistas no texto a fim de esclarecer a psicologia de seus narradores. Em *Esau e Jacó*, esta outra voz – que não é a voz de Aires, e não está pessoalizada – brinca com o narrador e com o leitor, chama à reflexão, glosa posturas, avalia propósitos, discute hipóteses de leitura. Enquanto Machado joga com o leitor e desestabiliza a sua criatura, Alencar propõe um outro jogo, trabalha para manter o rigor da construção da voz do narrador e não quer perder a ilusão de

¹⁷ *Esau e Jacó*, capítulo XLI / Caso do Burro

¹⁸ *Esau e Jacó*, capítulo XLIX / Tabuleta Velha

¹⁹ *Esau e Jacó*, capítulo XII / Esse Aires

realidade, tem o gosto pela máscara; opta por engendrar a voz do narrador como a dramatização²⁰ da fala da personagem, criando a ilusão minuciosa de um monólogo, de modo que não apenas a personagem se comporta como pessoa, mas também o narrador. Os atores de uma história “normalmente são seres humanos”²¹, mas o que ocorre em *Lucíola* é um *mecanismo rigoroso de dramatização da enunciação* que redundando na *pessoalização* da narração.

Qualificar a narração como *pessoalizada* pretende significar que a voz narrativa está personalizada (particulariza-se como de Paulo), individualizada (apresenta-se com características distintas e distintivas do narrador enquanto indivíduo), mas sobretudo quer ressaltar que a narração apresenta estrutura e limitações de discurso humano; diferentemente do que acontece em *Esau e Jacó*, por exemplo.

Confronte com Norman Friedman:

When the poet speaks in the person of another we may say that he assimilates his style to that person's manner of talking; this assimilation of himself to another, either by the use of voice or gesture, is an imitation of the person whose character he assumes. But if the poet everywhere appears and never conceals himself, then the imitation is dropped and his poetry becomes simple narration.²²

Uma vez que a enunciação está dramatizada e enquadrada como discurso humano, a narração está sujeita a vaidades e equívocos. Toda voz, mas especialmente a autobiográfica, é suscetível ao auto-centramento e ao narcisismo²³; por que a de Paulo não estaria? Não questionar o narrador e seus enunciados parece subestimar o jogo enunciativo e infantilizar o romance; ao passo que tentar entender e confrontar o personagem narrador simula uma escuta e uma investigação do espírito humano.

O rigor no manejo do narrador e suas consequentes restrições formais exigem do escritor a concepção e o emprego de mecanismos engenhosos para dar a ver o caráter de Paulo, uma vez que as motivações e sentimentos do narrador não podem aparecer no texto na forma de enunciado direto literal ou irônico: “Leitor atenção... Paulo pensava... Paulo sentia...” Como o texto de *Lucíola* não pode anunciar o pensamento de Paulo, não pode dizer, tem que mostrar; o romancista “está apelando à nossa inteligência e à nossa imaginação, não somente à nossa curiosidade”²⁴, convoca o leitor a empregar um

²⁰ CANDIDO, 1955, p. 3: em *Lucíola* “se nota a marca da experiência teatral”. DE MARCO (1986, p. 156 – 7) faz observação de teor semelhante.

²¹ Afirmção de E M Forster, em *Aspects of the novel*, 1972, p. 63.

²² FRIEDMAN, 1975, p. 135.

²³ LAWRENCE-LIGHTFOOT, 1997, p. 95.

²⁴ Confronte com a reflexão do crítico britânico E M FORSTER, 1972, p. 63.

mecanismo atencioso e sutil de interpretação, convida a investigar as motivações do narrador; tentar entender e confrontar suas concepções; ouvir seus argumentos, mas também perceber lapsos e inconsistências.

Antes de prosseguir, vale reiterar ainda uma outra inferência primordial para esta análise. Assentado que a narração em *Lucíola* é um discurso de Paulo, sem interrupções ou intervenções, fica implícito que nada no texto pode corresponder diretamente à voz do autor - ou a qualquer outra voz.

Como bem explicou Dal Farra, no seu estudo sobre o foco narrativo em Vergílio Ferreira, não se pode confundir a voz do escritor com a voz narrativa: “Todo o mal-entendido nascia da convicção de que, no romance, a voz que detém a narração seria a do autor – a do poeta objetivo que subscreve os originais”. Uma abordagem que sobreponha autor e narrador falha em perceber que, embora Paulo seja uma criatura de Alencar, no livro ele funciona como uma máscara que altera e desloca a narração.

Entretanto, para melhor compreender a psicologia do narrador e apreciar a reflexão proposta pela obra é preciso cotejar as duas instâncias organizadoras da narração: autor implícito e narrador, mecanismo usado também por Dal Farra em seu trabalho: *O narrador ensimesmado*. O termo autor implícito, como proposto por Booth²⁵ e utilizado por Dal Farra²⁶, se refere ao “espírito da narração”, instância mediadora “entre o autor e o narrador”, que participa da organização do universo ficcional e é responsável por gerenciar o “manuseamento do narrador e das personagens.” Examinar o texto na esfera do autor implícito permite identificar sobras de sentido no livro que desautorizam o narrador ou escapam à sua compreensão.

Em *Lucíola*, é Paulo mesmo quem alerta para a possibilidade de narrar e errar na interpretação dos fatos; expor tal insegurança tem, por um lado, um efeito de imprimir inocência ao narrador e conferir-lhe um certo tom de modéstia, mas, por outro lado, deve alertar o leitor no sentido de observar o procedimento do texto: narração seguida de comentário - geralmente equivocado, mas que tem o efeito de oferecer uma hipótese e guiar o leitor. Em outras palavras: logo depois que narra ou descreve algo, Paulo oferece uma hipótese que está em linha com seus argumentos; embora confesse que tem dúvidas sobre o modo como interpretou a cena narrada, prossegue a história deixando a questão da interpretação em aberto. Observe o comentário do narrador:

²⁵ O trabalho do autor consiste em “dar meios para o leitor ouvir secretamente o que essas pessoas estão dizendo”. As pessoas da ficção “ora mentem ora falam a verdade, e o leitor deve reconhecer cada caso por si mesmo”. Confronte com BOOTH, 1983, p. 8.

²⁶ DAL FARRA, 1978, p. 21.

“Lúcia teve um sobressalto quando entrei. Podia ser um assomo de alegria, por me ver depois de três dias de ausência; podia ser também um movimento de contrariedade. Atribuí ao segundo motivo.”²⁷

Logo depois prossegue com a reprodução de um diálogo: “_ Estavas esperando alguma pessoa?” Assim, a frase interrompe a reflexão do narrador (personagem de 1861) e reconduz o leitor para a cena em 1855.

O procedimento é recorrente, como neste outro caso em que o narrador novamente comenta a cena, de modo a solicitar do leitor uma interpretação, mas logo em seguida continua a narração reproduzindo um diálogo:

Não compreendi então aquelas palavras, nem o tom com que foram proferidas; procurei-lhes o sentido, acompanhando com os olhos a Lúcia que tirava lentamente o chapéu, e fitava na sua imagem refletida pelo espelho um triste olhar. _ Ah! já sei! O que eu pensava?... Mas ainda penso: acho-a hoje tão bonita ou mais do que naquela tarde.²⁸

É sob tal ótica que este trabalho enxerga as relações entre Paulo e Alencar, a partir do confronto entre narrador e autor implícito, num cotejo particular que se adapta às especificidades da construção das instâncias narrativas no romance. Ou seja, temos de um lado, as ideias do Paulo de 1861 - ideias que se materializam através de comentários, opiniões e argumentos, por exemplo a imagem que constrói para si e a interpretação que oferece para a própria história -, e de outro, um conjunto de informações da esfera do autor implícito, que podem estar para fora e para além da compreensão do narrador, flagradas nas descrições, narrações e reproduções dos diálogos.

UMA MULHER SUPERIOR

Tendo delineado a cena de confissão e esboçado o viés de abordagem das relações entre Paulo e Alencar, importa minuciar o terceiro elemento do aparato enunciativo.

A Senhora GM é uma figura aparentemente menos importante e inócua, mas um olhar atento flagra a pluralidade e influência dos papéis que ela assume no livro. O texto exhibe Paulo sempre organizando a sua fala em torno de conseguir para si a atenção e a empatia da leitora: de modo que, para perscrutar a figura de Paulo, parece necessário iluminar também a senhora.

²⁷ *Lucíola*, capítulo XVI.

²⁸ *Lucíola*, capítulo IV.

PSEUDÔNIMO

É o mais óbvio dos papéis de GM.

A consulta dos exemplares das três primeiras edições do romance²⁹ revela que todas estão assinadas por GM e que o nome de Alencar não aparece em nenhuma. Nos folhetos de propaganda da Editora Garnier à época, GM é listada à parte de Alencar, como mostra um encarte da editora³⁰ onde se lê que estão “à venda na mesma livraria, obras diversas” e em seguida arrolam-se as obras por autor: Victor Hugo, Eugenio Sue e JM de Macedo, entre outros. Sob o nome de Alencar estão *O Guarani*, *O demônio familiar*, *Mãe*, *Verso e Reverso* e *As asas de um anjo*. Em seguida e em separado, estão *Diva* (2ª edição) e *Lucíola* (3ª), ambos sob o nome de GM. *Senhora* ainda não aparece.

Assim, por algum tempo, GM foi considerada pela crítica apenas um embuste do autor para fugir aos críticos, como explica Proença: “à força de malhá-lo, as restrições da crítica estavam a ponto de amedrontar o escritor”³¹. Qual seria então a relação entre Alencar, seus leitores e a crítica na época do lançamento de *Lucíola*? Quais os outros pseudônimos do autor?

ALENCAR ANTES DE LUCÍOLA

Para responder à primeira questão, vale retomar um pouco a história do escritor até o ano de 1862. Quando *Lucíola* veio a público, José de Alencar (1829 – 1877) contava 33 anos; já estava consagrado como romancista, teatrólogo e jornalista; e já havia entrado para a história como autor do primeiro libreto de ópera nacional, com assunto e partitura também brasileiros.

O autor cearense estreou na literatura com *Cinco Minutos*, que saiu em 1856, em plaquette de 60 páginas, sem o nome do autor. O livro foi distribuído como brinde de festas para os assinantes do *Diário do Rio de Janeiro*, de que J.A. era redator chefe à época.

Naquele ano reuniu em livro *As Cartas Sobre A Confederação Dos Tamoios*, onde criticava o poema épico de mesmo nome do poeta Gonçalves de Magalhães (1811 – 1882), protegido do imperador D. Pedro II (1825 – 1891). As cartas haviam sido

²⁹ Exemplares do acervo da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.

³⁰ Nos anexos aqui incluídos estão o encarte citado e as folhas de rosto de exemplares das 3 primeiras edições.

³¹ PROENÇA, 1965, p. 37.

publicadas no mesmo jornal sob o pseudônimo IG. Na edição em livro, contudo, o autor assinou o prefácio como J. d'Alencar³² e explicou a origem do pseudônimo: teria tirado IG das primeiras letras do nome Iguazu, heroína do poema. A frase que encerra o prefácio tem um tom de falsa modéstia, mas de todo modo ilustra também uma estranha relação do autor com seu público: “O leitor que julgou a ideia pelo que valia, sem o aparato de um nome conhecido, mas excitado pela curiosidade do mistério, dar-lhe-há de certo menos apreço quando souber quem a escreveu”. Assim Alencar, ainda no início de sua carreira de escritor, dá mostras de que não contava com a simpatia do público leitor de seu tempo; apesar do prestígio crescente, achava que seus textos eram melhor apreciados quando anônimos ou assinados por outrem.

No ano seguinte, 1857, a publicação de *A viuvinha* em fascículos dominicais foi iniciada, pelo jornal também, mas foi interrompida, por causa de um “aborrecimento”³³ do autor. O livro só foi publicado em 1860, assinado com seu nome, em volume único com a reedição de *Cinco Minutos*; desde então ambos são editados juntos.

No mesmo ano, o escritor cearense lançou *O Guarani*, em fascículos, e depois em livro. A história de Peri e Ceci o consagraria como romancista e, cerca de uma década depois, inspiraria Carlos Gomes a compor a ópera de mesmo nome, sua obra máxima e uma das maiores da música clássica brasileira. A raríssima primeira edição do livro, em quatro tomos, teve tiragem de mil exemplares e saiu sem o nome do autor³⁴.

A estreia de Alencar no teatro foi também em 1857, com *Verso e Reverso*, que foi muito bem recebida, como mostra o parecer da comissão de censura do Conservatório Dramático onde se lê que “a composição é perfeita em todo sentido”³⁵. O escritor também não assinou esse trabalho, o seu nome só aparece no anúncio da terceira reapresentação da peça³⁶.

Na sequência desse ano fértil, a segunda peça de J.A. estreou uma semana depois da primeira, em 05 de novembro de 1857, e já mostrava a evolução do dramaturgo mesmo em tão curto tempo. Segundo os críticos, *O demônio familiar* “colocava em xeque toda a

³² Como mostra a folha de rosto do exemplar da Biblioteca Mindlin.

³³ Segundo os editores de suas *Obras de Ficção Completas* da Editora José Olympio, mas os mesmos não explicam o que teria acontecido.

³⁴ ALENCAR, *Obras Completas de Ficção*, 1951, v. 1, p. 76.

³⁵ FARIA, 1987, p. 13 – 14 e 25- 26: O momento era de emancipação literária, mas o teatro da época, na contramão da filosofia do movimento romântico, vivia de traduções. A vida teatral do Rio de Janeiro de então estava “a par do que havia de mais moderno na Europa”, especialmente na França, mas não desenvolvia a sua própria dramaturgia. A corte carioca não estava acostumada a se ver representada nos palcos, o que para Alencar era um desafio e um risco.

³⁶ FARIA, 1987, p. 25, 26 e 27.

estética teatral romântica e apontava aos jovens escritores o caminho da renovação do teatro nacional”. Mais uma vez, o autor havia se submetido à censura do Conservatório Dramático anonimamente.³⁷

Um pouco antes das peças, J. A. publicou uma comédia lírica em dois atos: *A noite de São João*. Era um libreto de ópera - impresso em 26 e 27 de outubro de 1857, nos rodapés do Diário do Rio de Janeiro - sua contribuição para o teatro lírico, como explica no prefácio:

Se me resolvi a publicar este trabalho incorreto e feito às pressas, foi unicamente para facilitar a leitura àqueles mesmos que o quiserem aproveitar; não tive outro fim, nem tenho outra aspiração senão dar aos talentos musicais um pequeno tema para se desenvolverem [...]. Finalmente, tendo sido o meu desejo, escrevendo isto, somente o ver uma ópera nacional de assunto e música brasileira, cedo de bom grado todos os meus direitos de autor àquele que a puser em música o mais breve possível.³⁸

A pressa e o excesso de textos criativos em que o autor estava trabalhando naquele ano, somados às obrigações à frente do Jornal Diário do Rio de Janeiro, contribuíram para que o texto fosse publicado com erros gramaticais que Alencar, homem de letras, leitor voraz desde menino, se tivesse se dado o tempo necessário para uma revisão cuidadosa, provavelmente não os teria cometido; mas os críticos não perdoaram. O entusiasmo e o esforço não foram valorizados e os erros foram ressaltados e comentados publicamente, ao que um defensor anônimo de Alencar acudiu: “O Sr. Alencar poderia escrever o verso como escreveu; e todo o homem de senso que o visse diria, foi a mão que errou, não o espírito”³⁹.

O fato é que os erros de gramática renderam muitos aborrecimentos e a ópera só foi ao palco em 14 de dezembro de 1860⁴⁰, já com as correções de J. A., musicada por Elias Álvares Lobo e regida por Antonio Carlos Gomes. Foi um sucesso no seu tempo, e ademais, o conjunto entrou para a história como “a primeira ópera vazada em assunto regional brasileiro e escrita, tanto o libreto como a partitura, por brasileiros⁴¹”. No entanto, esse desfecho feliz da história só aconteceu três anos depois da publicação do libreto (em 1857), período em que o autor amargou críticas como as de Paula Brito fazendo chacota e questionando a destreza do escritor no manejo elementar da língua portuguesa.

³⁷ FARIA, 1987, p. 37.

³⁸ ALENCAR in FARIA, 1987, p. 112

³⁹ In FARIA, 1987, p. 113.

⁴⁰ FARIA, 1987, p. 116.

⁴¹ ANDRADE in FARIA, 1987, p. 112.

A esse aborrecimento, vieram se somar outros. Em dezembro de 1857, estreava a sua terceira peça, *O Crédito*, contudo a peça não foi bem recebida pelo público e esteve em cartaz por apenas três apresentações, 19, 20 e 29 de dezembro⁴².

No ano seguinte, em 1858, estreava sua quarta peça, *As asas de um anjo*, que também só teve três apresentações, desta vez por problemas com a censura. *As asas de um anjo*, juntamente com *Expição* (que veio a público em 1865) e *Luciola* são as obras em que o autor tematiza a mulher decaída. Com essas obras Alencar se insere no debate sobre a regeneração pelo amor⁴³.

1858 e 1859 foram anos difíceis para Alencar. Além das críticas ao seu libreto de ópera, do fracasso de *O crédito* e da proibição de *As asas de um anjo*, o Jornal Diário do Rio de Janeiro também estava com dificuldades financeiras, fato que obrigou J. A. a demitir-se em 20 de julho de 1858, para voltar à advocacia⁴⁴.

Em 1859 estava trabalhando num “cargo burocrático num dos escalões inferiores” do governo quando foi nomeado Consultor dos Negócios da Justiça. Contando 30 anos e a com confiança renovada, escreveu *Mãe*, drama de moldes aristotélicos onde “seguiu à risca a lição clássica”⁴⁵. Essa peça e *O demônio familiar* apresentavam ambas uma pessoa escravizada como protagonista, Pedro, o menino endiabrado e espirituoso, e Joana, cujo suicídio carregava um ato de amor materno e também uma condenação da sociedade escravocrata.⁴⁶ Esse conjunto formava uma obra teatral de conteúdo antiescravista⁴⁷ e o consagrou como o primeiro dramaturgo de seu tempo. José de Alencar também não tinha assinado a autoria, contudo por uma coincidência triste, no dia da estreia da peça, o seu pai, o Senador José Martiniano Pereira de Alencar, faleceu, em 15 de março de 1860; o cancelamento da estreia, revelou a identidade do autor⁴⁸.

Em 1860, J.A. concluiu o drama *O Jesuíta*, peça que havia sido encomendada pelo ator/empresário João Caetano – o mesmo em seguida recusou-se a encenar a peça, o que irritou o escritor.⁴⁹ Apesar deste evento desagradável, 1860 foi um ano de realizações,

⁴² FARIA, 1987, p. 68.

⁴³ O capítulo *Narrar e Errar* discute essa questão.

⁴⁴ FARIA, 1987, p. 97.

⁴⁵ FARIA, 1987, p. 103.

⁴⁶ FARIA, 1987, p. 107.

⁴⁷ Como disse João Roberto Faria (1987, p. 108), Brito Broca considerava *O demônio familiar* e *Mãe* como obras que “condenam a escravidão, a primeira na linha realista, a segunda na romântica”. Remeto o leitor às considerações do próprio Alencar de teor semelhante na *Polêmica Alencar Nabuco*, também anotada por Faria em seu livro.

⁴⁸ FARIA, 1987, p. 97 – 98.

⁴⁹ O teatro São Pedro de Alcântara, que tinha o ator João Caetano à frente, era subsidiado pelo governo imperial sob um contrato que o obrigava a produzir de preferência peças nacionais, mas não estava

como vimos acima, lançou *Cinco Minutos* e *A viuvinha*, estreou a ópera *A noite de São João* e a peça *Mãe*.

O que é o casamento? é a sua próxima peça, escrita em 1861, mas só encenada no ano seguinte, estreando em 10 de outubro de 1862, no Ateneu Dramático, com sucesso - porém menor que o obtido com *Mãe* e *O Demônio Familiar*. Recorrendo às palavras do próprio autor, a peça retrata “dois casamentos, filhos do amor e da estima recíproca, porém logo perturbados pela proverbial indiferença conjugal, que é a primeira causa de tantas desgraças, esses dois casamentos são pedras de toque ou lições, não modelos⁵⁰”. Em cena o que temos, nas palavras de Faria⁵¹, é a “guerra doméstica [...], o que *não* deve ser o casamento [...], dois relacionamentos em crise, nos quais predominam suspeitas de adultério, desconfianças, desprezos, humilhações, indiferenças, ameaças.” J.A. não assinou a obra, assim como também não assinou inicialmente nenhuma de suas outras peças, mas nesse caso também o anonimato foi logo desvendado, como lembrou Machado de Assis, anos depois da morte do autor (em 1866):

A extinta companhia do Ateneu Dramático representou durante algumas noites uma peça anônima, intitulada *O que é o Casamento?*. O autor, apesar de ser a obra bem recebida, não apareceu, nem então, nem depois: mas o público, que é dotado de uma admirável perspicácia, atribuiu a peça ao senhor José de Alencar e a cousa passou em julgado.⁵²

Nesta pequena retrospectiva, é possível observar a força criativa do autor, o reconhecimento do valor de sua obra desde os primeiros anos e a relação complexa nutrida com leitores e críticos - conforme seus depoimentos e a crença de que assumir a autoria prejudicaria a avaliação dos trabalhos. O desentendimento com João Caetano e as investidas indelicadas como as de Paula Brito iriam se juntar posteriormente a outras polêmicas, como a discussão acalorada que o escritor travaria com Joaquim Nabuco⁵³ e as disputas com o próprio D. Pedro II. De um modo muito semelhante ao que ocorreu com Brás Cubas, personagem de Machado de Assis, as críticas ao Imperador isolariam

cumprindo essa cláusula a contento, o que levou JA, então um dos relatores do orçamento da câmara, a cortar o subsídio que era de sete contos por mês. Aparentemente Alencar fez o papel de vilão na história, mas, como disse Faria, em “tempos de renovação artística, de florescimento da literatura dramática nacional, João Caetano se mostrou insensível em relação aos novos valores e ideias, mantendo no repertório de sua empresa os velhos dramalhões portugueses e franceses que o celebrizaram como ator no decênio de 1840”, o crítico literário conclui: “a subvenção deveria ter sido cortada muito antes”.

⁵⁰ ALENCAR, in FARIA, 1987, p. 132.

⁵¹ FARIA, 1987, p. 124.

⁵² MACHADO, in FARIA, 1987, p. 130.

⁵³ Ver *A Polêmica Alencar Nabuco*, citada na bibliografia.

Alencar⁵⁴; talvez, também como aquela personagem, o autor morreria de uma obsessão, não pelo emplastro Brás Cubas, mas por um projeto literário com seu nome.

Tais querelas são apenas exemplos de situações que excitaram o temperamento reativo e inflamável do mestre cearense. A relação conflituosa com o público explica o interesse de Alencar pelo anonimato e pela máscara - o gosto pelo pseudônimo como um desejo de se manter fora do foco das discussões sobre suas obras. Mas como veremos, o pseudônimo, especialmente no caso de GM, não tem da máscara apenas o poder de ocultar, tem também o efeito de produzir uma nova feição, novos contornos.

Assim, quando *Lucíola* veio a público, Alencar já tinha sentido a fúria do sucesso e da crítica mesquinha e já tinha demonstrado uma certa insegurança em relação ao seu nome, o que de certo modo expõe a sua relação com a questão da autoria como um regime delicado. Qual o tratamento que o escritor deu ao recurso do pseudônimo?

OUTRAS VOZES

Para endereçar esta pergunta, vale lembrar como o escritor cearense recorreu ao uso de pseudônimos ao longo de toda sua obra. Esses nomes eram sempre dotados de significado, conforme explicaram alguns analistas ou o próprio autor.

IG

As *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, já comentadas, saíram assinadas por IG, que o autor explicou ter tirado do nome de Iguçu, heroína do poema.

ERASMO

Foi o pseudônimo adotado para suas cartas políticas. Conforme comenta CARVALHO (2009) a escolha teria sido

uma referência a Desiderius Erasmus, o grande humanista do século XVI, conhecido como Erasmo de Roterdã. Curiosamente, como Alencar, Erasmo era filho ilegítimo de um padre católico. O principal motivo da escolha, no entanto, pode ter sido o fato de Erasmo ter publicado, em 1516, um livro intitulado *Institutio principis christiani*, A Educação de um Príncipe Cristão.⁵⁵

⁵⁴ Tanto as críticas que o autor fez a Gonçalves de Magalhães, protegido do Imperador, quanto as Cartas Políticas de Erasmo, geraram desentendimentos com Dom Pedro II, que resultaram em perdas políticas e de prestígio pessoal para Alencar.

⁵⁵ Trecho retirado da apresentação da edição das *Cartas de Erasmo*, organizada por José Murilo de Carvalho (2009).

As Cartas não são o foco deste trabalho. Mas pelo teor polêmico, vale apresentar rapidamente seus conteúdos ao leitor. Elas foram publicadas em dois conjuntos. O primeiro se chama *Ao Povo – Cartas Políticas de Erasmo*; eis o resumo⁵⁶:

Constituída de nove cartas aos cidadãos brasileiros, esta obra pertence ao conjunto de panfletos sobre política, economia e escravidão que José de Alencar escreveu sob o pseudônimo de Erasmo entre 1865 e 1868. Aqui, procede a uma radical condenação do grupo político que então ocupava o Executivo e a Câmara, a Liga Progressista, acusando-o de inépcia na condução da Guerra do Paraguai. Após ter invocado D. Pedro II a retirar-lhe o poder (em *Ao Imperador: cartas de Erasmo*), lamenta o apoio régio à Liga, exortando a opinião pública a cobrar a transferência dos negócios do país ao Partido Conservador.

O outro conjunto, *Ao Imperador: Novas Cartas de Erasmo*, é assim introduzido na edição digital da Biblioteca Mindlin:

Constituída de sete cartas, essa obra encerra o ciclo de textos sobre política, economia e escravidão que José de Alencar compôs sob o pseudônimo de Erasmo entre 1865 e 1868. Embora aborde a Guerra do Paraguai (Cartas I, V e VI) e a política do Império em geral (Carta VII), seu principal assunto é a defesa do sistema escravista no Brasil (Cartas II, III e IV). Por causa do último conteúdo, provavelmente, a série foi excluída de todas as republicações das obras do autor no século XX. Destaque-se também a relativa raridade da Carta VII, que não consta dos exemplares pertencentes à Biblioteca Nacional.

Para fazer conhecer rapidamente o teor pro-escravista das cartas, vale reproduzir um trecho da segunda, onde o autor defende a *necessidade* e mesmo os *benefícios* da instituição do cativo:

Também não havia outro meio de transportar aquella raça á America, senão o trafico. Por conta da consciência individual correm as atrocidades cometiidas. Não carrega a idéa com a responsabilidade de semelhantes actos, como não se, imputa á religião catholica, a sublime religião da caridade, as carnificinas da inquisição. O trafico, ná sua essência era o commercio do homem ; a mancipatio dos romanos. Sem a escravidão africana e o trafico que a realisou, a America seria ainda hoje um vasto deserto⁵⁷.

A consciência do homem público - que escreveu defendendo a manutenção de um sistema social e econômico baseado na posse de um homem por outro homem - destoa da

⁵⁶ O excerto é a reprodução na íntegra as informações que se encontram em domínio público introduzindo as obras digitais, cujos arquivos estão disponibilizados pela Biblioteca Mindlin.

⁵⁷ Versão digital, p. 17.

sensibilidade do artista, que produziu *Mãe* e *O Demônio Familiar*, “peças que condenam a escravidão.”⁵⁸

PSEUDÔNIMO E FICÇÃO – um velho, uma mulher e eu

Com relação às obras ficcionais, J. A. assinou com o próprio nome oito de seus 18 livros, nos demais, GM aparece em três, Sênio em cinco, o primeiro saiu sem assinatura e o último foi publicado postumamente. Na tabela a seguir podemos encontrar os títulos dos romances, as datas de publicação e a forma como assinou a obra.

Classificação cronológica das obras de ficção de José de Alencar segundo o ano de publicação:

	Título	Data da 1ª publicação	Assinatura na obra
1	<i>Cinco Minutos</i>	1856	s/ assinatura
2	<i>Guarani. Romance brasileiro</i> ⁵⁹ .	1857	SIM ⁶⁰
3	<i>A Viuvinha</i>	1860	SIM
4	<i>Lucíola. Um Perfil de Mulher</i>	1862	GM
5	<i>Diva. Perfil de Mulher</i>	1864	GM
6	<i>Iracema</i>	1865	SIM
7	<i>As Minas de Prata</i>	1865-1866	SIM
8	<i>A Pata da Gazela Romance Brasileiro</i>	1870	Sênio
9	<i>O Gaúcho Romance Brasileiro</i>	1870	Sênio
10	<i>O tronco do Ipê Romance Brasileiro</i>	1871	Sênio
11	<i>Til. Romance brasileiro</i>	1872	SIM
12	<i>Sonhos D'ouro. Romance brasileiro</i>	1872	Sênio
13	<i>Alfarrábios. Crônicas dos Tempos Coloniais (O Garatuja, O Ermitão da Glória e Alma do Lázaro)</i>	1873	SIM
14	<i>Guerra dos Mascates Crônicas dos Tempos Coloniais</i>	1873-1874	Sênio
15	<i>Ubirajara. Lenda Tupi</i>	1874	SIM
16	<i>Senhora. Perfil de Mulher</i>	1875	GM
17	<i>O sertanejo. Romance Brasileiro</i>	1875	SIM
18	<i>Encarnação romance</i>	1893 Póstumo	

Fonte: As informações para confecção desta tabela foram colhidas de *José de Alencar - Obras completas de ficção* (1951, Ed. José Olympio).

⁵⁸ FARIA, 1987, p. 108.

⁵⁹ O título original é GUARANY, sem artigo, e com o subtítulo “Romance Brasileiro”.

⁶⁰ Quando J. A. assinava seus livros seu nome geralmente aparecia J. de Alencar ou J. de Al.

O pseudônimo Sênio foi utilizado entre 1870 e 1874, mas em apenas 5 dos 8 livros publicados no período: *A Pata da Gazela*, *O Gaúcho*, *Tronco do Ipê*, *Sonhos D'ouro* e *Guerra dos Mascates*. No prefácio de *O gaúcho*, datado de 10 de novembro de 1870 e não assinado, lê-se:

Que significa este nome – Sênio – no frontispício de livros que as vozes benévolas da imprensa já atribuíram a outrem? Cada um fará a suposição que entender. Era preciso um apelido ao escritor destas páginas, que se tornou um anacronismo literário. [...] quis o espírito indicar que para ele já começou a velhice literária [...]? Talvez.

Segundo esta advertência, o pseudônimo estaria associado ao seu significado mais óbvio: à velhice literária, como sugerem os radicais das palavras senil e senectude. Adiante a advertência associa-o também com “desilusão”, “solidão moral” e “velhice precoce”. Embora o romancista apresente essa ideia como uma resposta simples à questão do significado do nome, também abre para outras interpretações, quando refuta-se com um “talvez” ou afirma: “cada um fará a suposição que entender”⁶¹, com isso reencaminha o leitor a suas próprias suposições de leitura.

Araripe Junior⁶² nota que Sênio não é apenas um nome dado para substituir ou ocultar o de Alencar - afirma que ocorre uma mudança significativa no tom dos livros assinados com esse pseudônimo. Em sua leitura, o analista compara especificamente o tom da narrativa de *O Guarani*, que seria mais risonho, com o tom de *O Gaúcho*, que teria, ainda segundo o crítico, um tom “sombrio” - donde conclui que o autor fictício apresenta um estilo diferenciado, uma nota mais carregada e menos solar.

Associar o pseudônimo à velhice e observar no seu estilo um tom mais sombrio, contudo, não autoriza concluir que essa voz “envelhecida” espelharia a voz do escritor Alencar mais velho. Primeiramente, “o escritor destas páginas” não quer dizer Alencar, pois no jogo ficcional deve ser entendido como Sênio. Segundo, a sequência de obras do “apelido” (de 1870 a 1874) foi interrompida duas vezes, por *Til* e *Alfarrábios*, estas assinadas com o nome do autor. Além disso, os três últimos romances de Alencar, *Ubirajara*, *Senhora* e *O Sertanejo*, aparecem assinadas de forma diferente e posteriormente ao ciclo do “velho”. Tais observações obviamente o afastam do autor, pois Alencar continua a envelhecer. Quarto, a voz envelhecida, carregada e sombria que aparece em *O Gaúcho* (1870), se fosse a imagem da voz do autor, e não uma máscara, não poderia anteceder em cinco anos a voz vivaz que narra *Senhora* (1875).

⁶¹ Prefácio a *O Gaúcho*, *Obras completas de ficção* ilustradas por Santa Rosa, Editora José Olympio, 1951.

⁶² Tristão de Alencar Araripe Junior, no livro *Perfis Literários – José de Alencar*.

Contrastando com os matizes de *Senhora*, os dois anos que se seguiram testemunharam o envelhecimento precoce do autor e o agravamento do seu estado de saúde física e psicológica, vindo a falecer em 1877 de tuberculose, entristecido, misantropo e em franca decadência de prestígio, como anotou Machado⁶³.

Tais argumentos parecem comprovar que a atribuição de autoria não obedece uma ordem cronológica, que a velhice da voz não reflete o envelhecimento do autor e que a relação entre Sênio e Alencar pode conter um componente de espelho, mas é essencialmente da ordem da máscara.

Esta reflexão quis situar GM no contexto dos outros pseudônimos de Alencar pois, pelo exposto, pretende defender a ideia de que a atribuição de pseudônimos na literatura alencariana não é uma mera escolha de um “apelido” para si mesmo - como parece fingir o autor, no prefácio do *Gaúcho*; é uma manobra consciente e consequente, tem o intuito de somar sentido à obra e está ligada ao tom da narrativa, como foi apontado por Araripe Jr para o caso de Sênio.

AFOITEZAS DA IMAGINAÇÃO

No intervalo de dois anos, 1874 e 1875, Alencar lançou quatro livros, assinando de três maneiras diferentes. Na folha de rosto de um deles continha apenas: “Publicado por GM”. *Senhora* é um dos últimos romances da lavra do mestre cearense, último dos perfis de mulher e posterior ao ciclo de Sênio. Para contar a história de Aurélia Camargo e Fernando Seixas, Alencar joga com o leitor e avisa no prefácio: “Este livro, como os dois que o precederam, não são da própria lavra do escritor, a quem geralmente os atribuem”. Tal expediente - de negar a própria autoria - remete à advertência em *O Gaúcho*. Alencar assina o prólogo, reúne *Senhora*, *Diva* e *Lucíola*, e explica que a narração contém “exuberâncias de linguagem e afoutezas de imaginação”. E ainda afirma que esteve por “apagar alguns desses quadros mais plásticos ou pelo menos sombrear as tintas vivas e cintilantes”, mas resolveu não fazê-lo, segundo informa, porque considerou que os atributos do estilo podiam ser “o mais delicado matiz do livro”. E arremata com outra afirmação deveras significativa: “E será unicamente fantasia de colorista e

⁶³ M Cavalcanti Proença escreve: “Dezembro de 1877, morre chorando, abraçado à esposa, preocupado com a pobreza em que vai deixar os seus. Joaquim Serra, amigo certo, colhe o depoimento dos contemporâneos. O de Machado de Assis é lapidar: ‘Jamais me esqueceu a impressão que recebi quando dei com o cadáver de Alencar, no alto da eça, prestes a ser transferido para o cemitério. O homem estava ligado aos anos das minhas estreias. Tinha-lhe afeto, conhecia-o desde o tempo em que ele ria, não me podia acostumar à ideia de que a trivialidade da morte houvesse desfeito esse artista, fadado para distribuir a vida” (PROENÇA, 2011, p. 17).

adorno da forma, o relevo daquelas cenas, ou antes de tudo serve de contraste ao fino quilate de um caráter?”⁶⁴

A afirmação propõe uma ideia central para esse trabalho: os adornos da forma podem servir de contraste para os contornos do caráter retratado. Assim, Alencar aponta para o papel crucial da enunciação sobre o enunciado; o ato de relatar uma história interfere no conteúdo relatado; a forma colabora na construção do sentido do texto. De tal sorte que o gesto mimético deve ser entendido como parte do objeto imitado.

O gesto mimético na tríade alencariana composta por *Lucíola*, *Diva* e *Senhora* está evidenciado inclusive no subtítulo que os une. Os três romances estão marcados pelo conceito de perfil⁶⁵ - que, como costume retórico, remonta ao desenho do retrato moral e às vinhetas dos *Caracteres* de Teofrasto. No entanto, a noção de perfil desliza entre um sentido mais geral e até estereotipado - no que tangencia os trabalhos do autor grego; e um sentido mais individual e específico - por também poder denotar a conformação de uma psicologia singular: a reconstrução de uma personalidade histórica (ex. o perfil de Joaquim Nabuco) ou a elaboração de uma personagem ficcional (ex. o perfil de Lúcia).

Não obstante os sentidos singular e estereotipado, a ideia de perfil remete ainda à visão do narrador sobre o objeto observado: a feição física e moral expressa é a recuperada pelo observador e constitui-se na única visada acessível ao leitor - exceto pelos equívocos, incongruências e imprecisões do relato, os quais conferem ao texto um *sentido* maior que o próprio *enunciado*.

Se a forma, com seus adornos e cores, serve de contraste ao caráter da personagem retratada, a figura do narrador e seus artifícios devem ser preocupação central na escrita e também na leitura. Enquanto no romance *Senhora*, a senhora GM domina a voz que narra, em *Lucíola*, a voz que narra é de Paulo. Quais os papéis de GM em *Lucíola*?

⁶⁴ ALENCAR, 1997, p. 17. Vide comentários sobre a relação entre o autor e o costume retórico dos caracteres nas notas 128 e .

⁶⁵ O perfil como costume retórico remete ao desenho do retrato moral e às vinhetas dos *Caracteres* de Teofrasto. No entanto, o conceito de perfil desliza entre um sentido mais geral e até estereotipado dado no texto do autor grego, como por exemplo, perfil feminino; e um sentido mais individual, por também poder denotar a conformação de uma psicologia singular - como na reconstrução de uma personalidade histórica (ex. o perfil de Joaquim Nabuco) ou na elaboração de uma personagem ficcional (ex. o perfil de Lúcia) – algo que remete ao detalhe das feições física e moral personalizadas.

PERSONAGEM

O papel de GM em *Lucíola* foi subestimado a ponto de o prefácio que ela assina ter sido suprimido da edição de obra disponível no site *Domínio Público*. A informação que aparecia na folha de rosto das primeiras edições, “Publicado por GM”, também desapareceu da maioria das edições dos perfis de mulher. Tais omissões obscurecem os papéis da senhora e ameaçam anular o jogo enunciativo.

Afinal, quem é GM?

Personagem aparentemente menor, é apresentada por Paulo como “mulher superior”. O narrador nos conta da festa onde falaram sobre cortesãs, da neta que a acompanhava, descreve seus cabelos brancos como “pura e santa coroa de uma virtude que eu respeito” e afirma que sua interlocutora tem o “tato sutil e esquisito da mulher superior para julgar de uma questão de sentimento.” Assim, “digna para julgar”, GM é influente e toma lugar privilegiado na cena de enunciação em *Lucíola* bem como nos demais romances perfis de mulher.

Seu papel em cada cena poderia ser resumido da seguinte forma: em *Lucíola* e *Diva*, ela edita e publica as confissões realizadas por escrito, de Paulo Silva e Augusto Amaral; em *Senhora*, parece assumir a pena para escrever a história de Aurélia e Seixas, a partir do depoimento dos amantes, como sugere o prólogo ressaltando as características do estilo⁶⁶ e comentando o formato da confissão: “a narração vem de pessoa que recebeu diretamente, e em circunstâncias que ignoro, a confidência dos atores principais deste drama curioso.” GM também aparece nos manuscritos inacabados de *Escabiosa Sensitiva*, um quarto perfil de mulher, escrito provavelmente entre *Lucíola* e *Diva*.

A Senhora não é a única personagem que aparece em mais de um dos romances perfis de mulher. O nome de batismo de Sá não aparece em *Lucíola*, mas aparece nas anotações de *Escabiosa*: Ernesto Sá. Por coincidência Ernesto é o nome do cavalheiro que, no teatro, previne Armando sobre a profissão de Margarida, em *A dama das camélias* - desnecessário dizer que o papel de “desmascarar” Lúcia é assumido principalmente por Sá no romance de Alencar.

⁶⁶ Em *Senhora*, no prólogo: “O suposto autor não passa rigorosamente de editor. É certo que tomando a si o encargo de corrigir a forma e dar-lhe um lavor literário, de algum modo apropria-se não a obra mas o livro. Em todo o caso, encontram-se muitas vezes nestas páginas, exuberâncias de linguagem e afoutezas de imaginação, a que já não se lança a pena sóbria e refletida do escritor sem ilusões e sem entusiasmos.”

Outro conjunto de coincidências nasce da observação de uma nota final ao romance *Senhora*⁶⁷. A nota consiste de uma suposta carta para Paula de Almeida e assinada por uma suposta amiga de GM, a senhora Elisa do Vale. A crítica Valéria De Marco entende que a missivista é um pseudônimo de Alencar⁶⁸. Importa ressaltar que esse é o nome da protagonista de *Escabiosa Sensitiva*, ela mesma sendo outro perfil de mulher, ainda que inacabado – o manuscrito data de cerca de 10 anos antes do prefácio de *Senhora* e não foi publicado em vida do autor. A protagonista do romance inconcluso é uma mulher casada que se envolve com Ernesto Sá. Este, por sua vez, parece referir-se a ela num diálogo com Paulo: “só conheci uma criatura assim e não era uma cortesã... Mas não se trata disto, atalhou Sá como repelindo uma recordação importuna.” Interessante notar que este é também o nome próprio de uma das filhas de Alencar, Elisa Cochrane de Alencar. A personagem ficcional também apresenta outra coincidência digna de nota: pela semelhança no registro sonoro aproxima-se de ‘le lys dans la vallee’, título do livro de Honoré de Balzac, *O lírio do vale*, de 1835. Na excelente análise de Pinto sobre a intertextualidade na obra de Alencar, a crítica mostra as alusões a Balzac, não apenas no nome próprio, mas também na temática do romance sobre o amor impossível da mulher casada, na relação entre as características das personagens e das flores⁶⁹ e outros aspectos que aproximam as obras do francês e do cearense.

Isto posto, tem-se que GM é personagem importante da cena de enunciação nos quatro perfis de mulher e lidera uma casta de personagens enunciadores/comentadores destes romances: Paulo Silva (*Lucíola*), Ernesto Sá (*Escabiosa Sensitiva*), Augusto Amaral (*Diva*) e Elisa do Vale (no posfácio de *Senhora*). Estas figuras ficcionais são elementos textuais ou paratextuais que apontam mais para o gesto imitativo do que para a figura retratada. Atentar para essa intrincada rede de artifícios agrega camadas de sentido à obra e enriquece a leitura com várias referências e reflexões.

Como uma máscara no teatro grego, GM tem função de artifício, uma voz imposta pelo autor, projetada para situar, modular e amplificar a voz que narra.

⁶⁷ Consultado na Coleção *José de Alencar, Obras completas de ficção*, 1951, v. XV, p. 388.

⁶⁸ DE MARCO, 1986, p. 59.

⁶⁹ No manuscrito de Alencar, o conflito da personagem de Elisa está construído na imagem das plantas que aparecem no título: escabiosa como uma flor “devoradora” de sede insaciável e sensitiva como uma flor “pudica” de folhas que se fecham ao menor contato (Consulte PINTO, 1999, 147 – 51). Metáfora semelhante aparece em quando o narrador analisa o comportamento de Lúcia (a mudança da postura de sedução e exuberância para a modéstia e a castidade) e o compara a uma árvore frondosa de folhagem à mostra que transforma-se e fecha-se como uma sensitiva: “Por que mágica força de vegetação a palmeira altiva que hasteava no vale as verdes frondes, se transformara de repente na mimosa sensitiva!” (*Lucíola*, capítulo XVIII)

NARRADORA

O pseudônimo, os narradores e as referências somam variegadas matizes para o relato. Esse jogo que expõe observadores e convoca comentadores é, ao mesmo tempo, um recurso que agrega verossimilhança e uma interferência que pode desestabilizar a narrativa - confere complexidade e profundidade, desloca o sentido proposto na primeira camada do texto. Em *Lucíola*, GM assume também o papel de narradora.

É da Senhora a primeira voz que se dirige diretamente ao leitor no romance. Numa estrutura de prólogo, a mulher se antecipa ao texto, glosa a narrativa e qualifica a protagonista, oferecendo vários elementos importantes para a leitura do livro. O primeiro aspecto relevante do discurso de GM é o desenho da cena de enunciação: segundo a senhora, o material para o livro veio de supostas cartas de Paulo – as questões e implicações da diferença entre o seu testemunho e o de Paulo foram analisadas em tópico anterior.

Também na sua fala, começa a se desenrolar um ambiente de julgamento sobre a protagonista da história: o nome da moça (ou a moça) lembrou-lhe um inseto (lucíola) que brilha à noite nos charcos – donde parece forçoso ao leitor perceber Lúcia, mesmo antes de conhecê-la, como uma heroína ambígua, que tem luz própria, mas cuja imagem semelha a de um inseto que brilha na escuridão e na lama.

Com efeito, logo no início do livro Paulo situa a Sra. GM numa posição de autoridade, de “mulher superior.” Compare as frases, a primeira é de Paulo e a segunda é da crítica Valéria de Marco:

Tanto é o apreço em que tenho o tato sutil e esquisito da mulher superior para julgar de uma questão de sentimento⁷⁰.

Os cabelos brancos e a neta angelical dão à opinião de GM a autoridade de sábio juízo do mundo e de digna porta-voz da família⁷¹.

GM ainda oferece ao leitor uma linha forte de interpretação do texto quando afirma que a heroína não tem “pretensões” a vestal, “é musa cristã”. O comentário alinhava uma aproximação entre Lúcia e Maria Madalena⁷², valoriza e afasta o elemento da virgindade, ao passo que ressalta a questão da castidade. Assim, a opinião da Senhora cunha a tese de

⁷⁰ *Lucíola*, capítulo I.

⁷¹ DE MARCO, 1986, p. 152.

⁷² Questão que será aprofundada no capítulo *Luz e Lúifer*.

Paulo - de que Lúcia busca elevar-se de seus pecados pelo silenciamento do corpo e pela intensão de estar próxima a Deus.

OUVINTE

Outro papel de GM é o de narratária do texto, confessora, leitora privilegiada, destinatária das supostas cartas de Paulo. Ao longo da confissão, o narrador reafirma essa posição reiteradas vezes, avisa que aquelas “páginas” “foram escritas unicamente” para a senhora. Paulo interrompe frequentemente a narrativa para reassegurar a escuta e solicitar a compreensão da mulher; também organiza a sua fala em torno do propósito de conseguir para si a atenção e a empatia da leitora, como nos seguintes fragmentos:

Conto-lhe estes fatos, como se escrevesse no dia em que eles sucederam, ignorando o seu futuro; entretanto, talvez que, apesar disto, compreenda as palavras equívocas e as causas ocultas que naquela ocasião resistiram à minha perspicácia. Mas a senhora lê e eu vivia; no livro da vida não se volta, quando se quer, a página já lida, para melhor entendê-la.

Talvez a senhora julgue isso impossível; mas é a verdade.

As mulheres, a senhora o sabe por experiência, agradecem mais essas pequenas atenções de que a cercam, do que os verdadeiros sacrifícios; e eu tinha resolvido fazer a conquista de Lúcia por oito ou quinze dias.⁷³

É senso comum que todo falante, em maior ou menor grau, intencional ou instintivamente, adequa sua mensagem em função da audiência: escolhe as palavras, o tom e até mesmo os episódios que irá descrever ou o que irá ou não mencionar. Como se pode inferir pelos excertos, Paulo se comporta de acordo com essa hipótese.

GM não é passiva. Aliás, não existe receptor passivo, toda enunciação envolve na sua constituição algo que se molda, desde o início, na direção de uma atitude “responsiva ativa” a ser tomada pelo interlocutor. Foucault, em *A escrita de si*, ressalta a importância de todo receptor na construção dos discursos e comenta a relação escrevente-destinatário: “Pela missiva, nos abrimos para o olhar dos outros e alojamos o correspondente no lugar do deus interior”. O filósofo afirma que se instaura entre eles uma relação de reciprocidade que é da ordem do conselho e da ajuda, mas também é da esfera do exame, da exposição e do escrutínio.⁷⁴ Com efeito, Paulo instaura GM na posição de “mulher superior para julgar

⁷³ Fragmentos de *Lucíola*, capítulos IV, XX e V, respectivamente.

⁷⁴ FOUCAULT, 2006, p. 156 – 157.

uma questão de sentimento” e tenta direcionar o exame para as atitudes e palavras de Lúcia, contudo o pensamento de filósofo revela ainda um outro elemento: não apenas Lúcia, Paulo também está *sub judice*.

Coerente com esta reflexão, em diversos trechos do livro, Paulo verbaliza a preocupação de conformar o discurso a uma escuta adequada:

Receei também que a palavra viva, rápida e impressionável não pudesse, como a pena calma e refletida, perscrutar os mistérios que desejava desvendar-lhe, sem romper alguns fios da tênue gaza com que a fina educação envolve certas ideias.

Ou se dirige a GM, fazendo juízos de como a senhora vai interpretar ou reagir diante da leitura:

Não sei se a senhora achará prazer na leitura destas cenas sem colorido, estirado diálogo entre dois atores, raro interrompido pelo mundo, que lhes atira um eco de seus rumores.

Ainda busca nas leituras anteriores da mulher referências para situar o próprio discurso:

Entretanto se a senhora não conhece as odes de Horácio e os Amores de Ovídio, se nunca leu a descrição da festa de Baco e não tem notícia dos mistérios de Adônis ou do rito afrodísio das virgens de Pafos, que em comemoração do nascimento da deusa iam certos dias do ano banhar-se na espuma do mar e oferecer as primícias do seu amor a quem mais cedo as cobiçava; se ignora tudo isto, rasgue estas folhas, ou antes queime-as, para que sua neta, achando as tiras que ficarem sobre a mesa, não se lembre de fazer delas papelotes. Se ao contrário apreciou esses trechos admiráveis da literatura clássica, pode continuar a ler, pois não achará imagem, nem palavra que revolte o bom gosto: sensitiva delicada dos espíritos cultos.⁷⁵

Nessa mesma linha de acomodar a escuta de fatos supostamente impróprios, noutro momento do texto, o narrador se refere às reticências como a hipocrisia no livro, e à hipocrisia, como as reticências na sociedade⁷⁶. Compara ainda a educação com um pano transparente, que apenas finge vestir; ao dizer que “a fina gaza com que a educação envolve certas ideias” é como “as rendas que encobrem o corpo de uma mulher, vê-se tudo, mas furta-se aos olhos a nudez indecente”⁷⁷.

⁷⁵ *Lucíola*, capítulos I, XV, VI, respectivamente.

⁷⁶ *Lucíola*, capítulo VII.

⁷⁷ *Lucíola*, capítulo I.

Decerto havia igualmente a preocupação de assegurar o leitor quanto à moralidade do texto, mas a argúcia e o mordente com que essa “tranquilização” é feita, parecem sugerir que a intenção poderia ser mais provocar que apaziguar.

EDITORA

“Publicado por GM”: uma “mulher superior” edita o material, reúne as “cartas” e faz o livro; escolhe o título (que imprime sobre Lúcia a imagem de um inseto) e o subtítulo (que sugere a chave de leitura dominante nos comentários da crítica especializada em torno do romance). Sua presença intermediária entre o narrador e o leitor logra problematizar a narração, fazendo supor algum grau de manipulação do material original do romance⁷⁸.

São muitos os papéis da Senhora GM, e todos acentuam a relevância do aparato narrativo para a apreciação do romance. Nos capítulos seguintes, examina-se a figura do Sr. Paulo Silva, o discurso, a confissão, o tom, o léxico, a construção das imagens, o trabalho literário, enfim encaminha-se uma análise menos interessada no que é dito ou no o *que* aconteceu⁷⁹ no romance, mas sim voltada para o *como* é dito.

Nesse sentido, esta leitura caracteriza-se essencialmente como uma leitura da forma. O contraponto entre forma e conteúdo (ou sentido) no entanto é apenas teórico, instrumento da análise. Sobre a importância da forma, plasmando e transformando o sentido, Norman Friedman, em *Form and Meaning in Fiction*, escreveu:

“O problema da análise formal é, histórica e logicamente, escapar à armadilha da antiga distinção forma – sentido, dado que tal distinção tende a ser simplista e redutiva, separando os dois e enxergando conteúdo como o importante e a forma como o embrulho. Nós sabemos, e os novos críticos estão certos em enfatizar, que algo acontece com o conteúdo ao passo que ele é formatado que o torna diferente do que era antes”⁸⁰.

⁷⁸ Como discutido na análise sobre a questão carta ou manuscrito.

⁷⁹ Vale conhecer também a reflexão de EM Forster, em *Aspects of the novel*, 1972, onde o autor propõe uma mudança do foco de leitura do “o que” aconteceu para “quem” aconteceu.

⁸⁰ FRIEDMAN, 1975, p. 46.

2. IMPLUME E SOCIAL

Não conheço mais estúpido animal do que seja o bípede implume e social, que chamam homem civilizado.
Fala do narrador em *Lucíola*.

RESUMO

Introduz a leitura dedicada a Paulo – e menos focada em Lúcia - a partir da compreensão do romance como um duplo perfil: do objeto retratado e do sujeito do discurso; e da percepção do retrato do moço como uma imagem bifronte: dissecando as figuras do personagem do tempo da história e do personagem narrador. Analisa as singularidades e os aspectos mais importantes da confissão de Paulo. Ainda examina o texto interpretando-o como um discurso (uma fala atribuída ao protagonista) e um elogio ao amor.

NÓS, VITORIANOS

Não percas o tempo a fingir o que não és.
(Fala de Paulo).

“Parece que por muito tempo teríamos suportado um regime vitoriano e a ele nos sujeitaríamos ainda até hoje”⁸¹. Com essa frase, Michael Foucault abre o primeiro tomo de *História da Sexualidade*, onde afirma que “a pudicícia imperial” do século XIX, figuraria ainda no “brasão” da sexualidade atual, “contida, muda e hipócrita”⁸². Assim, o intelectual francês surpreende ao alinhar o imaginário de *Lucíola* aos dias de hoje.⁸³

Perfilado com essa perspectiva, Gustavo Bernardo, no ensaio *O mau caráter romântico*, afirma que o caráter de Paulo é em certa medida contemporâneo, “o nosso caráter burguês”, e propõe uma discussão ética para sondar o protagonista - narrador:

A discussão que quero ter com este personagem, Paulo, é uma discussão ética, para tentar compreender o seu caráter, vale dizer, o nosso caráter burguês — para tentar compreender as sombras que dominam homens neste tempo (que é ainda o nosso tempo).

⁸¹ FOUCAULT, 2010, p. 9. *Nós, vitorianos* é o título do capítulo inicial da obra.

⁸² Em plena onda de liberalidades da segunda metade do século XX.

⁸³ Damiana de Carvalho anota que o diálogo entre os romances *Lucíola* e *Lúcia*, de Gustavo Bernardo, encena “o diálogo do pós-moderno com o romântico”. (CARVALHO, 2005, p. 5).

No artigo, Bernardo recorre a uma fábula de Andersen sobre um homem que foi dominado pela própria sombra e também aos conceitos de “imperativo equivocado” e de “santidade kantiana” para analisar *Lucíola* e afirmar:

A principal angústia de Paulo residia no fato de não ter sido o primeiro, a tal ponto que precisou reconstruir Maria à sua glória; a tal ponto que precisou, seis anos após ela o ter deixado, reescrever Maria para a sua glória. O leitor, por sua vez, relê o que José de Alencar fez narrar por Paulo, relendo as suas questões presentes àquela luz já antiga, mas, igualmente, presente. O leitor, moralmente angustiado, assim recomeça.

A “luz já antiga, mas igualmente presente” que o crítico enxerga, gerando “sombras” sobre Paulo, interessa porque sugere uma certa atualidade desses espectros, desses simulacros que dominam os homens. Faz supor que, em alguma medida, o homem contemporâneo ainda se falsifica e eventualmente se submete ao regime potencialmente castrador daquela sexualidade, que pode ser a sexualidade do nosso tempo - contida, muda e hipócrita, para usar as palavras de Foucault.

A voz de Paulo - e o fato de o relato estar sob a sua égide - dramatiza e relativiza a narração. Quando um escritor dá voz ao amante para fazer um retrato da namorada morta, ele tem que entrar na pele da personagem, conciliar seu tom e comentários com a caracterização de seus valores e conflitos, para construir um discurso adequado à psicologia da sua criatura.

O ponto central desta análise é procurar em *Lucíola* a imagem de Paulo.

TELA E ESPELHO

“Every portrait that is painted with feeling is a portrait of the artist, not of the sitter. The sitter is merely the accident, the occasion. It is not he who is revealed by the painter; it is rather the painter who, on the colored canvas, reveals himself.”

Oscar Wilde⁸⁴

Uma leitura de *Lucíola* focada em Paulo precisa suspeitar que o retrato do personagem-narrador se revela no texto. Precisa considerar que toda alocação inclui vestígios mais ou menos óbvios dos valores, crenças e visões de mundo do enunciador; no tom do discurso, na escolha do léxico, em seus comentários e opiniões.

⁸⁴ Tradução nossa: “Todo retrato que é pintado com sentimento é um retrato do artista, não do modelo. O modelo é apenas uma casualidade, uma ocasião. Não é ele quem é revelado pelo pintor, antes é o pintor quem, na tela colorida, revela a si mesmo.” A ideia de citar Wilde veio da leitura do livro: *The art and science of portraiture*. De Sara Lawrence-Lightfoot e Jessica Davis, citadas na bibliografia.

Outra premissa será, por conseguinte, entender que *Lucíola* não é apenas “um perfil de mulher” como sugere o subtítulo, mas um duplo perfil: do objeto retratado e do sujeito do discurso. O romance consiste em uma recolha do próprio passado, mas se apresenta como um exame do outro, um estudo do caráter de Lúcia, enquanto na verdade traça duas silhuetas – uma é a anunciada efigie póstuma da moça, construída em primeiro plano, e a outra corresponde ao autorretrato do narrador, construído na sombra, no contraste, no contraponto.

Aproximar-se de Paulo requer deslindar o jogo entre o “ponto de vista” do narrador e os seus “pontos de cegueira”⁸⁵; nesse sentido, requer inferir, por exemplo, o que o narrador sabe ou não sabe.

Por outro lado, em *Lucíola* ocorre um “desdobramento” do protagonista: “um é o personagem que amou Lúcia; outro é o narrador personagem que escreve a história”⁸⁶. Por tal razão, a análise demanda ainda uma postura bifronte: exige um descolamento em relação às posições do personagem-narrador (o Paulo de 1861) e impõe um questionamento quanto às motivações e atitudes da personagem quando jovem (o Paulo de 1855). A partir dessa noção, importa desdobrar a análise, confrontar o narrador: observando os modos de construção do discurso, interpretando os usos que o personagem-narrador faz da narrativa, por exemplo, questionando a sua benevolência declarada (indulgência⁸⁷); e ao mesmo tempo confrontar o Paulo jovem: estranhando o seu comportamento e duvidando da benignidade da sua influência na vida de Lúcia.

Ademais, a análise interessada em Paulo deve comportar um outro aspecto, um movimento amplo de interpretação, que escapa da polarização homem-mulher enquanto evita ativamente a análise que se limita à mulher, como se o homem (no livro) fosse um neutro, portador da verdade. Fugir a esse “neutro” é tentar compreender e confrontar a perspectiva de Paulo o que parece representar uma mudança na forma tradicional de leitura da obra: transferir o foco de Lúcia para Paulo deve mudar o

⁸⁵ Confronte com Maria Lúcia Dal Farra, em *O narrador Ensimesmado*: “a ótica do universo nascerá do confronto entre luz e sombra, entre o ponto de vista do narrador – que pode percorrer toda a hierarquia das visões, desde a onisciência até o foco mais restrito – e os pontos de cegueira do narrador – os diferentes proveitos que o autor implícito puder tirar daquilo que é vedado à sua máscara.” (DAL FARRA, 1978, p. 24, grifo nosso) O conceito de autor implícito e suas derivas em *Lucíola* são tratados em detalhe no capítulo *Atos e Palavras*.

⁸⁶ Salvatore D’Onofrio, analisando outros textos, propõe os termos “tempo do discurso” e “tempo da fábula” (D’ONOFRIO, 1990, p. 350). Tal desdobramento da personagem de Paulo foi também proposto por Valéria De Marco (DE MARCO, 1986, p. 153).

⁸⁷ *Lucíola*, capítulo I: “A senhora estranhou a minha excessiva indulgência para com as criaturas infelizes.”

entendimento do subtítulo “perfil de mulher”, para antes examiná-lo como “um perfil de mulher feito por um homem.”

Embora o eixo do trabalho não seja tentar contribuir para o debate contemporâneo de gênero e sexualidade no contexto da literatura, a obra propõe tantas questões sobre sexo e erotismo que mobiliza inescapavelmente uma posição quanto a esses temas. Atualizar a interpretação de *Lucíola* parece requerer um regime de análise assumidamente anacrônico e que não aceite as limitações atribuídas ao modelo romântico. Um primeiro passo deve ser romper com o esquema binário de leitura, que trabalha frequentemente na chave da heterossexualidade como norma e que muitas vezes resvala numa compreensão pseudo-biológica dos papéis de gênero na sociedade. Assim, outro alicerce desta análise é partir do entendimento de *identidade de gênero* e *papel de gênero* como constructos sociais, e não como um corolário da anatomia humana ou da fisiologia dos hormônios sexuais.

Ainda que o romance não apresente uma amostragem mais plural da sexualidade humana – por exemplo, não há questões homossexuais relevantes na trama – o olhar analítico, contudo, deve acatar uma perspectiva mais ampla e nuançada. Quando o comentário crítico reassegura essa base conceitual e se instaura a partir de uma ética de igualdade, inclusão e pluralidade, evitando a oposição binária e biologicista entre homem e mulher (seja no nível biológico, identitário, de papéis ou mesmo da orientação sexual) a análise ganha em complexidade e matizes.

CONFIDÊNCIA E REELABORAÇÃO

A confissão de Paulo é o eixo central de *Lucíola*⁸⁸, de modo que investigar como o moço apresenta o seu relato, recolhendo o próprio passado e reelaborando sua história, deve revelar uma face mordente do livro.

Valéria de Marco, em *O império da Cortesã*, já afirmava a necessidade de “analisar a elaboração dada por Alencar à confissão de Paulo como espinha dorsal de seu romance.” No seu trabalho, a crítica aponta as singularidades da construção do “depoimento” de Paulo, comparando com o que ocorre com Armando e des Grieux, protagonistas de *A dama das camélias* e *Manon Lescault*, respectivamente. A ensaísta examina o tempo em que se passa cada narrativa; a diferença de sexo e idade entre GM

⁸⁸ DE MARCO, 1986, p. 149 – 153.

e os “ouvintes que compõem o texto” dos romances de Dumas Filho e Prévost; a mudança do relato oral para o escrito; entre outros aspectos.

O romance confessional, segundo Peter Axthelm, apresenta um herói, em algum ponto da vida, examinando o passado assim como os pensamentos mais íntimos, num esforço de atingir alguma forma de compreensão⁸⁹. No livro *The Modern Confessional Novel*, o autor teoriza que o narrador confessional estaria sobretudo voltado para o próprio “eu”, em busca de “sentido”⁹⁰, revendo o passado e revolvendo dilemas existenciais em busca de autoconhecimento, justificativas e reparação.

Examinar o próprio passado, pensamentos e atitudes é exatamente o movimento que Paulo faz em sua história, mas declara querer traçar um perfil da amada. Não busca a própria imagem, nem parece particularmente interessado em autoconhecimento. O herói anuncia estar voltado sobretudo para entender Lúcia, como no trecho: “Se naquela ocasião me viesse a ideia de estudar, como hoje faço à luz das minhas recordações, o caráter de Lúcia, desanimaria por certo à primeira tentativa.” No caso do narrador de Alencar, o exame do passado, das próprias memórias e pensamentos se declara – reiteradas vezes - como um exame do outro. Assim, o autoexame que *se anuncia* desfocado, desviado de si mesmo, é um aspecto importante do discurso de Paulo; traço que reforça a ideia do autorretrato construído na sombra.

Uma segunda característica relevante do depoimento de Paulo é a premissa implícita de sua própria indulgência e benevolência para com as cortesãs - que é oferecida como um dado inquestionável, jamais colocada em questão pelo narrador. Paulo inicia o livro dizendo:

A senhora estranhou, na última vez que estivemos juntos, a minha excessiva indulgência pelas criaturas infelizes, que escandalizam a sociedade com a ostentação do seu luxo e extravagâncias. Quis responder-lhe imediatamente, tanto é o apreço em que tenho o tato sutil e esquisito da mulher superior para julgar de uma questão de sentimento.

O narrador de *A dama das camélias* também alega indulgência e em seguida relata um episódio específico, quando a partir daí não pôde mais “julgar nenhuma mulher pelas aparências”. Paulo, o narrador em 1861, contudo, não menciona nenhum evento pontual que explique porque se considera benevolente, como se acreditasse que sua história de amor com Lúcia fosse a prova.

⁸⁹ AXTHELM, 1967, p. 8.

⁹⁰ Contraste com Axthelm, 1967, p. 9: “This is the confessional hero – afflicted and unbalanced, disillusioned and groping for meaning”.

A premissa está dada: se a história for coerente com o que o narrador pensa, o resultado será criar para Paulo a imagem de indulgente. Contudo, já numa primeira vista, o leitor pode perceber que a frase que alega prodigalidade é a mesma que critica e julga: Paulo substitui “cortesãs” por “criaturas infelizes que escandalizam e ostentam.” Mais que o auto elogio, a seleção das palavras no contexto da frase acaba denunciando as ideias e valores do narrador, para além do que ele se propõe revelar. O léxico determina o modo do discurso e seu tom, e neste caso estabelece um conflito entre o conteúdo da afirmação (benevolente) e o seu modo (intolerante), revelando uma ranhura no discurso da personagem. Assim também manifesta sua incongruência e expõe uma verdade inconveniente: a personagem de Paulo em 1861, o Paulo que fala no presente, talvez não seja indulgente como deseja parecer.

Os trechos destacados acima salientam ainda um terceiro elemento do discurso: Paulo declara o objetivo do texto. Valéria De Marco resume bem o argumento do narrador: “A confissão de Paulo nasce da necessidade de explicar uma postura ética e pretende caracterizar-se não como purgação do sofrimento, mas sim como processo de análise e conhecimento da mulher prostituída e de suas relações amorosas”⁹¹. Assim a crítica explícita o motivo que o personagem-narrador oferece para o seu discurso (necessidade de explicar uma postura ética) e também o objetivo da sua confissão (analisar e conhecer a mulher prostituída), tal como ele mesmo os anuncia. Aqui se instaura uma pequena confusão: uma vez que o motor da narrativa é a “necessidade de explicar um postura ética”, o lógico seria esperar que o texto circulasse também em torno de analisar as próprias atitudes, gravitando na relação do sujeito com o mundo; afinal explicar uma postura pessoal exigiria antes observar a si mesmo, e como corolário observar o outro - mas quando Paulo define “analisar Lúcia” como objetivo, o discurso parece reforçar um curso desviado de si mesmo. Nesse caso, Paulo se faz um autoelogio e parece atribuir a causa a Lúcia; tal construção parece inocente e modesta, mas revela um stratagem. Quando o narrador declara o motivo da sua confissão (explicar uma postura pessoal) e o objetivo (analisar Lúcia) expõe uma conduta que interessa no universo confessional: buscar no outro a razão e/ou explicação para as próprias posturas⁹².

⁹¹ DE MARCO, 1986, p. 153.

⁹² Talvez se possa dizer, comparando os romances confessionais, que esses heróis -assim como Paulo – muitas vezes, alegam ter mudado e atingido uma outra compreensão dos episódios que viveram e estão narrando. Mas a partir daí parece possível dividir em dois grandes grupos, dependendo da postura que tomam frente às faltas passadas: uns penitenciam-se e culpam-se pelos erros, outros constroem uma

Um quarto traço da confissão de Paulo também se instaura à revelia. Independentemente do objetivo declarado para a construção do discurso, a elaboração da narrativa, no romance, é a reelaboração da própria história, a reconstituição de um capítulo de sua vida. Como tal, implica num movimento de expor (e portanto rever e reformular) as próprias atitudes e motivações - logo inclui um gesto indeclinável de autoexame, o que nos remete às observações de Axthelm sobre o narrador confessional.

Atentar para o aspecto de autoexame do discurso de Paulo sob o prisma do romance confessional desvela outra questão: em que medida a narrativa de Paulo está em busca de sentido e coerência? William Riggan, no livro *The unreliable first person narrator*, afirma que é possível flagrar nas pessoas uma “tendência natural” de reformular a própria história, de maquiar a própria narrativa:

... the natural tendency of the individual to give himself the benefit of any doubt in case of questionable deeds or decisions, to overlook or play down incidents which reveals some painful negative quality about himself and to seek at least some justification for his life, and autobiographical narrative too, becomes a likely spawning ground for narrative unreliability (Riggan p. 26)

O narrador protagonista está pessoalizado e corporificado, se comporta como uma pessoa, especialmente quando rigorosamente construído, como ocorre com Paulo, já que toda a narração da história está dramatizada num longo discurso. Uma vez que a força que o motiva é um elogio a si mesmo, a busca por coerência pode levar Paulo a embelezar o discurso, a se desviar de algumas decisões e atitudes suas que possam revelar alguma “característica dolorosamente negativa”. Ainda que esquivando a face do espelho, ao tentar entender o outro, o narrador de *Luciola* reflete e se reflete, vendo-se obrigado a reelaborar o passado e a traçar um perfil próprio, ainda que desfocado de si mesmo.

Assim, Paulo inicia com um autoelogio um exame do próprio passado cujo foco declarado é a compreensão dos conflitos de Lúcia. Este artifício, em alguma medida

narrativa onde justificam/explicam suas falhas a partir das circunstâncias ou das posturas alheias. Creio que Paulo pode ser colocado na segunda categoria. Essa reflexão deriva da comparação das *Confissões* de Rousseau e de Santo Agostinho, à luz das reflexões de Peter Axthelm.

escamoteia o componente de autoexame de sua confissão e instaura uma dinâmica de explicar as próprias atitudes a partir das atitudes do outro⁹³.

Ainda um outro fio se encrespa da confissão de Paulo e é relevante para esta análise. Na segunda metade do livro, o tom elevado, o elogio ao amor e a idealização da morte, entre outros, são elementos que remetem às tópicas trabalhadas por Denis de Rougemont, no seu estudo acerca do discurso amoroso no ocidente. Parece correto supor, portanto, que uma quinta peculiaridade constitutiva do discurso de Paulo é caracterizar-se também como um discurso de louvor ao sentimento amoroso.

IMITAÇÃO DE AMOR

Sob esta ótica, o romance pode ser dividido em duas partes: uma de revelação da cortesã e outra de exaltação do amor puro. Enquanto na primeira metade predomina o erótico, na segunda, predomina a castidade. No ponto de inflexão, segundo Paulo, está o conhecimento do mundo da cortesã – “das leis de mercado e dos limites sociais a ela impostos”⁹⁴. Tais “limites sociais” funcionam como o antagonista do amor da cortesã – que em *A dama das camélias* é pessoalizado na figura do pai de Armando⁹⁵ e em *Lucíola* é definido por Paulo como um “insulto vago e anônimo” que lhe alveja e lhe cobre de vergonha. O outro inimigo, na perspectiva de Paulo, é o ciúme - que transforma a convivência deles em suplício.

Para entender os movimentos do romance parece necessário analisar as mudanças na psicologia das personagens e também as motivações do narrador. Uma leitura rente ao detalhe do texto permite deslindar o modo de construção de cada personagem, inclusive do narrador, a partir de um cotejo específico de elementos. Os argumentos e as opiniões enunciados no discurso de confissão revelam a psicologia do narrador – o Paulo de 1861; assim também o tom da narrativa, a escolha do léxico e das imagens remetem à voz que narra. Tais elementos são prerrogativas do narrador

⁹³ A minha sensação de leitura, comparando os romances confessionais, é que esses heróis, como Paulo, em geral, alegam ter mudado e atingido uma outra compreensão dos episódios que viveram e estão narrando. Mas há um diferença de postura: uns penitenciam-se e culpam-se por todos os erros passados, outros constroem uma narrativa onde justificam/explicam seus erros a partir das circunstâncias ou das posturas dos outros. Creio que Paulo pode ser colocado na segunda categoria. Confronte com Rousseau e Santo Agostinho e com as reflexões de Axthelm.

⁹⁴ DE MARCO, 1986, p. 159.

⁹⁵ Observe em NITRINI, 1986, p. 95: “Em *A dama das camélias*, a moral social é veiculada sobretudo pela figura do pai, o que debilita o aspecto social do conflito, individualizando bastante a problemática entre Marguerite e Armand.”

e igualmente artifícios usados pelo escritor para estabelecer e mostrar a psicologia da sua criatura. Por outro lado, as atitudes do moço descritas no livro e as falas a ele atribuídas o desenham como parte do tempo do narrado - o personagem que era “ator nesse drama”⁹⁶ - revelando o Paulo de 1855. As descrições de roupas e cenários⁹⁷, a narração dos episódios, assim como as atitudes e as falas atribuídas a Lúcia vão revelando a moça. Aos poucos o leitor vai conseguindo construir uma interpretação pessoal (do leitor) para as atitudes da moça, para “as causas ocultas” e “palavras equívocas” apresentadas no texto - já que o Paulo de de 1855 não as compreendia e aquele de 1861 não as explica.

O próprio narrador parece propor esse movimento de leitura em diversos momentos no livro, como por exemplo no seguinte fragmento:

Conto-lhe estes fatos, como se escrevesse no dia em que eles sucederam, ignorando o seu futuro; entretanto, talvez que, apesar disto, compreenda as palavras equívocas e as causas ocultas que naquela ocasião resistiram à minha perspicácia. Mas senhora lê e eu vivia; no livro da vida não se volta, quando se quer, a página já lida, para melhor entendê-la.⁹⁸

Segundo esse exame sugerido pelo narrador, “voltando a página já lida para melhor entendê-la”, fica aparente que Lúcia, no início da relação, acreditava em beijos amorosos anulando o passado, à moda dos romances; como o trecho a seguir parece evidenciar:

— [...] Eis o que vai apagar para sempre essa lembrança importuna. Dizendo isto Lúcia estendeu-me o lábio risonho; eu recuei como se visse por entre o carmim brilhar o dente de uma víbora. Ela empalideceu.

Aos poucos, contudo a moça percebe que não pode traçar planos de união e reconhece “a impossibilidade de qualquer sonho futuro”⁹⁹. No fragmento abaixo, o narrador relembra a comoção de Lúcia ao reconhecer que o seu corpo é “como um carro de praça”, não pode dar-se a quem quiser e “não pode recusar quem chega”:

⁹⁶ *Lucíola*, capítulo XV, Paulo mostra-se consciente de seu papel na trama: “Se naquela ocasião me viesse a ideia de estudar, como hoje faço à luz das minhas recordações, o caráter de Lúcia, desanimaria por certo à primeira tentativa. Felizmente era ator neste drama e guardei, como a urna de cristal guarda por muito tempo, o perfume de essência já evaporada, as impressões que então sentia. É com ela que recomponho este fragmento de minha vida.”

⁹⁷ A descrição da elegância, simplicidade e bom gosto do modo como mobiliou a sua casa, por exemplo.

⁹⁸ *Lucíola*, capítulo IV.

⁹⁹ Na expressão de De Marco, 1986, p. 174.

Lúcia ficou lívida; tinha compreendido.
 — Então não posso dar-me a quem for de minha vontade?
 — Quem diz isso? Eu é que não te posso aceitar por semelhante preço. À custa da honra... é muito caro, Lúcia!

Paradoxalmente, à cortesã está negada a autonomia do corpo. O papel de esposa ou mesmo a condição de amante exclusiva revelam-se inacessíveis – constatação que conduz a heroína a buscar um outro caminho. Na reflexão de Valéria De Marco: “Lúcia reconstitui sua história para tentar compreender seus sentimentos presentes, para refletir sobre sua condição, para forjar uma nova identidade.” A ensaísta também observa que ela então “começa a procurar sua identidade na literatura”.¹⁰⁰

Pensar a relação entre *Lucíola* e os romances franceses nesta perspectiva e na chave da tradição retórica do discurso amoroso traz um outro olhar sobre essa trajetória. Corpos à deriva, naufragos do “amor impossível”, sem compreender que expressão de afeto lhes resta, ambos parecem procurar na literatura um modelo a seguir.

O primeiro livro escolhido é *A dama das Camélias*, que Lúcia lia secretamente. Valéria De Marco observou que “o gesto de esconder o romance sob o vestido oculta o desejo inconsciente de ser amada como Margarida”¹⁰¹, o que parece sugerir uma leitura projetiva: Lúcia se identifica com Margarida por serem ambas cortesãs vivendo um amor desacreditado e que, aos olhos da sociedade, degrada os seus homens.

O narrador nos conta que a reação do Paulo de 1855, ao ver a moça lendo o livro, foi pensar se ela “teria como Margarida a aspiração vaga para o amor? Sonharia com as afeições puras do coração?” “Ergui os olhos para Lúcia interrogando a expressão de seu rosto”. Na conversa muda, a cortesã se choca ao atinar que o moço sequer acreditava na sua inclinação para amar. O narrador descreve a reação: a mulher “tornou-se de lacre sob o peso do meu olhar. _ Esse livro é uma mentira!” O diálogo desanda. As atitudes da heroína, que o leitor vinha acompanhando até o momento, dão provas de que ela já o ama, mas as frases de Paulo são de incompreensão e equívoco: “Julgas impossível que uma mulher como Margarida

¹⁰⁰ De Marco, 1986, p. 174 – 5.

¹⁰¹ DE MARCO, 1986, p. 174.

ame?” ou “Pelo que vejo, Lúcia, nunca amarás em tua vida!” Ao que a moça reage colérica:

— Eu?... Que ideia! Para que amar? O que há de real e de melhor na vida é o prazer, e esse dispensa o coração. O prazer que se dá e recebe é calmo e doce, sem inquietação e sem receios. Não conhece o ciúme que desenterra o passado, como dizem que os abutres desenterram os corpos para roerem as entranhas. Quando eu lhe ofereço um beijo meu, que importa ao senhor que mil outros tenham tocado o lábio que o provoca? A água lavou a boca, como o copo que serviu ao festim; e o vinho não é menos bom, nem menos generoso, no cálice usado, do que no cálice novo. O amor!... O amor para uma mulher como eu seria a mais terrível punição que Deus poderia infligir-lhe! Mas o verdadeiro amor d'alma; e não a paixão sensual de Margarida, que nem sequer teve o mérito da fidelidade. Se alguma vez essa mulher se prostituiu mais do que nunca, e se mostrou cortesã depravada, sem brio e sem pudor, foi quando se animou profanar o amor com as torpes carícias que tantos haviam comprado.

A fala irada e confusa de Lúcia deve ser entendida como uma reação às posturas de Paulo e mobiliza seus principais conflitos.

Primeiro: para uma cortesã, amar é como um castigo. Afinal, Paulo acaba de dar provas que sequer acredita em seu amor. “O amor para uma mulher como eu seria a mais terrível punição.” “Talvez o primeiro que zombasse da mísera fosse aquele por quem ela desejasse se regenerar.”¹⁰²

Segundo: a cortesã é uma mulher objeto, como uma iguaria num banquete, como um copo de festim ou como um carro de praça: “Ah! esquecia que uma mulher como eu não se pertence; é uma coisa pública, um carro da praça, que não pode recusar quem chega” e não pode dar-se a quem quer.

Finalmente a ideia do “amor de alma”, de que carícias profanam o amor. A cólera de Lúcia se volta contra a paixão sensual de Margarida, encobrendo mais uma vez o desejo de ter um amor como o de Armando. A percepção de que o amor físico gera o ciúme que “desenterra o passado como abutres” é oposta à ideia que a protagonista nutria antes - do beijo como um lenitivo, capaz de “apagar para sempre” uma lembrança importuna.

São estes movimentos do espírito de Lúcia que parecem implicar na valorização progressiva da castidade e redundar no movimento da segunda fase do livro: o progressivo silenciamento do corpo.¹⁰³

¹⁰² *Lucíola*, capítulo XV.

¹⁰³ DE MARCO, 1986, p. 159

Esses conflitos passam ao largo da compreensão do moço de 1855 e não são explicados pelo homem de 1861. Ficam no texto como pistas.

Para aprofundar a ideia de “pistas do texto” que materializam esse tipo de narração indireta ou na entrelinha, vale convocar novamente o Conselheiro Ayres. Em *Esau e Jacó*, o narrador lembra que o leitor verdadeiramente atento e “ruminante” “tem quatro estômagos no cérebro e por eles faz passar e repassar os atos e os fatos, até que deduz a verdade, que estava, ou parecia estar escondida”.¹⁰⁴ No prefácio à edição americana do romance, Hellen Caldwell ressalta o procedimento do narrador machadiano que segundo a crítica “deixa espaços em branco para o leitor preencher”.¹⁰⁵

Voltando a página como Paulo sugere a GM, ruminando e perquirindo as “causas ocultas” e “palavras equívocas” flagra-se o nexos entre as atitudes de Lúcia. O destempero e as ações aparentemente sem nexos da mulher são explicáveis como reação, nesse caso, por exemplo, ao olhar e aos comentários de seu amante.

A perspectiva descolada das opiniões do narrador redimensiona a cena de leitura do romance e expõe os pontos de cegueira¹⁰⁶ do amante.

Antes de prosseguir com os outros romances lidos pelo casal, importa pensar um pouco mais a relação entre as personagens. A comparação de Lúcia e Margarida rendeu excelentes análises.¹⁰⁷ A comparação de Paulo e Armando revela um diferença significativa entre os modos como são tratados e como tratam as suas amantes.

O amante da cortesã francesa recebeu uma chave para a porta dos fundos do quarto de Margarida – mas logo descobriu que havia outras fechaduras e que ele não tinha autonomia para destravar a porta. Paulo, por seu turno, tinha total liberdade de entrar na casa de Lúcia. Ao ouvir que a casa para ele “não tinha portas nem paredes”, o moço respondeu à deferência com uma ofensa: “Renuncio de bom grado a tanta honra; prefiro esperar no topo da escada, a correr o risco de uma surpresa ridícula para ambos.” Lúcia não se defendeu, dirigiu-lhe apenas uma expressão enigmática emoldurada por um rosto triste, pálido e belo. Mesmo tendo declinado a intimidade, o

¹⁰⁴ *Esau e Jacó*, capítulo LV.

¹⁰⁵ CALDWELL, 1965, p. ix.

¹⁰⁶ O ponto de vista do narrador deve subentender seus pontos de visão e de cegueira - como propõe Dal Farra (1987, p. 24).

¹⁰⁷ Vide por exemplo Sandra Nitrini – *Luciôla e a dama das camélias*, Valéria de Marco – *O império da cortesã*, e Maria Cecília Pinto – *Alencar e a França*; citados na bibliografia.

amante entrava na casa de sua escolhida pela porta da frente, a qualquer hora, algumas vezes “abafando os passos”, surpreendendo-a quase sempre, na sala, ao piano, no toucador.

Armando era crédulo, incapaz de grosserias; Paulo suspeitava de tudo, confessou inclusive um “agro prazer de insultá-la com desprezo”. O primeiro, por timidez, não falava com Margarida em público; o segundo, não falava com a amante porque fingia não conhecê-la. Observe como o narrador admite a GM: “Há de ter reparado em que me desse por desconhecido de Lúcia; é hábito meu, desde que entrei no mundo, não admitir os estranhos à intimidade de minha vida, ainda mesmo quando se trata de objetos sem consequência.”¹⁰⁸

As diferenças na construção das personagens prosseguem: enquanto o brasileiro não suportava sequer a falsa acusação de viver às custas da sua mulher, o francês se entregou a Margarida e viveu com ela um amor (de primavera) intenso e cúmplice, num cenário bucólico financiado pelo velho duque estrangeiro, “amigo¹⁰⁹” da cortesã. Paulo definitivamente não é Armando.

Voltando à cena de leitura do romance de Dumas Filho pelos protagonistas alencarianos, para completar a série de mal entendidos do diálogo do casal brasileiro, Paulo diz: “Está bem: deixemos em paz *A Dama das Camélias*. Nem tu és Margarida, nem eu sou Armando.” Ao que Lúcia retruca: “— Oh! juro-lhe que não!” O narrador lembra que o tom da jura foi caricato, seguido de uma gargalhada estridente, mas não atina com o motivo, atribuindo-o às “transições inexplicáveis” da mulher. Parece não suspeitar que a moça poderia estar considerando as diferenças entre ele e Armando.

Noutro momento, mais calma, ela recolhe o livro *Paul e Virginie*. Paulo assinala a coincidência do seu nome com o do protagonista de Bernardin de Saint-Pierre, mas não comenta o evidente detalhe da referência ao tópico da virgindade no nome da heroína francesa. No entanto, essa insinuação, aliada ao nome do amante e a ânsia de pureza são a causa implícita da tristeza que toma a leitora, que ao folhear o romance exclama “ah! meu tempo de menina” e chora “em bagas”¹¹⁰.

Paulo, o personagem, em 1855, não interroga a mulher sobre a razão de suas lágrimas; e o narrador, em 1861, não as explica. À guisa de distraí-la, o moço elege o

¹⁰⁸ *Lucíola*, capítulo V.

¹⁰⁹ O narrador de *A dama das camélias* defende que o duque amava Margarida como filha e queria apenas protegê-la, mas reconhece que suspeitava-se que ele fosse um de seus admiradores.

¹¹⁰ *Lucíola*, capítulo XVII.

romance *Atala*, de Assis Chateaubriand¹¹¹, mas imediatamente retoma a questão da castidade, afirmando sua admiração pela dedicação da índia ao celibato - o que insinua um modelo a seguir.

Quando afirma admirar a continência da filha de Lopez, Paulo completa: “Atala tinha um motivo para resistir, Lúcia!”¹¹², aludindo à virgindade da índia. Ainda que a afirmação pareça afastar o modelo, a solução subjacente conforma-se com a ideia lançada por GM no prólogo: Lúcia não é uma vestal, é musa cristã. Ambas as falas reafirmam a privação como paradigma. Assim, embora a abstinência sexual tenha sido uma imposição de Lúcia, o elogio à castidade veio dele; é um modelo de amor decalcado da literatura.

Os protagonistas ensaiam a identificação projetiva nos símiles franceses.

Em *Paul e Virginie* existe um jogo com os nomes: Paul é Paulo, Virginie lembra virgindade, o que faz Lúcia pensar na infância e chorar pela pureza perdida. Em *Atala*, contudo, está em jogo a renúncia ao sexo, como mostra o trecho de Paulo lendo *Atala*: “A filha de Lopes declara ao jovem selvagem que nunca será sua amante, embora o ame como à sombra da floresta nos ardores do sol”. Contudo, os exemplos de Virginie e *Atala* são negados porque falta à prostituta a pureza do corpo.

O modelo de Margarida não pode ser rejeitado desse modo; as relações de aproximação e distanciamento das duas cortesãs exige um regime mais complexo de leitura. A frase “Tu não és Margarida e eu não sou Armando” rejeita um implícito anterior “tu és Margarida e eu sou Armando”, mas as correspondências não se restringem à condição ou à identificação das personagens. De Marco lembra dois episódios específicos em *Lucíola* que costumam uma comparação entre a obra de Alencar e a de Dumas Filho. No primeiro, Sá comenta que Lúcia está comprando a casa nos arrabaldes da cidade apenas para viver “uma primavera amorosa”, nos moldes de Margarida - que se retira para o campo com Armando, mas logo regressa à corte. No segundo, Cunha manda camélias para Lúcia. A ensaísta assevera: “Alencar mobiliza-os (os episódios) para mais uma vez negar o modelo de *A dama das camélias* e para revelar que o arrependimento de Lúcia não é reconhecido.”¹¹³

Neste sentido, o romance de Alencar demarca diferença em relação ao congêneres francês apontando que Paulo não é Armando, não perdoa a cortesã e sequer

¹¹¹ Confronte com Nitrini, 1994, p. 144: “Note-se que desta vez, é ele quem escolhe o romance” e com a discussão apresentada no capítulo *Atos e palavras*.

¹¹² *Lucíola*, capítulo XVII.

¹¹³ DE MARCO, 1986, p. 185.

admite a possibilidade de Lúcia querer mudar de vida. O que falta em Lúcia para emular Margarida é o acolhimento.

A relação de identificação / projeção / negação / individuação entre as duas protagonistas remete à obra de Prévost. Margarida se identifica com Manon Lescault, mas nega o seu exemplo pois critica as infidelidades da amante de Des Grieux. Enquanto na compreensão de Paulo, Lúcia simplesmente renega *A dama das camélias*, a leitura descolada da interpretação do narrador revela que Lúcia se identifica inicialmente com Margarida e sonha com um amor como o de Armando, mas em seguida rejeita o seu modelo pois julga que o “livro é uma mentira” e que o amor da cortesã é “a mais terrível punição”, alvo de descrença e zombaria.

Assim, ao passo que a paixão cúmplice de *A dama das camélias* e o amor inocente de *Paul e Virginie* mostram-se inalcançáveis, a renúncia de *Atala* se mostra uma alternativa viável.

Posto que a questão virgindade / castidade é levantada por Paulo, interessa perceber como Lúcia responde. Primeiramente, no capítulo XVII, logo após comentarem o romance de Chateaubriand, Lúcia não pensa em castidade e diz que se entregaria à Paulo, ainda que isso lhe custasse a alma:

— Queria dizer que se eu fosse Átala, poderia perder a minha alma para dar-lhe a virgindade que não tenho; mas o que eu não posso, é separar-me deste corpo!

Mais adiante, no capítulo XIX, contudo, já mostra uma mudança, afirmando um desejo de pureza inviolável:

— Se eu ainda tivesse junto de mim todos os entes queridos que perdi, disse-me com lentidão, veria morrerem um a um diante de meus olhos, e não os salvaria por tal preço. Tive força para sacrificar-lhes outrora o meu corpo virgem; hoje depois de cinco anos de infâmia, sinto que não teria a coragem de profanar a castidade de minha alma. Não sei o que sou, sei que começo a viver, que ressuscitei agora. Ainda duvidará de mim?
— Tu és um anjo, minha Lúcia!

O elogio de Paulo - “tu és um anjo” - reforça a sujeição ao paradigma.

Os trabalhos de Sandra Nitri - *Lucíola e A dama das Camélias* e *Lucíola e os Romances Franceses* - e o livro de Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto - *Alencar e a França* - analisam com riqueza de detalhes como Lúcia e Paulo leem, idealizam e

comentam textos literários e revelam como a leitura projetiva de romances é um elemento importante em *Lucíola*.

Interessante notar que essa ideiação de um modelo de amor imitado a partir de referências retiradas da arte é um aspecto que reaparece captado e reformulado também em *Lúcia McCartney*, de Rubem Fonseca. Neste conto, publicado numa antologia homônima, uma prostituta chamada Lúcia se apaixona por um de seus clientes - que lhe manda cartas, às quais ela não pode responder – numa possível referência às supostas cartas que Paulo escreve, não para ela, mas às quais ela não poderia responder pois já está morta. A intertextualidade com *Lucíola* é evidente, mas o sobrenome, McCartney, e o seu gosto pela música dos Beatles apontam para outra relação, salientada pela crítica Vera Lúcia Figueiredo: a personagem cria um “mundo romântico projetado nas canções dos Beatles”¹¹⁴.

Em *O Mau-caráter romântico*, Gustavo Bernardo também faz pensar como o discurso amoroso da personagem de Alencar relembra os amores aprendidos nos romances. Paulo, com seus “galanteios mais ou menos vazios” e sua confissão em tom elevado, “termina glorificado, santificado: por sua persistência, por sua criatura, pela própria história que conta”. No discurso do narrador, Paulo se mostra como um desses homens capazes de regenerar uma cortesã e mais: se mostra capaz de inspirar um amor santo.

A reflexão de Gustavo Bernardo lembra uma postura de imitação, porque remonta ao comentário do narrador de *A dama das camélias*, uma vez que a imagem de Paulo assim glorificada parece imitar ou se espelhar nos “grandes homens” capazes de reabilitar uma grande cortesã, nas palavras do narrador de Dumas Filho¹¹⁵. O busto de “grande homem” é um traço da autoimagem, do autorretrato desenhado por Paulo. Restituir um lenço, mandar joias, flores e bombons, cantar à memória de uma mulher que morreu por amor, lamentar e louvar o amor não satisfeito são condutas simuláveis, não muito longe dos modelos exemplares de donzelas e homens sensíveis que se faziam vítimas do romance.

Nesse sentido, Paulo Bernardo lembra que

“ ‘existem pessoas que nunca teriam estado apaixonadas, se não tivessem ouvido falar de amor’, conforme se afirma nas máximas morais de La Rochefoucauld. Nesse sentido, amor passa menos por um sentimento, antes por um meio, por um código de comunicação,

¹¹⁴ Ver o ensaio *Lúcia McCartney ou as relações intransitivas*, de Vera Lúcia Follain de Figueiredo.

¹¹⁵ DUMAS FILHO, p. 2008, p. 28.

com regras tais que determinam modelo de comportamento perfeitamente simulável”.

O que a moça prostituída de Rubem Fonseca (1967) poderia ter em comum com a Lúcia de Alencar (1862)? Em que medida um “mundo romântico projetado” a partir da literatura aproxima essas personagens separadas por mais de um século? Seria possível supor que as teias desse imaginário antigo (e decalcado de romances) ainda nos alcançam?

Quem oferece pistas para responder a essas questões é Denis de Rougemont. No livro *O Amor e o Ocidente*, o escritor afirma que a literatura está na base dos modos como pensamos e sentimos o amor-paixão nos dias de hoje e discute suas raízes e relações, inclusive com o Cristianismo.

O discurso místico religioso em muito se assemelha à tradição retórica do discurso amoroso: a ânsia de estar com Deus e a impossibilidade de realização desse desejo no mundo terreno (amor divino feliz, comunhão sem união essencial, nas palavras de Rougemont) se assemelham à angústia do amor humano infeliz, do desejo não consumado. Enquanto o místico celebra o amor a Deus, o poeta celebra o amor por um objeto amado também caracteristicamente inacessível – quer seja pela distância física, pela morte ou por algum impedimento moral, como o casamento, por exemplo, ou pela reputação duvidosa da moça, como no caso de Lúcia. O objeto amado, ou antes a sua imagem (distante, insondável, hipnótica), não é um fim, mas sim um meio para a exaltação do sentimento; assim, desfocados do objeto amado, amante e místico focalizam o amor (que afinal os qualifica e enaltece).

Nesse sentido, o louvor (místico e amoroso) é presidido por uma certa “obstrução constitutiva”, da qual decorre uma cadeia de situações mais ou menos análogas. Nos dois casos, gozo e contentamento implicam experiências terrenas e comezinhas; a paixão é *pathos*, excesso, catástrofe, ardor e dor; a “máxima exaltação” não subsiste ao amor possível; a glorificação reclama a negação do corpo e a desventura como mecanismos de elevação. O entendimento da morte como “morte gloriosa” também figura em ambos os imaginários, ou seja, a morte simboliza alívio para as dores terrenas, prova de valor do indivíduo penitente, forma de purgação e expiação dos pecados. Ademais, neste contexto, morrer designa um passo para outra vida, no enunciado místico, ensejando o retorno a Deus e, no amoroso, viabilizando a união com o ser amado “no plano da eternidade”.

Segundo Denis de Rougemont existe uma linhagem literária que mobiliza essas tópicas, carregada de símbolos e estabelecendo modelos. O autor propõe um recorte histórico que passa pelo mito de *Tristão e Isolda*, pela poesia trovadoresca e pelo romance moderno, por exemplo. Conforme esta proposição, tais obras seriam exemplares e teriam ajudado a construir um conjunto de atributos e paradigmas que ainda povoam o imaginário do homem atual.

As características sublinhadas por Rougemont presentes nas expressões mística e amorosa destacam-se em *Lucíola*: a obstrução ao amor como argumento da história; o celibato como imposição e purificação; o tom elevado e exaltado; a morte gloriosa e a ideia da união *post mortem*.

O primeiro paradigma do discurso amoroso no ocidente como apontado por Rougemont que aparece em *Lucíola* é o amor impossível e a castidade. A obstrução ao relacionamento na perspectiva de Paulo pode ser vista por três ângulos. Para o narrador, o homem de 1861 - que enfim compreendeu que ela o amava - o óbice intransponível era obviamente a morte. O segundo ângulo, é o de Paulo, personagem em 1855: a relação entre eles seria inviável porque ele acredita que receber o amor da cortesã lhe custaria a honra:

“— Então não posso dar-me a quem for de minha vontade?
— Quem diz isso? Eu é que não te posso aceitar por semelhante preço. À custa da honra... é muito caro, Lúcia!”

Finalmente um terceira e distinta perspectiva é a interpretação que o narrador faz do passado: ele olha para a sua história e constrói uma hipótese para explicar o que aconteceu em 1855, explicar o motivo do impedimento para o amor feliz e realizado. O narrador não reconhece a sua rejeição como fator relevante, ao contrário defende a hipótese que o caso de amor não se realizou porque Lúcia desejava a purificação: santificada pelo primeiro olhar de Paulo, passa a desejar o silenciamento do corpo – está em paz com tal resolução e feliz com o desfecho fatal pois enxerga uma vida na eternidade.

A interpretação dos fatos oferecida pelo personagem narrador se resume na fala atribuída a Lúcia: “Tu me purificaste unguendo-me com os teus lábios. Tu me santificaste com o teu primeiro olhar! [...]”. Paulo compreendeu essa frase como uma prova de que ela estaria feliz com a abstinência sexual e pronta para a morte, no entanto a fala de Lúcia continua:

[...]“Tu me purificaste unguindo-me com os teus lábios. Tu me santificaste com o teu primeiro olhar! Nesse momento Deus sorriu e o consórcio de nossas almas se fez no seio do Criador. Fui tua esposa no céu! E contudo essa palavra divina do amor, minha boca não a devia profanar, enquanto viva. Ela será meu último suspiro.

As derradeiras palavras atribuídas à cortesã são reproduzidas com o efeito de provar o poder do amor e atestar o processo de glorificação da mulher. Toca perceber que, como toda fala reportada, as declarações de Lúcia são parte do discurso do enunciador, de tal sorte que o narrador pode, em maior ou menor grau, ter ajustado a expressão da moça para se coadunar com a sua tese.

Contudo, ainda que considerados na forma como foram reproduzidos, os enunciados permitem uma outra interpretação, diferente da apresentada pelo narrador; especialmente se analisadas no conjunto dos diálogos. Concatenando as frases “esqueça tudo, seja agora a primeira vez”; “os beijos que guardei são puros, ninguém os teve nunca”; “poderia perder a minha alma para dar-lhe a virgindade que não tenho; mas o que eu não posso, é separar-me deste corpo!” e “recebe-me... Paulo!...”¹¹⁶ parece possível perceber que Lúcia ensaiava uma declaração de amor e fidelidade, nutria um desejo de ser “perdoada pelas faltas passadas” e tentava articular um pedido de união.

Contudo, o personagem e o narrador parecem não reconhecer que Lúcia nutria esses desejos. Os amantes não fazem planos juntos¹¹⁷; os termos esposa e casamento são proscritos¹¹⁸; essa palavra “divina” - a qual Lúcia se refere - é casamento, que ela

¹¹⁶ Lucíola, capítulos VIII (beijos), XVII (virgindade) e XXI (recebe-me). Importa notar que Lúcia pede a Paulo para esquecer o passado pelo menos duas vezes:

“— Sim! Esqueça tudo, e nem se lembre que já me visse! Seja agora a primeira vez!... Os beijos que lhe guardei, ninguém os teve nunca! Esses, acredite, são puros!” e “_ Não fale mais nisso! Acabou; foi um pesadelo que tivemos. Esqueça tudo! Eis o que vai apagar para sempre essa lembrança importuna.” (nos capítulos VII e XIV).

¹¹⁷ DE MARCO, 1986, p. 174: “Ao afastarem de si a obra de Dumas Filho, os amantes apontam a separação como desfecho do relacionamento [...] Censurando *A dama das camélias*, Lúcia aprofunda o abismo entre o amor e o prazer, entre a esposa e a cortesã, entre a realidade de seu passado e a impossibilidade de qualquer sonho futuro.”

¹¹⁸ NITRINI, p. 145: “Impõe-se, aqui, assinalar a transformação operada por Paulo- narrador - no texto de Chateaubriand. Na verdade, o termo “amante” não coincide com a exata palavra “esposa”, utilizada por Atala, ao se dirigir a Chactas na cena referida em *Lucíola*. Ao final de uma longa declaração de amor diz Atala: ‘Eh! bien, pauvre Chactas, je ne serai jamais ton épouse!’ Tal substituição terminológica revela a deformação causada pela leitura projetiva de Paulo. A palavra “amante” remete tanto ao sujeito do amor quanto a um relacionamento amoroso fora do casamento. O termo “esposa”, por sua vez, refere-se à ideia de um relacionamento selado por um contrato social, no contexto em que viviam Paulo e Lúcia. Independentemente do conteúdo destes termos nas intervenções de Atala e Chactas, os quais os empregam um pelo outro, a substituição operada por Paulo evidencia sua leitura projetiva. Ela está em consonância com a problemática do relacionamento entre ele e Lúcia.”

só ousa insinuar em seu leito de morte e até nesse momento rodeia com outros termos do mesmo campo semântico, como consórcio e esposa.

Assim, por essa linha de análise, delinea-se uma quarta possibilidade de interpretação para a impossibilidade do amor em 1855 - que está dada no texto, mas escapa da visão de Paulo. Nesse entendimento, no início da história, em 1855, Lúcia queria beijos e queria sexo, queria um amor como o de Armando e sonhava que Paulo esquecesse o passado; no entanto, a partir das atitudes de seu amante, Lúcia reconhece a impossibilidade do amor, *resumindo* assim a sua condição:

um homem honesto pode rolar-se nos meus braços sem que a mais leve nódoa manche a sua honra; mas se pedir-lhe que me aceite, se lhe suplicar a esmola de um pouco de afeição, oh! então o meu contato será como a lepra para a sua dignidade e a sua reputação. Todo o homem honesto deve repelir-me!

Assim, nas falas atribuídas a Lúcia, também é possível perceber o paulatino reconhecimento do abismo entre o casamento e a cortesã, como bem observou De Marco:

“ao afastarem de si a obra de Dumas Filho, os amantes apontam a separação como desfecho do relacionamento [...] Censurando A dama das camélias, Lúcia aprofunda o abismo entre o amor e o prazer, entre a esposa e a cortesã, entre a realidade de seu passado e a impossibilidade de qualquer sonho futuro.”

Surge então um contraste entre a interpretação que Paulo dá à história e as falas de Lúcia que ele mesmo reproduz. O narrador não consegue (nem tenta) explicar as “transições inexplicáveis” da moça, porém ao atribuir um sentido mítico ao desejo de castidade, escamoteia a percepção de que o preconceito do homem foi causa relevante talvez determinante da trajetória de solidão e sacrifício da protagonista.

Paulo não reconhece a sua parte nesse processo – o papel de homem amado que a rejeitou. O narrador tenta defender que a ambição da moça por purificação foi um processo feliz; parece acreditar que o silenciamento do corpo imposto por ela representava um desejo intransitivo, genuíno, “santo” e tranquilo de purificação. Para acreditar que ela não sofria, precisa acreditar que ela não queria casar e não tinha desejo sexual por ele. No entanto, pelos trechos do livro destacados acima, vemos que o projeto de purificação de Lúcia foi antes um projeto de Paulo, que Lúcia a princípio queria viver o amor carnal consumado, materializado em novos beijos puros; foi Paulo

quem não suportou esse modelo e rejeitou com ofensas o amor físico que ela lhe oferecia.

A morte gloriosa é outro aspecto que está em *Lucíola* e na reflexão de Rougemont. O desfecho trágico serviria de passagem para uma união no plano celeste, nas palavras da moça: para um “casamento no céu.” É a anulação progressiva do corpo até a morte que supostamente a levaria a um plano de glorificação. A ideia de purgação e martírio voluntários são o significado que Paulo atribui para a morte de Lúcia – ideias que tangenciam o estudo de Bosi, onde defende que existe um complexo sacrificial na mitologia romântica de Alencar¹¹⁹:

Creio que é possível detectar a existência de um complexo sacrificial na mitologia romântica de Alencar. Comparem-se os desfechos dos seus romances coloniais e indianistas com os destinos de Carolina, a cortesã de *As asas de um anjo* (remida e punida em *A expiação*), de Lucíola, no romance homônimo, e de Joana, em *Mãe*. São todas obras cujas tramas narrativas ou dramáticas se resolvem pela imolação voluntária dos protagonistas: o índio, a índia, a mulher prostituída, a mãe negra. A nobreza dos fracos só se conquista pelo sacrifício de suas vidas.”

Focado na análise dos romances indianistas, Bosi não aprofunda o comentário sobre Lúcia, Carolina ou Joana, mas logo a seguir o ensaísta faz um comentário importante para esta análise:

[...] feitas as devidas ressalvas, que o ser da poesia requer, o olhar do intérprete continua a perseguir o ponto de vista do narrador: é nele que a cultura de um determinado contexto taceia ou logra seu estado de cristalização; é através dele que fluem ou se estagnam certos valores peculiares a este ou àquele estrato social.

O crítico - ao afirmar que a cultura se cristaliza a partir do ponto de vista do narrador, donde fluem os valores peculiares de um estrato social¹²⁰ - ressalta a importância de perceber o viés do narrador na análise. Embora Bosi não estivesse particularmente preocupado com a voz de Paulo, a sua afirmação é ainda mais relevante quando a obra analisada traz um narrador pessoalizado como Paulo¹²¹. Parece imprescindível submeter a interpretação que o narrador confere à própria história ao crivo da análise, tentando supor seus interesses e motivações. O sacrifício de Lúcia

¹¹⁹ BOSI, 1992, p. 179.

¹²⁰ Confronte com a reflexão sobre a voz de Paulo e a importação do romance na ótica de Schwarz, no capítulo *Espiral da Imitação*.

¹²¹ Essa noção foi apresentada no capítulo *Máscara e Espelho*.

decerto lhe confere nobreza, como observou Bosi¹²², contudo não é menos importante observar que dar um sentido mítico e redentor à morte da moça também glorifica Paulo – que reescreve a história de Maria “para a sua glória”, como nas palavras de Gustavo Bernardo.

Ver o sofrimento da moça dessa forma é conveniente ao narrador pois confere à morte da jovem uma significação que logra afastar a glosa – igualmente possível - de martírio inútil. A suposta alegria de ser “esposa no céu” imprime uma essência lenitiva para as dores de não ter sido esposa na terra.

Refletir sobre essas correlações reforça a ideia de que a santificação pela morte ou pelo olhar é uma interpretação da história oferecida pelo narrador. A história de amor e morte de Lúcia, como contada por Paulo tem um tom elevado e edulcorado; se narrada por outra pessoa, poderia ser interpretada de forma totalmente diversa.¹²³

¹²² Observe na citação anterior a ideia de que “a nobreza’ é conquistada pela morte.

¹²³ Estas ideias serão retomadas adiante, especialmente no capítulo Narrar e Errar.

3. ATOS E PALAVRAS

Gozava eu da minha tranquila e independente obscuridade, sentado comodamente sobre a pequena muralha e resolvido a estabelecer ali o meu observatório.

Fala do narrador em *Lucíola*

RESUMO

Elenca e comenta algumas das principais análises de *Lucíola* tentando traçar uma linha de evolução do pensamento crítico sobre a obra. Problematiza a autoimagem de Paulo - a partir do conceito de autor implícito e de um mote de abordagem do material literário oferecido por Alencar no posfácio de *Senhora* - procurando identificar se existe no romance alguma sobra de sentido para fora e para além do entendimento do narrador. Observa se a imagem que Paulo constrói para si coincide com ele mesmo.

O LEITOR É CONDUZIDO

Paulo Silva sempre ocupou uma posição lateral nas grandes análises do romance, geralmente centradas em Lúcia. Afinal, como disse Paulo Bernardo “o leitor é conduzido a compreender Paulo como um rapaz inocente”, então porque questionar suas opiniões? Assim o moço passou despercebido durante muito tempo, ocupando uma posição neutra, como um portador inquestionável da verdade ficcional.

Os primeiros leitores da obra examinaram o relato de Paulo sem colocar em xeque o depoimento, sem questionar a *enunciação*, sem contestar as opiniões e posturas de Paulo; estavam preocupados com a verossimilhança dos *enunciados* da história, interessados sobretudo na compreensão da mulher. O Conselheiro Lafayette, contemporâneo de Alencar, afirmou considerar a protagonista do romance, como um “monstrengo moral”¹²⁴. Artur Mota, em seu artigo *Os romances da vida na cidade*, escrito nas primeiras décadas do século XX, descreve a personagem como uma “rameira esquisita, tipo de mulher inconsequente e abstrusa, que assume atitudes extremas de bacante devassa e de amorosa donzela”. Afirmava que “a psicologia de

¹²⁴ Conforme citado em BOSI, 1972, p. 149.

Lúcia é falsa, pois não se compreende a dualidade desse caráter incongruente” e ainda:

“Não é, portanto, humana a figura de Lúcia e mesmo para os que sustentam a verossimilhança das mais extravagantes concepções, deve-se objetar que a exterioridade da vida de Lúcia não corresponde ao estado de alma de Maria da Glória. Lucíola não passa de uma fantasia do romancista brasileiro, que nunca revelou qualidades de psicólogo”¹²⁵.

Interpretando de forma oposta, no artigo “Os três Alencares”, Antonio Candido afirma que em *Lucíola* “a situação é mais complexa” e que o “processo psíquico” por que passa Lúcia na história é “admiravelmente traçado por Alencar, no mais profundo de seus livros”. O analista, examinando o comportamento da moça da primeira fase do romance, explicou a sua oscilação entre o recato e o estardalhaço da prostituição:

A vigorosa luxúria com que subjugava os amantes é um recurso de ajustamento por assim dizer profissional, que consegue desenvolver; uma espécie de auto atordoamento, quase de imposição a si mesma de uma personalidade de circunstância que se amoldasse à lei da prostituição, preservando intacta a pureza que hibernava sob o estardalhaço da mundana. Por outras palavras, a sua sensualidade desenfreada nos aparece como técnica masoquista de reforço do sentimento de culpa, renovando incessantemente as oportunidades de autopunição.¹²⁶

Sobre estilo e linguagem, o crítico também faz comentários positivos, por exemplo, considera que o “exaltado senso visual” do escritor cearense, “quase sempre diretamente descritivo, constrói por vezes certas visões sintéticas, de um luminoso impressionismo”¹²⁷.

Candido também lembra como Araripe Júnior analisa o comportamento de Lúcia como caso de ninfomania e comenta: “Só mesmo a obsessão cientifizante do naturalismo pode explicar a cincada de Araripe Júnior, ao analisar como caso de ninfomania esse vislumbre do que seria em *O Idiota*, o drama de Nastasia Filipovna.”

Igualmente denotando a complexidade da personagem de Lúcia, Dante Moreira Leite, em *Lucíola: teoria romântica do amor*, afirma que nas histórias de Lúcia e Aurélia, “delineiam-se as contradições do amor romântico”, expõe-se “os

¹²⁵ Consultado num volume das *Obras Completas* (edição de 1965), p. 141- 4, onde consta que o texto fora publicado em *José de Alencar (O escritor e o político) sua vida e sua obra, RJ, Briguiet, 1921.*

¹²⁶ CANDIDO, 1955, p. 11.

¹²⁷ CANDIDO, 1955, p. 15.

conflitos inerentes ao mundo social e psicológico do século XIX”¹²⁸. O crítico declara que *Lucíola* expõe um “conflito mais profundo e revela as duas imagens contraditórias da mulher do século XIX: de um lado, a noiva e esposa; de outro, a amante”¹²⁹.

Leite entende que “Lúcia é efetivamente uma outra pessoa”, comparando com Maria da Glória, e divide: a primeira seria “sensual e bela, mas despida de alma”, enquanto a segunda seria “recatada e pura e seu amor é exclusivamente espiritual”. E faz a seguinte afirmação:

“A posição do homem no esquema afetivo do romantismo é peculiar, e apresenta algumas das contradições inevitáveis da vida social no período. Paulo, o herói do romance de Alencar, parece inteiramente isento de qualquer culpa, não respondendo pelos pecados de que participa. O ‘duplo padrão de moralidade’ talvez nunca tenha sido tão nítido; o que, para a mulher, constitui um pecado inominável, para o homem seria uma experiência aceita e valorizada”¹³⁰

Alfredo Bosi empreende outra análise incontornável do romance. Como citado no capítulo anterior, o ensaísta descreve, no livro *Dialética da colonização*, o que considera um “complexo sacrificial na mitologia romântica de Alencar”¹³¹. O comentário não aprofunda a análise de Lúcia, mas decerto teoriza acerca da heroína da segunda metade do livro, a mulher que abdica do luxo, do convívio social, do sexo e até da própria vida em nome do amor. Em *História concisa da literatura brasileira*, o analista comenta que através das páginas dos romances ditos urbanos, o ficcionista espraia um olhar irritado sobre a sociedade o que confere uma certa acidez a esses livros:

“é sempre com menoscabo ou surda irritação que olha o presente, o progresso, a ‘vida em sociedade’; e quando se detém no juízo da civilização, é para deplorar a pouquidade das relações cortesãs, sujeitas ao Moloc do dinheiro. Daí o mordente das suas melhores páginas dedicadas aos costumes burgueses em *Senhora e Lucíola*”¹³²

¹²⁸ LEITE, 1979, p. 55.

¹²⁹ LEITE, 1979, p. 55.

¹³⁰ LEITE, 1979, p. 58.

¹³¹ BOSI, 1992, p. 179. Citado no capítulo *Implume e Social*.

¹³² BOSI, 1972, p. 151.

Atentar para a análise de *As asas de um anjo* empreendida por João Roberto Faria também é indispensável porque traz outra luz para a compreensão de *Lucíola*. Em *José de Alencar e o teatro*, o professor mostra como um diálogo da peça de certo modo reproduz “o confronto entre as posições divergentes do teatro romântico e realista no que diz respeito ao debatido tema da regeneração da cortês”.

O trecho analisado por Faria¹³³ é o que se segue, apenas acrescentado, para esta reflexão, da primeira fala de Luís e da maior parte da primeira fala de Carolina:

LUÍS – Não fale assim, Carolina; a sociedade perdoa muitas vezes.

CAROLINA – Perdoa a um homem como este; recebe-o sem indagar do seu passado, sem perguntar-lhe o que foi; contanto que tenha dinheiro, ninguém se importa que a origem dessa riqueza seja um crime ou uma infâmia. Mas, para a pobre moça que cometeu uma falta, para o ente fraco que se deixou iludir, a sociedade é inexorável! Por que razão? Pois a mulher que se perde é mais culpada do que o homem que furta e rouba?

MENESES – Não, decerto!

CAROLINA – Entretanto, ele tem um lugar nessa sociedade, pode possuir família! E a nós, negam-nos até o direito de amar! A nossa afeição é uma injúria! Se alguma se arrependesse, se procurasse reabilitar-se, seria repelida; ninguém a animaria com uma palavra, ninguém lhe estenderia a mão... (Vieirinha sai, deixando aberta a rótula)

MENESES – Talvez seja uma injustiça, Carolina; mas não sabes a causa?... É o grande respeito, a espécie de culto, que o homem civilizado consagra à mulher. Entre os povos bárbaros ela é apenas escrava ou amante; o seu valor está na sua beleza. Para nós, é a tríplice imagem da maternidade, do amor e da inocência. Estamos habituados a venerar nela a virtude na sua forma a mais perfeita. Por isso na mulher a menor falta mancha também o corpo, enquanto que no homem mancha apenas a alma. A alma purifica-se porque é espírito, o corpo não!... Eis por que o arrependimento apaga a nódoa do homem, e nunca a da mulher; eis por que a sociedade recebe o homem que se regenera, e repele sempre aquela que traz em sua pessoa os traços indeléveis do seu erro.

CAROLINA – É um triste privilégio!...

MENESES – Compensado pelo orgulho de haver inspirado ao homem as coisas mais sublimes que ele tem criado.

¹³³ FARIA, 1987, p. 83 – 4.

LUÍS – Penso diversamente, Sr. Meneses. Por mais injusto que seja o mundo, há sempre nele perdão e esquecimento para aqueles que se arrependem sinceramente: onde não o há é na consciência. Mas não se preocupe com isto agora, Carolina; vê que não lhe faltam amigos, e essa mão que deseja, aqui a tem!

O comentário analisa a posição de cada personagem no diálogo. Aponta que o personagem Meneses representaria o *raisonneur* da peça, “a razão social encarnada em um homem” e também personificaria “o ponto de vista da sociedade burguesa ao não admitir a possibilidade de reintegração social da mulher decaída.” Ainda segundo o professor, “em contrapartida, Luís e Carolina questionam o rígido e discriminador código moral defendido pelo *raisonneur*.” Donde conclui: “Essa discussão e a inexplicável e repentina mudança de pensamento do rapaz – tão moralista nos atos anteriores – preparam o terreno para a solução que é dada, no epílogo da peça, à questão da regeneração”, que seria essencialmente o casamento de Carolina e Luís.

Tais observações são relevantes porque evidenciam uma diferença fulcral entre a peça e o romance: na peça, Carolina é “resgatada” da sua condição de “mulher decaída” pelo casamento com Luís (ainda que sem sexo, como sugere o final da peça); no romance, ao contrário, casamento é palavra proscrita, está excluído dos planos dos protagonistas, de modo que o esquema de “regeneração” de Lúcia é um projeto solitário – reflexão que está em sintonia com os comentários de Nitrini, elencados a seguir, e será retomada em outros momentos deste trabalho.

Em *Lucíola e a dama das camélias*, Nitrini recolhe episódios dos romances e analisa as similitudes e singularidades das personagens. Discute os valores sociais que compõem “a fisionomia interna dos protagonistas”; trata do obstáculo social ao relacionamento, da rede de relações dos casais e do papel das figuras secundárias em ambos os livros. Sobre o caráter de Paulo e Armando, a crítica observa que “o grau de complexidade das personagens femininas repercute na densidade das masculinas. Assim como Lúcia é mais complexa que Marguerite, Paulo tem um mundo interior mais rico que Armand”. Também em relação aos atores secundários, a crítica afirma que “são mais bem construídas em *Lucíola* que em *A dama das camélias*, e desempenham com mais frequência uma função ainda que, às vezes, pequena no jogo de relação entre os protagonistas e entre eles e a sociedade.”¹³⁴

¹³⁴ Nitrini, 1994, p. 92.

No outro artigo, *Lucíola e os romances franceses – leituras e projeções*, Nitrini aproxima *Lucíola*, *A dama das camélias*, *Paul e Virginie* e *Atala*. Algumas das observações apontadas sobre a leitura do romance de Chateaubriand são cruciais para esta trabalho. Primeiramente, a crítica também vê relevância no fato de Paulo ter sugerido a leitura da história da índia, enquanto Lúcia teria escolhido os dois primeiros, de Dumas Filho e de Bernardin de Saint-Pierre. Essa escolha é importante porque Paulo elogia a heroína do romance indianista, afirma que admira o esforço da filha de Lopez “para vencer sua paixão e não se entregar a Chactas” – assim o comportamento de Atala serve como modelo para Lúcia – como comentado em *Imitação de amor*, no capítulo *Implume e Social*.

Tais comentários de Nitrini e a observação das cenas de leitura dos protagonistas de Alencar (onde leem os romances franceses) - através da análise dos diálogos e das reações do casal alencariano - permitem supor que Lúcia chega a idealizar e desejar a pureza de Virginie, a força da castidade de Atala e o amor de Armando/Paulo. O desejo de pureza e abstinência são enunciados expressos do texto: “Ah meu tempo de menina!” – com relação à Virginie; “Não podíamos viver assim?” – com relação a Atala. O desejo do amor de Armando, contudo, não é declarado.

Como sugere o elemento de negação sobreposto ao de identificação no gesto de Lúcia de esconder o livro sob o vestido¹³⁵, a relação entre Margarida e Lúcia é trabalhada por Alencar de forma mais complexa. Como a moça negava tal identificação, Paulo não compreendeu, em 1855. Embora o narrador não explique, ao descrever os diálogos repete as palavras ambíguas, as frases de ironia, revelando as razões encobertas e mal-entendidos, permitindo ao leitor a compreensão, que redundam na conclusão de De Marco sobre as cenas. Observe que Paulo resume o procedimento no capítulo IV do romance: “Conto-lhe estes fatos, como se escrevesse no dia em que eles sucederam, ignorando o seu futuro; entretanto, talvez que, apesar disto, compreenda as palavras equívocas e as causas ocultas que naquela ocasião resistiram à minha perspicácia.”

A identificação entre as cortesãs francesa e brasileira é natural por várias razões: pelo tema do romance (regeneração da mulher decaída versus romance da natureza e indianista); por terem ambas a mesma condição – cortesãs; e por estarem

¹³⁵ Como já mencionado, Valéria De Marco afirma que “o gesto (de Lúcia) de esconder o romance (de Dumas Filho) sob o vestido oculta o desejo inconsciente de ser amada como Margarida” (DE MARCO, 1986, p. 174)

no mesmo momento de vida - tentando viver suas histórias de amor, tipo de relação que por si só, aos olhos da sociedade, degrada os seus homens.

Ademais, como observou De Marco, Alencar mobiliza um conjunto de episódios em *Lucíola* que remetem a cenas semelhantes do romance de Dumas Filho, de modo que estabelece um paralelismo suplementar, aproximando o romance brasileiro do francês “para mais uma vez negar o modelo de *A dama das camélias*” e para expor uma diferença basilar entre os romances: a ideia de que “o arrependimento de Lúcia não é reconhecido”¹³⁶

Nitrini ainda faz um comentário importante sobre a relação esposa/amante. Numa leitura atenta do léxico, a crítica chama atenção para a utilização dos vocábulos *esposa* e *amante* por Paulo, quando procede à leitura de *Atala* em voz alta para Lúcia:

A palavra "amante" remete tanto ao sujeito do amor quanto a um relacionamento amoroso fora do casamento. O termo "esposa", por sua vez, refere-se à idéia de um relacionamento selado por um contrato social, no contexto em que viviam Paulo e Lúcia. Independentemente do conteúdo destes termos nas intervenções de Atala e Chactas, os quais os empregam um pelo outro, a substituição operada por Paulo evidencia sua leitura projetiva. Ela está em consonância com a problemática do relacionamento entre ele e Lúcia. Há pouco, ela se negara a oferecer-lhe o corpo, ou, recuando diante de seus propósitos, dispusera-se a entregar-se como morta. Por outro lado, a forte relação amorosa entre os dois não é suficiente para eles pensarem sequer na possibilidade de a oficializarem. Introjetando os preconceitos da sociedade, nem Paulo nem Lúcia admitiam o casamento como solução para o envolvimento entre eles. Lúcia jamais seria esposa de Paulo. Este continuava querendo-a como amante. Em nome de um verdadeiro amor, ela começa a recusar-se a sê-lo. Neste sentido, o termo "esposa" inexistente no eixo paradigmático do código de relacionamento dos dois.

Esse pequeno detalhe mostra mais uma vez que José de Alencar manuseia sabiamente seus instrumentos de ofício.

No excerto acima ficam evidenciados a delicadeza e o grau de detalhe com que Alencar manipula os instrumentos da escrita. É interessante, neste ponto, retornar aos contemporâneos de Alencar, comparando a reflexão de Nitrini e a discrepância com as afirmações de Joaquim Nabuco (1849 – 1910) e Brito Broca (1903 – 1961):

Nabuco: ... *Lucíola* não é senão *a Dame aux camélias* adaptada ao

¹³⁶ Confronte com a reflexão de De Marco, 1986, p. 185.

demi-monde fluminense; cada novo romance que faz sensação na Europa tem uma edição brasileira dada pelo Sr. J. de Alencar, que ainda nos fala da originalidade e do ‘sabor nativo’ dos seus livros.

Broca: ... É preciso, no entanto, reconhecer-lhe a falta de originalidade. *Lucíola*, repete quase servilmente o tema de *A dama das camélias*, porque o autor se achava muito mais perto de Dumas Filho e Feuillet do que de Balzac.¹³⁷

Essa pequena retrospectiva da fortuna crítica ilustra a trajetória acidentada da recepção do romance, especialmente no que tange à percepção e reconhecimento de seu valor e complexidade. As mudanças radicais no pensamento sobre a obra contudo não alteraram um aspecto: as leituras de *Lucíola* em geral estão centradas na compreensão da “figura feminina”, isto é, estão mais interessadas no entendimento dos conflitos da mulher no texto.

Em dezembro de 1986, saía à luz o trabalho de Valéria de Marco: *O império da cortesã – Lucíola: um perfil de Alencar* que apontava para o amante como possível eixo de análise, dizia: “a confissão do narrador deve ser vista como a espinha dorsal do romance”¹³⁸. E completava, sugerindo uma abordagem mais preocupada com a voz que narra e menos com os fatos narrados:

Lucíola tem o objetivo de construir uma reflexão sobre as formas de narrar as paixões e quer discutir os problemas enfrentados pelo escritor ao tentar representar a complexidade e a multiplicidade do real [...], quer partilhar com o leitor as dificuldades de apreensão e explicação da realidade.¹³⁹

De Marco, voltada para a confissão de Paulo, empreende uma análise da estrutura do depoimento comparando com a confissão de Armando em *A dama das camélias*: demonstra o desdobramento dos papéis que o personagem assume no livro (enquanto personagem do tempo da história e enquanto narrador-escrevente)¹⁴⁰; aponta “a sistemática exploração das potencialidades de significação que os componentes acessórios da narrativa podem oferecer”¹⁴¹, como os diálogos e as descrições – de ambientes, cenários e roupas, etc. Analisa também as motivações para a construção da narrativa e recolhe o argumento de Paulo de que a sua confissão “nasce da necessidade de explicar uma postura ética [...]”¹⁴², a vontade alegada pelo

¹³⁷ De MARCO, 1986, p. 147.

¹³⁸ DE MARCO, 1986, p. 150.

¹³⁹ DE MARCO, 1986, p. 154.

¹⁴⁰ De MARCO, 1986, p. 153.

¹⁴¹ De MARCO, 1986, p. 156.

¹⁴² De Marco, 1986, p. 153.

narrador de explicar a própria indulgência. Também descreve o protagonista como “jovem inexperiente”¹⁴³

A abordagem crítica inova pela atenção na investigação dos modos, estrutura e recursos do texto, mas não se propõe a questionar as opiniões do narrador, aceitando a auto-atribuição de indulgência e também a imagem de jovem provinciano, inexperiente, impregnado da poesia do mar, sonhos dourados, solidão de 20 anos, olhos dominados pela fantasia¹⁴⁴ – autoimagem que será submetida a escrutínio adiante.

Gustavo Bernardo, no artigo *O mau caráter romântico*, então propõe interrogar o caráter de Paulo; e aponta o tom de vaidade da confissão, mostra como o narrador se eleva, glorificado pela própria história, como nos trechos:

Lucíola, Lúcia, dois nomes ambíguos de luz, lembrando tanto a claridade quanto as trevas de Lúcifer; Lucíola, um lampiro, vagalume: um vago lume que, se brilha com luz tão viva, apaga-se e se perde adiante. E, se não se perde, alguém pode capturá-lo, encarcerando sua luz em um pequeno vidro, de modo a iluminar-se e glorificar-se: Paulo. Paulo, que a renomeia Maria da sua Glória.

O narrador inocenta a si mesmo, porque narra em causa própria. Verdade que a inocência do narrador é submetida a duras provas, perante todos os outros homens, cínicos e experientes, que o rodeiam e a Lúcia; tantas vezes ele hesita, desconfia de Lúcia e a magoa. Mas termina glorificado, santificado: por sua persistência, por sua criatura, pela própria história que conta

Neste último excerto, além da auto-exaltação, o crítico observa que Paulo tenta inocentar-se com a sua história. Desculpa-se de quê? Leite afirmara, como anotado anteriormente, que o duplo padrão de moralidade da época era suficiente para fazer o amante se julgar além de qualquer culpabilidade. Contudo, o comportamento da personagem, ao se desculpar reiteradamente, e o componente

¹⁴³ De Marco, 1986, p. 155.

¹⁴⁴ Os comentários sobre o caráter do moço são esparsos, um tanto repetitivos e colam na autoimagem construída de debutante, simplório e não iniciado. Seguem alguns fragmentos em DE MARCO (1986, p. 154-9): “uma câmera instalada nos olhos do jovem provinciano capta a imagem e o som da grande cidade”; “incisiva e irônica, a frase de Sá [...] denuncia o provincianismo e a ignorância de Paulo”; “a apresentação do jovem inexperiente à cortesã”.

Confronte também com a reflexão de Maria Cecília Moraes Pinto (PINTO, 1999, p. 108) que se apoia “na perspectiva ingênua de Paulo”.

Ou ainda com a descrição de Dante Moreira Leite (1979, p. 56): “jovem provinciano, chega à Corte e, ainda inexperiente, engana-se com uma linda cortesã.”

O comentário seguinte é um fragmento de NITRINI (1989, p. 90): “a moça inocente e pura vai se manifestando timidamente no seu relacionamento direto com o jovem provinciano.”

importante de expiação e remissão dos pecados presentes na confissão – conforme anotado por Axthelm¹⁴⁵ – sugerem investigar mais a fundo as motivações do moço.

A Bíblia era o “livro favorito” de Lúcia, donde provinha, dentre suas outras leituras, “a profusão de noções variadas e imperfeitas que ela adquirira e se revelavam na sua conversação.” Dentre as “noções” que a Bíblia poderia inculcar, observe-se a pregação de São Paulo em suas cartas. Paulo de Tarso, o apóstolo dos gentios, admoestava:

Ou será que vocês não sabem que o homem que se une a uma prostituta torna-se um corpo com ela? As Escrituras Sagradas afirmam: ‘Os dois serão uma só pessoa’.¹⁴⁶

Confronte com um fragmento do discurso do amante:

Há porém na febre dos sentidos uma união íntima da matéria, unissonância de desejos e repercussão instantânea do prazer, que opera a transfusão mística da palavra santa. O homem e a mulher são a posseção mútua — uma caro, a carne única, onde vivem duas almas que nada vêem, porque só vêem a si.¹⁴⁷

Uma caro, uma carne, uma só pessoa. Paulo diz a Sá: “não há mulher no mundo capaz de me atar à cauda de seu vestido, ainda quando fosse para elevar-me, quanto mais para arrastar-me na lama.”¹⁴⁸ Amar Lúcia custava-lhe a honra¹⁴⁹; atestando que amar uma cortesã causava-lhe vergonha e sofrimento de consciência.

Outra fonte de culpa poderia ser o desfecho trágico, o sofrimento e a morte da protagonista. Quando Paulo a conheceu “como na escritura” (significando sexo, nas palavras do narrador), em agosto de 1855, Lúcia era saudável, rica e bela; logo em seguida a moça se lança numa trajetória descendente e fulminante que envolve gravidez, aborto e complicações, para finalmente redundar em morte poucos meses depois, em janeiro de 1856¹⁵⁰.

¹⁴⁵ Confronte com as reflexões do Capítulo 2 deste trabalho sobre o romance confessional.

¹⁴⁶ 1 Coríntios 6:16-17.

¹⁴⁷ *Lucíola*, capítulo VII.

¹⁴⁸ *Lucíola*, capítulo X.

¹⁴⁹ Observe o diálogo: — Então não posso dar-me a quem for de minha vontade?

— Quem diz isso? Eu é que não te posso aceitar por semelhante preço. À custa da honra... é muito caro, Lúcia! (*Lucíola*, capítulo XII).

¹⁵⁰ Os amantes se conheceram na festa da Glória, em 1855 (portanto precisamente em 15 de agosto de 1855). No prefácio de *Diva*, Paulo informa que sua amada faleceu em janeiro de 1856.

Uma terceira possibilidade de remorso é o pouco amor; amor minguado que nutriu em silêncio¹⁵¹, incapaz de compromissos. Será que um sentimento assim poderia estar de forma implícita nas cartas do pernambucano como está de forma explícita na epístolas do pregador cristão? Confronte com Coríntios: “Ainda que eu falasse as línguas dos homens e dos anjos, e não tivesse amor, seria como o metal que soa ou como o címbalo que retine. [...] se não tivesse amor, nada seria.”¹⁵²

Observem-se alguns fragmentos dos comentários de Bernardo a respeito da questão culpa e inocência:

[...] o leitor é conduzido a compreender Paulo como um rapaz inocente

“o personagem se desculpa, isto é, tira de si toda a culpa, vale dizer, a responsabilidade.

[...] não esquece de mencionar o próprio embaraço, como espécie de álibi para a sua comprometedora presença

[...] é pródigo em arrependimentos e remorsos, remoendo-se e desculpando-se por várias cenas, a cada vez que humilha e não compreende aquela mulher — para humilhá-la e ofendê-la, adiante. Seu "mérito", se podemos chamar assim esse caráter que sempre recua, é quase que exclusivamente verbal, feito de desculpas, ou seja, de palavras, tão-somente.

Enfim, a partir do vasto material de leitura, era preciso restringir e fazer um recorte para traçar uma linha inteligível que desse a ver as mudanças que se processaram ao longo do tempo na compreensão da obra. Apesar de geralmente centrada em Lúcia, a fortuna crítica apresenta um significativo material sobre Paulo, que contudo se apresenta de forma repetitiva, fragmentária e tangencial, dado que exceto em De Marco e Bernardo, Paulo não inspirou nenhum outro trabalho, de nosso conhecimento, mais voltado para a análise da sua figura. A leitura dos comentadores de *Luciola* mostra também que, em geral, as considerações sobre Paulo não desafiam o ponto de vista do narrador, estão coladas e alinhadas de forma muito próxima à imagem que ele tem de si mesmo: jovem, provinciano, dragado pelas luzes da cidade, apaixonado, ingênuo.¹⁵³

O objetivo deste capítulo é confrontar esta imagem.

¹⁵¹ Lúcia já havia tomado a extrema unção, a voz desfalecia: “– Nunca disse que te amava, Paulo.” Ele também nunca disse que a amava e mesmo então apenas retruca: “_ Mas eu sabia e era feliz.” (*Luciola*, capítulo final).

¹⁵² 1 Coríntios 13: 1-3.

¹⁵³ Veja nota de rodapé 128.

DRAMA COMO UM MOTE DE LEITURA

Valéria De Marco afirmou: “em *Lucíola* a dramaticidade é criada na guerra dos diálogos.” Segundo a autora, o romance denuncia que Alencar aprendera, na experiência de escrever para o teatro, “a eficácia do diálogo como explicitação do conflito e motor da ação”¹⁵⁴. A confissão de Paulo funciona como uma longa fala atribuída; de modo que a própria criação da cena de confissão - para ensejar a enunciação do romance – evidencia o recurso de dramatização da fala do narrador.

No capítulo VIII de *Lucíola*, o amante faz uma reflexão sobre a necessidade de um certo distanciamento dos fatos vividos para melhor compreendê-los, sobre o problema de fazer parte da cena que analisa. E admite o óbvio: o Paulo de 1855 “era ator neste drama”. No capítulo XV, o narrador retorna a essa questão, mas dessa vez reflete sobre o Paulo de hoje, ou seja sobre ele mesmo, mas então não reconhece que é ator. Afirma que poderia “dramatizar”, se quisesse, como se fosse opcional, e que, para isso, bastava ceder ao “sacrifício da verdade”. Contudo, logo em seguida afirma que não quer mentir às recordações, quer cumprir à risca a promessa feita de “exumar do coração a imagem de uma mulher”. A fala, embora reassegure a confiabilidade do seu relato, ao mesmo tempo oferece a hipótese de que dramatizar enseja a possibilidade de enganar.

Interessante notar que no posfácio a *Senhora*¹⁵⁵, parecendo querer chamar atenção para a questão da dramatização da voz que narra, o escritor dizia que a superioridade da forma literária e a sua natureza complexa residem no fato de a literatura englobar “drama, narração e descrição”, e que “o grande atrativo do romance está na justa combinação desses três elementos”. Supor que combinar é tarefa do escritor, parece sugerir que cotejar é a tarefa do leitor.

O jogo ficcional, em *Lucíola*, estabelece Paulo como um narrador que examina suas memórias. Aceitar tal premissa supõe identificar, de um lado, quais aspectos do texto estão sob controle privilegiado do narrador – como o tom da narrativa, as opiniões e comentários emitidos sobre a história; e, por outro lado, distinguir também aqueles que estão mais na esfera do autor implícito - menos

¹⁵⁴ DE MARCO, p. 156 – 7.

¹⁵⁵ O posfácio consiste de uma suposta carta de uma leitora, a Senhora Elisa do Vale, para outra leitora, Dona Paula de Almeida. Vale ressaltar que os nomes da missivista coincidem com o nome da protagonista do romance inacabado de Alencar que seria o segundo perfil de mulher, antes de *Diva*, e nos manuscritos apresentava o título de *Escabiosa/Sensitiva* e expunha um jogo enunciativo bastante semelhante, envolvendo Sá, Paulo e GM.

sujeitos às manipulações do narrador; como a *descrição* dos cenários, a reprodução dos diálogos e a *narração* dos episódios. Em certa medida é o cotejo entre narrador e autor implícito¹⁵⁶.

Daí a ideia de ler *Lucíola* a partir desse cotejo, da confrontação dos três elementos como propostos por Alencar (*drama, narração, descrição*), organizados em dois polos: de um lado, o que é de fato *narrado* ou *descrito*; e, de outro, o que está *dramatizado* na voz do narrador, seu tom, seus comentários, opiniões, argumentos e interpretações. De certo modo, seria também correto dizer que uma análise dessa natureza compara atos e palavras. Algo parecido com o que os hermeneutas da Bíblia fazem na investigação dos textos de São Paulo, comparando as descrições de episódios da vida do santo com os seus comentários; comparando Atos (o livro Atos dos Apóstolos) e Epístolas.

Pensando nesse cotejo e na premissa (ilusão ficcional) de que Paulo examina o passado que de fato viveu, a maioria dos nomes das personagens são referidos no texto “como seus pais os batizaram”, não são uma escolha do narrador, portanto estão na esfera do autor implícito. Exceto Lúcia, escolha de Maria da Glória, para ocultar da família sua vida de cortesã; e também Cunha, nome falso escolhido por Paulo, conforme o narrador afirma no capítulo V. A alcunha da protagonista não foi uma escolha do narrador, portanto também está na esfera do autor implícito; o nome de Cunha, no entanto, é uma criação de Paulo, circunscrevendo-o na esfera do narrador.

TRANQUILA OBSCURIDADE

Fica na leitura de *Lucíola*, a sensação de que Paulo é um jovem, provinciano, inexperiente, dragado pelas luzes da cidade, ingênuo, apaixonado. Ele geralmente é interpretado nesses termos¹⁵⁷ e considerado um narrador romântico ingênuo sem motivos para falsear ou maquiar a própria narrativa, talvez refletindo a imagem que ele tenta construir para si mesmo. Contudo, a partir do enfrentamento

¹⁵⁶ DAL FARRA, 1978, p. 21)

¹⁵⁷ Veja nota de rodapé 128.

dos seus comentários e opiniões, cotejando com suas falas, atitudes e descrições, seria possível identificar indícios de que a personagem opta por se falsificar?

PUER ROBUSTUS

A idade preside o grau de maturidade e regula as lentes com que o sujeito vê o mundo - essa parece ser a avaliação de Paulo (narrador) ao comentar a leitura do romance de Bernardin de Saint-Pierre, compare: “aos 15 anos não se pode compreender e aos trinta não se pode sentir”. Ademais, para a tarefa de engendrar uma personagem sonhadora, suscetível às paixões, inexperiente e ingênua, juventude é um dos elementos cardinais. Assim, examinar o tratamento que Alencar dá à idade de Paulo parece crucial para esta análise.

Interessante notar que no livro o tempo parece ser tratado com justeza e esmero. As datas são exatas. Os protagonistas se conhecem no capítulo II, na festa da Glória, em 1855 - dezessete capítulos depois o leitor descobre que era aniversário de Lúcia, 15 de agosto, dia da santa a quem a moça deve o nome de batismo: Maria da Glória. O mês da morte da moça é revelado por Paulo no prefácio de *Diva*: “Foi em março de 1856. Havia dois meses que eu tinha perdido a minha Lúcia.” A epidemia de febre amarela de 1850. Também a recolha das cartas para feitura do livro tem data precisa: a senhora GM anota 1861 no prefácio de *Lucíola*: “Ao autor”. A idade de Lúcia também é determinada: aos 14 ela foi seduzida por Couto, aos 19 conheceu Paulo. A idade de Paulo, contudo, tem um tratamento diferente.

Sem confessar a idade ao leitor, em vários momentos de seu discurso, o narrador evoca para si a aura da juventude, a “sede da vida em flor”, os “sonhos dourados e risonhas esperanças” da mocidade; se diz tomado pela “fé robusta que se tem aos vinte anos” ou pela “imaginação de vinte anos.” Até mesmo quando quer justificar as palavras e o “sentimento de convenção” com que feriu o amor de Lúcia, Paulo invoca uma desculpa que afirma que todo homem é um menino, exclamando: “Como tinha razão o poeta que chamou o homem um menino corpulento — puer robustus!”

Os rogos de Paulo surtem efeito, vários leitores aceitam essa máscara, como por exemplo, o crítico Luiz Filipe Ribeiro. Na sua excelente análise, Ribeiro escreve que o Paulo de 1955 “vive sua ventura/desventura com a idade de vinte anos, no viço

de sua juventude”. O próprio Ribeiro lembra que 26 anos (idade que teria, portanto, o Paulo de 1861) seria, “para a época, idade de plena maturidade”.

Contudo, em 1855, quando conheceu Lúcia, o narrador já era esse homem “plenamente maduro” - tinha seguramente mais de 25 anos, como mostram os trechos a seguir. No dia em que ele foi à casa da cortesã pela primeira vez, ele afirmou tal idade: “Na rua achei-me tão ridículo com os meus vinte e cinco anos e os meus escrúpulos extravagantes...”. No entanto, em outros dois trechos do livro, fazendo as contas, ele teria 27, observe: Paulo descreve Sá como um homem aos “30 anos de idade, caráter fleumático...” e em outro fragmento Sá diz: “somos ambos moços, mas sou mais velho que tu três anos de idade”. Por esses trechos, fica evidente que o narrador, em 1861, conta já seus 31 ou 33 anos, somados seis que se passaram depois da morte de Lúcia aos já 25 ou 27 quando a conheceu.

Esse engano com os números não diminui a qualidade da análise, mas ganha relevância nesta perspectiva porque revela uma estratégia do texto: os apelos de Paulo são para parecer bem mais jovem e inexperiente do que é. O engano reforça a ideia de que o narrador se falsifica, que se esforça para construir para si a imagem de jovem ingênuo. Por que o narrador se comporta dessa forma?

DIZE-ME COM QUEM TU ANDAS

O prolongamento da discussão anterior tangencia e revela outro traço do autorretrato de Paulo: a ingenuidade.

É curioso notar que Paulo se qualifica como *ingênuo* e *provinciano*, mas parece não usar o adjetivo *inocente* para si. Entretanto os três adjetivos são retomados e empregados pelos comentadores do romance de forma quase intercambiável.

O deslizamento dos vocábulos *provinciano* e *ingênuo* para o termo *inocente* merece um olhar detalhado. Tal movimento parece ocorrer por várias razões: a partilha do mesmo campo semântico, a coincidência de acepções (que confluem para a qualificação de puro), a ideia romântica da pureza da província. Entretanto, é o próprio narrador que cria a correlação, ao apontar a mesma causa, a mesma origem, tanto para a “estúrdia ingenuidade” quanto para a “simplicidade provinciana”. No discurso, ambas resultam do mesmo motivo, mormente de sua incapacidade de reconhecer e tratar com desenvoltura a cortesã:

Compreendi e corei de minha simplicidade provinciana, que confundira a máscara hipócrita do vício com o modesto recato da inocência. Só então notei que aquela moça estava só, e que a ausência de um pai, de um marido, ou de um irmão, devia-me ter feito suspeitar a verdade.

Esta conversa desgostou-me; porque me fez parecer ainda mais ridículo aos meus olhos.

Tinha uma vaga desconfiança, pelo tom do convite, de que Lúcia iria à casa do Sá; e protestei que antes disso me reabilitaria de minha estúrdia ingenuidade.

Os trechos mostram como a personagem se sentiu ultrajada ou enganada, de modo que o argumento passa a servir como explicação e justificativa para as suas condutas mais agressivas: ele a via e a tratava de um jeito diferente dos outros homens da corte porque seria ingênuo e provinciano. Um argumento que tem duas resultantes.

A primeira consequência do argumento é conduzir o leitor à imagem de “rapaz inocente”, como mostra o deslizamento dos termos na fortuna crítica e como bem observou Gustavo Bernardo. A permuta dos vocábulos retoma o sentido de crédulo e puro e de simplório e inexperiente, porém a ideia de inocência agrega outro significado: aquele que não fez mal, sem culpa. O argumento produz desculpas e oferece uma primeira resposta à questão apresentada no final do bloco anterior, sobre as motivações do narrador.

Outra inferência implícita nas frases de Paulo é intuir que a imagem que os outros tem de Lúcia exposta ao longo do romance (má, vulgar, avara, lasciva) seria mais correta, em oposição à imagem criada em sua cabeça (boa, altiva sem vaidade, caridosa, amorosa, modesta, elegante¹⁵⁸), dado que esta seria uma ilusão de seu olhar inexperiente, amatutado e crédulo. Contudo a visão dos outros se baseia no julgamento superficial ou no preconceito e a de Paulo está em conformidade com as atitudes da mulher¹⁵⁹. Na Glória, a cortesã é surpreendida distribuindo moedas aos pobres sem querer ser vista. Depois da ceia de Sá, onde foi ofendida por Laura, nossa heroína é flagrada ajudando-a a pagar o aluguel atrasado. Cunha a considera avara, mas ela se mostra previdente e pródiga em relação aos pais e à irmã. Esses são alguns exemplos

¹⁵⁸Observe a imagem de Lúcia que vai sendo construída pela descrição de sua postura, roupas, da decoração da casa: “Admirei-lhe do primeiro olhar um talhe esbelto e de suprema elegância.” (Capítulo II); “vestida com certa galantaria, mas sem a profusão de adornos e a exuberância de luxo que ostentam de ordinário as cortesãs” (Capítulo V); “entrava numa bela sala decorada e mobiliada com mais elegância do que riqueza” (Capítulo III).

¹⁵⁹ Confronte com Valéria De Marco (De Marco p. 156)

de episódios que mostram uma Lúcia caridosa sem exibicionismo, ativa sem vaidade, previdente e sem avareza.

Convencido de que se engana e de que Lúcia o engana, tenta inocentar-se de suas atitudes cruéis; acredita que tratar Lúcia com o mesmo respeito e deferência que ela o trata é o comportamento de um tolo; daí retorna à casa da cortesã, disposto a qualquer grosseria para reabilitar-se de sua “estúrdia ingenuidade”. Ela o recebeu usando a roupa do dia em que se viram pela primeira vez, tratou-o com cortesia e delicadezas. Travavam novamente uma conversa amena e respeitosa, quando ele lhe interrompendo disse:

Acabemos com isso, Lúcia. Sabes o que me traz à tua casa: se te desagradar por qualquer motivo, dize francamente, que eu tomo o meu chapéu e não te aborrecerei mais. Se pensas que valho tanto como os outros, não percas o tempo a fingir o que não és. Esta comédia de amor pode divertir os mocinhos de 18 anos e os velhos de 50; mas afianço-te que não lhe acho a menor graça.

Paulo teve o modelo de Sá para aprender a ‘maneira franca’ de comportar-se com Lúcia – o amigo se dirigia a Lúcia “no tom desdenhoso e altivo com que um moço distinto se dirige a essas sultanas do ouro”. O mesmo Sá, amigo de infância e atual parceiro frequente de Paulo, confidente e conselheiro - e libertino refinado.

Contra sua imagem de puro e inexperiente, depõe sobretudo alguns episódios de seu passado, seu comportamento desembaraçado e o círculo social que o engolfa, mal chegado na corte, basto de cortesãs, libertinos e maridos infieis – e a intimidade - e afinidade - com eles.

Paulo não era tímido e pecava por desembaraçado, como afirmou. Os primeiros vapores de sexo, seus primeiros arpejos de “lira ainda não dedilhada¹⁶⁰” tinham sido aos dezesseis, com uma menina de doze. Conta também que nos anos de faculdade conhecia “todas as moças bonitas da cidade¹⁶¹”. Recém chegado à corte, além de Lúcia, conhecia Nina, Laura e frequentava as *lorettes* francesas. Mostra excepcional desenvoltura circulando pelos camarotes do teatro, longe do acanhamento esperado para um provinciano, como Armand Duval. Este, por exemplo, mal conseguia falar diante de Margarida. Ao contrário, Paulo mergulha os olhos no decote da filha do Sr. R, quase diante dos pais da menina; consegue

¹⁶⁰ citar

¹⁶¹ citar

entrevistas pessoais nos camarotes concorridos das cortesãs, como fez tentando enciumar Lúcia.

Ademais, sua afinidade com homens de hábitos libertinos não é recente. Sá foi seu amigo de infância, e agora é seu parceiro de muitas horas, confidente e conselheiro. O Dr. Sá é “moço solteiro”, de uma “imaginação ardente” e insaciáveis “fantasias orientais”. Possui nos arrabaldes do Rio de Janeiro uma chácara preparada para abrigar festas de Baco – sala de luz trêmula e deslumbrante, paredes cobertas de escarlate aveludado, quadros “representando os mistérios de Lesbos”, cadeiras “medidas para dois corpos”, tudo parecendo “abrir os braços ao homem ébrio de vinho ou de amor”.

A sua intimidade mal dissimulada com Cunha também é reveladora. O moço é marido infiel, ex-amante de Lúcia, ainda apaixonado. Paulo nos conta um encontro “fortuito” no teatro, descreve a conversa animada, as brincadeiras e até mostra que desenvolveram um vocabulário cifrado para falar de mulheres, uma espécie de código de rapazes, observe:

“ ‘Aí está a Lúcia, disse Cunha. Na segunda ordem, quarto camarote depois de vésper.’ Assim havíamos batizado um planeta que se recolhia infalivelmente entre nove e dez horas da noite.”

Um código desta natureza revela o hábito de inspecionarem juntos com binóculos as mulheres bonitas da plateia, a ponto de conhecerem seus hábitos. A descrição revela familiaridade: “a cada descoberta astronômica” fazíamos as “competentes observações sobre o astro”. Também cifraram animadamente a conversa com um vocabulário gastronômico, comparando as moças com iguarias que “vão se ostentando aos olhos gulosos”¹⁶².

Apesar da evidência de intimidade no relacionamento entre eles, Paulo afirma que esqueceu o seu nome: “o nome não me acode agora. Em falta de outro, lhe darei o de Cunha.” O esquecimento pode dissimular uma manobra calculada para não revelar a identidade de um parceiro de aventuras libidinosas. Paulo também oculta o nome do Sr. R. O uso da inicial é um recurso largamente utilizado nos romances licenciosos, como ocorre em *Ligações Perigosas*, de Chordelos de Lacos, e também em *A Dama das Camélias*, para evitar envolver homens “respeitáveis” nessas narrativas. Contudo o caso de Cunha é diferente: seu nome é o único no livro assumidamente esquecido e inventado por Paulo, o que se configura como uma estratégia do texto. Paulo tem pelo

¹⁶² O diálogo com Cunha e as comparações gastronômicas e astronômicas encontram-se no capítulo V.

menos dois motivos para esconder o nome de Cunha no seu discurso. Cunha é um amigo, homem que frequenta a sociedade como Paulo e GM, no texto se desvela como marido infiel. Por todos esses motivos, a bem da verossimilhança, divulgar sua identidade seria desastroso; mesmo a inicial, somada aos fatos, poderia comprometê-lo. Outro motivo para dizer que não lembra o nome de Cunha é dissimular a familiaridade, observe a frase com a qual o narrador apresenta Cunha e a cena dos diálogos astronômico e gastronômico sobre mulheres: “Estava no teatro lírico, onde o acaso me colocara junto de um moço com quem havia feito conhecimento na sociedade e cujo nome não me acode agora. Em falta de outro, lhe darei o de Cunha.” Analisada a cena, a casualidade e a falta de intimidade não fazem nenhum sentido. Novamente o texto revela uma estratégia de desautorização do narrador diante do leitor.

Diante do exposto, a ideia de que Paulo era ingênuo ao conhecer Lúcia não resiste a uma análise detalhada dos fatos. A leitura que interpela os argumentos do narrador mostra que quando entra na sua relação com Lúcia, Paulo já havia sido apresentado à corte por Sá, estava instalado no seu grupo de libertinos, já havia sido “arrebataado”, “atordoado” e que já havia sido restituído “à posse de si mesmo”, não era mais provinciano, já havia adquirido “foros de cortesão”¹⁶³, como ele mesmo afirma, no dia em que decide se reapresentar a Lúcia. Nesse dia, ao procurá-la, deixa claro que o faz em busca de sexo, deseja a ajuda da moça experiente para “embelezar um ou dois meses” da própria vida, para “queimar na pira do prazer a derradeira mirra da mocidade”. Voltando na casa de Lúcia pela segunda vez, diligente em seus projetos de conseguir sexo e não romance, ele diz: “acabemos com essa comédia de amor”.

ACABEMOS COM ESSA COMÉDIA DE AMOR

Resta pensar se Paulo coincide com a imagem de sonhador e apaixonado. O Paulo jovem, que viveu com Lúcia, nunca disse que a amava. Quem fala em amor é o Paulo de 1861, aquele que narra a história, e diz: “Tinha-a eu amado para ter o direito de odiá-la”¹⁶⁴. Esse amor é revelado, ainda que de uma maneira torta, para GM e para

¹⁶³ *Lucíola*, capítulo II.

¹⁶⁴ *Lucíola*, capítulo XIII.

o leitor, mas não para Lúcia. E a intenção precípua é a de explicar o ódio, quase como uma desculpa para o seu desejo confesso “de matar essa mulher¹⁶⁵”.

São várias pequenas e grandes atitudes que afastam Paulo da posição de personagem sonhadora e apaixonada. Ao contrário dos mocinhos que sofrem insones e falam com a lua, a lembrança de Lúcia só cobrou de Paulo uma única noite mal dormida, e mesmo esta foi mais por vexame que por amor. Logo em seguida esqueceu-se totalmente da moça: distraído que estava com as “mil seduções” da corte¹⁶⁶.

Fingiu não conhecê-la várias vezes em locais públicos¹⁶⁷ e confessou que só decidiu procurá-la certo dia porque estava “enfasiado”, “sem ter o que fazer”¹⁶⁸ e com desejo de prazer. Quando foi a sua casa, o fez em busca estritamente de sexo, ao ponto de aborrecer-se e envergonhar-se da conversa amena em que se enredaram na primeira entrevista.

Sempre pensou em Lúcia como uma necessidade passageira, algo a ser usufruído para gozo e experiência pessoal. Observe como o narrador comenta as posturas e os planos que tivera quando jovem:

[...] o meu olhar ávido e acerado rasgava os véus ligeiros e desnudava as formas deliciosas que ainda sentia latejar sob meus lábios. As sensações amortecidas se encarnavam de novo e pulsavam com uma veemência extraordinária. Eu sofria a atração irresistível do gozo fruído, que provoca o desejo até a consunção; e conheci que essa mulher ia se tornar uma necessidade, embora momentânea, da minha vida.

Quem melhor do que Lúcia me ajudaria a consumir as migalhas que me pesavam na carteira, e me embelezaria um ou dois meses da vida que eu queria viver por despedida.

Quando se tornaram amantes, Paulo passou imediatamente a tratá-la imitando os padrões com que se tratavam as cortesãs, comprando joias e mandando lhe entregar mimos no teatro, por exemplo. No trecho abaixo, justo em seguida a uma noite de amor, define o quanto pretende gastar na aventura e deixa claras as suas intenções. Era um homem que fazia contas e não versos.

Acordei por volta de duas horas, e fui escrever. Depois da noite que passara talvez suponha que fiz versos. Pois engana-se: fiz contas.

¹⁶⁵ *Lucíola*, capítulo XIII.

¹⁶⁶ *Lucíola*, capítulo II.

¹⁶⁷ Confronte com o narrador de *A dama das camélias*: “Nenhum homem admite mostrar publicamente o amor noturno que tem por elas” (2010 p. 19)

¹⁶⁸ *Lucíola*, capítulo II.

Revi o meu livro de assentos, dando balanço à minha fortuna, que então orçava por uma quinzena de contos. Era bem pobre; mas estava independente, formado, no ardor da mocidade e sem encargos de família. Já tinha a intenção de estabelecer-me aqui; e antes de começar a vida árida e o trabalho sério do homem que visa ao futuro, queria dar um último e esplêndido banquete às extravagâncias da juventude.

Quem melhor do que Lúcia me ajudaria a consumir as migalhas que me pesavam na carteira, e me embelezaria um ou dois meses da vida que eu queria viver por despedida? Separei o necessário para a minha subsistência durante dois anos; e com a fé robusta que se tem aos vinte anos, rico de esperanças, destinei o resto ao festim de Sardanapalo, onde eu devia queimar na pira do prazer a derradeira mirra da mocidade.¹⁶⁹

O escritor é um manejador de disfarces, manipula um jogo de mostrar e ocultar. Através da dramatização da voz de Paulo, o texto revela os argumentos e opiniões do narrador, mas ao mesmo tempo deixa entrever seus valores e vaidades. Através da narração e da descrição, roupas, cenários, episódios, diálogos e posturas das personagens ganham relevância, deixam ver o que Paulo viu, mas pode ou não ter compreendido; esses elementos acessórios mostram inclusive o que Lúcia tentara esconder. Cotejando atos e palavras, a análise comparativa entre o que está dramatizado no relato, as opiniões de Paulo, versus o que é narrado e descrito, parece apontar que há um tom de enganação na confissão de Paulo. O narrador agencia diligentemente o discurso a fim de construir uma autoimagem de jovem, provinciano, ingênuo, inocente, apaixonado. A análise revela que tal imagem se baseia nas opiniões que emite sobre si mesmo e não resiste quando confrontada com os demais elementos da narrativa.

¹⁶⁹ *Lucíola*, capítulo IX.

4. NARRAR E ERRAR

Alencar contra Paulo

Quis pintar-lhe o que vi: a incubação de uma alma violentamente comprimida por uma terrível catástrofe.
Fala do narrador em *Lucíola*

RESUMO

Estuda o narrador problematizando as semelhanças e diferenças entre os argumentos de Paulo (autor fictício) e de Alencar (autor real, no âmbito do autor implícito). Procura defender uma possível compreensão do argumento de *Lucíola* (argumento do romance ou do autor real), a partir de uma análise sobre como Alencar se colocou no debate de teses que os autores de seu tempo travavam sobre a cortesia regenerada. No contraponto, analisa a interpretação que Paulo dá à própria história, suas alegações e comentários, comparando com o que acontece com os narradores de *A dama das camélias*.

UNA CARO

A dama das camélias, de Alexandre Dumas Filho foi lançado em Paris em 1848, ganhou os palcos franceses em 1852 e estreou no teatro do Rio de Janeiro com grande sucesso em 1856¹⁷⁰. As atrizes mais famosas da época emprestavam carne à heroína e formulavam para as plateias lacrimejantes a questão da regeneração da mulher decaída pelo amor. Várias adaptações e obras inspiradas, como por exemplo um conto de Machado de Assis¹⁷¹ e uma paródia intitulada *A viúva das camélias*¹⁷², adensaram esse debate no Brasil, ora afirmando ora negando ora ironizando a possibilidade dessa transformação.

É possível perceber um eixo nessa discussão que é a luta entre dois polos, de um lado, o suposto poder purificador do amor e, de outro, os poderes do vício, ou a “nostalgia da lama”. Esse tipo de leitura tem um viés claramente patriarcal e misógino, parece colocar a mulher inescapavelmente numa condição de objeto, ora na posição de produto da salvação que o amor de seu homem lhe inspira, ora na posição de produto

¹⁷⁰ No Teatro Ginásio Dramático, conforme nos relata FARIA (1993, p. 81).

¹⁷¹ O conto “Singular ocorrência”, de Machado de Assis, seria publicado mais tardiamente (1883, em jornal, e no ano seguinte, em livro) mas serve bem como exemplo dessas relações textuais pois dialoga com *A Dama das Camélias* e mais duas peças teatrais: *O casamento de Olímpia*, de Émile Augier, e *Janto com minha mãe*, de Lambert Thiboust e Adrian Decourcelle, conforme observa FARIA (1991).

¹⁷² A comédia estava em cartaz no mesmo ano de *As asas de um anjo*, em 1858, conforme anota De Marco (1986, p. 148).

de seus instintos – posição de animal sensual e corruptor, vítima de sua natureza libidinosa e inconsequente, privado de livre arbítrio e da feição de sujeito de suas escolhas.

O antagonista nesse tipo de romance em geral é um insulto anônimo, que exclui e discrimina - não somente a mulher, mas o casal: marca a mulher como inferior e indigna e rebaixa também o homem que ama uma dessas mulheres. O amor, de um lado, transporta a mulher decaída a um estado de resgate e elevação, mas de forma oposta degrada o homem, determina um rebaixamento moral da sua pessoa.

Paulo, o narrador de 1861, reproduz o diálogo em que Lúcia descobre o que ele pensava: aceitá-la, aceitar o seu amor, representa degradação (capítulo XII):

Lúcia ficou lívida; tinha compreendido.

— Então não posso dar-me a quem for de minha vontade?

— Quem diz isso? Eu é que não te posso aceitar por semelhante preço. À custa da honra... é muito caro, Lúcia!

Em seguida ela resume:

[...] um homem honesto pode rolar-se nos meus braços sem que a mais leve nódoa manche a sua honra; mas se pedir-lhe que me aceite, se lhe suplicar a esmola de um pouco de afeição, oh! então o meu contato será como a lepra para a sua dignidade e a sua reputação. Todo o homem honesto deve repelir-me!

A avaliação que Paulo faz da situação – de que aceitar a cortesã rouba-lhe a honra - é a mesma do Sr. Duval, em *A dama das camélias*; reconhecendo que o filho não ouve seus conselhos, o pai de Armand pede a Margarida para “salvá-lo” da vergonha e do futuro incerto: para o bem de Armando, a cortesã deve romper com o rapaz. Em *Lucíola*, Sá não precisa apelar para Lúcia, basta-lhe admoestar Paulo, lembrando da reputação que tem a ganhar.

Preocupado em estabelecer-se na corte; Paulo recusa qualquer forma de união:

Fala do narrador:

Era bem pobre; mas estava independente, formado, no ardor da mocidade e sem encargos de família. Já tinha a intenção de estabelecer-me aqui; e antes de começar a vida árida e o trabalho sério do homem que visa ao futuro, queria dar um último e esplêndido banquete às extravagâncias da juventude.

Fala atribuída a Paulo, 1855, dirigindo-se a Lúcia:

[...] Deves te lembrar que entre nós não existem compromissos.

Afastada a ideia de compromisso, resta a questão do sexo e da castidade. Como está no fragmento acima, Lúcia teria enfim compreendido que o contato amoroso da cortesã “é como a lepra para a dignidade”, o que se alinha com a reflexão

de Paulo citada a seguir. Na repercussão do prazer, como Paulo narrador explica, ocorreria uma espécie de transfusão mística que transforma homem e mulher em uma só carne: uma caro.

Há porém na febre dos sentidos uma união íntima da matéria, unissonância de desejos e repercussão instantânea do prazer, que opera a transfusão mística da palavra santa. O homem e a mulher são a posseção mútua — uma caro, a carne única, onde vivem duas almas que nada vêem, porque só vêem a si.

Ele parece acreditar que a união dos corpos redundava na união das almas, entendimento compatível com a ideia de contaminação e degradação, física e espiritual. Esta reflexão de Paulo que mistura palavra santa e união de almas segue-se imediatamente a um comentário sobre a “santa comunhão do casamento”:

Não sou dos felizes, que conservam a virgindade d'alma, e levam à santa comunhão do casamento a pureza e castidade das emoções. Bem cedo ainda senti murchar a bonina delicada do coração; e afoguei a minha ignorância nos gozos rapidamente fruídos e brevemente olvidados.

Os fragmentos denotam que o discurso de Paulo enleia a pureza do corpo à da alma, valoriza a castidade e o sacramento do casamento, e desaprova o sexo com a mulher decaída. Censura também a prostituição, condena a mulher impura que “se desnuda para cevar a concupiscência de muitos”. Mulheres que, como ele, se precipitaram em “gozos rapidamente fruídos e olvidados”; criaturas infelizes que tem murchas as flores¹⁷³ do coração. Nesse sentido as supostas cartas de Paulo lembram as epístolas paulinas¹⁷⁴. As cartas do apóstolo recorrem precisamente à ideia de *una caro*, pregavam contra a prostituição e doutrinavam que o sexo corrompe e é um pecado contra si mesmo:

Ou não sabeis que o que se ajunta com a meretriz, faz-se um corpo com ela? Porque serão, disse, dois numa só carne (1 Coríntios 6:16)

Fugi da fornicção. Todo o pecado que o homem comete é fora do corpo; mas o que fornicca peca contra o seu próprio corpo. (1 Coríntios 6:18)

Assim, examinar a questão da regeneração da mulher decaída na perspectiva do homem ilumina um conjunto de semelhanças entre os enunciados dos textos do

¹⁷³ Seria interessante notar o uso da palavra bonina é um tipo de flor, geralmente Margarida (nome da Madame Gaultier), ou bem-me-quer mal-me-quer?

¹⁷⁴ No Dicionário Raphael Bluteau aparece que o termo “paulina” também se refere a uma bebida venenosa e que “carta paulina” é um tipo de carta de excomunhão, expedida nos casos em que o delito cometido é gravíssimo.

santo e do amante. Tal perspectiva expõe ainda um revés: quem se une à prostituta, ao invés de elevação, depara-se com rebaixamento. O casal trilharia assim trajetórias tão sobrepostas quanto antípodas de ascensão e queda, cujo ponto de inflexão parece ser o casamento. O sacramento ergueria a mulher à condição de esposa ao passo que submeteria o homem à condição de pária, de impuro, contaminado pela mulher e posto à margem – num processo especular de “regeneração” versus “dano”.¹⁷⁵

AS IMITAÇÕES DE ALENCAR

Alencar produziu duas versões para a figura da mulher decaída, a nossa Lúcia e Carolina. Esta é a protagonista da peça *As asas de um anjo*, que se continua com *A Expição*, último dos oito espetáculos de teatro do autor, publicado em 1868, mas nunca encenado.¹⁷⁶ E apresentou duas versões de homens que amaram essas mulheres: Paulo e Luís.

A forma com que Alencar elabora a questão do casamento/dano nas duas obras, na perspectiva dos heróis, é bem distinta. Como mostra a comparação das falas atribuídas aos personagens nas duas obras.

Em *Lucíola*:

Paulo – Não me casarei nunca!

Lúcia – Talvez o primeiro que zombasse da mísera fosse aquele por quem ela desejasse se regenerar. Pensaria que o enganava, para obter por esse meio os benefícios de uma generosidade maior. Quem sabe?... suspeitaria até que ela sonhava com uma união aviltante para a sua honra e para a reputação de sua família.

Lúcia _ Oh! Um filho, se Deus mo desse, seria o perdão da minha culpa! Mas sinto que ele não poderia viver no meu seio! Eu o mataria, eu, depois de o ter concebido!

E em *As asas de um anjo*, na fala de Luís: “Não fale assim, Carolina; a sociedade perdoa muitas vezes” e no diálogo final:

¹⁷⁵ Vale consultar as observações de Maria Cecília Pinto quando discute as “reprovações” de Margarida às atitudes de Manon (infidelidade, sede de prazer e dinheiro, “que caracterizam o comportamento” da protagonista de Prévost, segundo Pinto) e a percepção da imagem degradada de Des Grieux pelos personagens de Dumas Filho (1999, p. 106 – 11), diz a crítica: “Ora, também Armando não gostaria de ser como Des Grieux.” E reproduz a fala do Sr. Duval, pai de Armando: “Toute Manon peut faire un Des Grieux.” ([... Toda Manon pode gerar um Des Griex [...], *A dama das camélias*, 2008, p. 151)

¹⁷⁶ No livro *José de Alencar e o teatro* (FARIA, 1987) o autor recupera informações detalhadas sobre o enredo, a encenação e a recepção dessas peças.

Luís – Amo-te, Carolina!
 Carolina – Mas se não puderes esquecer... Se a lembrança do passado surgir como um espectro... Não me acuses, Luís!... Foste tu que o exigiste!
 Luís – Não tenhas esse receio, Carolina. Tu és minha mulher perante o mundo. Perante Deus...
 Carolina – O que sou?
 Luís – És minha irmã.
 Carolina – Tens razão! O nosso amor é impossível.
 Luís – É puro e santo!... Há de ser feliz!
 Carolina – Já não existe felicidade para mim!...
 Luís – Existe, Carolina! Existe ao pé de um berço. Sê mãe!...
 Carolina – Minha filha!... Sim!... Viverei para ela...

A frase de Luís: “Não tenhas receio, Carolina. Tu és minha mulher perante o mundo” lembra a condição passiva da mulher do século XIX - sem possibilidade de se colocar como indivíduo, precisa existir na condição de esposa. Ser esposa dignifica porque seria a evidência “para o mundo” de que tal mulher seria “digna” (do sacramento e do perdão).

Comparando as duas versões do amante da mulher decaída criadas por Alencar, observa-se um contraste primordial: Luís oferece alguma forma de “perdão” a Carolina, declara seu amor e propõe um casamento que tentará manter sem sexo; Paulo, ao contrário, nunca disse a Lúcia que a amava e sempre afastava qualquer projeto de compromisso. A comparação das falas revela que o casamento (és minha mulher para o mundo e perante Deus) e a maternidade são mecanismos de “resgate” e projeto de vida em *As asas de um anjo*, conduzem a heroína à posição de esposa e mãe; em *Lucíola*, no entanto, ambos são propósitos inconcebíveis.

AUTOR E NARRADOR

O escritor cearense estreou no tema com *As asas de um anjo*. Depois de poucas apresentações¹⁷⁷, ele viu sua peça ser proibida acusada de ferir a moral. Em 1862, quando retoma essa temática em *Lucíola*, o escritor optava de forma consciente pela mudança do palco para o papel, da “palavra viva” para a pena. E trouxe essa questão para dentro de seu romance. O autor fez com que Paulo Silva, narrador e protagonista de *Lucíola*, desse sua opinião sobre o assunto. Paulo diz:

Receei também que a palavra viva, rápida e impressionável não pudesse,

¹⁷⁷ Documentos da polícia e trechos de jornais da época resgatam detalhes da proibição e a reação de Alencar à censura (FARIA, 1987, p. 86)

como a pena calma e refletida, perscrutar os mistérios que desejava desvendar-lhe, sem romper alguns fios da tênue gaza com que a fina educação envolve certas ideias, como envolve a moda em rendas e tecidos diáfanos os mais sedutores encantos da mulher. Vê-se tudo; mas furta-se aos olhos a indecente nudez (ALENCAR, 1959, v. 1, p. 311).

Esta ponderação do narrador parece se circunscrever a um argumento moral, mas é possível observar que pelo menos mais duas questões também estão colocadas. É interessante notar que essa fala do narrador aparece justamente no livro que traz o escritor de volta ao tema da prostituição, saindo do teatro para o romance. Assim como o autor real, a personagem também opta pela palavra escrita e não pela falada: Paulo resolve contar sua história através de cartas¹⁷⁸ para uma senhora que se identifica apenas pelas iniciais: GM. Com esse comentário, ele se mostra, espelhando Alencar, *preocupado com a forma* com que vai expor o seu relato.

Uma outra questão que transparece com essa fala é uma certa ironia ao comparar a fina educação a uma gaze diáfana que permite ao observador fingir que não vê o que de fato permanece evidente; o aparente elogio encobre um desabono. A reflexão do narrador sugere que o discurso, no campo da moral, não tem um objetivo apenas apaziguador, de que conteria também laivos de crítica e de ironia.

O narrador também compara a hipocrisia na sociedade com as reticências no texto, afirma que opta por retratar a cena lasciva, reitera que prefere a imoralidade à hipocrisia, desestabilizando os padrões considerados morais e alargando os limites do que pode ser dito.

Em outro trecho, ele defende que o bom gosto pode funcionar como a delicada sensitiva, uma florzinha comum que se fecha ao mínimo toque¹⁷⁹, insinuando que convenções e finezas não encaram questões desafiadoras, sobrevivem de superficialidades e esquivas.

As críticas (de Paulo) à hipocrisia e ao bom gosto como um motivo para fugir ao contato com certas questões logram expor outra coincidência com a voz de Alencar. Assim como na questão da opção pela palavra escrita, o pensamento do

¹⁷⁸ Aqui temos duas questões. Primeiro temos um conflito de versões. A senhora GM se refere claramente a cartas, apesar disso, uma página adiante, Paulo diz que está encaminhando “um manuscrito” para publicação. Retoma essa ideia em várias passagens do livro, inclusive no final, quando relata que (antes de enviar o material para GM) releu “o manuscrito”, se emocionou com algumas passagens e o está enviando “ainda úmido” de suas lágrimas. Esse pormenor será analisado no capítulo sobre GM. (ALENCAR, 1959, v. 1, p. 309, 311, 346 e 457). A outra questão é atentar para a possível relação entre este Paulo e o apóstolo do novo testamento, famoso por suas cartas. O que será detalhado mais adiante e no capítulo sobre o Jogo de nomeação das personagens.

¹⁷⁹ ALENCAR, 1959, v. 1, p. 345 e 339.

narrador novamente se aproxima ao do escritor, porque se assemelha ao que seria uma resposta à reação do público diante de *As asas de um anjo*: a peça estava fadada ao fracasso, as pessoas pareciam preferir as reticências, a cena de incesto havia lacrado a sensitiva imperiosa da censura.

Tais coincidências entre Paulo e Alencar imprimem um tom de réplica¹⁸⁰ em *Lucíola*, aproximam a imagem da criatura ficcional (autor fictício¹⁸¹) à do autor real. Como bem afirmou De Marco: o romance “vinha a público para retrucar o discurso das autoridades, discutir o tema da prostituta regenerada e debater as relações entre a literatura estrangeira e nacional”¹⁸²

Reconhecer que *Lucíola* se coloca com uma ideia de réplica - ou seja, uma *ideia de resposta (do autor)* - e que havia um *debate* encenado por romances, contos e peças de teatro em torno do tema da mulher decaída, tais ponderações suscitam algumas questões: há algo reconhecível como *argumento do autor* no livro? E, se há, este coincide ou contrasta com os *argumentos do narrador*?

Antes de prosseguir com a exploração destas questões, convém recordar o conceito de autor implícito. O termo, como proposto por Booth¹⁸³ e utilizado por Dal Farra¹⁸⁴, se refere ao “espírito da narração”, instância mediadora “entre o autor e o narrador”, que participa da organização do universo ficcional e é responsável por gerenciar o “manuseamento do narrador e das personagens.” Dal Farra ainda lembra uma questão essencial para esta reflexão:

“O ponto de vista do narrador, por mais amplo ou mais restrito que seja, é sempre um recurso do autor implícito para promover ‘lacunas’ – por excesso ou carência de lucidez – que juntas, visão e ‘cegueira’, num intercâmbio dialético – espécie de feixe de diferentes interferências de tons – darão a coloração verdadeira do romance.”¹⁸⁵

Esta “coloração verdadeira do romance”, nas palavras de Dal Farra, será investigada neste trabalho sob a denominação de “pensamento do romance” ou “argumento do romance”. Tal “coloração” é fruto da manipulação do narrador através

¹⁸⁰ De Marco também aponta esse tom de réplica e traz outros elementos para sua compreensão (1986, p. 149)

¹⁸¹ Na primeira página de *Lucíola*, a Senhora GM escreve: “Ao autor. Reuni suas cartas e fiz um livro”, dirigindo-se a Paulo, colocando-o na posição de autor fictício.

¹⁸² DE MARCO, 1986, p. 149.

¹⁸³ The rhetoric of Fiction, ver pp 73-5.

¹⁸⁴ DAL FARRA, 1978, p. 21.

¹⁸⁵ DAL FARRA, 1987, p. 24.

da instância do autor implícito, portanto se coloca para fora e para além das opiniões do narrador.

É necessário também esclarecer que esse entendimento - de que em *Lucíola* pode haver algo na materialidade do texto para além da compreensão e da interpretação do narrador - não é incompatível com a ideia de que a narração é uma fala de Paulo sem intervenções. Isto porque todo discurso apresenta pontos de visão e de cegueira que podem ser explorados pelo autor implícito para desestabilizar ou contradizer o narrador.

Importante também reafirmar que a voz de Alencar não aparece no texto na forma de enunciado direto - justamente porque a narração é uma fala de Paulo sem interrupção. O que aparece, na imanência do texto, são ideias acessórias ou contrastantes com as ideias do narrador, trabalhadas no âmbito do autor implícito. Como disse Dal Farra: “Quando se considera o ponto de vista do narrador, deve-se levar em conta, ao mesmo tempo, o que ele vê e o que ele não vê: o que ele foi levado a ‘não enxergar’ para que o autor-implícito pudesse disso tirar proveito.”¹⁸⁶ No capítulo Atos e Palavras, o cotejo entre os argumentos do narrador e os fatos narrados ou descritos se mostrou mecanismo suficiente para colocar o discurso de Paulo em xeque.

Deve-se afirmar ainda que a noção aqui denominada *pensamento de Alencar* no romance não deve evocar, na sua constituição, nada externo ao texto, será considerada como sinônimo de *argumento do romance*. Deve ser entendido como uma ideia artisticamente elaborada e restrita ao texto - e não pode se confundir com as ideias e os juízos do homem José Martiniano. Apesar disso, vale esclarecer que se prefere o termo “argumento do autor real” em relação ao uso termo autor implícito porque este é demasiado restrito, enquanto aquele evidencia melhor o contra ponto que estamos propondo com o “autor fictício” (a criatura ficcional que se coloca na posição de autor do romance: Paulo). Igualmente porque a expressão engloba uma terceira questão que está em jogo nessa abordagem: o cotejo entre o argumento da peça e o argumento do romance, que o conceito de autor implícito talvez não pudesse abarcar. Ou seja: embora o substrato da análise seja extraído da matéria textual, e a partir da tratamento do autor implícito na obra, será utilizado em contraste com outras questões externas à obra.

¹⁸⁶ DAL FARRA, 1978, p. 25.

Esclarecida a terminologia e os modos desta análise (cotejo entre os argumentos e opiniões expressos pelo narrador versus o pensamento do texto dedutível a partir da instância do autor implícito) podemos refazer as questões apresentadas no segmento anterior: o que aproxima e afasta o pensamento do autor real e o pensamento de sua criatura? Além da autoimagem de Paulo (examinada no capítulo *Atos e Palavras*, existem outras interpretações do narrador que podem ser questionadas no livro?

ALENCAR E PAULO

A figura de Paulo talvez esteja mesmo muito próxima da figura de Alencar. Os dois são homens do século XIX, ambos formados, vindos do nordeste (o escritor vinha de Fortaleza e o personagem de Recife), este com cerca de 31 ou 33 anos no momento em que escreve sobre Lúcia, aquele com 33, no momento da escritura do romance. No entanto, o livro para Paulo é a oportunidade de rever o próprio passado e para Alencar é uma forma de reexplorar o tema da mulher decaída.

Dado o tom de réplica de *Lucíola*, observado por De Marco na comparação com *As asas de um anjo*, parece importante cotejar o livro e a peça mais a fundo. Os comentários críticos do autor publicados no prefácio à primeira edição da peça interessam na análise de *Lucíola* porque dão mais matéria para a comparação do processo de criação das histórias de Paulo e de Luís, na perspectiva do autor cearense. Apesar de estes comentários estarem vinculados à dramaturgia, neles Alencar ultrapassa o domínio do teatro, como bem observou De Marco, pois o escritor “entra no terreno do romance” ao formular seus argumentos utilizando conceitos abrangentes como arte e literatura e também falando em pensamento, ideias ou teses das obras¹⁸⁷.

Alencar afirmou que o *pensamento* de sua obra ficaria incompleto se não houvesse o epílogo; e que na peça cada personagem representa uma *ideia* social e teria uma *missão* moralizadora¹⁸⁸. As palavras *pensamento*, *ideia* e *missão* foram usadas por Alencar, mas realçadas neste texto para salientar a consciência e atenção de Alencar quanto à presença de um *argumento* na peça. Extrapolando essa reflexão do teatro para o romance, como propôs De Marco, implica pensar que essa atenção ao

¹⁸⁷ De Marco (1986, p. 26 e 27)

¹⁸⁸ Advertência e prólogo a *As asas de um anjo* (ALENCAR, 1960, v. 4, p. 923 e 926).

pensamento da obra, no sentido de tratamento ficcional de um conceito, pode ser considerado também na esfera do romance.

Esse comentário do autor real, contudo, parece um exemplo de uma regra: a questão moral frequentemente aparece nas reflexões de Alencar sobre *As asas de um anjo* e sobre *Lucíola*, transformando o que poderia ser uma análise do processo de criação da obra em uma defesa contra acusações de imoralidade.

As acusações de que a peça *As asas de um anjo* fere a moral estão relacionadas à exposição da cena em que o pai aborda sexualmente a filha e ao casamento de Carolina, julgada indigna por causa do seu passado. Em *Lucíola* essas acusações provavelmente aparecem porque no livro a cena de sexo é descrita. É uma descrição poética e leve para os padrões de hoje, mas representava uma ousadia para a época. Para esclarecer a dimensão do passo que Alencar estava dando basta dizer que em *A dama das camélias* há apenas insinuações discretíssimas das cenas de sexo. Na cena que pode ser considerada das mais picantes do livro, quando Margarida afrouxa o corpete afogueada após um toque de pele e declarações de amor de Armando, logo o narrador atribui as reações da moça à falta de ar e a um acesso de tosse¹⁸⁹.

Paulo e Alencar, ao contrário, não fecham o quarto dos amantes ao leitor, mesmo sabendo que essas descrições poderiam ferir a “sensitiva delicada do bom gosto” dos leitores do século XIX. O autor estava apostando conscientemente na “imoralidade”.

A seguir tem-se outro exemplo dessa oscilação, desse tipo de comentário que mostra Alencar esboçando o começo de uma reflexão sobre seu processo criativo, mas acabando por resvalar para uma defesa sobre a moralidade de seu texto:

“Victor Hugo poetizou a perdição na sua *Marion Delorme*; A. Dumas Filho enobreceu-a n’ *A Dama das Camélias*; eu moralizei-a n’ *As Asas de Um Anjo*; o amor, que é a poesia de Marion, e a regeneração de Margarida, é o martírio de Carolina; eis a única diferença, *não falando do que diz respeito à arte*, que existe entre aqueles três tipos” (grifo nosso) (ALENCAR, 1960, v. 4, p. 928).

Ainda que este comentário se afaste da reflexão sobre o processo criação e resvale para a defesa moral, nele o autor reitera que esses romances e peças estão envolvidos em um debate de teses e que seria possível identificar em cada obra um *argumento* diferente. Interessante notar que mesmo diante de toda essa defesa quanto

¹⁸⁹ Dumas Filho, 2008, p. 182.

à moralidade da peça, o movimento de Alencar quando retorna ao tema em *Lucíola* é o de optar pela “imoralidade”, como afirma seu narrador. De toda forma, é preciso minorar o impacto dessas afirmações, pois elas estão inflamadas pelo contexto de críticas e proibições, afinal as obras precisavam da aprovação dos censores, sob pena de não serem encenadas¹⁹⁰. Ademais, se dermos total crédito às palavras do autor, ficaríamos com a conclusão rasteira de que o objetivo principal do escritor imaginativo e ambicioso, que ousava na imoralidade nas duas obras, era mesmo a moralização.

Em *Lucíola*, Alencar faz seu narrador comentar a questão moral, mas ambos, autor real e narrador, optam por desafiar seus limites. Ousam, fazendo o leitor acompanhar os amantes na cama e na relva do jardim; descrevem desde beijos até torpores, vertigens e contrações nervosas; trazem descrições vívidas de uma cena de orgia para o centro de seu romance¹⁹¹. Se Alencar optava de forma consciente por mostrar o sexo no livro é porque acreditava que a *imoralidade* não maculava a qualidade estética de sua obra: ao contrário, o fato de concatenar as ambições do escritor com essa opção pela descrição considerada obscena faz pensar que Alencar apostava que a visibilidade do erótico era compatível com alta literatura.

Isto posto, parece lícito concluir que alguns elementos de *Lucíola* alinham os pensamentos de Paulo e Alencar, como o tom de réplica, a crítica à hipocrisia e a opção pela “imoralidade”.

ALENCAR CONTRA PAULO

Afastar o narrador do autor parece tarefa mais desafiadora. Duas linhas de reflexão que partem de duas premissas fundamentais parecem ajudar a descolar as figuras de Paulo e Alencar.

A primeira reflexão parte da caracterização do relato: se a narração está dramatizada na voz do amante; por conseguinte, ela deve estar em acordo com a

¹⁹⁰ Faria (1987, p. 74) mostra como a peça *As asas de um anjo* foi considerada portadora de “assunto por demais controvertido” e precisou da avaliação de dois censores - que aprovaram a peça, mas redigiram um parecer que se ocupava na sua maior parte das qualidades moralizadoras da obra. Faria (1993, p. 70) também nos dá um outro exemplo do poder de glosa dos censores e da importância da adequação moral, lembra que *Beatriz Cenci*, de Gonçalves Dias foi julgada imoral e e proibida de ser representada.

¹⁹¹ O leitor assiste ao encontro dos amantes no quarto de Lúcia e num leito de relva. A cena da orgia será descrita a seguir e essa afirmação será discutida.

psicologia do personagem narrador; e deve se restringir, por razões de verossimilhança, ao que o narrador teria visto, sentido ou pensado. Esta restrição, contudo, não limita o texto à compreensão do narrador. Como Paulo explica em suas falas, o narrador pode narrar um fato testemunhado sem no entanto entender ou explicar o significado do que viu: “Não compreendi então aquelas palavras, nem o tom com que foram proferidas”. O narrador pode também relatar um fato e interpretá-lo de forma errônea, como quando Paulo, mostra a cena, mas não depreende dela o ciúme ou o amor de Lúcia. Paulo alega que agora (1861) compreende, mas não esclarece ao leitor, escreve reproduzindo as “palavras equívocas” e a sem elucidar a “causa oculta”, o que pede para GM - e faculta ao leitor - interpretar.

Este espaço de interpretação para onde Paulo conduz o leitor é uma estratégia importante do texto; é um dos arremates onde alinhavam-se outras compreensões – que “escaparam à perspicácia” de Paulo em 1855 e que o narrador em 1861 opta por não esclarecer.

Continuando a reflexão sobre a restrição do narrador (viu / sentiu / pensou), percebe-se que Paulo descreve o que viu ao mesmo tempo que convida o leitor a habitar e interpretar os vão do texto, a duvidar da sua apreciação pessoal dos fatos. Por outro lado, aquilo que o narrador (1861) sente ou pensa deve estar meticulosamente engastado nos seus argumentos e opiniões. A questão fica mais complexa porque há também o Paulo de 1855, mas este deve ser interpretado em suas atitudes e falas atribuídas, apartado dos enunciados do narrador. Estes pormenores constroem a voz narrativa dissociada das vozes das personagens e são fundamentais para a verossimilhança e coerência internas – conceitos que eram muito caros para Alencar e para os escritores de seu tempo, o que nos faz crer que o escritor cearense teve apuro e inventividade ao construir as falas de suas criaturas.

Outra premissa é que Alencar usou o diálogo como motor da ação e estava consciente do papel do componente dramático na construção das falas de personagens e narradores – como bem apontou De Marco (avisando que Alencar explora em *Lucíola* recursos que aprendera com sua experiência no teatro¹⁹²) e também porque Alencar se mostra atento a essa questão ao pontuar, numa nota ao

¹⁹² DE MARCO, 1986, p. 157.

romance *Senhora*, já comentada no Capítulo *Atos e Palavras*, que a forma literária abrange drama, narrativa e descrição¹⁹³.

Para encontrar o pensamento do autor (o que o escritor alcança com a manipulação do narrador através da instância do autor implícito) parece necessário manter uma atitude de leitura um tanto distanciada da interpretação que Paulo dá à própria história – o que o próprio Paulo sugere a GM e ao leitor: “Conto-lhe estes fatos, como se escrevesse no dia em que eles sucederam, ignorando o seu futuro; entretanto, talvez que, apesar disto, compreenda as palavras equívocas e as causas ocultas que naquela ocasião resistiram à minha perspicácia.” Para responder à solicitação do narrador parece necessário confrontar seus comentários, opiniões e argumentos com os fatos narrados e descritos.

Este mecanismo de análise foi usado no capítulo anterior onde procurava-se demonstrar um primeiro desacordo entre narrador e autor implícito: a autoimagem de Paulo – jovem, inocente, inexperiente, apaixonado – não coincide com ele mesmo, não se sustenta diante de uma análise rigorosa e detalhada do texto.

Além da autoimagem, Paulo também imprime no texto uma interpretação pessoal para o seu relato: segundo ele, o sofrimento e a morte de Lúcia tem um sentido místico, integram um rito sacrificial capaz de lhe redimir os pecados.

A ideia de imolação e redenção de Lúcia, como apresentada por Paulo, foi ressaltada por Bosi ao observar a “imolação voluntária” da mulher prostituída, sua nota de martírio e oferenda, caracterizando-se como um mecanismo de conquista de foros de “nobreza” a partir da penitência. Nesse sentido, o encômio que Paulo diz escrever para Lúcia funciona também como uma louvação ao amor e um elogio a si mesmo. Como Gustavo Bernardo anota:

O narrador inocenta a si mesmo, porque narra em causa própria. Verdade que a inocência do narrador é submetida a duras provas, perante todos os outros homens, cínicos e experientes, que o rodeiam e a Lúcia; tantas vezes ele hesita, desconfia de Lúcia e a magoa. Mas termina glorificado, santificado: por sua persistência, por sua criatura, pela própria história que conta.¹⁹⁴

¹⁹³ Essa observação do autor está em uma nota final ao romance *Senhora* (Coleção Obras de ficção, 1951, v. XV, p. 388). A comunicação consiste em um comentário sobre o texto sob a forma de uma correspondência para Paula de Almeida, assinada por uma amiga de GM, a senhora Elisa do Vale. Valéria De Marco entende que a suposta autora da carta trata-se de outro pseudônimo de Alencar (DE MARCO, 1986, p. 59).

¹⁹⁴ BERNARDO, 1997, não paginado.

O ápice do processo de regeneração glorificação como entendido por Paulo é a morte de Lúcia cuja descrição assume uma nota especialmente elevada. Paulo passa os dias de joelhos e suas lágrimas são comparadas a um “bálsamo celeste”. Lúcia toma o sacramento (extrema unção) com “resignação angélica”. O diálogo do casal está associado aos cantos de anjos e espíritos celestes: “as suas palavras suspiravam docemente em minha alma, como as dúlias dos anjos devem ressoar aos espíritos celestes.” Na hora da morte, ambos miram um céu azul e belo, e ela expira exclamando: Recebe-me Paulo! O rosto pálido e morto da moça tinha a “divina limpidez” e a “beleza imaterial dos anjos”.

Nas falas reportadas a Lúcia, o narrador consagra-se como o grande responsável pela glorificação da mulher; não apenas pela sua “regeneração”, mas por sua “santificação”: “Tu me purificaste unguindo-me com os teus lábios. Tu me santificaste com o teu primeiro olhar!” “Tu és bom, como Deus, que me deu a ti, Paulo, para não desperdiçar as sobras de tua alma.”

O discurso de Paulo, além do autoelogio, também parece conter um leve tom de enganação, um desejo de poetizar a história, um certo bovarismo¹⁹⁵, que Hellen Caldwell conceitua o termo como “a vontade humana de ver as coisas como *não* são”. A narrativa é mesmo conveniente, já que a glorificação de Lúcia se reflete em Paulo. O livro está escrito de modo a advogar que Lúcia encontrou em Paulo – na sua pessoa, no seu olhar - não no casamento - um mecanismo de redenção e purificação. É possível perceber que antes de ser um elogio à moça, essa compreensão da história é um elogio a si mesmo¹⁹⁶. Afinal, com essa ideia de regeneração e redenção, o sofrimento e a morte de Lúcia inscrevem Paulo no círculo dos “grandes homens” capazes de reabilitar uma mulher perdida pela força de seu amor¹⁹⁷; o que implica que um componente importante de vaidade pode estar envolvido no discurso. Esta

¹⁹⁵ HELLEN CALDWELL, 2008, p. 191. Para mais leituras sobre o tema indico *Le Bovarysme, la psychologie dans l'œuvre de Flaubert* – citado na bibliografia.

¹⁹⁶ Observe as frases de Lúcia: “Não me retires a graça e a bênção que me deste! Salva-me, Paulo!” e do narrador: “...adivinhou o respeito e a unção de que minha alma a envolvia, santificando-a” (*Lucíola*, capítulo XXI).

¹⁹⁷ Em *A dama das camélias* (2008, p. 28, 94, 95), o narrador comenta a “oferenda de misericórdia” do escritor que escreve a história de uma cortesã. Quanto à contraparte do amante no drama, os elogios ficam mais explícitos. O narrador faz elogios variados a esses homens, como por exemplo: homem capaz de inspirar esse “amor redentor”, “grande homem” capaz de reabilitá-las “com seu amor e *até mesmo* com seu nome”, a mulher deve sua “cura espiritual e física” a ele. Ainda comenta que a conquista de uma mulher pura é como “tomar uma cidadela indefesa”; ao contrário, merecer o amor de uma cortesã “é uma vitória muito mais difícil”, etc. Alfredo Mesquita (1965, p. X) relata que o próprio Dumas Filho, na vida real, não foi capaz de livrar Alphonsine Plessis (Marie Duplessis), também doente de tuberculose, da vida desregrada que a estava matando, fazendo um paralelo entre Marie e Margarida, ambas acostumadas a prazeres e luxos.

interpretação, além de refletir a sensação de leitura que o discurso de Paulo imprime, parece também estar em acordo com o tom da confissão, a escolha do léxico e o emprego de metáforas, assim como nas falas reportadas, especialmente a Lúcia.

Enquanto a confissão de Paulo parte da premissa de sua indulgência para com as cortesãs, sua narrativa mostra uma história onde a sociedade não perdoa a mulher prostituída – nem mesmo ele soube perdoá-la ou aceitá-la. Mesmo a fala do narrador instila preconceito. Enquanto em *As asas de um anjo*, Carolina é perdoada pelo pai e casa-se com Luís, adquirindo status social de esposa, mãe e filha; para Lúcia os pais, a sociedade e o amante não a aceitam. A gravidez, o aborto espontâneo, as complicações e a morte, são da ordem dos fatos, Entender a morte como elevação e início de uma nova vida celestial não é da ordem dos fatos, é da ordem da interpretação; não são eventos objetivos, estão na esfera da fé. Os fatos podem ser interpretados também como um infortúnio sem sentido, um desperdício, uma trajetória vã.

5. ESTATUÁRIA DO DESEJO: a escrita do sexo

Finalmente, meus senhores, às duas horas em ponto, imola-se a razão no fundo das garrafas.

Fala atribuída a um dos convivas na ceia da casa de Sá.

RESUMO

Analisa como o texto fixa a cena lúbrica em palavras e imagens, buscando iluminar o tratamento literário do erotismo no romance. O capítulo contém um rápido perfil de Alencar.

UM HOMEM CONTRADITÓRIO

Lucíola é um livro sobre sexo. O desejo libidinoso, mesmo quando negado, ocupa posição central na trama, movendo personagens e narrativa até a morte prematura da protagonista. Inclusive esse desfecho, com sua carga de purificação e punição, ocorre por complicações do aborto e, portanto, como consequência do sexo, numa alegoria da relação entre Eros e Tânatos. O narrador reconhece a imoralidade de seu texto e afirma que não vai se esconder na hipocrisia das reticências. É possível perceber aí uma preocupação com a maneira de mostrar os signos lascivos. A análise de três cenas de forte conotação erótica e as suas relações com outras passagens do romance pretende contribuir para a compreensão desse processo de representação.

Pensar em *Lucíola* pelo seu viés erótico e em José de Alencar como um escritor que explora o erotismo na ficção brasileira parece uma tarefa instigante. De *que maneira* um homem conservador, antifeminista e que defendia abertamente os “benefícios” da escravidão¹⁹⁸ concebe um romance em que o casamento é tido como impensável, cortejar seria ridículo e que o pano de fundo é a vida de um grupo de libertinos da corte carioca no século XIX¹⁹⁹ - abordando sexo, luxúria e amor como seu tema central?

Apesar da provocação contida na questão acima, o interesse central desta leitura não é compreender *o homem* Alencar, tampouco o seu tempo; não é compreender as relações entre texto e contexto ou texto e autor. O recorte é outro. O

¹⁹⁸ Vide o excerto de *Cartas a favor da escravidão*, reproduzido anteriormente.

¹⁹⁹ Frases de Paulo para Lúcia: “Não me casarei nunca” (capítulo XXI); “Incomodava-me essa ideia de pensares que estava disposto a fazer-te a corte. Seria soberanamente ridículo para nós ambos” (cap. IV).

objetivo central deste trabalho é compreender *os modos do texto*, pensar a obra como um organismo autônomo e atemporal, cujas inferências podem reverberar no imaginário do homem do século XXI.

Contudo, o contraditório que se insinua do contraponto entre as questões do romance e a figura do autor parece fazer valer esboçar um retrato deste, apenas para afiar uma eventual curiosidade sobre o homem fora do texto, pois, vale reafirmar, a análise em si não se apoia no homem por trás da pena.

José Martiniano de Alencar era neto de Bárbara de Alencar, ativista política, e filho de José Martiniano Pereira de Alencar, um padre católico, com a sua prima, D. Ana, mãe do escritor e mais outros tantos filhos²⁰⁰. O pai não largou a batina e seguiu também as carreiras de político e jornalista. O filho nasceu e cresceu em Messejana (nos arrabaldes de Fortaleza, Ceará). Mudou-se para o Rio de Janeiro onde obteve sucesso nas carreiras de político, jornalista, escritor e dramaturgo. Dono de uma personalidade polêmica e de um espírito irritável, ficou notório também por suas desavenças com figuras influentes de seu tempo, como o Imperador D Pedro II, o poeta Gonçalves de Magalhães, o intelectual Joaquim Nabuco e o ator João Caetano, para citar alguns exemplos notórios²⁰¹.

No limite do texto, também foi pai de ideias contraditórias. Por exemplo, como político e jornalista, escreveu Cartas a favor da Escravidão; como dramaturgo, ao contrário, produziu duas peças de grande sucesso em seu tempo cujos conteúdos veiculavam ideias consideradas antiescravistas²⁰², *Mãe e Demônio Familiar* - em ambas o personagem principal era uma pessoa negra escravizada.

É um autor que conquistou seu lugar no cânone da literatura nacional ainda jovem, viveu “o apogeu e a crise da poética romântica”²⁰³, e pôde testemunhar a sua imagem oscilando da posição de vanguardista até a condição de exemplo de um modelo literário supostamente ultrapassado, o romantismo, em oposição ao realismo. Ainda hoje sua imagem é contraditória, ao mesmo tempo considerado um dos fundadores da nossa literatura, ocupa de modo não excludente e aparentemente paradoxal, uma condição rebaixada e periférica.

²⁰⁰ NETO, 2006.

²⁰¹ Fontes: COUTINHO, Afranio. *Polêmica Alencar Nabuco*; FARIA, João Roberto de. *José de Alencar e o teatro*; VERÍSSIMO, J. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969. BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 3ª edição, 1972.

²⁰² FARIA, 1987, p. 108.

²⁰³ SILVEIRA, Eder. A polêmica Alencar – Nabuco e a crise da poética romântica.

A recepção da sua obra e, até hoje, a interpretação do seu legado também são arenas polêmicas. No campo criativo, estimulou diversos autores, num sistema de emulação e irreverência, desde Carlos Gomes, passando por Ruben Fonseca, Glauco Mattoso e Gustavo Bernardo. *Lucíola* inspirou filmes como *Anjo do Lodo* (1951, com Virgínia Lane no papel de Lúcia) e *Lucíola, o anjo pecador* (1975) e ainda reverbera em telenovelas como *Essas Mulheres* (Record, 2005) e em minisséries, como *Lúcia McCartney* (GNT, 2016).

A crítica nunca lhe negou importância, mas nem sempre lhe foi ou é gentil. Por um lado, a imagem do autor é marcada por uma obra monumental em pioneirismo, volume, abrangência e importância²⁰⁴, mas por outro não deixa de se configurar como uma figura paterna rebaixada. Afrânio Coutinho e Raquel de Queiroz o reputaram pai da literatura brasileira²⁰⁵; Alfredo Bosi, contudo, embora assegure pessoalmente a destreza do escritor, observa que já houve quem o tachasse de pouco vernáculo e quem observasse infantilismo em suas construções²⁰⁶.

Marcelo Peloggio afirma que considera o tratamento da crítica à extensa e variada obra alencariana, em geral, repetitivo, superficial e equivocado²⁰⁷. Os preceitos do Romantismo traçados ainda no século XVIII e os documentos críticos gerados no calor do antagonismo entre românticos e realistas no Brasil formam o arcabouço teórico que emoldura, mas também acaba algumas vezes por enrijecer essas leituras. Além da biografia, da obra e da crítica ao autor suscitarem controvérsias, também as leituras de *Lucíola* desenham uma trajetória acidentada. Apesar do sucesso de público²⁰⁸, os críticos contemporâneos foram severos em suas análises, principalmente nos comentários sobre a psicologia da protagonista retratada, como aparece, por exemplo, na polêmica na polêmica Alencar – Nabuco²⁰⁹. No capítulo *Atos e Palavras*, o leitor encontra uma breve revisão das principais análises de *Lucíola*, onde observa-se que a maior parte da crítica está focada na compreensão do perfil de mulher desenhado no texto.

²⁰⁴ Em *Alencar antes de Lucíola*, no capítulo *Máscara e Espelho*, há mais informações sobre tal ponderação.

²⁰⁵ COUTINHO, 1965, p. 1.

²⁰⁶ BOSI, 1972, p. 149-55.

²⁰⁷ PELOGGIO, 2009, p. 5.

²⁰⁸ O público leitor no Brasil à época do lançamento do romance era incipiente, ainda assim a primeira edição (1862), com uma tiragem de 1 mil exemplares, esgotou-se em menos de 3 anos - a segunda edição saiu em 1865.

²⁰⁹ Ver breve revisão da crítica no capítulo *Atos e Palavras*.

Ainda que seus comentadores direcionassem suas análises para os conteúdos do romance e seus enunciados, decerto Alencar também estava interessado na forma de dizer²¹⁰, privilegiando a enunciação e não somente a história em si. Uma questão central para ele era encontrar o tom e o léxico ideais para contar cada trama em sua especificidade. No pós-escrito de *Iracema*, o autor afirmou ter buscado imprimir no livro não apenas a história da Índia, mas também “a rude toada” dos antigos filhos do Ceará. Em *Senhora*, no prefácio, avisa ao leitor que a senhora GM é a verdadeira autora do livro, por isso o estilo rebuscado apresenta “exuberâncias de linguagem”, “afoutezas de imaginação”, “ilusões e entusiasmos” que a pena “sóbria e refletida” do escritor seria incapaz de registrar²¹¹.

A BUSCA POR UMA VOZ

Apesar dessa atenção desfocada da trama que Alencar afirmava em seus textos críticos, o foco de seus intérpretes recaiu sobre os temas das suas histórias e o consagrou como exímio pintor de nossas paisagens, criador de “perfis de mulher firmes e claros”²¹². Reconhecer a importância do legado do autor no plano figurativo (criação de mitos e lendas nacionais, exaltação do passado e da cor local ou pintar os costumes da corte carioca)²¹³, contudo, não implica em negligenciar o seu trabalho no plano da enunciação. Valéria De Marco já havia apontado que

Lucíola tem o objetivo de construir uma reflexão sobre as formas de narrar as paixões e quer discutir os problemas enfrentados pelo escritor ao tentar representar a complexidade e a multiplicidade do real [...], quer partilhar com o leitor as dificuldades de apreensão e explicação da realidade. (DE MARCO, 1986, p. 154)

Traçando o retrato²¹⁴ da moça a partir da perspectiva de seu amante, buscando construir essa voz, expondo as dúvidas do narrador, fazendo o contraponto

²¹⁰ O sentido do verbo “dizer” aqui é como aparece no dicionário Caldas Aulete, primeira acepção: exprimir por meio de palavras.

²¹¹ ALENCAR, 1959, *Obras Completas. Senhora*, (v. 1, p. 951); Em *Iracema* (v. 3), no prólogo, na carta ao Dr. Jaguaribe e no pós-escrito à 2ª edição, o autor fala basicamente em linguagem e quase nada de enredo.

²¹² BOSI, 1972, p. 153.

²¹³ FARIA, 1987, p. 73.

²¹⁴ A palavra *retrato* aqui é usada no seu sentido comum - como parece ter sido o sentido dado por Alencar nesse caso: sinônimo de *perfil, figura, representação, descrição*; e conforme a sinonímia oferecida pelo narrador: *esboço, debuxo*. Para confrontar com o conceito de *retrato moral* (no sentido de tipo humano desenhado conforme a tradição de *Os caracteres*, de Teofrasto), vale consultar os textos de Ivan Teixeira, La Bruyère e Emma Smith, citados na bibliografia. Como citado anteriormente, em nota no capítulo Máscara e Espelho, Alencar conhecia o trabalho de Teofrasto. Ivan Teixeira lembra que o escritor cita Teofrasto em *Sonhos D'ouro*, ao falar da personagem Benício

entre as opiniões das personagens e lançando mão de uma série de outros artifícios de narração, Alencar convida o leitor a refletir sobre a dificuldade de apreender o real e sobre as formas de narrar.

Ao comparar a obra do escritor cearense com a do francês Dumas Filho, uma vez que há várias semelhanças (situações vivenciadas pelos protagonistas²¹⁵, heroína morta no início da narrativa, narrador em primeira pessoa e homem, além do tema da cortesã regenerada), De Marco faz a seguinte constatação: “Enquanto *A dama das camélias* dirige as atenções do leitor para a estória [...], *Lucíola* convoca seus leitores para refletir sobre a estruturação do texto, sobre a possibilidade de o romance representar o processo de conhecimento da realidade”²¹⁶. Responder a esse chamado, buscar compreender a estrutura do texto, não é apenas evitar uma leitura “de conteúdo”, focada nos entrecos e no enredo²¹⁷; mas sobretudo “realizar uma leitura comprometida com a forma literária”²¹⁸.

Assim, comprometido com a forma, pode-se pensar esse romance como um trabalho de linguagem em si e também “como um momento da longa trajetória empreendida por Alencar em busca de uma expressão artística original para a nação emergente”, como disse De Marco (1986, p. 148). Além do desafio que o narrador se coloca de traçar o perfil da mulher (já bem estudado pela crítica), uma outra questão que se apresenta em *Lucíola* é como dizer o sexo.

Sexo é o que move a trama e as personagens, o que leva a heroína à morte. Lúcia não comete suicídio nem está doente de tuberculose, como no caso de outras heroínas românticas, pois ela morre por complicações do aborto: portanto a sua morte está especificamente ligada ao sexo, ensejando uma alegoria extrema da relação entre Eros e Tânatos.

Lúcia vive de sexo e morre de sexo. Mesmo na segunda parte do livro, quando há a negação do desejo, há igualmente uma sexualização da experiência e as atitudes das personagens estão pautadas pela sua influência. Os protagonistas (Paulo e Lúcia) se amam e se ferem na pulsação de um desejo que lhes chega engolfado de

(Teixeira, 2010, p. 72). Vale ressaltar que Alencar cita inclusive La Bruyère em *Sonhos D'ouro* (1960, p. 947). Sobre essa questão, vale consultar ainda Maria Cecília Pinto (1999, p. 62).

²¹⁵ NITRINI (1994, p. 138) igualmente comenta que muitas das situações vividas pelos pares Margarida-Armando e Lúcia-Paulo, coincidem.

²¹⁶ DE MARCO, 1986, p. 154.

²¹⁷ Vide nota inicial sobre a terminologia utilizada neste trabalho no capítulo *Máscara e Espelho*.

²¹⁸ MORAES discute essa forma de abordar o texto literário na apresentação de seu livro *Perversos amantes e outros trágicos* (2013, p. 17).

incompreensões, interdições, inibições, medos, cruezas e mistérios. A moça agencia o corpo por dinheiro aos 14 anos, para ajudar a família doente, e se transforma na mais bela cortesã do Rio de Janeiro. O rapaz, ao descobrir quem ela é, vai diversas vezes à sua casa em busca de sexo, cobra que se comporte como prostituta e vê surgir diante de si a mais bela e lasciva das bacantes. Noutro momento, depois de fazer sexo sob o que pareciam juras de amor e fidelidade, confessa à Senhora GM e ao leitor: “Acordei e fui escrever. Depois da noite que passara, talvez suponha que fiz versos. Pois engana-se: fiz contos.” E então o moço conclui: o dinheiro era pouco, mas podia custear o que chamou de seu “último e esplêndido banquete às extravagâncias da juventude”²¹⁹.

Do uso de palavras alusivas ao uso das que expõem “a coisa em si”²²⁰, o enfrentamento de como representar a sexualidade é problema de todo escritor que por aí se envereda, mas nem todo livro convoca de maneira explícita e reiterada o leitor para essa reflexão. Em *Lucíola* esse enfrentamento se torna inclusive matéria da fala do narrador. Paulo afirma que seu livro é imoral, que portanto não vai se esconder na hipocrisia das reticências, que vai buscar uma forma de dizer²²¹. É possível perceber aí uma preocupação com a maneira de representar os signos lascivos. Agora como uma questão do narrador.

Isto posto, o ponto de partida desta análise é o desejo de entender os modos de representação da cena lúbrica no livro. Como o erótico é representado no romance? Como se dá a escolha do léxico nesses trechos? Como se dá a construção das imagens? Existe nessas passagens algum jogo de enunciação, algum estratagema com as palavras?

A análise de três cenas de vigoroso erotismo e as suas relações com outras passagens do romance pretende contribuir para a compreensão desse processo de representação.

²¹⁹ ALENCAR, 1959, v. 1, p. 357.

²²⁰ Veja Aretino, citado por Moraes, 2013, p. 93.

²²¹ ALENCAR, 1959, v. 1, p. 345. O tópico será retomado adiante.

O PÉ NA NUVEM:

DEMARCAÇÃO DE EXTREMOS, APROXIMAÇÃO DE OPOSTOS

Cena 1 – sabes o que me traz à tua casa

Depois que Paulo conheceu Lúcia, decorreu um tempo em que ele nem pensava nela, distraído com as novidades da corte. Mas, certo dia, enfasiado e sem ter o que fazer, lembrando-se da moça, acha em que “empregar a manhã”, decide visitá-la. Confessa à GM que tinha apenas “sede de prazer”, mas, quando ficou sozinho com Lúcia, se enredou numa conversa amena e saiu sem ter arriscado nenhum “gesto ou palavra duvidosa”. Já na rua, começou a se sentir ridículo por não ter tomado uma atitude mais incisiva²²². Quando retorna no dia seguinte, vem decidido, e diz:

Acabemos com isso, Lúcia. Sabes o que me traz à tua casa: se te desagradar por qualquer motivo, dize francamente, que eu tomo o meu chapéu e não te aborrecerei mais. Se pensas que valho tanto como os outros, não percas o tempo a fingir o que não és. Esta comédia de amor pode divertir os mocinhos de 18 anos e os velhos de 50; mas afianço-te que não lhe acho a menor graça [...]. Incomodava-me essa ideia de pensares que estava disposto a fazer-te a corte. Seria soberanamente ridículo para nós ambos. (ALENCAR, 1959, v. 1, p. 326-7)

Ela, que o recebera neste dia com as mesmas roupas, joias, penteado, leque e chapéu que usara no dia em que eles se viram pela primeira vez, cai do alto de sua fantasia de romance, se fere com as palavras do moço e se transfigura na cortesã.

Era outra mulher.

O rosto cândido e diáfano, que tanto me impressionou à doce claridade da lua, se transformara completamente: tinha agora uns toques ardentes e um fulgor estranho que o iluminava. Os lábios finos e delicados pareciam túmidos dos desejos que incubavam. Havia um abismo de sensualidade nas asas transparentes das narinas que tremiam com o anélito do respiro curto e sibilante, e também nos fogos surdos que incendiavam a pupila negra.

À suave fluidez do gesto meigo sucedeu a veemência e a energia dos movimentos. O talhe perdera a ligeira flexão que de ordinário o curvava, como uma haste delicada ao sopro das auras; e agora arqueava enfunando a rija carnação de um colo soberbo, e traíndo as ondulações felinas num espreguiçamento voluptuoso. Às vezes um tremor espasmódico percorria-lhe todo o corpo, e as espáduas se conchegavam como se um frio de gelo a invadira de súbito; mas

²²² ALENCAR, 1959, v. 1, p. 318-327.

breve sucedia a reação, e o sangue abrasando-lhe as veias, dava à branca epiderme reflexos de nácar e às formas uma exuberância de seiva e de vida, que realçavam a radiante beleza.

Era uma transfiguração completa.

Enquanto a admirava, a sua mão ágil e sôfrega desfazia ou antes despedaçava os frágeis laços que prendiam-lhe as vestes. À mais leve resistência dobrava-se sobre si mesma como uma cobra, e os dentes de pérola talhavam mais rápidos do que a tesoura o cadarço de seda que lhe opunha obstáculos. Até que o penteador de veludo voou pelos ares, as tranças luxuriosas dos cabelos negros rolaram pelos ombros arrufando ao contato da pele melindrosa, uma nuvem de rendas e cambraias abateu-se a seus pés, e eu vi aparecer aos meus olhos pasmos, nadando em ondas de luz, no esplendor de sua completa nudez, a mais formosa bacante que esmagara outrora com o pé lascivo as uvas de Corinto. (ALENCAR, 1959, v. 1, p. 327-9)

Paulo saiu sem pagar pelo sexo, mas colocou a mão na carteira duas vezes, ao que Lúcia retrucou com olhar indignado.

Na análise do léxico empregado nesse trecho, observa-se um enfoque nas palavras que desenham o que Paulo vê; há uma profusão de vocábulos da ordem da descrição física que podem esculpir uma estátua: *rosto, lábios, narinas, pupila, talhe, carnação, colo, espáduas, sangue tingindo, epiderme, veias, forma, mão, dentes, tranças, cabelos, ombros, pele*. Além da nomeação detalhada das partes corporais, vale observar a presença do próprio significante *corpo*, que se refere ao de Lúcia, não ao de Paulo, o que ocorre também na passagem transcrita a seguir, mas não ocorre na terceira.

Para articular e conferir atitude a essa imagem comparecem as palavras *gesto, movimentos, arquear, dobrar-se, ondulações, tremor*.

Ainda para construir essa visão exterior, o narrador fala dos laços, das vestes, do cadarço, do penteador que prende os cabelos e dos tecidos que recobrem seu corpo: *seda, veludo, rendas e cambraias*.

Além da visualidade do corpo esculpido no detalhe, o sentido da audição também é convocado: a respiração da mulher é descrita como um som “curto e sibilante” num contraste com o silêncio de sua pupila que emanava “fogos surdos”.

Cena 2 – mistérios de Lesbos

A segunda situação erótica do livro ocorre na casa de Sá e também se desenrola numa atmosfera que mistura prazer e dor. Da primeira vez, Lúcia sofria e

Paulo não entendia o que se passava. Agora sofrem a menina e o rapaz. A sala tem paredes cobertas com um papel aveludado de cor escarlata, uma profusão de espelhos, tapetes felpudos, aromas de flores, frutas e muito vinho. Duas ordens de quadros nas paredes representam “os mistérios de Lesbos”. Em cadeiras confortáveis medidas cada uma “para dois corpos”, quatro homens e quatro “belas mulheres” esperam a madrugada para “imolar a razão no fundo das garrafas”. O anfitrião promete que às duas horas eles entrarão solenes no reinado “das trevas e da loucura”.²²³

Paulo não foi avisado do que está para acontecer. Lúcia está visivelmente perturbada. O Sr. Couto, o homem que a seduzira ainda menina, é um dos convidados. O Sr. Rochinha, a chama de Lúcifer. Sá lhe atinge com frases que insinuam e menosprezam o seu amor por Paulo. As mulheres chegam a afirmar, mais adiante, que se sentem superiores a ela.

Nesse clima de despeito e julgamento, em que Lúcia se encontra acuada, o diálogo dos amantes é recheado de ironia. Lúcia retoma em sua fala as frases que Paulo lhe dissera no encontro anterior e ele percebe: “Se te ofendi, perdoa-me”. Mas ela teima no tom ressentido e ofensivo. Quando Sá anuncia que Lúcia reproduzirá, em estátua viva, as cenas dos quadros, Paulo pede que ela não o faça, ao que a moça responde: “É preciso pagar a conta da ceia!”. O moço suplica que não e ela vacila. Em seguida, Sá fala que Lúcia já dançara nua para eles antes, mas se intimida por desejar ver Paulo apaixonado. Atordoado pela reafirmação de que não seria a primeira vez que ela ficaria nua diante daqueles homens e pela ideia de estar ou ficar enamorado dessa mulher, Paulo solta uma gargalhada e diz que apaixonar-se por Lúcia é impossível. A transformação que se segue é semelhante à da outra vez:

Lúcia ergueu a cabeça com orgulho satânico, e levantando-se de um salto, agarrou uma garrafa de champanha, quase cheia. Quando a pousou sobre a mesa, todo o vinho tinha-lhe passado pelos lábios, onde a espuma fervilhava ainda. Ouvi o rugido da seda; diante de meus olhos deslumbrados passou a divina aparição que admirara na véspera.

Lúcia saltava sobre a mesa. Arrancando uma palma de um dos jarros de flores, trançou-a nos cabelos, coroando-se de verbena, como as virgens gregas. Depois, agitando as longas tranças negras, que se enroscaram quais serpes vivas, retraiu os rins num requebro sensual, arqueou os braços e começou a imitar uma a uma as lascivas pinturas; mas a imitar com a posição, com o gesto, com a

²²³ *Lucíola*, capítulos VI e VII.

sensação do gozo voluptuoso que lhe estremecia o corpo, com a voz que expirava no flébil suspiro e no beijo soluçante, com a palavra trêmula que borbulhava dos lábios no delíquio do êxtase amoroso.

Deviam de ser sublimes de beleza e sensualidade esses quadros vivos, que se sucediam rápidos; porque até as mulheres aplaudiam com entusiasmo e frenesi. Revoltou-me tanto cinismo; ergui-me da mesa. (ALENCAR, 1959, v. 1, p. 350-1)

Estudando esta cena, percebemos que, na sala de Sá, a imagem é mais uma vez dominada pela descrição dos atributos físicos da mulher: *lábios, cabelos, tranças, rins, braços*. A palavra *corpo* reaparece. Também nesse trecho, há referência à seda das roupas e às palavras que mostram o gesto, como *erguer, levantar, salto, agarrar, pousar, requebro*.

Novamente os sentidos da visão e da audição comparecem. Paulo vê ainda uma “divina aparição” como da outra vez. Contudo, aqui o som não é mais o sibilo sutil da cobra, e sim o violento rugido do leão, marca do poder do predador, metamorfoseado na seda da roupa da mulher.

Nessas duas passagens, Lúcia se comporta como cortesã. Os amantes sofrem e não se entendem, o erótico se instaura perturbando os dois. O que está em jogo é a lascívia. Nelas, o predomínio é do físico, o corpo de Lúcia se avulta nas duas passagens. Aparecem detalhes do rosto, da atitude, das roupas, dos movimentos. O que é visto pelo leitor é o exterior, o que a personagem de Paulo vê. O que sobressai são os elementos da visão e da audição, que são os sentidos da distância.

Cena 3 – quero que sejas minha

Nessa mesma noite do banquete, depois da dança, eles vão para o jardim. Sozinhos, trocam algumas palavras e Paulo diz “Quero-te para sempre! Quero que sejas minha e minha só” (ALENCAR, 2011, p. 65), ele também diz ao leitor que tinha vergonha do eco das próprias palavras, mas Lúcia parece não se dar conta disso e reage assim:

Lúcia saltou como a gazela prestes a desferir a corrida, quando as baforadas do vento lhe trazem o faro de tigre remoto; estendendo o braço mostrou-me a sala da ceia, donde escapava luz e rumor.

— Mais longe!... Fomos través das árvores até um berço de relva coberto por espesso dossel de jasmineiros em flor.

— Sim! Esqueça tudo, e nem se lembre que já me visse! Seja agora a primeira vez!... Os beijos que lhe guardei, ninguém os teve nunca! Esses, acredite, são puros!

Lúcia tinha razão. Aqueles beijos, não é possível que os gere duas vezes o mesmo lábio, porque onde nascem queimam, como certas plantas vorazes que passam deixando a terra maninha e estéril. Quando ela colou a sua boca na minha pareceu-me que todo o meu ser se difundia na ardente inspiração; senti fugir-me a vida, como o líquido de um vaso haurido em ávido e longo sorvo.

Havia na fúria amorosa dessa mulher um quer que seja da rapacidade da fera.

Sedenta de gozo, era preciso que o bebesse por todos os poros, de um só trago, num único e imenso beijo, sem pausa, sem intermitência e sem repouso. Era serpente que enlaçava a presa nas suas mil voltas, triturando-lhe o corpo; era vertigem que nos arrebatava a consciência da própria existência, alheava um homem de si e o fazia viver mais anos em uma hora do que em toda a sua vida.

A aspereza e feroz irritabilidade da véspera se dissiparam. O seu amor tinha agora sensações doces e aveludadas, que penetravam os seios d'alma, como se a alma tivera tato para senti-las.

Não fui eu que possuí essa mulher; e sim ela que me possuiu todo, e tanto, que não me resta daquela noite mais do que uma longa sensação de imenso deleite, na qual me sentia afogar num mar de volúpia. (ALENCAR, 1959, v. 1, p. 355-6)

Se analisarmos a cena tendo em mente o ponto de vista de Paulo, podemos ver que nesse momento Lúcia aparece como se fosse outra pessoa. Ela não se comporta como a cortesã lasciva das passagens anteriores, mas como uma namorada. Afoita, mas namorada. Ela se entrega com fúria, mas com doçura, e lhe entrega beijos que, jura, ninguém jamais os teve.

Aqui, o narrador também se comporta de outra forma. Paulo conta o que se passa de maneira diferente. A descrição é feita mostrando ao leitor o que ele sente e não o que vê. Não há menção ao corpo e às suas partes. Não aparecem os termos *olhos, cabelos, braços, etc.* Não há descrição de roupas ou movimentos. Aqui é a palavra *alma* que se repete, a alma de Paulo. A palavra *corpo* que aparece no trecho não se refere ao corpo de Lúcia e sim ao do homem; e não é um corpo que age no domínio do erotismo, é um corpo de vítima, numa iminência de morte, subjugado pela cobra, símbolo do pecado. Os seios que se insinuam nessas linhas não são os da mulher, nem são seios de corpo, são os da alma.

O estudo do léxico também revela diferenças. Esse trecho apresenta palavras que mapeiam um terreno totalmente diverso das situações anteriores. Aqui, elas remetem a algo da ordem do sensorial: *queimar, parecer, arder, sentir, vertigem, arrebatado, alhear, sensações, doce, aveludado, tato, deleite.*

O narrador não descreve o que está diante de seus olhos; ao contrário, mostra ao leitor o que se passava no interior da personagem. O verbo *sentir* aparece três vezes e o vocábulo *sensação* aparece mais duas vezes. Aqui, o paladar e o tato são os sentidos que predominam e são os sentidos da proximidade, do contato, em oposição aos sentidos da visão e da audição, sentidos da distância, que aparecem nas duas ocasiões anteriores.

A passagem supõe uma viagem para dentro, explorando emoções e sensações, com uma descrição detalhada e imagética do mundo interior da personagem. A palavra literária cria uma exposição vívida da fantasmagoria do desejo e do gozo; é capaz de transformar arrebatamento erótico em visões de plantas, líquidos e feras. Essa capacidade de dar corpo, imagem, ao que é essencialmente da ordem do pensamento e das emoções é um atributo valioso da literatura, quando comparada às outras artes, na descrição do erótico. Ou ainda em outras palavras, como disse Eliane Moraes, ao comentar um poema de Verlaine: ao “delírio do corpo” pode corresponder o “delírio da palavra” e esta “seria a dimensão privilegiada da escrita ao representar os atos lúbricos”²²⁴.

Nas três cenas, aparece uma demarcação de extremos. O sentido referencial (amante e esposa)²²⁵, o léxico (da fisicalidade e das sensações) e as imagens construídas (exterior e interior), demarcam e põem em confronto as visões externa e interna, o corpo e a alma, a lascívia e o amor puro, os arquétipos da puta e da santa.²²⁶ De algum modo essa dualidade também situa em dois extremos o corpo da mulher e o olhar do homem. Nesse contexto que parece remeter à discussão do dionisíaco *versus* o apolíneo, a mulher aparece como o excesso e a ameaça ao equilíbrio do homem. O instinto é suposto como algo que nos arremessa ao animalesco e o intercurso sexual como um perigo, um virtual aniquilamento e como um estado de suspensão da razão. Paulo chega a se descrever exposto a predadores (cobra e leão), diz que os lábios de Lúcia “comiam de beijos a vítima que eles provocavam”²²⁷, que abraços estrangulavam, que beijos asfixiavam²²⁸, e também fala em vertigem e

²²⁴ MORAES, 2005, p. 75.

²²⁵ Remeto o leitor aos textos de Dante Moreira Leite e Jaime Ginzburg, citados na bibliografia.

²²⁶ Para compreender melhor o arsenal arquetípico em jogo na construção da figura de Lúcia, sugerimos ao leitor consultar a reflexão de Gabriela V. de Moraes em sua dissertação de mestrado *Que diabo de gênio o dessa rapariga? - A construção do feminino em Lucíola, de José de Alencar*.

²²⁷ ALENCAR, 1959, v. 1, p. 348.

²²⁸ “Seu olhar queimava; e às vezes parecia que ela ia estrangular-me nos seus braços, ou asfixiar-me

alheamento.

Interessante notar que, além destas sobreposições e oposições, ainda podemos observar outra dualidade que aparece nas três circunstâncias. Na cena do quarto de Lúcia, aparece um contraponto entre as figuras de abismo (de sensualidade) e de elevação, construída pela nuvem aos pés de Lúcia (nuvem de rendas e cambraias). Na cena da sala de Sá, contrastam o divino e o satânico. Na cena da relva, a terra maninha e estéril faz contraste com o mar de volúpia. Como esses opostos estão presentes e aproximados em todas as passagens, há uma certa suspensão do maniqueísmo, o texto parece apontar que tanto na visão externa quanto na interna, no corpo e na alma, na luxúria e no amor puro, em todos esses espaços existe um núcleo de ambivalência em que elementos contrários coexistem sem se negarem.

Assim, a demarcação de extremos toma lugar ao lado da aproximação de opostos. As duas situações do enredo (duas cenas de lascívia e uma de encontro idílico), os dois universos do gozo erótico (externo e interno) e os dois conjuntos de léxicos (do corpo e da alma) se misturam nas figuras que produzem. Tanto as imagens do mundo interior e fantasmático quanto aquelas do mundo exterior e da fisicalidade têm figuras ambíguas, múltiplas e não conformes. Do mar de volúpia à terra estéril. Do divino ao satânico. Do abismo de sensualidade à figura da bacante assunta nas nuvens. Isso e aquilo. Isso tudo e vice-versa.

Esse procedimento retórico imprime um caráter ambivalente ao texto e produz o efeito das distâncias que se colam, dos opostos que se afirmam. Assim a narrativa parece materializar em palavras a ideia de que mesmo no lugar do extremo, assim como no seu oposto, o contraditório habita.

QUADROS VIVOS: ESTÁTUAS DO GOZO

Além da demarcação de extremos com aproximação de opostos, observa-se um outro elemento na análise dessas cenas: as descrições no quarto de Lúcia e na sala de Sá são mediadas por elementos da estética clássica. Entre outros marcadores, na

com seus beijos” (*Lucíola*, capítulo IV).

primeira, Lúcia é descrita como “formosa bacante” e aparece a referência à cidade grega de Corinto. Na segunda, ela lembra uma virgem grega e suas poses eróticas reproduzem quadros que retratam “os mistérios de Lesbos”.²²⁹

Sobre tal alusão, vale lembrar que o forte componente homoerótico da poesia de Safo de Lesbos fez com que os termos *lesbianismo* ou *safismo* passassem a ser sinônimos de homossexualismo feminino.²³⁰ Com essa referência, portanto, a expressão de Alencar passa a ser bastante sugestiva e ousada para o século XIX, como denota a definição do termo ainda em 1959, quando luxuosos dicionários enciclopédicos definiam lesbianismo como “um dos vícios sensuais contra a natureza, aberração do instinto sexual”²³¹.

Corinto foi uma das polis mais florescentes da Grécia antiga, famosa pelo comércio de uvas (fruta que Lúcia metaforicamente amassava com os pés). Há um provérbio que diz: *non licet omnibus adire Corinthium* (nem a todos é dado ir a Corinto). Como a cidade era voluptuosa e cheia de prazeres, seus entretenimentos eram caros, havia muitos homens que eram forçados a abster-se deles por falta de dinheiro²³². Segundo o *Lello*, ainda em meados do século XX, o provérbio era comum e era citado geralmente a propósito de algo que temos que renunciar por falta de engenho, força ou fortuna. Também Paulo conta seus cobres pensando em Lúcia, avaliando se poderá pagar pela mulher. Cotejar a referência a Corinto com a postura pragmática de Paulo parece situar Lúcia na esfera da cobiça e do venal.

Por outro lado, a referência também faz lembrar *Coríntios*, as duas belas e célebres epístolas do apóstolo Paulo aos habitantes de Corinto. Entrando na cidade, o Santo funda um templo à sua igreja e prega a sua palavra. Quando o narrador, homônimo do santo²³³, a vê como uma mulher voluptuosa de Corinto, ele acabava de

²²⁹ Lesbos, uma ilha grega localizada no nordeste do mar Egeu, perto do litoral da Turquia, foi um importante centro na Era do Bronze (c. 3600 – c. 2000 BC). Ficou famosa por ser o berço de Safo, célebre por suas poesias líricas. Safo escreveu epitalâmios, elegias e hinos, dos quais só foram preservados duas odes e alguns fragmentos “de caráter passional”, provavelmente pela censura dos monges copistas. Informações recolhidas da enciclopédia *Lello Universal*, 1959, p. 809.

²³⁰ O verso greco-latino de cinco pés ou decassílabo com ictos nas sílabas quarta e oitava também leva seu nome. Interessante notar que o verbete *Lesbos* (na forma italiana) não consta na *Enciclopédia dell'arte antica*, - o verbete *Leros* é imediatamente sucedido pelo *Letoon* (1958, v. 2, t. 3, p. 347). Também no *The dictionary of art*, no comentário sobre a ilha, não há menção a Safo (*The dictionary of art*, 1996, v.19, p. 234).

²³¹ Por exemplo, *Lello Universal*, 1959, v. 2, p. 55.

²³² Também sobre isso, Castro Alves escreveu no poema *O sibarita romano*: “Insano! insano! que tormento sinto! Traze o louro falerno transparente na mais custosa taça de Corinto”.

²³³ Essa relação do narrador com o santo e suas cartas vai ser retomada no capítulo *Luz e Lúcifer*.

entrar em outro templo, o quarto da poderosa cortesã²³⁴ - “a deusa do templo”, nas palavras de Paulo, poucos parágrafos antes da citação à Corinto.

Voltando, pensando na utilização de elementos da estética clássica no texto, vale notar que tal expediente só aparece na construção das duas primeiras cenas, as “corpóreas”, até porque estas constroem uma imagem externa que convoca esse tipo de referência imagética. Na cena de amor no leito de relva, que está no domínio das sensações e do mundo interno de Paulo, essas referências não aparecem.

Também é preciso considerar que a presença de elementos clássicos no livro por si só não deve ser considerada algo singular, pois foi procedimento recorrente nas obras dos autores românticos. Tais elementos constituem um recurso estético que produz vários efeitos. Podem constituir apenas um artifício de estilo, como uma citação erudita, para valorizar a descrição. Podem igualmente representar uma estratégia de autorização do discurso: convocar a tradição é uma forma de se filiar a uma linhagem e fazer parte de um discurso autorizado e estabelecido. Esses elementos clássicos podem também comparecer para aplacar uma possível reação moral ao texto, justamente por filiar aquele imaginário a uma tradição que tem certa chancela para expor o tema. Sob as sedas da referência, o escritor não precisa dizer, mas consegue francamente sugerir nudez ou masturbação, por exemplo, como na cena da dança sobre a mesa. Todos esses expedientes podem estar acontecendo em *Lucíola*, dado que não são excludentes.

Contudo, o que torna esse artifício um recurso narrativo digno de um olhar mais atento em *Lucíola* especificamente é a enunciação desse procedimento, como uma *estratégia de dizer*, nas falas de Paulo e de GM.

GM avisa:

.....
 [...] se este livro cair nas mãos de alguma das poucas mulheres que leem neste país, ela verá estátuas e quadros de mitologia, a que não falta nem o véu da graça nem a folha da figueira, símbolos do pudor no Olimpo e no paraíso terrestre. (ALENCAR, 1959, v. 1, p. 309)

E Paulo diz:

.....
 Se a senhora não conhece as odes de Horácio e os Amores de Ovídio, se nunca leu a descrição da festa de Baco e não tem notícia dos mistérios de Adônis ou do rito afrodísio das virgens de Pafos,

²³⁴ Também parece possível aproximar *Lucíola* e *A noiva de Corinto*, poema de Goethe (1797), mas não está no escopo deste artigo.

.....

que em comemoração ao nascimento da deusa iam certos dias do ano banhar-se na espuma do mar e oferecer as primícias do seu amor a quem mais cedo as cobiçava; se ignora tudo isto, rasgue estas folhas, ou antes queime-as, para que sua neta, achando as tiras que ficarem sobre a mesa, não se lembre de fazer delas papelotes. Se ao contrário apreciou esses trechos admiráveis da literatura clássica, pode continuar a ler, pois não achará imagem, nem palavra que revolte o bom gosto: sensitiva delicada dos espíritos cultos. (ALENCAR, 1959, v. 1, p. 339)

.....

Além dos fragmentos citados, o enfrentamento do problema do dizer a experiência carnal e a aventura lúbrica é matéria da fala do narrador em vários outros momentos, mas vale lembrar o momento em que ele hesita diante da descrição da orgia na casa de Sá. Paulo pensa em substituir as palavras pelas reticências, mas diz considerar a reticência semelhante à hipocrisia e opta pelo que considerava o caminho da imoralidade: “A minha história é imoral; portanto não admite reticências”²³⁵. Nem usa reticências nem fecha a porta “do quarto” para o leitor.

Uma vez problematizado pelo narrador, enunciado pelas personagens e concretizado no texto, esse discurso excede o contexto em que é formulado, insinua uma possível chave de leitura e adquire estatuto de projeto estético, de como dizer o erótico²³⁶.

José de Alencar, com sua escrita ambiciosa e sua personalidade irritável, foi, em vida, quase sinônimo de incômodo e polêmica. Apesar de repousar sobre um conjunto de obra imponente, alguns de seus intérpretes lhe impuseram o fardo de carregar para a posteridade um legado questionável. O olhar desse trabalho não quer perder de vista esse lugar do escritor: efígie de figura paterna rebaixada, imposição do conflito entre as supostas postura severa do autor real e impostura sensual da obra. É nesse vão que se instauram as ideias dessa leitura: propor mais uma interpretação para o pensamento de *Lucíola* não tem por intenção elucidá-lo ou cingi-lo, deseja apenas propor outro recorte e espreitar outras possibilidades de reflexão a partir dos elementos do texto.

O problema de como dizer o sexo neste romance parece merecer questionamento e investigação. Pode-se observar, a partir de uma leitura preocupada

²³⁵ ALENCAR, 1959, v. 1, p. 345.

²³⁶ Eliane Robert Moraes faz uma reflexão semelhante ao comentar o livro *Contos de Escárnio – Textos grotescos* (de Hilda Hilst, 1990), quando a personagem questiona: “É metafísica ou putaria das grossas?” em “Topografia do Risco”, 2008, citado na bibliografia.

com os aspectos formais, que há uma formulação estética do tema do erotismo que entra em sintonia com o enredo do livro, estabelecendo uma relação entre forma e conteúdo. Na dualidade se urde a psicologia da heroína e a ambiguidade do herói, assim se fiam as tramas da linguagem.

A aproximação de imagens antitéticas que se formam exatamente a partir da demarcação temática e lexical de opostos e o uso de referências clássicas – que obedecem a uma lógica interna consistente, coerente e detalhada – apontam para a busca de uma via expressiva que permita fixar em palavras a experiência erótica. Esculpindo esses extremos e essa estética no corpo de Lúcia e no corpo das palavras, como um “quadro vivo”, o texto aponta para a criação de uma “estatuária do desejo”.



6. ESPIRAL DA IMITAÇÃO

... imitar com a posição, com o gesto, com a sensação do gozo voluptuoso que lhe estremecia o corpo, com a voz que expirava no flébil suspiro e no beijo soluçante, com a palavra trêmula que borbulhava dos lábios no delíquio do êxtase amoroso.

Fala do narrador em *Lucíola*

RESUMO

Examina a questão da imitação enquanto uma temática recorrente no livro e como um eixo que atravessa e urde forma e conteúdo, palavra e ideia.

A VOZ E O GESTO

O tema da cortesã regenerada enseja o gesto imitativo, traz uma questão cara, especialmente para Alencar e seu tempo, que é o aproveitamento de elementos da literatura europeia na constituição da brasileira. A esse respeito, o escritor declarou: “Tachar esses livros de feição estrangeira é não conhecer a sociedade fluminense que aí está a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses e jargão eriçado de termos franceses”. Assim afirmava imitar, com literatura, uma sociedade que imitava outra, o que Schwarz qualificou como “imitar uma imitação.”²³⁷

Em *Lucíola*, a questão da cópia aparece reiteradamente, desde amalgamar imagens decalcadas de estereótipos femininos até figurar a tomada de modelos nas heroínas da literatura (como Margarida, Atala e Virginie). A cena da dança nua sobre a mesa parece alegorizar esses movimentos circulares entre original e cópia: Lúcia não faz uma dança sensual simplesmente, ela copia quadros que retratam os “mistérios de Lesbos”; ela imita figuras de mulher e faz a arte das pinturas retornar a seu estatuto de carne, esculpindo no corpo “quadros vivos” (expressão de Alencar), estátuas de desejo e de gozo. Também Paulo, afirmando sua dificuldade de reproduzir um quadro fiel da amada, aponta para a imitação e, como disse Valéria De Marco, para a “dificuldade de apreender e representar o real”. Apontando no texto o tratamento literário à questão da imitação e transferindo o foco analítico da psicologia de Lúcia para a fala de Paulo, este capítulo mobiliza aspectos da carnadura discursiva deste romance que Alencar chamou perfil de mulher.

²³⁷ SCHWARTZ, 2012, p. 41 - 6.

A QUESTÃO DA IMITAÇÃO

A noção de imitação²³⁸ é um conceito importante associado à arte. Tanto Platão quanto Aristóteles se valeram dele para definir a experiência artística, mas cada um a seu modo. Ainda na antiguidade, as ideias destes filósofos desenhavam um confronto: a noção platônica de cópia literal da realidade externa colidia com o conceito aristotélico de *mimesis*, imitação da natureza como fonte da arte, mas não relacionada à estreita conformidade entre modelo e obra.

Na Europa renascentista, a ideia de cópia ainda seria um tópico importante, mas ocorreria uma mudança de foco, o modelo a ser imitado se deslocaria da realidade externa para outras obras de arte. O artista, preocupado com a tradição e com o cânone, passaria a copiar os “grandes autores antigos”, de acordo com um sistema prescritivo de “princípios e procedimentos” que deveria seguir. Nesse sentido, outra acepção surge para a palavra imitação, a própria obra, fruto desse gesto imitativo, passa a ser denominada (e mesmo a ser concebida como) imitação. É o caso, por exemplo, da tragédia de Racine, *Iphigenia*, que seria considerada uma “imitação” da tragédia *Iphigenia in Aulis*, de Eurípedes. Mas a questão ganha complexidade quando toca no sentido de “resultado artístico autônomo”,²³⁹ passando a apresentar limites pouco precisos com a ideia de influência.²⁴⁰ No que tange aos deslocamentos do conceito de imitação, de forma geral tem-se que até o século XVII “imitar” - quer seja reproduzir a natureza, os feitos de grandes homens ou outros artistas - era preconizado e louvável, contudo passa a ser um problema quando da valorização romântica da singularidade, do *gênio inovador* e da *originalidade*. E é nesse contexto que surge *Lucíola*.

²³⁸ Em Nitri (2015, p. 126 – 168) o leitor pode encontrar uma reflexão mais aprofundada e esclarecedora a respeito dos conceitos de imitação, influência, originalidade e intertexto.

²³⁹ Nitri (2015, p. 127) citando Cionarescu.

²⁴⁰ O conceito de influência, como analisado por Antonio Candido no artigo *Literatura e Subdesenvolvimento*, implica reconhecer que “o problema das influências pode ter um efeito estético bom ou deplorável”, mas não necessariamente rebaixa a obra, pois há sempre um elemento inovador trazido pelo receptor. Confronte com Candido, 1989, p. 140 - 62: “Huidobro estabelece o “Criacionismo” em Paris, inspirado nos franceses e italianos; escreve em francês os seus versos e expõe em francês os seus princípios, em revistas como *L'Esprit Nouveau*. Diretamente tributário das mesmas fontes são o Ultraísmo argentino e o Modernismo brasileiro. E nada disso impediu que tais correntes fossem inovadoras, nem que os seus propulsores fossem por excelência os fundadores da literatura nova: além de Huidobro, Borges, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e outros.”

A ideia de que *Lucíola* supõe uma imitação²⁴¹, de que seria uma “imitação servil” de *A dama das camélias*, pode ser rastreada nos comentários dos críticos contemporâneos de Alencar, aparecendo com veemência nas críticas de Joaquim Nabuco. Entre outras censuras, o crítico afirmou que *Lucíola* não passava de uma “edição brasileira” de *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho (1824 a 1895)²⁴²:

[...] *Lucíola* não é senão a *Dame aux camélias* adaptada ao demi-monde fluminense; cada novo romance que faz sensação na Europa tem uma edição brasileira dada pelo Sr. J. de Alencar, que ainda nos fala da originalidade e do ‘sabor nativo’ dos seus livros.

A resposta de Alencar a tais acusações veio de forma impaciente, intolerante e agressiva²⁴³. O temperamento combativo e o espírito suscetível do romancista fizeram com que ele, aos 46 anos, dois anos antes de falecer de tuberculose, gozando de reconhecimento e prestígio, se envolvesse num debate que tomou vulto de polêmica com o jovem diplomata, 26, que estava em sua trajetória ascendente para se consagrar como historiador, ensaísta, sólido intelectual e habilidoso orador. O debate esfriou, o escritor faleceu, mas cerca de um século depois, Brito Broca (1903-1961), num artigo datado de 1956²⁴⁴, ainda afirmava que o romance de Alencar não tinha originalidade e que reproduzia “quase servilmente” o tema de *A Dama das Camélias*.

Essa maneira de ver a relação entre as obras francesa e brasileira iria mudar, com a valorização progressiva da obra de Alencar²⁴⁵. Nitrini observa que acusações semelhantes ainda estão presentes na contemporaneidade, mas que são provavelmente “determinadas por uma concepção equívoca do que seja o processo criador”.²⁴⁶ Comparando as duas obras, De Marco afirma que *Lucíola* “apresenta uma elaboração mais refinada” do narrador: o distanciamento do “narrador-testemunha-escrevente” de Dumas Filho passa em *Lucíola* pelo desdobramento da figura de Paulo²⁴⁷.

²⁴¹ Vários críticos (por exemplo Nitrini, De Marco, Faria e Pinto, citados na bibliografia) estudaram a relação de *Lucíola* com romances estrangeiros. Além dos livros e autores aqui comentados, poderiam figurar Barrière e Thiboust, com *As mulheres de mármore*; Victor Hugo, com *Marion Delorme*; Abade Prévost, com *Manon Lescaut*; Giuseppe Verdi com *La traviata*.

²⁴² COUTINHO, 1965, p. 135.

²⁴³ De Marco também é dessa opinião, como declara em *O império da cortesã* (1986, p. 62 e p. 65).

²⁴⁴ BROCA, 1979, p. 245.

²⁴⁵ Remeto o leitor à breve porém representativa revisão da crítica ao romance, compilada no capítulo *Atos e Palavras*.

²⁴⁶ NITRINI, 1994, p. 138.

²⁴⁷ De Marco, 1986, p. 153.

A importância do diálogo entre o livro de Alencar e seus congêneres estrangeiros como uma demanda do romance estava colocada pela crítica. Até porque a leitura detalhada de *Lucíola* aponta para esta direção, especialmente no diálogo estreito que estabelece com *A dama das camélias*. Além da temática da cortesã regenerada, tem-se o narrador homem em primeira pessoa e vários elementos de similaridade e paralelismo, como correspondências entre cenas e personagens nos dois livros²⁴⁸. Assim, o texto mesmo parece apontar para a questão da imitação.

Partindo da ideia de que a imitação é uma tópica importante para a obra, o objetivo deste capítulo é examinar esta matéria no âmbito da forma: investigar como o escritor deu tratamento literário à questão da imitação no seu romance.

IMITANDO IMAGENS DE MULHER

Para pensar a imitação como um problema da forma, dos modos de dizer, vale examinar, por exemplo, como a temática aparece na descrição das cenas lúbricas.

No capítulo *Estatuária do desejo*, são descritas e analisadas em detalhes as três principais cenas eróticas do livro com o objetivo de perceber os mecanismos usados na elaboração estética das cenas, nos níveis lexical e imagético. Um resumo rápido deve evidenciar os elementos em jogo e a presença de uma dinâmica de contraste.

Na primeira cena erótica de *Lucíola*²⁴⁹, Paulo vai à casa da moça em busca de sexo e exige que ela se comporte como cortesã. Na outra, os dois estão novamente a sós, mas não no luxuoso quarto da cortesã e sim num leito de relva; ele diz: “quero que sejas minha e minha só”. A moça responde prontamente às duas demandas: num momento se contorce e geme como a cortesã lasciva e voluptuosa, no outro embala o seu enamorado em amores ternos de corpo e de alma. O outro momento erótico do livro ocorre, no tempo ficcional e na linha da narrativa, entre as duas cenas anteriores. Agora eles não estão sós, Lúcia se exhibe nua em pelo para todos os homens presentes, e a tensão erótica que domina o ambiente não se resolve com o intercuro sexual, não ali na sala de Sá.

²⁴⁸ Confronte com os comentários de De Marco (1986, p. 185) e Nitrini (1989, p. 91), discutidos no capítulo *Luz e Lúcifer*.

²⁴⁹ As três cenas estão transcritas no capítulo *Escrita do sexo*, onde importava analisar o léxico e a construção das imagens nas três passagens. Aqui a análise será focada na cena da orgia, em como a questão da imitação está trabalhada nesta cena.

A dança nua - que interpola os dois momentos de intercuro sexual mais detalhadamente descritos no romance - pode ser considerada um ponto de inflexão na trama, uma espécie de ápice de licenciosidade, a partir do qual Lúcia passa a se comportar de forma diferente e cada vez mais se afasta do mundo da prostituição.

É uma cena que se destaca do conjunto, e deve ser vista fora da dualidade, da dinâmica de contraste delineada pelas outras. Para facilitar a análise, reproduzo novamente o trecho do livro:

Lúcia ergueu a cabeça com orgulho satânico, e levantando-se de um salto, agarrou uma garrafa de champanha, quase cheia. Quando a pousou sobre a mesa, todo o vinho tinha-lhe passado pelos lábios, onde a espuma fervilhava ainda. Ouvi o rugido da seda; diante de meus olhos deslumbrados passou a divina aparição que admirara na véspera.

Lúcia saltava sobre a mesa. Arrancando uma palma de um dos jarros de flores, trançou-a nos cabelos, coroando-se de verbena, como as virgens gregas. Depois, agitando as longas tranças negras, que se enroscaram quais serpes vivas, retraiu os rins num requebro sensual, arqueou os braços e começou a imitar uma a uma as lascivas pinturas; mas a imitar com a posição, com o gesto, com a sensação do gozo voluptuoso que lhe estremecia o corpo, com a voz que expirava no flébil suspiro e no beijo soluçante, com a palavra trêmula que borbilhava dos lábios no delíquio do êxtase amoroso.

Deviam de ser sublimes de beleza e sensualidade esses quadros vivos, que se sucediam rápidos; porque até as mulheres aplaudiam com entusiasmo e frenesi. Revoltou-me tanto cinismo; ergui-me da mesa. (ALENCAR, 1959, v. 1, p. 350)

Numa primeira camada de leitura²⁵⁰, lê-se a passagem como parte da história, como um entrecho que compõe o enredo²⁵¹. Nesse âmbito, o episódio parece mostrar - a Paulo e ao leitor - a força erótica de Lúcia e a *falta de limites* da cortesã, enuncia as tensões do corpo, a luxúria, os ciúmes de Paulo e o seu desejo de posse.

Seria possível entender a dança nua também como uma alegoria do enredo?

²⁵⁰ Umberto Eco, referindo-se às poéticas contemporâneas, dizia que cada obra de arte congloba uma infinidade de leituras possíveis (2008, p. 67). Sou da opinião de que esse conceito funciona na prosa assim como na poesia. A intervenção do leitor no texto, na perspectiva deste artigo, é a prática de estar aberto (também o leitor) a diferentes abordagens. Aprofundar a discussão contrapondo a noção de “obra aberta” com a ideia de “obra de arte perfeita, clássica, tipo diamante” ou “cristal”, é interessante, mas foge ao escopo deste trabalho (CUTOLO, 2008, p. 9).

²⁵¹ Remeto o leitor ao capítulo I, para a nota que esclarece sobre a terminologia. *Enredo*, como sinônimo de entrecho e trama – a palavra *enredo* neste trabalho será sempre utilizada para referir-se ao “conjunto dos fatos encadeados que constituem a ação de uma obra de ficção”. (FERREIRA, 2010, p. 801). A comparação enredo / entrecho quer fazer o contraponto entre a cena (uma cena) e o conjunto de cenas (o que chamamos de enredo, como na aceção acima).

O sentido de desmascaramento, de revelação da imagem da cortesã, imanente na dança, é o que define a linha narrativa do livro, como bem observou De Marco:

O critério de linearidade da narração não se aplica à história de amor, mas sim aos fatos que revelam a Paulo, a cortesã, seus prazeres e suas misérias²⁵²

Para Paulo, a exposição de Lúcia na mesa de Sá é o elemento isolado de maior impacto na revelação da mulher como a cortesã lasciva sob a pessoa amada. O “gesto meigo” e a “atitude singela e modesta” que ele via na moça desvanecem sob a “fulgurante impudência”, a “estátua animada de desejos” que se desnuda para cevar “a concupiscência de muitos”, a cena lhe inspira vergonha e asco:

a estátua animada de desejos que eu não havia excitado, em vez de provocar em mim a admiração, indignou-me. Tive vergonha e asco, eu, que na véspera apertara com delírio nos meus braços essa mesma cortesã, menos bela ainda e menos deslumbrante, do que agora na sua fulgurante impudência.

O papel primordial de Sá na história, auxiliado por Cunha, é o de se apresentar como ator central nos eventos que revelam a face libertina de Lúcia. Este elemento também está como que alegorizado na cena. O amigo, ao convidar Paulo para cevar em sua casa, exibiu um “sorriso maligno” sugestivo de que Lúcia estaria lá e que estava arquitetando alguma coisa.²⁵³ Assim, na cena, como em todo o livro, Sá aparece como uma figura central no processo de desmascaramento de Lúcia, corroborando com a ideia de que o episódio contém alguns elementos alegóricos.

Ademais, a descrição da cena exprime em cores instantâneas, como num quadro impressionista, o contato irritado entre pureza e lascívia, que é o conflito central da história, o que parece também corroborar com esta hipótese. A nudez da moça, “divina aparição”, se revela quando a seda ruge, desliza sobre a pele em pelo e cai aos seus pés. Como uma virgem grega, a bacante coroa-se de verbena. Como uma estátua animada, a mulher imita as figuras de mulher, as cenas dos quadros, uma a uma. “Os quadros vivos se sucediam rápidos”, materializando a expressão do desejo, corporificando a fisionomia extática do delíquio amoroso; executando um balé sublime e asfixiante, crispado por tremores, dilatado por suspiros e beijos.

Sobre a mesa da casa de Sá, os olhos de Paulo veem (ou viam) pureza, orgulho e dignidade de permeio com lascívia, humilhação e iniquidade. Nessa

²⁵² DE MARCO, 1986, p. 159.

²⁵³ ALENCAR, 1959, v. 1, p. 323.

passagem ele não consegue apreciar o espetáculo de Lúcia e foge “alucinado”. Esse confronto entre as duas visões da cortesã e o desmascaramento são elementos centrais tanto na descrição da *cena* como no *enredo* em *Lucíola*. Amargar essa contradição é o conflito do homem no instante e no decorrer do livro.

O processo de desmascaramento ensejando o embate entre pureza e lascívia é fulcral na dança assim como é um dos grandes eixos que perpassam o livro. Na primeira parte da história, roda em favor da lascívia, na segunda parte, venceria a pureza. Durante a primeira metade do livro a moça da Rua das Mangueiras, inicialmente tomada por menina pura, vai sendo desmascarada. Na segunda metade, Lúcia/Maria da Glória aplaca as demandas do corpo e segue buscando pureza. Trazendo a representação desse embate em uma cena - a sobreposição entre pureza e lascívia, e o desmascaramento - a cena da dança parece uma síntese alegórica, uma miniatura em porcelana, uma imitação do enredo.

A sobreposição entre o grotesco e o sublime também está presente. A revolta que a personagem de Paulo experimenta ao sair da sala ocorre porque ele entende que, ao dançar nua para vários homens, Lúcia se rebaixa, e chega ao ponto mais baixo, mais grotesco. Mesmo ponderando que “deviam de ser *sublimes* de beleza e sensualidade esses quadros vivos”, ele tem um choque, esperava uma coisa e encontrou outra, e não consegue fruir o espetáculo. Um narrador distanciado poderia comentar que o nosso jovem está tomado de ciúme e que suas atitudes estão em função desse sentimento e do sentimento de posse, mas Paulo não consegue fazer essa reflexão. No momento da dança ele está assaltado pelo terror que essa nova imagem lhe inspira ao se sobrepor ao ideal sublime que estava em sua cabeça. Assim, aproximando o grotesco do sublime, a cena parece criar uma expressão para esses temas caros ao ideário romântico.

Bem ao gosto romântico, a cena lasciva antecede imediatamente à do encontro idílico na relva, em que Lúcia se entrega sob juras de fidelidade²⁵⁴. Nas duas passagens, Paulo e Lúcia vivenciam extremos, são como que arrastados numa torrente de sensualidade e catapultados da orgia para as juras de amor (ou quase, pois Paulo de fato não diz que a ama). Essa montanha russa dos sentidos parece ter um efeito de aguçar a tensão erótica. Para o escritor Victor Hugo o contraste entre o grotesco e o sublime é “a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte”:

“Esta beleza universal que a Antiguidade derramava solenemente

²⁵⁴ *Lucíola*, capítulos VII e VIII .

sobre tudo não deixava de ser monótona, a mesma impressão, sempre repetida, pode fatigar com o tempo. O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se a necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada. A salamandra faz sobressair a ondina; o gnomo embeleza o silfo”. (HUGO, 2007, p. 33).

Além disso, no episódio ocorre uma espécie de realização da metáfora da flor com essência de inseto. Paulo havia dito: “ao colher a linda flor, em vez da suave fragrância que esperava, senti o cheiro repulsivo do torpe inseto que nela dormiu”²⁵⁵. Na metáfora, ele se refere à moça-flor da Rua das Mangueiras. No banquete, à mesa da sala de Sá, ele está nauseado, pois a fragrância-essência haurida não era o que ele esperava. O sopro de primavera metamorfoseou-se num vendaval cujo vórtice atraía e ameaçava. Lúcia era agora como uma flor trepadeira parasita do tronco das árvores (metáfora de Alencar) expondo sem pudor a sua “rubra corola” no centro de uma orgia, cercada dos “insetos” que nela dormiram.

Há nessa imagem ainda o seu reflexo especular, que, como a cópia de um espelho, reproduz com fidelidade o original, mas transforma o direito em esquerdo e vice-versa. A aparência de flor com essência de inseto também pode ser representada no seu exato oposto: aparência de inseto e essência de flor. Se aos olhos de Paulo, Lúcia pareceu pura, mas ia sendo revelada em seu oposto; por outro lado, ela é uma cortesã, a quem a vida deu face de inseto, mas sua essência é de flor.

A dança também se mostra bastante significativa quando analisada pensando nas estratégias que o autor usa para mostrar a cena. Sua descrição faz pensar em “quadros vivos” (expressão de Alencar), quadros com o corpo, estátuas de desejo e de gozo. Não se pode deixar de notar que o gesto imitativo, tão caro a todo artista, aparece em primeiro plano. Lúcia não faz uma dança sensual simplesmente, ela reproduz as pinturas das paredes que mostram poses eróticas de mulheres nuas. A mulher do real (ficcional) imita a sua imitação: a mulher imita as figuras de mulher.

NARRATIVA EM ABISMO

A literatura reflete, mobiliza e consolida estereótipos.

A reprodução de estereótipos parece ressoar em vários níveis no romance, muitas figuras femininas são copiadas em Lúcia. Primeiro: a personagem é uma

²⁵⁵ *Lucíola*, capítulo II.

espécie de cópia, um “perfil de mulher” composto de várias imagens decalcadas, como bem notaram os críticos: noiva, amante, santa, puta, mulher-anjo, mulher-demônio²⁵⁶. Segundo: ela não é capaz de equilibrar com serenidade “o que *realmente quer*” e “o que aprendeu que *pode e deve querer*”. Em vários momentos do livro, é perceptível o quanto Lúcia sofre por desejar Paulo e ter que reprimir esses desejos²⁵⁷. Assim, em seu desespero de mulher, ela somatiza conflitos psicológicos²⁵⁸, age de forma díspar, ficando cheia de achaques, volúvel e incompreensível²⁵⁹, copiando um quadro muito associado ao feminino, a histeria. Gabriela Moraes, em seu trabalho sobre a psicologia de Lúcia, ilustra bem esse conceito à época de Alencar:

Até meados do século XIX, o discurso médico sobre a histeria remontava ainda quase inteiramente aos conceitos de Platão e a outros autores da Antiguidade clássica, para os quais o útero seria um animal oculto dentro do organismo feminino que teria “o apetite de fazer filhos” e que, quando contrariado, provocaria “angústias extremas” e “doenças de todos os tipos”. (MORAES, 2012, p. 26)

Terceiro: ela decalca modelos (de amor) dos livros que não cabem em sua realidade, como uma Emma Bovary ou como um Quixote sem Sancho e sem Rocinante. Faz leituras projetivas – de *Paul e Virginie* e de *Atala*, e de *A dama das camélias*, embora Paulo não compreenda²⁶⁰. Este último título é o romance com o qual *Lucíola* mais dialoga: compartilham o tema da questão da regeneração pelo amor, a condição das protagonistas, o narrador homem em primeira pessoa; pode-se inclusive fazer um paralelo entre algumas cenas²⁶¹ e também entre a maioria dos personagens²⁶²

²⁵⁶ Para aprofundar, consultar os trabalhos citados na bibliografia: LEITE, 1979, GINZBURG, 2000, e MORAES, 2012.

²⁵⁷ Como o narrador entrega no capítulo final: “Às vezes a surpreendia fitando em mim um olhar ardente e longo; então ela voltava o rosto de confusa, enrubescendo”. Ou logo mais adiante: “De repente Lúcia atirou-se a mim. Com uma arrebatada veemência esmagou na minha boca os lábios túrgidos, como se os prurisse fome de beijos que a devorava. Mas desprendeu-se logo dos meus braços, e fugiu veloz, ardendo em rubor, sorvendo num soluço o seu último beijo”. (*Lucíola*, capítulo XXI).

²⁵⁸ Lúcia diz: “Creio que estou doente, sofro tanto [...] dessa moléstia do coração que me há de matar” (*Lucíola*, capítulo XIV), entre outras falas que revelam o componente psicossomático de suas queixas. A histeria é considerada um estado intermediário entre a normalidade e a doença mental em que aparecem queixas físicas sem alteração orgânica que as justifique, mas as queixas nunca são totalmente arbitrárias e sempre tem relação com o problema ou o conflito da paciente (para aprofundar, consulte as obras de Freud citadas na bibliografia).

²⁵⁹ Além do discurso de Paulo e de Sá, Cunha diz: “A mais bonita mulher do Rio de Janeiro e também a mais caprichosa e excêntrica. Ninguém a compreende.” (ALENCAR, 1959, v. 1, p. 332)

²⁶⁰ Nos capítulos XV e XVII de *Lucíola*, os protagonistas comentam esses romances sugerindo uma leitura projetiva das obras citadas.

²⁶¹ Alencar mobiliza episódios que aludem a cenas de *A dama das camélias* para aproximar as duas mulheres e “negar o modelo de *A dama das camélias* e para revelar que o arrependimento de Lúcia não é reconhecido” (DE MARCO, 1986, p. 185). Essa discussão é abordada sob diversas óticas em vários capítulos deste trabalho.

das duas obras. Como anotou De Marco, “o gesto (de Lúcia) de esconder o romance sob o vestido oculta o desejo inconsciente de ser amada como Margarida”, mas o diálogo dos protagonistas de Alencar desanda no sentido de “exorcizar o fantasma daquele sonho romântico.”²⁶³ Ela sofre por não poder copiar, não poder ser como aquelas mulheres. Para ser como Virginie, falta-lhe a pureza; para ser como Margarida, falta-lhe o amor de Armando. O modelo de Atala, a honra de manter-se casta, parece emulável, ainda que de forma incompleta, pois Lúcia não tem a virgindade como escudo (como lembra Paulo) e “não tem pretensões a vestal” (como GM afirma no prólogo). Quarto: Paulo se diz disposto a reproduzir Lúcia tal qual era quando viva, como se a mulher do texto pudesse ser a cópia da outra²⁶⁴.

Nessa espiral de imitação, um quinto aspecto sobressai. O tema da cortêsã regenerada também enseja o gesto da cópia²⁶⁵, traz uma questão cara ao escritor e ao seu tempo que é a do *aproveitamento* dos modelos e dos temas consagrados da literatura ocidental na formação da brasileira²⁶⁶. Essa questão estava dada pelo tema de *Lucíola* e foi insuficientemente explorada pela crítica da época²⁶⁷.

A respeito da polêmica da importação do romance, Alencar escreveu no prefácio de *Sonhos d'ouro*: “Tachar esses livros de feição estrangeira é não conhecer a sociedade fluminense que aí está a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses [...] e jargão eriçado de termos franceses [...]”²⁶⁸. Assim o escritor imitava, com sua literatura, uma sociedade que imitava outra – o que Schwarz referiu como “imitar uma imitação”. O crítico afirma, ainda, que o escritor não soube trabalhar “a disparidade do enredo e a notação realista”, problema de composição gerado pela

²⁶² Nitrini, 1989, p. 91 – um excerto explicativo da reflexão da ensaísta se encontra reproduzido no capítulo *Luz e Lúcifer*.

²⁶³ DE MARCO, 1986, p. 174. Essa discussão também aparece no capítulo *Atos e Palavras*.

²⁶⁴ Nos capítulos primeiro e último se concentram as preocupações do narrador com o perfil de mulher que está retratando, mas essa questão está colocada em toda a obra.

²⁶⁵ “...todo trabalho imitativo, por mais fiel que seja ao modelo a cópia oferecida, exige o desenvolvimento de uma operação ordenadora, que, ao mesmo tempo que nos remete ao ser imitado, igualmente aponta para a própria imitação, isto é, para a obra enquanto produto de um gesto mimético, que realça não mais o referente, mas o próprio modo como a imitação deste se configura”. (SEGOLIN, 1999, p. 15).

²⁶⁶ Segundo Sandra Nitrini, *Lucíola* “é um prato cheio para se examinar a questão dos modelos estrangeiros no processo de formação de nossa literatura, para se estudar a relação entre literatura e sublitteratura e para se discutir, de modo concreto, problemas teóricos como o da intertextualidade, fontes, influências e outros mais da literatura comparada (NITRINI, 1989, p. 85).

²⁶⁷ Um exemplo desse debate é a polêmica entre Nabuco e Alencar, compilada por Coutinho, citada na bibliografia.

²⁶⁸ Valéria De Marco também comenta essa “imitação de modelos” provenientes de “civilizações mais adiantadas” (1986, p. 51). A crítica pontua que Alencar se apoiava nas ideias de Herculano que profetizara que o Brasil seria uma grande originalidade nascida de uma mescla de culturas.

inadequação dessa imitação: importar o romance, segundo Schwarz, implicava importar ideias, liberais ou aristocratizantes, incompatíveis com uma sociedade de cultura dependente, que era ainda escravagista e regida pelo favor. Com essa diferença de contexto, ainda segundo o crítico, ao importar trechos e conflitos se formava um desnível onde alguns escritores tombavam, “tombos de estilo próprio”²⁶⁹.

Contudo, é bem possível que o escritor cearense estivesse atento a essa incompatibilidade entre as realidades das nações centrais e das culturalmente enraizadas na periferia. A frase no parágrafo anterior mostra que Alencar sabia que imitava uma espécie de imitação. E, de todo modo, a percepção dessas diferenças é uma inteligência razoavelmente evidente ainda hoje.

Ademais, é no livro que se podem identificar alguns aspectos que parecem apontar para a busca de uma possível solução para este desnível: 1) A imitação do modelo francês em *Lucíola* é construída dentro de um painel de imitações que coloca a questão da cópia no centro de uma discussão mais complexa: não somente o *tema*, ou as *questões de fundo*, mas também a *forma* convoca uma discussão sobre a questão da imitação 2) O autor constrói a narrativa na perspectiva de Paulo, que é a fala de um jovem provinciano recém-chegado à corte, procurando se encaixar nessa sociedade impregnada de europeísmos (que ele estaria inclinado a copiar). O discurso do rapaz, embora aplicado e comprometido com uma imitação de modelos europeus²⁷⁰, estaria contaminado com conceitos e valores locais, e seria tão genuinamente brasileiro quanto Paulo é. 3) O papel da audiência é fundamental na construção de todo discurso, e Paulo se dirige a uma senhora da corte, “mulher superior para julgar de uma questão de sentimento”²⁷¹, honrada representante da sociedade fluminense. Instituído essa senhora como interlocutora e moldando a fala em função de sua ouvinte, reforça a contaminação do texto com algo de seu tempo e lugar. 4) O romance, com sua forma dialogada e suas frequentes retomadas das opiniões e do papel do narrador, entre outros detalhes, se auto-referencia, chama a atenção para a forma de narrar, sugerindo que “a confissão do narrador deve ser vista como a espinha dorsal do romance”²⁷². Esses elementos também apontam para uma preocupação com a forma de dizer e podem representar uma estratégia que o autor encontrou para ajustar o tom da narrativa

²⁶⁹ SCHWARZ, 2012, p. 41 a 46. Confronte com a reflexão de Bosi no capítulo *Implume e Social*.

²⁷⁰ Questão analisada e detalhada no capítulo *Implume e Social*.

²⁷¹ *Lucíola*, capítulo I.

²⁷² DE MARCO, 1986, p. 150.

à realidade distinta; e assim mostrar algo mais, algo além do enredo, elementos da realidade local impregnados na fala do moço.

Numa outra visada, é possível perceber ainda outro elemento nesse jogo de imitação. Lúcia é uma mulher que, *montada como puta*, é capaz de empreender essa estatuária do erótico, forjando desejos e gozos que tem e que não tem. Desejos que não tem: Lúcia, para Sá e para os outros homens, copiaria os quadros com facilidade, acostumada que está a fingir desejos e volúpias que não tem; e o faz muito bem, pois arranca aplausos até das mulheres. Desejos que tem: ao mesmo tempo, sob o olhar de Paulo, Lúcia precisa ocultar sua própria incontinência e lubricidade, como um poeta, sofre por talvez fingir que é fingimento a volúpia que de fato tem. A prostituta se aproxima do poeta.

Se o poeta transforma o real na sua arte, Lúcia faz o movimento contrário: através dela, as telas do pintor retornam ao estatuto de carne. Nessa cena, através do movimento espelhado, movimento de imitação recíproca entre quadro e corpo, entre arte e carne, através desse gesto se conjugam fome, inspiração e erotismo. A *carne ceva*, é pasto dos homens, como disse Lúcia se referindo ao seu corpo²⁷³. O momento da mulher servida sobre a mesa é o auge do banquete de Sá²⁷⁴, o ponto alto em que todos giram a chave que abre o reino da treva e da loucura, assume foros de rito dessa religião de libertinos. A prostituta teria, assim, um papel de sacerdotisa desse mundo inferior²⁷⁵. O gesto imitativo de Lúcia figura sobre a mesa dois pecados capitais: a luxúria e a gula. A aproximação entre a imoderação erótica e o descomedimento da gula e da devoração se faz a partir sobretudo do excesso. Se, como formulou Moraes: “a pornografia é uma fome”²⁷⁶, para os convivas do banquete, Lúcia representa ao mesmo tempo ânsia e saciedade.

TRAÇOS CARREGADOS

Parece possível, portanto, depreender uma relação entre a construção da voz narrativa e o realce dado no texto para a questão da cópia. O livro copia a mulher que copia, na perspectiva do homem que copia, inseridos numa sociedade que copia.

²⁷³ *Lucíola*, capítulos VI e VII.

²⁷⁴ O banquete é um componente fundamental do imaginário libertino (consulte MORAES, 2015, p. 169).

²⁷⁵ Para uma discussão aprofundada sobre esse tema, remeto o leitor aos trabalhos de MORAES, 2015, e BATAILLE, 1987.

²⁷⁶ MORAES, em uma entrevista disponível no site <http://azmina.com.br>

Pensar nesse gesto de cópia (mais no gesto que na cópia) é pensar na voz de Paulo; é poder deslocar o foco analítico da psicologia da mulher e transferi-lo para o discurso do homem. É pensar em Paulo como artista e em Lúcia como objeto retratado, focar nas tintas ou na moldura, ver a mão do pintor diante da tela.

O movimento dessa leitura implica realçar que a fala do moço é o que de fato engendra a “figura feminina” no livro, o que pede não confiar totalmente no seu relato. Assim, ao passo que se identifica e se realça o papel do narrador, pode-se ao mesmo tempo perceber e desconstruir a carnadura discursiva do que Alencar chamou perfil de mulher. A interpretação que o narrador oferece ao leitor para a própria história e seus argumentos vão desenhando a sensação de leitura, e funcionam como um pintor que escolhe as tintas - e com pinceladas únicas desenha o *seu* perfil do objeto – o perfil do outro pintado por ele. Como nas palavras de Paulo: “Às sombras do meu quadro se esfumam traços carregados, contrastam debuxando o relevo colorido de límpidos contornos.” O próprio narrador propõe a análise do *seu* quadro, sugerindo o contraste entre os *seus* “traços carregados” que esfumam e sombreiam; em comparação com o objeto, que também está na imagem, e se revela no “relevo colorido de límpidos contornos”.

A partir da análise detalhada dos processos de representação do texto, é possível perceber como a questão da imitação está evidenciada e trabalhada no romance. Múltiplas imagens de mulher estão justapostas, como que aprisionando Lúcia num círculo e numa performance; a dança da imitação parece alegorizar isso. A imitação da imitação e os movimentos circulares entre original e cópia - que aparecem no romance e estão evidenciados nos comentários críticos à obra - se instauram também na cena da dança funcionando novamente, mas agora em outro plano, como uma alegoria. A cena também manufatura uma miniatura do conflito do livro - do contato irritado entre pureza e lascívia. Ademais também contém - no seu forte componente de revelação de Lúcia - um traçado semelhante ao da trajetória da história.

Assim, a relação cópia e modelo e a questão da imitação estão retomadas em vários planos do livro, traçando uma espiral, num movimento que parece apontar para um jogo entre as palavras e as ideias. Estes elementos se instauram no domínio da enunciação, no âmbito da forma, na esfera do como dizer, e insinuam a presença de um mecanismo de representação, um tratamento literário destas tópicas.

7. LUZ e LÚCIFER

Como trata-se de nomes, eu também proponho uma mudança, bocejou o Rochinha. Em lugar de Lúcia — diga-se Lúcifer.

RESUMO

Numa leitura assumidamente anacrônica e descomprometida com as intenções do autor, investiga os nomes das personagens entendendo a nomeação como uma escolha lexical, uma potência no domínio do literário e do artifício.

DISSE O MEU NOME. QUE MAIS QUERO EU SABER?²⁷⁷

Os nomes próprios na literatura de Alencar merecem uma atenção especial²⁷⁸. Em notas ao romance *O guarani*, o escritor explica que o apelido da protagonista, Ceci, não seria apenas um fragmento de Cecília, mas que o vocábulo significa também magoar, doer. Em *Iracema*, o nome do guerreiro português Martin, entre outras correlações, alude a Marte, deus romano da guerra. Moacir, o filho gerado do amor sofrido da índia com o colonizador branco, significa filho do sofrimento²⁷⁹. Iracema é anagrama de América, ensejando - pelo tratamento literário do nome da personagem - uma estreita correspondência entre forma e ideia, ou como disse Vagner Camillo: “Alencar estava transpondo para o literário uma alegoria recorrente na iconografia da colonização, representando o continente (a América) pela figura de uma índia”.²⁸⁰

Em *Lucíola*, no prólogo “Ao autor” GM se dirige a Paulo e anuncia a origem de um nome - o título do livro:

(...) quanto ao título, não me foi difícil de achar. O nome da moça, cujo perfil o senhor desenhou com tanto esmero, lembrou-me o nome de um inseto. Lucíola é o lampiro noturno que brilha de uma luz tão viva no seio da treva e à beira dos charcos. Não será a imagem verdadeira da mulher que no abismo da perdição conserva a pureza d'alma?²⁸¹

²⁷⁷ Fala atribuída a Lúcia, capítulo XIV.

²⁷⁸ No capítulo *Máscara e Espelho*, analisando os papéis de GM no livro, discutiu-se a importância dos pseudônimos na obra do escritor e como o autor cearense usou esse artifício para agregar significados ao texto.

²⁷⁹ CAMILO, 2007, p. 4.

²⁸⁰ Vários estudos revelaram esquemas de nomeação significativa na obra de outros autores, vale consultar *O Otelô Brasileiro de Machado de Assis*, de Helen Caldwell; e *Recado do Nome – leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*, de Ana Maria Machado.

²⁸¹ *Lucíola*, prólogo assinado por GM.

Lucíola é um inseto que tem luz própria, mas vive na lama e na treva, cujo nome lembra o da heroína do romance. Contudo, como GM mesmo esclarece, o pirilampo não lembra apenas o nome, lembra também o perfil que ali está “desenhado com tanto esmero”, seria talvez a “imagem verdadeira da mulher” retratada.

Não apenas o título do livro, o nome da heroína do romance também contém uma metáfora. A justaposição de luz e Lúcifer, nas suas relações com o nome de Lúcia, está igualmente explicitada no texto: O Sr. Rochinha diz “Em lugar de Lúcia — diga-se Lúcifer.”

O termo Lúcifer pode significar, como substantivo, anjo da treva, anjo decaído, preferido de Deus antes da traição; ou ainda, como adjetivo, portador da luz. Também pode referir ao planeta Vênus, falsa estrela que brilha majestosa pela manhã (estrela d’alva) e à tarde (vésper), mas que cedo retira-se do céu. O astro, por sua vez, alude ainda à deusa grega da beleza.

Estas acepções exibem significativa correlação com a protagonista e Alencar mostra familiaridade com o termo. No diálogo entre Paulo e Cunha, comparando astros e mulheres no teatro, o narrador afirma: “Assim havíamos batizado um planeta que se recolhia infalivelmente entre nove e dez horas da noite.”²⁸²

Ademais, através de uma série de referências, é o texto mesmo que sugere o nexos personagem – nome – estrela – demônio - deusa:

- Ali está a minha estrela! Olhe, sou eu! disse mostrando-me Lúcifer, que se elevava no oriente, límpida e fulgurante. Não pude deixar de sorrir-me.
- És muito linda no céu, sobretudo hoje que vestes um manto de tão puro azul; mas eu te prefiro aqui junto de mim, Lúcia.²⁸³

Interessante notar a referência a céu azul e *manto azul*. Conforme o *Dicionário de Símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant, “o azul e o branco são as cores marianas, exprimem o desapego aos valores desse mundo e o arremesso da alma liberada em direção a Deus”. Neste imaginário estão em jogo o branco virginal, o azul celeste, a crença no além (do céu, da morte), o “chamamento azul da Virgem” e a celebração da Assunção da Virgem-Mãe²⁸⁴.

²⁸² *Lucíola*, capítulo V.

²⁸³ *Lucíola*, capítulo IX.

²⁸⁴ Vale ler na íntegra o verbete *azul*, no *Dicionário de Símbolos*, 24ª edição, p. 207 – 10, donde recuperei esses fragmentos: O azul é a mais profunda, imaterial, fria e pura de todas as cores. Entrar no

A iconografia cristã também associa o azul à imagem de Nossa Senhora²⁸⁵. Os exegetas das figuras sacras interpretam que o manto azul simboliza o firmamento e que a Virgem Maria é um ser humano que está no céu, gozando da irrestrita presença de Deus, bem como da *glória* celeste. A menção ao véu e à cor está justaposta à ideia de imanência versus transcendência – Lúcia está aqui e alhures²⁸⁶; de terra versus céu - linda no firmamento e ao lado de Paulo, com manto do mesmo matiz. O conjunto alude especialmente a Maria da Glória, nome de batismo de Lúcia; e esclarece as relações gravadas nos nomes: uma evidente – Lúcia e Lúcifer, e uma cifrada: Maria da Glória e o título honorífico da Virgem. Mercê dos nomes que remetem a uma só mulher, as falas - pinceladas iluminam, na imagem singular esboçada, as gradações sutis.

A aproximação entre a puta e a santa - na perspectiva de um cotejo entre os elementos da tradição pictórica ocidental e as descrições de Paulo, comparando com alguns exemplos de como essa tópica foi trabalhada por pintores do século XIX - será retomada adiante. Contudo, a esta altura da análise, importa lembrar que, de forma geral, na visão dos escritores e leitores do século XIX, a cortesã apaixonada era como um anjo caído, uma mulher nos domínios e limiares da luz e da treva.

Na cena da morte de Lúcia, Lúcifer/Vênus reaparece:

Lúcia pediu-me que abrisse a janela: era noite já; do leito víamos uma zona de azul na qual brilhava límpida e serena a estrela da tarde. Um sorriso pálido desfolhou-se ainda nos lábios sem cores: sublime êxtase iluminou a suave transparência de seu rosto. A beleza imaterial dos anjos deve ter aquela divina limpidez.
— Recebe-me... Paulo!...²⁸⁷

Paulo narra como se a heroína ascendesse aos céus. Na hora da morte, Lúcia/Lúcifer/Vênus brilha na faixa azul celeste. As referências mobilizam beleza e cupidez amalgamadas com melancolia e pureza, e toda uma gama de correlações que cruzam com os dois nomes e a trajetória da personagem.

azul é como passar para o outro lado do espelho (como Alice, do País das Maravilhas). A sua gravidade solene evoca a ideia da morte. No combate entre o céu e a terra o azul e o branco se aliam contra o vermelho e o verde, tal como é tantas vezes atestado na iconografia cristã, principalmente nas representações da luta de São Jorge contra o dragão. Essas cores se revestem de “alta significação religiosa e cósmica” e se associam às representações da rivalidade versus transcendente, terra versus céu. Essas correlações aparecem nas tradições das mais diversas civilizações, desde a antiga Roma do Oriente aos antigos povos mesoamericanos.

²⁸⁵ RYNCK, 2004, p. 7.

²⁸⁶ Note-se que Lúcia declara que está no céu e Paulo reivindica que a prefere na terra. Confronte com a nota anterior, sobre o verbete *azul*.

²⁸⁷ *Lucíola*, capítulo final.

As falas das personagens e do narrador - através das figuras de Lúcifer, Vênus, demônio, deusa, falsa estrela e anjo decaído²⁸⁸ - estabelecem que o título do livro e os nomes da protagonista revestem uma engrenagem que que os une e os embaralha. Peças que se articulam à imagem da heroína do romance: a dualidade e os demais atributos da personagem estão trabalhados e codificados nos vocábulos que a designam. Através da escolha intrincada do léxico²⁸⁹ e dos comentários das personagens, o texto estabelece e explicita um paralelo entre mulher decaída, Santa, luz, escuridão, estrela, inseto, deusa do amor, anjo das trevas – e seus nomes. Ao mobilizar essas questões, o texto cumpre romper com uma divisão maniqueísta e estanque entre bem e mal, e estabelece uma combinação mais complexa dominada pelas sobreposições de domínios.

A relação industriosa entre os atributos da personagem, os nomes da heroína e o título do livro aglutina forma e ideia. A lavra do léxico impregna a temática romântica nas emanações íntimas da palavra. Assim, a reflexão de GM e o comentário de Rochinha parecem adquirir um estatuto de poética, evidenciam um estratagemas do texto que diz respeito ao desdobramento e ressignificação dos vocábulos. Desse modo, ventilam uma espécie de chave de leitura para *Lucíola*; convidam o leitor a considerar a possibilidade de repetição do procedimento nos demais nomes – replicando o espelhamento entre o vocábulo que nomeia a personagem e seus atributos, destino ou função na trama.

²⁸⁸ Interessante notar a reflexão sobre o mito de Lúcifer por Rougemont: O cristianismo apresenta uma resposta dialética e paradoxal para o problema do Mal, que se resume nas palavras liberdade e graça. Mais pessimista e de uma lógica mais maciça, o dualismo estabelece a existência absolutamente heterogênea do Bem e do Mal, isto é, de dois mundos e duas criações. Com efeito: Deus é Amor, mas o mundo é mau. Por conseguinte, Deus não poderia ser o autor do mundo, de suas trevas e do pecado que nos encerra. Sua criação primeira na ordem espiritual, depois animica, foi concluída na ordem material pelo Anjo revoltado, o Grande Arrogante, o Demiurgo, isto é, Lúcifer ou Satã. Este tentou as Almas ou Anjos, dizendo-lhes: "Que era preferível estar cá embaixo, onde poderiam praticar o bem e o mal, do que lá em cima, onde Deus só lhes permitia o bem." Para melhor seduzir as Almas, Lúcifer lhes mostrou "uma mulher de beleza fulgurante, que as inflamou de desejo". Depois deixou o Céu com ela para descer ao nível da matéria e da manifestação sensível. As Almas-Anjos, tendo seguido Satã e a mulher de beleza fulgurante, foram presas em corpos materiais que eram e permanecem estranhos a elas. (Para mim, esta idéia parece esclarecer um sentimento fundamental do homem, mesmo em nossos dias.) Desde então a alma se encontra separada do seu espírito, que permanece no Céu. Tentada pela liberdade, ela torna-se de fato prisioneira de um corpo com apetites terrestres, submetido às leis da procriação e da morte. Mas o Cristo veio até nós, para nos mostrar o caminho do regresso à Luz.

²⁸⁹ O objetivo desta leitura é investigar a nomeação das personagens como escolhas lexicais e a partir daí examinar as possibilidades do texto - numa perspectiva anacrônica. Não é nosso objetivo investigar ou afirmar a gama de sentidos conotativos e denotativos de cada palavra estritamente no contexto do século XIX, muito menos asseverar as intenções do autor ao fazer as suas escolhas – tarefa ambiciosa e complexa, ao nosso ver, talhada para um pesquisador treinado com as ferramentas de estudo do campo da História das Ideias ou da História da Sensibilidade.

O objetivo deste capítulo é investigar, nesta chave, as correlações e inferências possíveis a partir dos nomes das personagens, e investigar se é possível perceber um tratamento literário desses nomes.

LÚCIA e MARIA DA GLÓRIA

Os nomes Lúcia e Maria da Glória tem correlações claras com a psicologia da personagem. Suas origens e parte de suas correlações estão explicitados no texto. Maria da Glória é o nome de batismo da moça, associado à mulher virgem e casta. Está também relacionado à Santa Nossa Senhora da Glória, como evidencia no momento em que Paulo indaga por que Lúcia se chama assim e ela explica: “É meu nome. Foi Nossa Senhora, minha madrinha, quem mo deu. Nasci a 15 de agosto.” Lúcia é o nome adotado para a vida de prostituição; uma amiga sua falece e ela toma-lhe a identidade para poupar os pais do vexame de ouvirem seu nome associado ao mundo da cortesã. O nome da cortesã é duplo como é também figurada de forma dupla a sua imagem²⁹⁰.

A demarcação de opostos e aproximação de extremos é uma dinâmica fulcral em *Lucíola* e se reproduz em vários planos da obra: pode ser rastreada no plano referencial (esposa e amante) assim como nos detalhes do texto: na escolha do léxico e na construção das imagens, conforme demonstrado no capítulo *Estatuária do desejo a escrita do sexo*.

Esta reflexão está alinhada com as leituras de Bosi e de Dante Moreira Leite, entre outros intérpretes. O trabalho de Leite mostra a figuração, através da personagem de Lúcia, das duas imagens contraditórias da mulher do século XIX (esposa e amante) e a análise de Bosi dá visibilidade aos elementos sacralizantes presentes na história da cortesã. Se retesarmos essas linhas de interpretação,

²⁹⁰ Como já comentado na revisão crítica, a ideia de que Maria da Glória e Lúcia são “efetivamente” duas mulheres diferentes aparece no texto de Dante Moreira Leite, observe: “Lúcia é, efetivamente, uma outra pessoa, com sentimentos próprios, opostos ao de Maria” (LEITE, 1979, p. 56 - 7). Leite afirma que essa divisão se daria entre corpo e alma, e anota ainda que Alencar não pensava “na existência de personalidades múltiplas”. Contudo o crítico não desenvolve tais afirmações, e também não mobiliza a categoria do duplo literário na sua análise - Este trabalho, como discutido em detalhes no texto, concorda com a ideia da reprodução em Lúcia das imagens da mulher e da colagem de estereótipos, mas segue uma interpretação diferente dos pormenores da leitura de Leite citados nesta nota. Na perspectiva desta leitura, a duplicidade e ambivalência de Lúcia são apenas aparentes e se devem ao fato da narrativa estar assentada na incompreensão de Paulo. As atitudes e falas reportadas à moça se mostram coerentes com sua psicologia e com o contexto das cenas, transparentes para o leitor nas entrelinhas da fala de Paulo, construindo a personagem feminina como uma mulher única e unívoca.

vislumbramos o contraste e a aproximação de duas figuras ainda mais extremas: a puta e a santa. Tal dinâmica parece se instaurar também nos nomes da moça, na medida em que os seus nomes mobilizam a imagem da virgem, da santa e da mulher decaída.

As notas das personagens sobre seus nomes mobilizam elementos externos ao texto e provocam fricções de elementos internos redundando num jogo de enunciação que descobre novos enunciados e recobre o livro com novas possibilidades de significação.

Uma primeira reflexão surge do comentário de GM correlacionando Lúcia/Maria da Glória e Maria Madalena. No início do livro, a Senhora GM afirma que Lúcia não tem pretensões a vestal, é “musa cristã”²⁹¹, o que aproxima a heroína do romance à reputada prostituta da Bíblia, regenerada pelo amor de Cristo.

Em *A dama das camélias*, o narrador de Dumas Filho cita diretamente o nome de Madalena, inclusive reproduzindo uma frase que Jesus teria dito à mulher: “Muito te será perdoado porque muito amaste”. O narrador de Dumas Filho também convoca seus leitores a perdoar a cortesã evocando a imagem de Cristo absolvendo Madalena: “Não desprezemos a mulher que não é mãe, nem filha, nem esposa. Não limitemos a estima à família, nem a indulgência ao egoísmo”. E arremata: “Por que nos faríamos mais rígidos que Cristo?” Esse comentário aproxima Margarida e Madalena e recoloca a discussão de que o problema da regeneração da prostituta pelo amor passa pela questão dos papéis sociais da mulher e do resgate da sua imagem social.

Maria Madalena é geralmente descrita como mulher decaída, penitente, arrependida, que abandona sua vida de pecado para seguir Jesus – regenerada e elevada pelo amor de Cristo²⁹². Por outro lado, é figura importante no que concerne à elevação de Jesus: é constante nas representações do martírio, aparecendo próxima à cruz, sempre junto à Virgem Maria e a outras Marias, como Maria Salomé e Maria Cleophas²⁹³ e está significativamente relacionada ao evento da ressurreição. Nos anexos aqui incluídos, pode-se observar como Maria Madalena é figura central²⁹⁴ no

²⁹¹ ALENCAR, 1959, v. 1, p. 309.

²⁹² Assim Maria Madalena é apresentada no livro *How to read a painting*: “Mary Magdalene, a fallen woman who had been saved by Jesus” ou “repentant woman” (RYNCK, 2004, p. 33 e 45).

²⁹³ Ver *How to read a painting*, p. 223 e 239.

²⁹⁴ A Virgem Mãe está caracterizada pelo azul, nas duas faces do díptico. Na cena do martírio, está amparada em sua dor; no Juízo Final, surge assunta aos céus, na sua glória, com aura e manto. Madalena veste as cores verde, vermelho e branco, ajoelha e olha para o alto – num conjunto que

díptico *A Crucificação e o Juízo Final*, de Jan van Eyck; assim como em *A Descida da Cruz*, nas interpretações de Fra Angelico ou de Rogier van der Weyden, onde é retratada sempre aos pés de Jesus. Também aparece em *O sepultamento de Cristo* (ou *A deposição de Cristo*) de Caravaggio (Itália, 1571 – 1610) - entre outros quadros relacionados à morte e ressurreição. Ademais, no evangelho de João, Madalena é citada como a primeira a descobrir a tumba de Cristo vazia e também a primeira para quem Ele reaparece – anunciando a sua ressurreição²⁹⁵.

Deste modo, Madalena está alçada a uma dupla condição: testemunha do poder do amor de Cristo (que a regenerou) e testemunha de sua Paixão e ressurreição – fenômenos estes que eram, especialmente para os primeiros seguidores da fé cristã, provas da condição divina de Jesus. Assim, numa espécie de reciprocidade, ela se eleva (da sua condição de mulher decaída) pelo amor de Cristo e também pode dar provas de que Jesus se elevou aos céus. Coincidentemente, como analisamos no Capítulo Narrar e Errar, Lúcia / Maria da Glória era uma mulher decaída que se eleva pelo amor de Paulo e é ela mesma a prova do poder de seu amor - ao final da narrativa Paulo está glorificado.

A aproximação da puta e da santa, traz outra coincidência entre Maria Madalena e a Maria *de Alencar*. Madalena ou Magdalena é um epíteto toponímico, qualifica a Maria de Magdala ou Magdan, pequena cidade no oeste da Galileia, atualmente Al-Majdal. A etimologia do nome da musa cristã sugere um mecanismo de nomeação, dá a ver que o nome Maria da Glória pode também ser toponímico: qualificando a Maria *da Glória*²⁹⁶, não a *da Rua das Mangueiras*. Paulo viu Lúcia pela primeira vez na Rua das Mangueiras, mas foi apenas na Glória que a moça foi desmascarada por Sá. O que ocorre na Glória simula o quadro geral do livro, o movimento de revelação da cortesã é o movimento do romance. A “revelação” de Lúcia / Maria é um dos elementos mais importantes do romance, como Valéria De Marco observou, o critério de linearidade da narração não se aplica à história de amor, mas sim “aos fatos que revelam a Paulo a cortesã, seu prazeres e suas misérias”²⁹⁷. Pensando em *Lucíola* como um perfil de mulher podemos entender que

poderia simbolizar a luta entre céu e terra, imanente versus transcendente (vide nota 271 sobre a simbologia das cores na iconografia ocidental). Uma figura feminina de fisionomia e roupa semelhantes ocupa posição central na representação do Julgamento das almas.

²⁹⁵ João 20:1 – 18.

²⁹⁶ Na festa da Glória, os protagonistas se reencontram. Sá faz a apresentação “no tom desdenhoso e altivo com que um moço distinto se dirige a essas sultanas do ouro” (*Lucíola*, capítulo II).

²⁹⁷ DE MARCO, 1986, p. 159.

a mulher retratada no livro não é a da Rua das Mangueiras, que foi vista no silêncio e no gesto; mas sim a da Glória, que vai sendo recoberta com as palavras de Sá. Seu nome, entendido como um topônimo, funcionaria como uma referência, uma qualificação, um atributo da heroína da história.

De Marco também insiste que o episódio da Glória é uma cena importante do livro - “na apresentação de Sá estão os elementos fundamentais do romance” - e evidencia uma contraposição de visões - a visão de Paulo “está respaldada pelo comportamento de Lúcia” enquanto os comentários de Sá “procuram legitimar-se no conhecimento que tem da corte”. Destas considerações pode-se perceber que a Lúcia retratada no livro não é a que é vista diretamente por Paulo, como na Rua das Mangueiras, imagem captada na observação de seus modos e posturas; ao contrário, se configura como uma imagem recoberta com o olhar da sociedade. Perceber o topônimo da Glória como uma qualificação para a Maria retratada parece iluminar exatamente a condição da figura perfilada pelo texto.

Além destas considerações, um outro fio interpretativo se desgarra da nomeação da heroína: não deve passar despercebido que o nome de batismo de Lúcia, Maria da Glória, é o nome de uma das Nossas Senhoras²⁹⁸.

Da Glória, também no nome desta outra Santa, funciona como um epíteto e remete a três verdades da fé professadas pela Igreja: a Dormição, a Assunção e a Glorificação da mãe de Deus, significando que seu corpo morto foi velado e sepultado, e depois subiu ao céu (em corpo e alma) onde finalmente foi glorificada como Rainha do Céu e da Terra. No romance, o corpo de Lúcia / Maria da Glória também adormece, evoluindo para o que está referido no livro como um “corpo morto”²⁹⁹. Esse processo, como bem identificou Bosi, tem uma forte conotação de purificação, assunção e glorificação. Lúcia diz: “Tu me purificaste unguendo-me com teus lábios. Tu me santificaste com o teu primeiro olhar! [...] Fui tua esposa no céu!”³⁰⁰. Conforme o mistério da religião, Nossa Senhora não sobe aos céus por seu poder, ela é “assunta” pela força do amor de Nosso Senhor. Lúcia também parece

²⁹⁸ *Lucíola*, capítulo XIX.

²⁹⁹ A referência a “corpo morto” aparece algumas vezes diretamente no romance (ALENCAR, 1959, v. 1, p. 419, 448, 456). Observe, o comentário do narrador (capítulo XVII): “Lúcia deu um passo para mim. Era realmente um corpo morto e uma feição estúpida que ela me oferecia. Repeli com vago terror.” E uma fala de Lúcia (capítulo final): “— Se soubesses que gozo supremo é para mim beijar-te neste momento! Agora que o corpo já está morto e a carne álgida [...]”

³⁰⁰ ALENCAR, 1959, v. 1, p. 457.

seguir além da morte para algum lugar de anjos, pelas mãos de Paulo. A morte nos seus olhos é descrita como uma luz de sublime êxtase, beleza de anjos e, em seu último sopro, ela balbucia: “Recebe-me Paulo!...” O título Nossa Senhora da Glória, refere-se à passagem da Virgem Maria - Maria da Glória - da vida terrena para a vida celestial; de certo modo, pode-se resumir assim a trajetória de Lúcia como contada por Paulo.

O “complexo sacrificial” em *Lucíola*, anotado por Bosi³⁰¹, adquire uma significação ampliada se for dado pensar a trajetória de “purificação”, “santificação” e morte da heroína como um percurso que simula sua “assunção”, tendo em vista os possíveis paralelismos entre o romance e os mistérios da fé no que tange à glorificação de Maria. Suposição consubstanciada pela coincidência dos nomes e pelas demais referências à Santa apontadas nessa análise. A descrição da cena da morte também colabora com essa compreensão ao apresentar um tom elevado e uma escolha lexical bastante alusiva, com expressões como: gozo supremo, sublime êxtase, beleza imaterial, divina limpidez, dúlias de anjos, espíritos celestes, união de almas, esposa no céu. Lúcia diz que ama neste mundo e “vai amar enfim por toda a eternidade.” O texto retoma as menções ao azul e ao céu - que remetem a Maria da Glória; e à estrela da tarde “límpida e serena” - astro que é Vênus e Lúcifer, e remete à Lúcia. Tais enunciados e referências, acontecendo no momento em que cortesã “redimida” expira no leito, infundem um tom místico que projeta a heroína *post mortem* no firmamento, no além corpo e na imortalidade – ou na Glória.

Um mecanismo assim intrincado de sobreposições de imagens e referências não seria um evento isolado na obra de Alencar, podendo inclusive ser considerado um procedimento recorrente no autor, como bem ilustra um artigo de Vagner Camilo³⁰². Evocando leituras de Machado de Assis, Renato Janine Ribeiro e outros comentadores do romance *Iracema*, o crítico mostra as relações entre a protagonista alencariana naquele romance e diversas referências da literatura nacional e universal, desde Moema e Lindoia até Atala e Norma³⁰³.

Ademais Alencar não seria o primeiro artista a aproximar a mulher decaída e a virgem Maria, já que esta aproximação aparece, por exemplo, em vários quadros do

³⁰¹ O autor entende a morte de Lúcia como um sacrifício através do qual a moça adquire nobreza (veja a citação no capítulo *Implume e Social*)

³⁰² Publicado na Revista *Novos Estudos CEBRAP* (2007)

³⁰³ Moema (personagem de *Caramuru*, poema épico de 1781, de Santa Rita Durão); Lindoia (de *O Uruguai*, de 1769, de Basílio da Gama); Atala (personagem do romance homônimo de Chateaubriand, 1801); *Norma* (ópera de Bellini, de 1831).

século XIX. A similitude das duas figuras, ainda que aparentemente imprevista, é fundamental. No imaginário do século XIX, uma *mulher decaída* é essencialmente aquela que teve relações antes do casamento e assim considerada aquém de certos padrões morais³⁰⁴ - por contiguidade se relaciona à ideia de engravidar ou perder a virgindade antes do matrimônio, portanto lembra a Anunciação – como dá exemplo a cena narrada no Novo Testamento, no Evangelho de São Lucas. Está nas escrituras canônicas que Maria “tinha casamento contratado” com José, quando o anjo Gabriel anunciou a vinda do Messias, ao que ela teria replicado: “Isso não é possível, pois eu sou virgem!”³⁰⁵ Aplacados os temores da mulher pela promessa de santidade do filho, Maria se entrega, oferece o corpo à vontade de Deus dizendo: “Eis aqui a serva do Senhor; faça-se em mim segundo a tua palavra!”

Um exemplo pictórico de tal associação é *Ecce Ancilla Domini* (título que reproduz a fala de Maria: *Eis a Serva do Senhor*) de Dante Gabriel Rossetti (Inglaterra, 1828 – 1882). As auras douradas e os lírios qualificam a imagem como a representação de Maria, a presença do azul evoca seu manto; o vermelho alude ao sangue de Cristo. A par do título, esses elementos, segundo os especialistas, são referências clássicas da tradição pictórica que bastam para filiar o quadro ao conjunto de representações destas figuras bíblicas. Contudo, Rossetti não pintou o anjo Gabriel com asas, nem Maria rezando, como seria esperado. O anjo está nu. A expressão corporal da mulher sugere esquiva e medo, seu olhar é de resignação. Assim o quadro realça as cores de submissão da mulher presentes na cena bíblica. Ademais, a virgem está retratada numa cama de solteiro, de camisola, num quarto simples, como o de uma serva - uma criada -, visitada pelo seu senhor - o dono da casa. Deste modo o quadro alinha a Santa e a mulher comum.

Nina Auerbach³⁰⁶ ressalta algumas semelhanças entre a representação de Maria, em *Ecce ancila domini*, e a figura feminina que aparece numa pintura posterior e inacabada do mesmo autor, *Found (Encontrada)*³⁰⁷ - um estudo sobre a mulher decaída. As semelhanças entre os quadros que a ensaísta aponta são: as duas

³⁰⁴ JOHNSON, 2016, p. 1. A noção de mulher decaída ou impura no século XIX englobava um conjunto heterogêneo de párias sociais: prostitutas, “moças perdidas”, mães solteiras e adúlteras. Confronte com a reflexão de BASCH, 1974, p. 195.

³⁰⁵ Lucas 1:34.

³⁰⁶ AUERBACH, 1982.

³⁰⁷ Várias conotações dicionarizadas de *Found* (adjetivo e verbo) também são significativas, contudo preferimos a tradução *Encontrada* – porque encerra a palavra contra, que tem um sentido de luta e ainda alude ao rosto da mulher contra a parede, se afastando da genitália do homem.

mulheres acuadas, retraídas, limitadas por uma parede que ao mesmo tempo apoia e limita. Tais semelhanças, conforme a ensaísta, ilustram uma associação entre a figura ambígua da Virgem de *Ecce ancilla domini* e o seu presumido oposto, a mulher decaída retratada em *Found*.

Parece ainda evidente que os títulos dos quadros, ao reforçarem a associação descrita acima, parecem reiterar a situação de sujeição comum às duas cenas. Em *Found* insinua que ela foi achada, a cena é de captura; uma boca nítida e negra de canhão emerge de uma paisagem nebulosa; o horizonte é dominado por ruínas; um bezerro – sugerindo sacrifício - se debate sob uma rede; a mulher está ajoelhada e se afasta; o luxo de suas roupas contrasta com a paisagem precária; o homem a retém, encurralando-a contra a parede, constringendo seus pulsos como algemas. Em *Eis a Serva do Senhor e Encontrada* existe a aproximação da puta e da santa, como apontada por Auerbach, mas também está evidente o acercamento de um terceiro elemento ao mesmo tempo igual e diverso: a mulher, simplesmente, na sua condição de sujeição e vulnerabilidade.

Extrapolando a cena da Anunciação, outro quadro contemporâneo parece digno de nota ao trazer novos elementos para a análise: “Take Your Son, Sir” (*Receba o Seu Filho, Senhor*), de Ford Madox Brown (Inglaterra, 1821 – 1893)³⁰⁸. Enche a tela, em primeiro plano, uma mulher coberta com um manto branco, com um bebê nos braços. Pendurado na parede do fundo, um espelho redondo com moldura dourada cinge a cabeça da mulher, mimetizando uma auréola – o que juntamente com o manto e o bebê, lhe dão um ar de Madonna³⁰⁹. É o espelho mesmo que problematiza a imagem ao refletir os detalhes de uma sala decorada com mobiliário contemporâneo à pintura, e nela um homem com chapéu e roupas elegantes, estendendo os braços para a mulher, como se estivesse para receber a criança. A expressão desassossegada da mulher, o título ambíguo, a falsa auréola, o “Senhor” retratado como homem comum, a cena doméstica invadindo os elementos clássicos da representação de Maria (e seu oposto) - todos esses elementos aproximam o que poderia ser uma mulher comum e a Virgem. A cena equívoca pode sugerir um retrato de celebração do casamento e do papel de mãe na Inglaterra Vitoriana, como também

³⁰⁸ Nina Auerbach, em *Romantic Imprisonment – women and other glorified outcasts* (1985, p. 155), retoma o quadro *Found*, de Rossetti, para falar sobre estereótipos vitorianos, e convoca, ainda que rapidamente, o quadro de F M Brown.

³⁰⁹ *Fallen Madonna*, nas palavras de Auerbach.

pode ser a imagem de uma mulher decaída reclamando que o amante assumira responsabilidade para com o filho ilegítimo³¹⁰.

Esses quadros podem ilustrar, para além mesmo de seu valor puramente estético, a riqueza das relações entre as imagens de Nossa Senhora, da mulher casada e mãe (querendo dizer “o anjo doméstico”, como nas palavras de Auerbach) e também da mulher decaída.

Em *Lucíola*, a aproximação das Marias – a mãe de Jesus e a protagonista do romance - está gravada na coincidência do nome, no manto azul na terra e no céu, e refinada na compreensão do mistério da Santa e seu paralelismo com a interpretação que Paulo oferece para a trajetória de Lúcia. Além dessas similaridades, comparece um outro elemento: as descrições de Lúcia muitas vezes evocam imagens que misturam o sagrado e o profano e embaralham as três imagens (santa, puta, anjo doméstico), emulando com palavras o procedimento dos pintores. Não apenas pela aproximação da cortesã e da Madonna, mas sobretudo pelo jogo do detalhe, como por exemplo nas representações da aura e da nuvem aos pés (ambas falsas), apontando ao mesmo tempo para o baixo e para o alto, como a dúbia Anunciação de Rossetti ou a falsa aura de Madox Brown.

Várias são as passagens que remetem à associação entre o sagrado e o profano, inscrita nos termos santo, sagrado, divino, deusa, entre outros, de mistura com elementos do campo semântico da lascívia, como, por exemplo, quando o quarto de Lúcia é descrito como um templo: “aras sagradas à volúpia”. O seguinte fragmento, porém, alcança congregar diversos elementos e ser exemplar do procedimento:

[...] uma nuvem de rendas e cambraias abateu-se a seus pés, e eu vi aparecer aos meus olhos pasmos, nadando em ondas de luz, no esplendor de sua completa nudez, a mais formosa bacante que esmagara outrora com o pé lascivo as uvas de Corinto (ALENCAR, 1959, v. 1, p. 328).

A imagem criada pela descrição de Paulo é tomada pelas ondas de luz que envolvem a mulher. Ondulações de luz que simulam uma *aura* - do grego *aúra*, *zona luminosa em torno de um corpo*; halo, nimbo e auréola podem ser sinônimos³¹¹. Halo e auréola, contudo, se referem mais precisamente à aura em formato circular que

³¹⁰ AUERBACH, 1985, p. 163.

³¹¹ Conforme o dicionário Larousse

envolve a cabeça de Jesus e dos santos. No sentido figurativo, halo traz ainda um sentido de *glória, prestígio*.

Entendendo a aura como elemento pictórico que tem a função de sinalizar ideias, vale citar Gombrich, no seu livro *The Story of art*, que ressalta a importância da leitura do detalhe, de perceber diferentes métodos de *desenho* como diferentes *linguagens*. O valor de cada minúcia na análise das imagens também é ressaltado no livro *How to read a painting*, de Patrick De Rynck, ao afirmar que os antigos mestres estavam tentando *dizer* algo através de cada elemento retratado em suas pinturas. Assim, estes autores estão comparando desenho e linguagem, e afirmando que a pintura quer significar, quer dizer.

Tela e descrição, ao criarem imagens, mobilizam um repertório de símbolos da tradição pictórica Cristã e Clássica³¹² - através dos quais o autor se comunica com seus intérpretes e conferem às figuras atributos específicos que elucidam outros níveis de compreensão da obra. Segundo os especialistas, certos elementos e cores eram cuidadosamente inseridos nas telas para exprimir ideias complementares e somar sentidos. Por exemplo, as figuras sagradas são identificadas por suas auras, não somente por halos bem delimitados; elas podem figurar simplesmente envoltas em luz, como ocorre em diversas pinturas, como a Maria do quadro *Assunção da Virgem*, de Ticiano (Itália, 1490 – 1576), ou o Cristo, figura central do quadro *O Último Julgamento* ou *O Juízo Final*, de Michelangelo (Itália, 1475 – 1564).³¹³ E como ocorre na descrição de Lúcia.

O pé na nuvem também é um elemento pictórico denunciador das figuras sagradas. A nuvem de rendas e cambrais aos pés da mulher imprime uma descrição tão vívida que permite ao leitor admirar mentalmente o quadro, como se apreciasse um afresco. Rememorando essa imagem no capítulo seguinte Paulo chama a cena de “divina aparição”. Alguns vocábulos que aparecem próximos à descrição - como “auras” e “esplendor” - também favorecem a associação da cena ao campo do sagrado. Em contraposição, a nudez e a referência às bacantes de Corinto apontam para o profano. A visão de Paulo dominada pela sobreposição dessas imagens (e seus campos semânticos) são o eixo do romance e a essência do conflito do herói;

³¹² De RYNCK, 2004, p. 5. O autor inicia o prefácio do livro dizendo: “These days, many museum-goers are no longer sufficiently familiar with the Christian and Classical pictorial traditions on which European painters drew so heavily and for so many centuries. What precisely were the Old Masters trying to say in their paintings; and how did they seek to express it?”

³¹³ RYNCK, 2004, p. 136.

descrever Lúcia dessa forma esboça ao mesmo tempo a imagem do instante e da grande cena do livro.

A aproximação entre o sagrado e o profano, e sobretudo a falsa aura insinuada pela expressão “nadando em luz” na descrição de Lúcia exibe um efeito semelhante ao halo propositalmente inautêntico sugerido pelo espelho de moldura dourada no quadro de Brown, ambos ao mesmo tempo remetem à Nossa Senhora e ressaltam a mulher. Considerar que os estereótipos da santa e da puta se sobrepõem em *Lucíola* também no nível da descrição das imagens problematiza e desestabiliza os estereótipos vitorianos numa linha semelhante à empregada por Rossetti e Brown nos seus quadros.

PAULO

A possível aproximação entre o narrador e o apóstolo foi aventada no capítulo Narrar e Errar.

Fazendo um rápido apanhado das coincidências entre as duas figuras temos inicialmente a identidade dos nomes e a questão da problematização da autoria dos escritos.

A maior parte das epístolas canônicas são atribuídas a São Paulo, contudo suspeita-se que alguns trechos de suas cartas teriam sido adulterados e algumas delas tem sua autoria integralmente questionada³¹⁴. Como discutido anteriormente, o romance confronta as versões de Paulo e GM na explicação da cena de confissão e faz supor que, em alguma medida, o material que Paulo lhe enviou para a confecção do romance foi alterado, pondo em questão a integridade e a autoria de pelo menos parte do relato.

O conteúdo das cartas do apóstolo também apresenta pontos de contato com os enunciados da personagem. O santo pregava sobre assuntos dos mais variados, mas suas passagens mais belas e célebres falam de amor, sexo, castidade, casamento e prostituição, temas caros ao romance.

Outra conexão entre o pregador e o amante é a questão da “conversão.” São Paulo foi, inicialmente, um contumaz perseguidor dos cristãos; depois de uma revelação no caminho de Damasco, passa a cristão fervoroso, servidor fiel e pregador empenhado. Paulo também muda totalmente o regime de sua relação com Lúcia,

³¹⁴ Por exemplo, as epístolas pastorais não podem ter sido escritas por Paulo, teriam sido escritas várias décadas depois por autor anônimo pertencente ao seu círculo de discípulos.

convertendo-se em princípios e práticas, do sexo para a da castidade. Como o santo foi inicialmente algoz dos cristãos, Paulo entabulou suas relações com Lúcia tratando-a como prostituta (pensando em pagar-lhe pelo sexo, dando-lhe joias); também cobrou dela atitude de prostituta (acabemos com isso, Lúcia! Sabes o que me traz à tua casa); atirando-a “contra a vontade” “à lama de que desejava erguer-se”, inclusive pedindo que tenha amantes. Ao final da narrativa, contudo, convence-se de ser a causa da santificação da moça.

Isto posto, já se percebe um outro elo entre os dois conjuntos de “cartas”: uma nota de orgulho ou vaidade. O judeu convertido, recém algoz da fé cristã, passa a se considerar “apóstolo de Cristo Jesus por ordem de Deus”³¹⁵ chamado pessoalmente pelo Senhor para o seu ministério. Assim se apresenta em suas cartas: “Eu, Paulo, servo de Cristo Jesus, escrevo esta carta. Deus me chamou e me separou para ser seu apóstolo [...]”³¹⁶. Por se distinguir desta forma, o santo sofreu várias críticas, especialmente de seus contemporâneos, acusado de vaidade e presunção. Paulo, personagem, também atende a uma espécie de predestinação e de “chamado” que o torna especial dentre os outros homens. Através da sua história, ele se retrata pessoa capaz de purificar, capaz de ungir com os lábios e de santificar com um olhar. Nas palavras de Lúcia, ele não é apenas servo de Deus, ele é “bom como Deus, que me deu a ti, Paulo, para não desperdiçar as sobras de tua alma.” Além do autoelogio evidente, a falta de autocrítica também é comum às duas figuras: nem o protagonista nem o apóstolo manifestam vergonha ou arrependimento em relação ao passado.

A reflexão do estudioso da Bíblia, C. J. Den Heyer, revela outra correlação entre a personagem e o Santo. O exegeta afirmou que Paulo foi o apóstolo responsável por “conferir um significado mitológico e arquetípico à morte de um herói judeu, Jesus de Nazaré”³¹⁷. Assim como o faz o narrador, a respeito da morte de Lúcia; a história da moça ganha também um sentido mistificado ou mitificado: deixa de ser a trajetória descendente de uma cortesã que larga luxo e festas por amor até a morte por complicações de aborto poucos meses depois; para ser a história de uma mulher que se purifica e santifica pelo amor de um homem.

³¹⁵ Saudação da primeira carta de Paulo a Timóteo.

³¹⁶ Saudação de Paulo aos Romanos.

³¹⁷ HEYER, 2000, p. V.

ANA

Afrânio Peixoto foi o primeiro a perceber o anagrama contido em *Iracema*, décadas depois do lançamento do romance. Segundo um artigo de Vagner Camilo, o crítico teria dito: "Não foi, pois, sem emoção, que descobri, nessa 'Iracema', o anagrama de 'América', símbolo secreto do romance de Alencar, que, repito, é o poema épico, definidor de nossas origens, histórica, étnica e sociologicamente"³¹⁸. Apenas depois do trabalho do crítico foi possível apreciar o trato engenhoso do léxico: o alcance de significação do vocábulo, a dimensão alegórica do nome da índia. Com o estratagema, Alencar transpunha para o vocábulo a potência de simbolizar ao mesmo tempo IRACEMA, a índia, e AMÉRICA, o continente. Seria possível encontrar um mecanismo de nomeação semelhante em *Lucíola*?

Examinar o nome de Ana enriquece a compreensão da sua personagem. A menina desliza sob o signo da negação: Paulo diz que Ana não é Lúcia. Não tem um lado impuro. Não tem duas vidas, duas faces, dois nomes. E seu nome próprio, supostamente impregnado de sentido, mostraria em sua raiz um AN, um prefixo de negação. Talvez também a nomeação, valorizada como jogo de dizer, pudesse reclamar, na qualidade do nome, a qualidade da mulher: ANA é uma mulher palíndromo.

SENHORA GM

O modo de apresentar personagens usando um pronome de tratamento e iniciais insere a Senhora GM e o livro numa tradição. Tal expediente foi muito utilizado por Alexandre Dumas Filho, em *A dama das camélias*, onde os narradores preservam o anonimato de algumas personagens dessa forma, como o Conde de N e o Duque de G.

Por outro lado, GM no livro está em oposição a Maria da Glória/Lúcia: uma mulher superior e uma mulher decaída. O poder de GM contrasta com a sujeição de Maria da Glória, o anonimato de uma se opõe à situação de exposição e escrutínio da outra. A posição social também separa as duas mulheres, de certa forma as constrange em dois extremos, a senhora digna e a moça indigna. As iniciais de Maria da Glória, MG, coincidentemente revelam-se anagrama e oposto simétrico de GM.

³¹⁸ CAMILO, 2007, nota 15.

CUNHA

Cunha é um personagem importante para endossar o discurso de Paulo; para confirmar a imagem de Lúcia tal qual é retratada. Já foi amante da moça e afirma que ela é “a mais bonita mulher do Rio de Janeiro e também a mais caprichosa e excêntrica”. E arremata: “Ninguém a compreende”. Assegura que a moça é inapreensível.

O nome tem vários significados relacionados ao papel do moço na história. Cunhar é dar aval, confirmar. Pode significar também “palavra suplementar que arredonda um verso ou período”. Em outra acepção, com sentido relacionado, é objeto que “serve para calçar, para firmar ou ajustar certas coisas”. Ainda significa instrumento cortante que se usa para fender rochas ou pedras. E sua forma também está na origem das escritas primitivas, ditas em forma de cunha ou cuneiformes, também podendo significar uma forma de desenhar uma imagem ou passar uma mensagem.

Quando Cunha retrata Lúcia como volúvel e incompreensível, de certa forma “confirma”, “avaliza”, “arredonda”, “calça” as ideias de Paulo; sua fala incisiva “fende” e ajuda a “desenhar” a imagem de Lúcia. Assim, a fala de Cunha logra “cunhar” a imagem da moça dentro do discurso do narrador.

SÁ

É interessante notar que algumas das cenas mais marcantes do livro ocorrem na casa e na sala de Sá - sobrenome de origem toponímica que significa exatamente casa, sala, morada, pousada. Foi na sala de Sá que Lúcia dançou nua sobre a mesa, diante dos convidados, para desespero de Paulo - trecho muito importante do livro. Também foi num berço de relva, nos jardins da casa, que Lúcia e Paulo trocaram carícias e sussurros que pareciam as primeiras juras de amor: “Quero-te para sempre, quero que sejas minha e minha só”, “Os beijos que lhe guardei, ninguém os teve nunca! Esses, acredite, são puros!”³¹⁹

Nessas duas cenas onde impera o erótico (a orgia na sala e o sexo no jardim) confrontam-se, de um lado, a sala, a mesa, um espaço público e social; e do outro, “um berço de relva, coberto por espesso dossel de jasmineiros em flor”, um lugar que mimetiza o campo e a pureza, um espaço não do social, mas da intimidade, onde

³¹⁹ *Lucíola*, capítulo VIII.

estavam sós, um momento idílico. Na antítese das duas cenas - ambas na casa de Sá – desenha-se o conflito do romance. É na casa de Sá que Lúcia revela sua personalidade extremada; aos olhos do moço, foi onde ela desceu ao ponto mais baixo e mais grotesco, participando da orgia, e onde também ela o amou da forma mais sublime. Como cenário privilegiado, a relevância das cenas na revelação das duas imagens contraditórias de Lúcia - e da mulher do século XIX - evidencia a importância da casa de Sá; atributo cifrado no nome da personagem.

JESUÍNA

É a mulher que acolhe Lúcia, quando abandonada por seus pais. Ao contrário do amparo de Cristo, que teria expurgado Maria Madalena do pecado, a personagem conduz Lúcia à sua vida de prostituição. A projeção da protagonista na Santa pode ser inferida pelo tema da regeneração da mulher decaída e está ressaltada no prólogo por GM. A correspondência entre os papéis de Jesus e Jesuína fica implícita e está codificada no seu nome. A ironia da situação - de quem acolhe uma mulher sujeita à prostituição, não para proteger, mas para explorar - não encontraria melhor expressão que a adulteração do nome de Jesus.

Sr. COUTO

É um libertino do círculo que Paulo passa a frequentar quando recém-chegado ao Rio de Janeiro. Cinco anos antes, quando a família de Lúcia/Maria da Glória adoeceu de febre amarela em 1850, a menina procurou o Sr. Couto, então seu vizinho, e se viu obrigada a trocar sexo por dinheiro. Assim, o coito e o Couto foram os motivos que levaram a família a abandoná-la e a razão pela qual ela se torna cortesã.

O nome *couto* é uma corruptela do substantivo coito. Vale observar que o sentido deste vocábulo parece ter tido em algum momento uma conotação que envolvia não somente sexo, mas também sigilo e vergonha ou sofrimento, talvez por isso o seu radical apareça nas palavras acoitar (esconder) e coitado. Por tais correlações, o vocábulo reafirma a possível presença de mecanismo de nexos entre a palavra que nomeia e o papel da personagem na trama.

.....

NINA

É uma prostituta, amante inexpressiva que Paulo usa para provocar ciúmes em Lúcia - de modo muito semelhante ao que ocorre entre Armando, Olímpia e Margarida, em *A dama das camélias*.

Sandra Nitrini também acredita que é possível observar um paralelismo entre essas personagens:

.....
 “Tentando estabelecer um paralelismo entre as personagens secundárias dos dois romances - encaradas na perspectiva do relacionamento entre Armand e Marguerite, Paulo e Lúcia - pode-se dizer que Gaston corresponde a Sã; o conde N..., o conde G... e o duque, a Couto e a Cunha; Olympe a Nina. O senhor Duval, pai de Armand, não tem um correspondente individual, mas corporifica a pressão e os preconceitos sociais que, em ambos os romances, impedem a união dos protagonistas.”³²⁰

Seu nome quer dizer “pequena”, usado como sufixo pode significar uma redução, uma coisa menor – bem conforme a descrição do narrador:

.....
 Junto dela descobri a Nina, que, apesar da sua graça, desaparecia completamente naquela zona que Lúcia deslumbrava com a sua reverberação. Mas eu que via com os olhos do despeito, percebi-a imediatamente³²¹.

Comparar Nina com Olímpia, na perspectiva de seus nomes, revela uma ironia e reforça a ideia de que estas personagens tem uma correlação. A de Dumas Filho se chama Olímpia, que remete aos deuses, podendo significar divina ou grandiosa. O nome Nina, ao contrário, reafirma a relação de inferioridade da personagem em relação a Lúcia.

LAURA

Cortês, mencionada poucas vezes no texto, Laura sempre aparece em situações relacionadas a dinheiro. Seu nome deriva das folhas de louro, pode significar vitoriosa. A personagem de Alencar, contudo, tem uma relação invertida com seu nome: está falida. Na mesa da casa de Sá, ela critica as posturas de Lúcia ao

³²⁰ Nitrini, 1989, p. 91.

³²¹ *Lucíola*, capítulo XIII.

que esta responde: “Tens razão, Laura, perdi a vergonha para ganhar o dinheiro de que precisas.” No dia seguinte, é flagrada por Paulo pedindo dinheiro a Lúcia.

SR ROCHINHA

O moço é assim descrito:

.....
 “O sexto convidado era um moço de 17 anos, o Sr. Rochinha, que trazia impressa na tez amarrotada, nas profundas olheiras e na aridez dos lábios, a velhice prematura. Libertino precoce, curvado pela consunção, tinha o orgulho do vício, que estampara nas faces, receando talvez que o insultassem pondo em dúvida os seus brasões de nobreza, conquistados com o copo em punho nalguma tasca imunda. Se fosse pobre, o Sr. Rochinha teria fumaças de poeta byroniano; mas ainda era rico da herança que esbanjava, e portanto não passava de um moço gasto!”

Paulo completa: “moço devasso, esforçando-se por parecer decrépito, para que não o tratassem de menino.” O diminutivo do nome, portanto, cabe perfeitamente à figura. Mas por que Rocha?

Personagem menor, na ceia na casa de Sá, contudo, o Sr. Rochinha tem uma fala importante, onde relaciona Lúcia e Lúcifer. Assim, a participação do Sr. Rochinha na obra é basicamente ser o primeiro a atirar palavras injuriosas em Lúcia na casa de Sá. Lançando a Lúcia uma pilhéria, Rochinha inicia uma rodada de agressões contra a moça.

.....
 — Como trata-se de nomes, eu também proponho uma mudança, bocejou o Rochinha. Em lugar de Lúcia — diga-se Lúcifer.
 — É velho! Não valia a pena acordar para isto. Quem não sabe que eu sou anjo de luz, que desci do céu ao inferno?
 A guerrilha de facécias e ditos mais ou menos chistosos continuou tão viva, que renunciou à ideia de reproduzi-la.

Diante disso, o fato de o personagem que inicia a agressão ser nomeado significando *pedra* se demonstra digno de nota. Apedrejar é também sinônimo de insultar. Na guerra de palavras, o Sr. Rochinha é o primeiro a atirar-lhe uma ofensa, o que pode talvez aludir à importância da primeira pedra na punição tantas vezes dada a mulheres como Lúcia.

Considerar a atitude e a alcunha de Rochinha como uma referência ao apedrejamento remete também a São Paulo. Um evento referido como um dos mais marcantes da história do apóstolo foi testemunhar os horrores de uma morte a

pedradas, também associado à sua conversão³²². Ademais, o próprio santo, já convertido, foi vítima de um martírio semelhante em Listra, até ficar desacordado e ser dado como morto.³²³

JACINTO

Lúcia o descreve como um homem que “vive da prostituição das mulheres pobres e da devassidão dos homens ricos”, faz negócios com ela, compra seus trastes. Aparece em poucas situações, mas sempre desperta suspeitas em Paulo por causa da intimidade que tem com Lúcia, que o trata de maneira diferente. Claramente eles têm uma relação especial, privando de uma intimidade inacessível aos outros homens.

O nome remete à mitologia grega, alude a um mortal extremamente belo que morreu ainda jovem disputado pelos deuses do amor e dos ventos. Segundo reza a lenda, seu corpo morto foi transformado e imortalizado na flor que leva o seu nome³²⁴. No traço de Eutimedes (ceramista e pintor de vasos ateniense que viveu por volta de 500 AC), o jovem nu flutua num abraço hirto com Zéfiro, lembrando um coito inter-fêtures. Na versão da morte por Jean Broc (1771 - 1850), duas figuras masculinas imberbes e nuas representam Apolo e Jacinto, mas Zéfiro também comparece na pintura, cifrado no vento que faz tremular os cabelos e um manto do deus. Pela sua lenda, e como mostra a iconografia, é considerado um símbolo do homoerotismo masculino.

Não há nenhuma referência direta à homossexualidade no livro, mas seria interessante entender o nome de Jacinto como um elemento alusivo à sexualidade desse homem que privava da intimidade de Lúcia.

Esquemas engenhosos de nomeação de personagens e pseudônimos já foram evidenciados em outras obras de Alencar; algumas vezes “descobertos” décadas

³²² A morte de Estêvão, um cristão punido por reafirmar a sua fé, é narrada entre Atos 6 e 8; Atos 9 descreve a conversão de Saulo/Paulo.

³²³ Atos 14:19.

³²⁴ O expediente de usar a simbologia das flores na marchetaria das ideias também está dado no texto. Lúcia rejeita as camélias de Cunha (fazendo referência ao romance de Dumas Filho, como já comentado) e elege uma flor agreste: usa não uma, mas “duas flores de cacto” no seio ou nos cabelos (*Luciola*, capítulos V e VI). “O cacto selvagem de nossos campos” ainda enseja uma metáfora, feita pelo narrador, comparando-o a alma da protagonista – que se abre “na sombra e no silêncio” (capítulo XVII). A relevância, “em termos de analogia e similitude”, das “plantas e flores, feras e répteis” na leitura da obra foi trabalhada no livro *Alencar e a França* (PINTO, 1999, 131 – 40)

depois do lançamento do romance pelos seus comentadores, como no caso de *Iracema*; ou explicados na obra pelo próprio autor, como no caso de *Ceci*; só para citar alguns exemplos.

O significado de um nome isolado, ainda que relevante, é um parâmetro frouxo, decerto mereceria apenas uma citação, sem o crédito de uma poética. Em *Lucíola*, no entanto, os comentários das personagens explicando as origens e as potencialidades de significação de Lúcia, Maria da Glória e do próprio título do romance evidenciam a matéria lavrada das palavras, instituem a nomeação como um procedimento estético, como uma máquina de produzir sentidos³²⁵. Nesta perspectiva, a análise dos nomes, sobrenomes e apelidos das demais personagens insinua uma série consistente de correlações entre as características ou papéis das personagens e a palavra que os nomeia – num mecanismo fixo, de paralelismos não aleatórios, que, ao contrário, seguem de forma específica e coerente o modelo explicitado e apontado no texto pelos nomes associados com a protagonista.

A possibilidade de a escolha dos nomes engastar na obra uma fidelidade a um paradigma conferido pelo próprio texto deve ser considerada. Esta análise pretendeu fazer suspeitar da presença de um artifício, de um trabalho estético delicado do texto, manufaturando ideia e forma artisticamente integradas, estabelecendo um jogo de enunciação e um efeito polissêmico. A forma se desdobra e se conjuga com a matéria. Os modos do texto ressignificam e somam beleza e sentido aos enunciados.

.....

³²⁵ Expressão tomada de Cortázar (em *Formas Breves*).

BIBLIOGRAFIA CITADA:

.....

ALENCAR, José de. *José de Alencar – Ficção completa e outros escritos*. 4 volumes, 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora José de Aguiar, 1959.

_____. *Obras completas de ficção de José de Alencar ilustradas por Santa Rosa*. 16 volumes. 1ª ed. Rio de Janeiro. Editora José Olympio. 1951.

ALENCAR, José de. *Lucíola*. In: _____. *Obra completa de José de Alencar*, v. 1, 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora José de Aguiar, 1959.

_____. *Diva*. In: _____. *Obra completa de José de Alencar*, v. 1, 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora José de Aguiar, 1959.

_____. *Senhora*. In: _____. *Obra completa de José de Alencar*, v. 1, 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora José de Aguiar, 1959.

_____. *Iracema*. In: _____. *Obra completa de José de Alencar* v. 3, 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora José de Aguiar, 1965.

_____. *As asas de um anjo*. In: _____. *Obra completa de José de Alencar* v. 4. Rio de Janeiro: Editora José de Aguiar, 1960.

_____. *Sonhos d'ouro*. In: _____. *Obra completa de José de Alencar* v. 4. Rio de Janeiro: Editora José de Aguiar, 1960.

_____. *Como e por que sou romancista*. In: _____. *Obra completa de José de Alencar* v. 4. Rio de Janeiro: Editora José de Aguiar, 1960.

ASSIS, Machado de. *Esau e Jacob*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., 1944.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade*. 1873. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/assis>. Último acesso em: 13/07/2017.

AUERBACH, Nina. *Woman and the Demon – The Life of a Victorian Myth*. Cambridge: Harvard University Press, 1982.

AUERBACH, Nina. *Romantic Imprisonment – Women and Other Glorified Outcasts*. New York: Columbia University Press, 1985.

AXTHELM, Peter. *The modern confessional novel*. New Haven: Yale University Press, 1967.

AZEVEDO, Sebastião Laércio. *Dicionário de nomes de pessoas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

BASCH, Françoise. *Relative creatures - victorian women in society & the novel*. New York: Schocken Books, 1974.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BERNARDO, Gustavo. *O mau-caráter romântico*. Revista Matraca nº 9, Outubro, 1997.

BOOTH, Wayne C. *The Retic of Fiction - Second Edition*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 3ª edição, 1972.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Editora Ática, 2006.

BROCA, Brito. *Românticos, pré-românticos e ultrarromânticos – vida literária e romantismo brasileiro*. São Paulo: Polis, 1979.

CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis, um estudo de Dom Casmurro*. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

_____. Preface. In: ASSIS, Machado. *Esau & Jacob*. Translated with an introduction by Hellen Caldwell. Berkeley: University of California Press, 1965.

CAMILO, Vagner. “Mito e história em Iracema: a recepção crítica mais recente”. *Novos estudos – CEBRAP*, n. 78. São Paulo, 2007.

CANDIDO, Antonio. “Os três alencares”. In: *ALENCAR, José de. Obras completas*, v. 4, 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.

_____. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162:

CARVALHO, Damiana. *Reescritura: uma leitura de Lúcia de Gustavo Bernardo*. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

CHILTON, Bruce. *Rabi Paul, an intellectual biography*. New York: Doubleday, 2004.

COUTINHO, Afrânio (org.) *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.

_____. “Nota editorial”. In: *ALENCAR, José de. Obras completas*. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1965

CUTOLO, Giovanni. *A abertura da obra aberta*. In: ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.

DE MARCO, Valéria. *O império da cortesã: Luciola, um perfil de Alencar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

D’ONOFRIO, Salvatore. *Literatura Ocidental, autores e obras fundamentais*. São Paulo: Editora Ática, 1990.

DUMAS FILHO, Alexandre. *A dama das camélias*. São Paulo: Martin Claret, 2008.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *On literature*. Translated from the Italian by Martin McLaughlin. Orlando: Harcourt, Inc, 2002.

Enciclopédia dell’arte antica: classica e orientale. Roma: Fondata da Giovanni Treccani, 1958.

FARIA, João Roberto. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva e Editora da Universidade de São Paulo - EdUSP, 1987.

_____. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Editora Perspectiva e Editora da Universidade de São Paulo - EdUSP, 1993.

_____. *Singular ocorrência teatral*. Revista USP, número 10, jun/jul/ago 1991, p. 161-166.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2010.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Lúcia McCartney ou as relações intransitivas*. Revista Matraca, 1986, p. 7 a 17.

FONSECA, Rubem. *Lucia McCartney*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspects of the novel*. New York, Harcourt Publish Company, 1972.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade*. São Paulo: Edições Graal, 2010. (Vol. 1 - A vontade de Saber).

_____. *A escrita de si*. In: *Ética, sexualidade, política*. MOTTA, B.M. (org). Coleção ditos e escritos, vol. V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FREIXEIRO, Fábio. *Alencar: os bastidores e a posteridade*. Introd., bibliografia passiva, textos éditos e inéditos, notas, a cargo de Fábio Freixeiro, pref. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1977.

FREUD, Sigmund. *Histeria: primeiros artigos*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

_____. *Fragmento da análise de um caso de histeria (o caso Dora)*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

FRIEDMAN, Norman. *Form and Meaning in Fiction*. Athens, The University of Georgia Press, 1975.

FRIEDMAN, Richard Elliot. *Who Wrote The Bible?* New York: HarperCollins Publishers, 1997.

GAULTIER, Jules. *Le Bovarysme, la psychologie dans l'œuvre de Flaubert*, Paris, 1892.

GINZBURG, Jaime. *Formas do amor na lírica de Álvares de Azevedo*. Boletim. Centro de Estudos Portugueses, Faculdade de Letras da UFMG, UFMG - Belo Horizonte, v. 20, n. 27, p. 147-168, 2000.

GOMBRICH, E H. *The story of art*. New York: Phaidon Press Inc., 2015.

HARRINGTON, W. J. *The Critical Study of the New Testament – History and Results*, In: *A New Catholic Commentary on Holy Scripture*, p. 802 – 809. Malta: St. Paul's Press Ltd, 1969.

HEYER, Cornelius Jacobus den. *Paulo: um homem de dois mundos*. Trad. Luiz Alexandre Solano Rossi. São Paulo: Paulus, 2008.

_____. *Paul: a man of two worlds*. Translation John Bowden. Harrisburg, Pennsylvania: Trinity Press International, 2000.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

JOHNSON, Christiana. "La Dame aux Camelias' Effect on Society's View of the 'Fallen Woman'". The Kabod Liberty University. Volume 2 Issue 2 Spring 2016 Article 7.

KEE, Howard Clark... [et al.] *The Cambridge Companion to the Bible*. New York: Cambridge University Press, 1997.

LA BRUYÈRE, Jean de. *Os Caracteres*. Trad. Luiz Fontoura. Rio de Janeiro: Athena, 1937.

LAWRENCE-LIGHTFOOT, Sara and DAVIS, Jessica H. *The art and science of portraiture*. San Francisco: Jossey-Bass Publishers. 1997.

LEITE, Dante Moreira. *Lucíola: teoria romântica do amor*. In: *O amor romântico e outros temas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

LELLO, Edgar; LELLO, José. *Lello Universal: dicionário enciclopédico luso-brasileiro em 2 volumes*. Porto: Lello e irmão, 1959.

MACHADO, Ana Maria Machado. *Recado do Nome – leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MASSAUD MOISÉS. *A literatura brasileira através dos textos*. 18ª edição. São Paulo: Cultrix.

MESQUITA, Alfredo. *Prefácio*. In: DUMAS FILHO, Alexandre. *A dama das camélias peça em 5 atos*. Tradução: Gilda de Mello e Souza. São Paulo: Brasiliense, 1965.

MORAES, Eliane Robert. *Sade, a felicidade libertina*. São Paulo, Iluminuras, 2015.

_____. *Putá, putus, putida*. *Revista Mário de Andrade*, São Paulo, número 69, 2015.

_____. *Perversos amantes e outros trágicos*. São Paulo: Iluminuras, 2013.

_____. “Topografia do risco”. *Cadernos Pagu*, Campinas, número 31. 2008.

_____. “Essa sacanagem”. *Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo*, Vol. 1, n. 1. 2005.

MORAES, Gabriela Viacava de. *Que diabo de gênio o dessa rapariga? - A construção do feminino em Lucíola, de José de Alencar*. Dissertação de mestrado, FFLCH, USP, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Cilaine Alves de Cunha. 2012.

MOTA, Artur. “Os romances da cidade”. In: *ALENCAR, J., Obras completas*. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1965.

NETO, Lira. *O inimigo do rei: uma biografia de José de Alencar, ou, A mirabolante aventura de um romancista que colecionava desafetos, azucrinava D. Pedro II e acabou inventando o Brasil*. São Paulo: Globo, 2006.

NEWSOM, Carol A. and RINGE Sharon H. Editors. *The Women's Bible Commentary*, Louisville, Kentucky: Westminster John Knox Press, 1992.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica*, 3. ed. 1 reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo - EdUSP, 2015.

_____. *Lucíola e romances franceses (leituras e projeções)*. Revista Brasileira de Literatura Comparada, São Paulo, v. 2, p. 137- 148, 1994.

_____. *Lucíola e A dama das camélias*. Revista Travessia, Florianópolis, n. 16, 17, 18, p. 84-97, 1989.

PELOGGIO, Marcelo. *José de Alencar e a crítica realista*. Terra Roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários. Londrina, v. 16, p. 5-14, Setembro, 2009.

PINTO, Maria Cecília Queiroz de Moraes. *Alencar e a França, Perfis*. São Paulo: Anablume, 1999.

PROENÇA, M. Cavalcanti. “José de Alencar na Literatura Brasileira”. Obras completas, v. 1. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1965.

_____. Biografia de José de Alencar. In: ALENCAR, José de. *Lucíola*. São Paulo: Saraiva, 2011.

RIBEIRO, L. *Mulheres de Papel – Um estudo do imaginário em J. de Alencar e M. de Assis*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

RIGGAN, William. *Pícaros Madmen, Naifs and Clowns – The unreliable First Person Narrator*. United States: University of Oklahoma Press, 1981.

RYNCK, Patrick de, org. *How to read a painting: lessons from the old masters*. Amsterdam: Ludion, Harry N. Abrams Inc Publishers, 2004.

SCHWARZ, Roberto. A importação do romance e suas contradições em Alencar. In: _____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Editora 34, 2012.

SEGOLIN, Fernando. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo: Olho d'água, 1999.

SMITH, Emma. *Character*. In: _____. *The Cambridge Introduction to Shakespeare*. New York: Cambridge University Press, 2007.

TEIXEIRA, Ivan. *Machado de Assis e o costume retórico dos caracteres*. Revista IEB. São Paulo, n. 50, p. 13-98, set/mar 2010.

THEOPHRASTUS. *The character sketches*. Translated by Warren Anderson with notes and introductory essays. The Kent State University Press, 1970.

TURNER, Jane. *The dictionary of art*. New York: Grove, 1996.

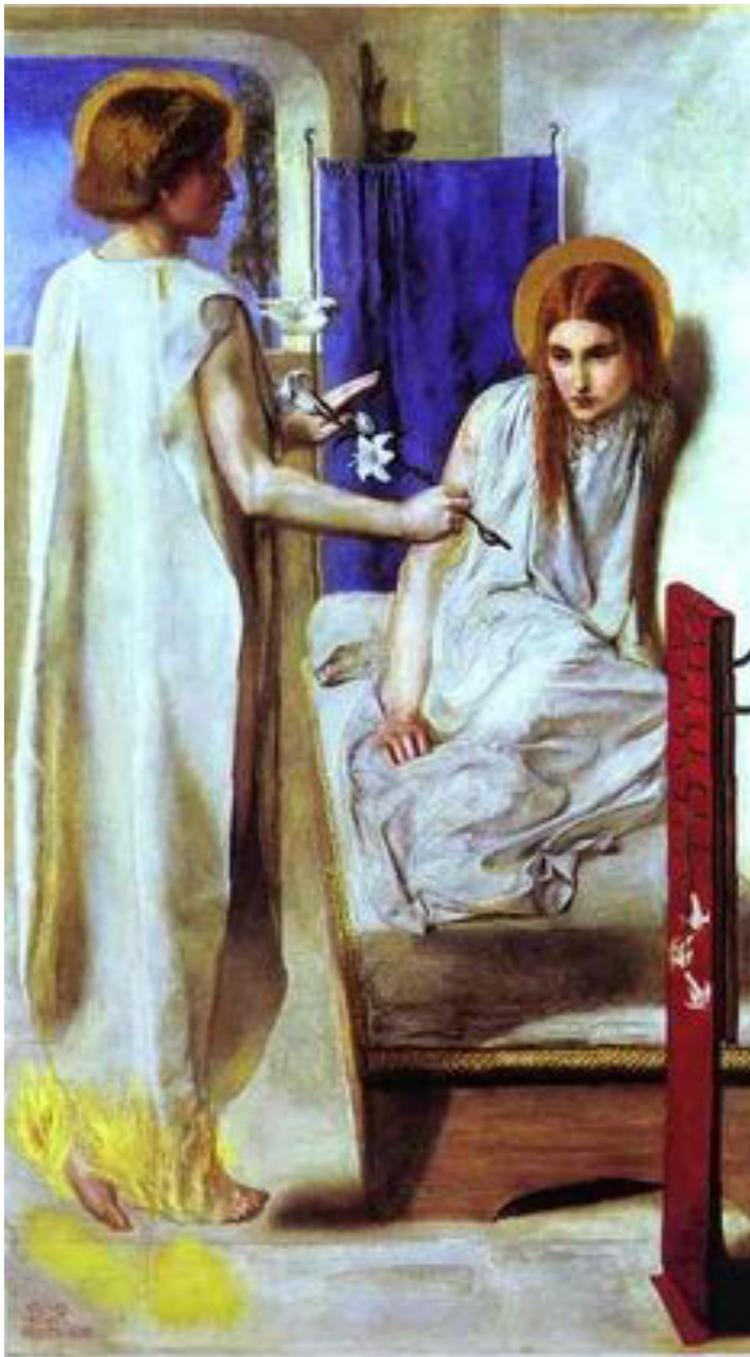
VERÍSSIMO, J. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

WILSON, A. N. *Paul the mind of the apostle*. New York: Quebecor Printing, 1997.

ANEXOS

-
1. Eis a serva do senhor – Dante Gabriel Rossetti
 2. Encontrada – Dante Gabriel Rossetti
 3. Receba seu filho, senhor – Ford Madox Brown
 4. Assunção da Virgem - Ticiano
 5. Juízo Final - Michelangelo
 6. A Crucificação e o Juízo Final – Jean Van Eyck
 7. A Deposição de Cristo – Fra Angelico
 8. Descida da Cruz – Van Der Weyden
 9. Sepultamento de Cristo – Caravaggio
 10. Jacinto e Zéfiro – Eutimedes
 11. A morte de Jacinto – Jean Broc
 12. Encarte da Editora Garnier à 3ª edição de *Lucíola*
 13. Folha de Rosto das 3 primeiras edições
-

1. Eis a serva do senhor – Dante Gabriel Rossetti



2. Encontrada – Dante Gabriel Rossetti



3. Receba seu filho, senhor – Ford Madox Brown

.....



4. Assunção da Virgem - Ticiano



5. Juízo Final – Michelangelo



6. A Crucificação e o Juízo Final – Jean Van Eyck



7. A Deposição de Cristo – Fra Angelico



8. Descida da Cruz – Van Der Weyden



9. Sepultamento de Cristo – Caravaggio



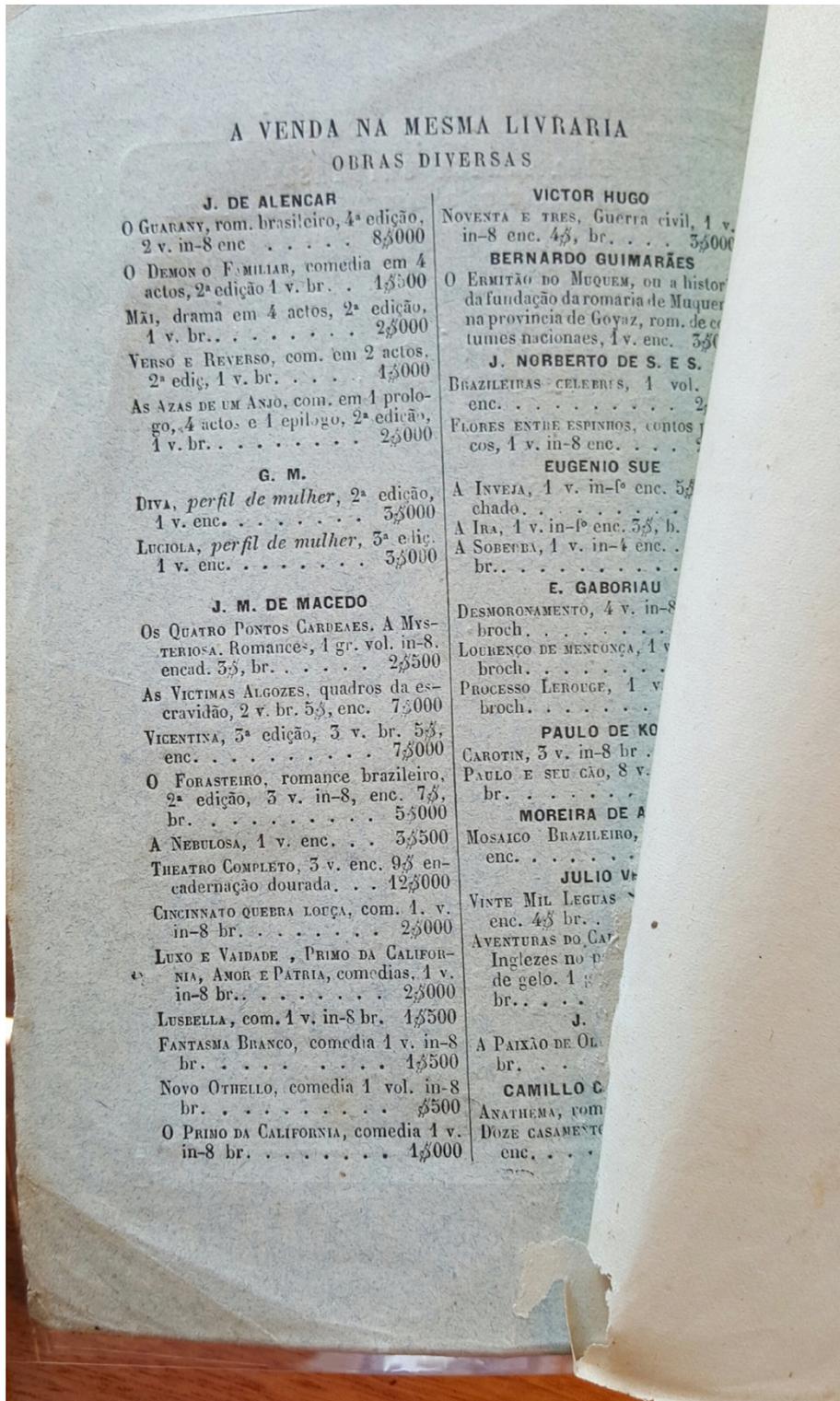
10. Jacinto e Zéfiro – Eutimedes



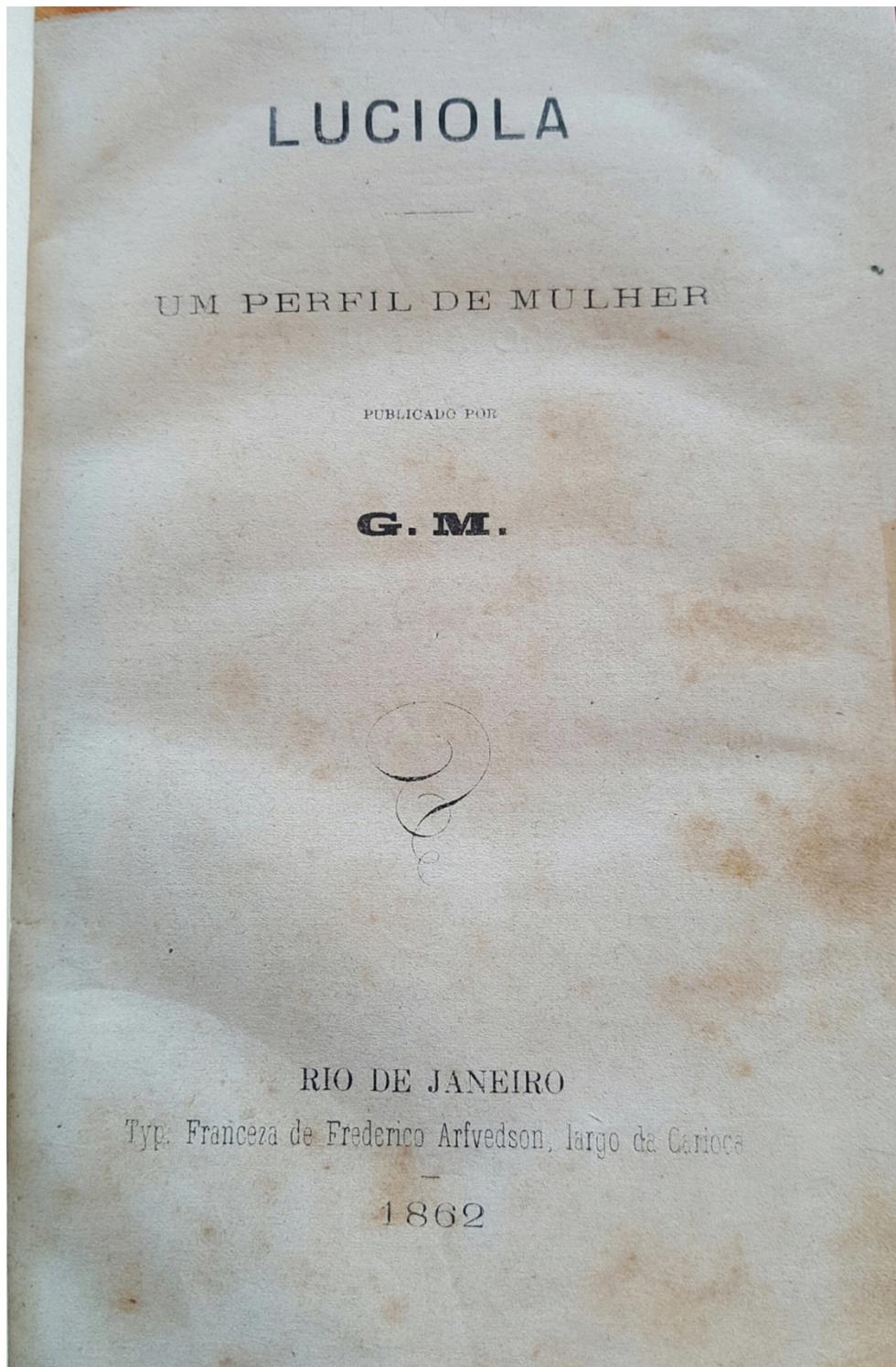
.....
11. A morte de Jacinto – Jean Broc
.....



12. Encarte da Editora Garnier à 3ª edição de *Luciola*



13. Folha de Rosto das 3 primeiras edições



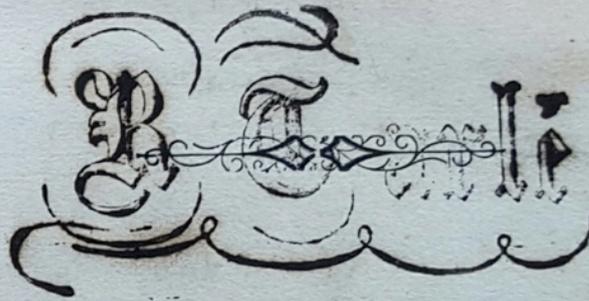
LUCÍOLA

—
UM PERFIL DE MULHER

PUBLICADO POR

G. M.

2ª Edição revista pelo autor.



RIO DE JANEIRO

B. L. GARNIER, EDITOR

69, Rua do Ouvidor, 69

PARIZ, AUGUSTO DURAND, RUA DES GRÈS, 7

—
1865

LUCÍOLA

UM PERFIL, DE MULHER

PUBLICADO POR

G. M.

3ª EDIÇÃO REVISTA PELO AUTOR

RIO DE JANEIRO

B. L. GARNIER EDITOR

69, RUA DO OUVIDOR, 69

PARIZ. — E. BELHATTE, 14, RUA DE L'ABBAYE

1872

Ficam reservados todos os direitos de propriedade.

Fac símile da folha de rosto da 3ª edição. Fonte:
