

VALERIA DE MARCO

# O IMPÉRIO DA CORTESÃ

LUCÍOLA: UM PERFIL DE ALENCAR

Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Linguística e Línguas Orientais, na Área de Teoria Literária e Literatura Comparada, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Orientadora:

Dra. Teresa de Jesus Pires Vara

SÃO PAULO  
1983

A G R A D E C I M E N T O S

A CAPES, que me proporcionou uma bolsa para a realização dos cursos de pós-graduação;

Ao CNPq, que me concedeu uma bolsa para iniciar a pesquisa;

A Teresa Pires Vara, que transformou o trabalho de orientação em experiência de amor e em prática de liberdade;

A Marlyse Meyer, que, além de exercer temporariamente a função de orientadora, levou-me a descobrir a biblioteca de Alencar, *formada ao gosto do tempo*;

A Jacob Gorender, Rui Coelho, Walnice Nogueira Galvão e Zenir Campos Reis, que me forneceram preciosas indicações bibliográficas;

A Flávio Aguiar, Hélio Leite de Barros, Lígia Chiappini Moraes Leite e Sandra Nitrini, que acompanharam de perto e criticamente a redação deste trabalho;

A Jorge Schwartz, Maria Augusta Helène e Mário Miguel González, que sempre me estimularam carinhosamente;

A Ovidio de Freitas, que cuidadosa e pacientemente datilografou o texto.

Í N D I C EPÁGINAS

<u>COMO E PORQUE O ROMANCE DE ALENCAR</u> . . . . .	1
1. A PRODUÇÃO CRÍTICA DE ALENCAR . . . . .	5
1.1- <i>A ousadia das grandes questões</i> . . . . .	11
1.1.1- "O estilo da literatura brasileira" . . .	11
1.1.2- "Cartas sobre <i>A Confederação dos Tamoios</i> "	15
1.1.3- " <i>As Asas de um Anjo</i> " . . . . .	31
1.2- <i>O trabalho de sistematização</i> . . . . .	38
1.2.1- "Pós-escrito" a <i>Diva</i> . . . . .	40
1.2.2- "Carta ao Dr. Jaguaribe" . . . . .	45
1.2.3- "Pós-escrito" à 2ª edição de <i>Iracema</i> . . .	49
1.2.4- "Castro Alves". . . . .	53
1.2.5- "Benção paterna" . . . . .	58
1.2.6- " <i>Os Sonhos D'Ouro</i> " . . . . .	64
1.3- <i>A intolerância da fama e os limites do tempo</i> . .	66
1.3.1- "O nosso Cancioneiro" . . . . .	69
1.3.2- "Carta a Paula de Almeida" . . . . .	72
1.3.3- A polêmica Alencar-Nabuco . . . . .	75
2. O PERFIL DA CORTESÃ . . . . .	86
2.1- <i>Moll Flanders</i> : a prostituição, o trabalho e o crime . . . . .	93
2.2- <i>Manon Lescaut</i> : o prazer consentido do <i>Palais Royal</i>	104
2.3- <i>A Dama das Camélias</i> : de como a família tomou assento . . . . .	122
3. <u>LUCÍOLA</u> : A CORTESÃ DO IMPÉRIO . . . . .	181
BIBLIOGRAFIA . . . . .	240
ANEXO: O ESTYLO NA LITTERATURA BRASILEIRA . . . . .	248

COMO E PORQUE O ROMANCE DE ALENCAR

*"Como se dá com um trecho de música que nos arrebatara, mas que ainda não distinguimos, eu nos primeiros dias não descobri o que tanto deveria amar em seu estilo."*

Marcel Proust  
(No Caminho de Swann)

Mais de um século se passou entre os romances de Alencar e seus leitores atuais. Muitas de suas obras são ainda atraentes, talvez sobretudo para aqueles leitores ingênuos, de utopias românticas. Mas a sedução cresce de maneira assustadora quanto mais conhecemos ou vislumbramos diferentes facetas de Alencar: jornalista, crítico literário, cronista, teatrólogo, romancista, advogado, deputado e ministro da Justiça. Seus romances devem ser vistos e considerados dentro dessas múltiplas atividades alimentadas pelo desejo de conhecer a realidade brasileira e de atuar dentro dela. Ora eles nascem de uma necessidade prosaicamente material - *Cinco Minutos*, um presente para os assinantes do jornal -, ora de um recolhimento solitário, para amargar o ressentimento causado pelas desilusões políticas e literárias, como é o caso de *O Gaúcho* e *Sonhos D'Ouro*, ora de uma atitude irrequieta de não agüentar a limitação imposta por comentários levianos da "moralidade" pública ou pela censura do Conservatório, como é o caso de *Lucíola*. No entanto esse debater-se entre paredes tem, como mola propulsora, uma coerência: um projeto político e cultural de construção de uma nação independente.

O projeto não existe aprioristicamente; ele se vai forjando no diálogo com a cultura, com as viagens às terras longínquas do norte ou às bibliotecas abandonadas, com acontecimentos e livros do mundo "ocidental". Projeto contraditório e, por isso mesmo, sedutor; um projeto perseguido pacientemente durante a vida inteira desde seu ensaio "O Estilo na literatura brasileira" (1850) até os artigos que ficaram no prelo do *Protesto* em 1877. Alencar pensa a elaboração do teatro, da poesia e do romance nacional em detalhes, de maneira particular, refletindo sobre a língua, sobre a prosódia, sobre a história

do Brasil. Pensa, assim, os componentes mínimos da expressão cultural particular dentro de formas particulares da produção artística, vinculando-os sempre às questões gerais da nação emergente: a moralização das eleições no país, o estatuto da propriedade, a representação das minorias, a função da imprensa na formação da opinião pública, a organização do trabalho. As necessidades prosaicas da sobrevivência encaminham-no para a advocacia; o projeto de inventar um Brasil leva-o a participar da fundação de uma revista, a dirigir um jornal e a escrever crônicas, peças de teatro, romances, discursos para a Câmara, panfletos políticos anônimos e textos de pura reflexão crítica.

Essa multiplicidade não pode ser esquecida ao tentarmos compreender Alencar, no entanto, é preciso fixarmos-nos em uma de suas facetas. Tomamos o romance porque ele é certamente o eco mais duradouro do projeto alencariano, porque é um caminho privilegiado para o estudo de suas contradições e, finalmente, porque é meu objeto de ofício e de sonho. É esse discurso do limiar entre a consciência e a inconsciência, entre impulso e determinação, essa palavra escorregadiamente ambígua que tomaremos, tentando sempre não nos esquecermos das demais atividades e manifestações do autor. Buscar - difícil tarefa - compreender a reflexão sobre o romance e o romance de Alencar, procurando encará-lo como um ativo e irrequieto intelectual de seu tempo.

Para tentar atingir o alvo, começaremos pela produção crítica de Alencar, examinando os textos com o objetivo de encontrar a proposta de romance aí formulada. No trabalho de análise, respeitaremos a cronologia, pontuando sua reflexão com os fatos significativos de sua vida. Assim, rastreamos a fer

mentação e a formulação de suas idéias sobre a produção literária no clima polêmico do Brasil de seu tempo.

Então, como um momento desse debate, examinaremos *Luíola* enquanto proposta concreta de romance nacional: uma proposta que nasce do diálogo com outros aspectos da produção de seu autor e com a literatura estrangeira. Esse caminho nos conduz a uma visita a algumas cortesãs de além-mar para, finalmente, à luz dessas personagens que chegavam de vapor às livrarias da Corte, encontrarmos Lúcia, a nossa cortesã do Império. Portanto, a segunda parte do trabalho assume a característica de verificação entre projeto e realização em um romance de Alencar.

E, como em boa parte do trabalho trato do discurso da confissão, aproveito a brecha para confessar já dois pecados. O primeiro está em que este texto não dá conta do projeto de romance de Alencar; aqui está o começo de um mergulho e a esperança de continuar a ter forças e paixão para seguir pelos outros romances e chegar aos discursos políticos. O segundo pecado foi o de insistir em compor um texto na língua pátria; não por contaminação nacionalista, mas simplesmente porque acho de sagradável mudar de língua sem mudar de frase. Por isso, recorri a traduções já publicadas e, na ausência delas, tentei, da melhor forma possível e com o auxílio de alguns colegas, colocar todas as citações em português. Apenas mantenho em outra língua certas expressões específicas que, por força de uso, estão incorporadas no cotidiano dos incorrigíveis consumidores de romances.

1. A PRODUÇÃO CRÍTICA DE ALENCAR

*"Viver é muito perigoso ..."*

*"Contar é muito, muito difícil."*

*João Guimarães Rosa  
(Grande Sertão: Veredas)*

Em "Como e porque sou romancista"<sup>1</sup>, Alencar vai buscar em sua memória algumas passagens, ao menos as que ele pode confessar e publicar, de sua relação com o romance. Começa por narrar sua vida no Colégio de Instrução Elementar, onde aprendera, sob os olhares rigorosos do diretor Januário, a ler com sentimento e expressão, justificando assim sua posição de leitor oficial da família:

"Essa prenda que a educação deu-me para tomá-la pouco de pois, valeu-me em casa o honroso cargo de *ledor*, com que me eu desvanecia, como nunca me sucedeu ao depois no magistério ou no parlamento.

Era eu quem lia para minha boa mãe, não somente as cartas e os jornais, como os volumes de uma diminuta livraria romântica formada ao gosto do tempo." (p.131)

Seu primeiro contacto com o romance se dava em uma sala de visitas cheia de atentas senhoras. A situação oferecia-lhe o privilégio de observar as reações dos leitores-ouvintes, como ele mesmo percebe:

"Lia-se até a hora do chá, e tópicos havia tão interessantes que eu era obrigado à repetição. Compensavam esse excesso, as pausas para dar lugar às expansões do auditório, o qual desfazia-se em recriminações contra algum mau personagem ou acompanhava de seus votos e simpatias o herói perseguido." (p. 133)

---

(1) A referência completa dos textos citados encontra-se no final do trabalho. Para acompanhar a produção dos textos críticos de Alencar e as circunstâncias em que foram escritos, foi de fundamental importância a seguinte bibliografia:

- a) Araripe Júnior, "José de Alencar - perfil literário", in *Araripe Júnior: teoria, crítica e história literária*, (sel. e apr. Alfredo Bosi)
- b) Luis Viana Filho, *A Vida de José de Alencar*.
- c) Raimundo de Magalhães Júnior, *José de Alencar e Sua Época*.
- d) Raimundo de Meneses, *José de Alencar: literato e político*.
- e) José de Alencar, "Como e porque sou romancista", in *Obras Completas*, Vol. I.

Provavelmente, essa experiência cotidiana tenha contribuído para que Alencar desenvolvesse sua habilidade de conduzir o leitor, envolvendo-o com suas personagens ou distan-ciando-o delas, trabalhando conscientemente as relações emo-cionais despertadas pela ficção.

E o que lia o impressionável menino?

"Nosso repertório romântico era pequeno; acompanha-se de uma dúzia de obras, entre as quais primavam a *Amanda e Oscar*, *Saint-Clair das Ilhas*, *Celestina* e outros de que já não me recordo." (p.134)

Quanto à *Celestina*, parece ser difícil precisar a que obra exatamente Alencar se refere<sup>2</sup>. As outras duas tampouco constam dos catálogos da grande literatura. São novelinhas inglesas do fim do século XVIII, escritas por professoras inglesas, mas que chegaram ao Rio no vapor proveniente de Paris, já devidamente traduzidas e adaptadas pelos franceses. Roman-ces de "segundo time" e de segunda mão que calaram na memória de Alencar, certamente não só pelo sucesso que fizeram no tempo. *Amanda e Oscar* - mil e duzentas páginas de episódios ini-magináveis pelos mais experientes autores de telenovela con-temporâneos - talvez o tenha marcado por abusar de maneira descabida das emoções do leitor; Alencar rememora a cena de grande pranto na sala de leitura desencadeada pela morte do pai de Amanda. Talvez recorde-se de *Saint-Clair das Ilhas* - uma his-tória um pouco menos exageradamente episódica, mas de momen-tos teatrais, de rituais de luta arquetípicos - porque ela traz

---

(2) Marlyse Meyer, "O que é, ou quem foi Sinclair das Ilhas", in *Almanaque* nº 8. Partindo de Alencar, a pesquisadora foi aos originais ingleses de *Amanda e Oscar* e *Sinclair das Ilhas*. Quanto à *Celestina*, ela lança a hipótese de que o autor se refira ao livro de Libourlière, que não pude consultar.

a história da reparação de uma injustiça cometida contra um herói providencial, irreversivelmente marcado pelo ressentimento, sentimento este marcante na vida de Alencar e espaçosamente presente em "Como e porque sou romancista", texto de 1873.

Na maturidade, ele lança a hipótese de que a repetida leitura desses romancinhos talvez lhe tenha fornecido "os moldes dessa estrutura literária, que mais tarde deviam servir aos informes esboços do novel escritor." (p.134). Mas imediatamente Alencar nos adverte quanto aos limites dessa pista sobre a imitação de modelos, colocando-nos a importância da imaginação na atividade artística:

"Mas não tivesse eu herdado de minha santa mãe a imaginação de que o mundo apenas vê as flores, desbotadas embora, e de que eu somente sinto a chama incessante, que essa leitura de novelas mal teria feito de mim um mecânico literário, desses que escrevem presepes em vez de romances." (p.134)

Alencar afirma que não foi escrevendo romances que iniciou sua atividade, mas sim rabiscando charadas e versos, estimulado e auxiliado, segundo Araripe Júnior, pelo reverendo Carlos Peixoto de Alencar. A proposta de que escrevesse um romance lhe foi feita por Joaquim Sombra, militante da revolução de 42 em Pernambuco, que se refugiara na casa do Senador:

"Vendo-me ele essa mania de rabiscar, certo dia propôs-me que aproveitasse para uma novela o interessante episódio da sedição, do qual era ele o protagonista." (135)

Trabalharam juntos no projeto, mas ele não vingou.

Ledor de historinhas, compositor de charadas e autor de um romance inacabado, Alencar partiu para estudar em São Paulo, segundo sua memória, com alguns esboços de romances em uma canastra e com dois moldes dessa forma literária na cabeça:

"Um merencório, cheio de mistérios e pavores; esse, o recebera das novelas que tinha lido. Nele a cena começava nas ruínas de um castelo, amortalhadas pelo baço clarão da lua; ou nalguma capela gótica frouxamente esclarecida pela lâmpada, cuja luz esbatia-se na lousa de uma campa." (p.136)

"O outro molde, que me fora inspirado pela narrativa pittoresca de meu amigo Sombra, era risonho, loução, brincando, recendendo graças e perfumes agrestes. Aí a cena abria-se em uma campina, marchetada de flores, e regada pelo sussurrante arroio que a bordava de recamos cristalinos." (137)

Aos treze anos de idade, Alencar chega a São Paulo e vive um período de recolhimento. Seus biógrafos são unânimes em dizer que se manteve isolado das atividades e das orgias dos acadêmicos de direito. À distância conheceu Macedo, já então consagrado escritor. Tímido, no seu canto, cultivou grande admiração pelo jovem literato, sentimento que confessa abertamente na maturidade. Calado, recolheu-se com a literatura. Armou-se de dicionários e enfrentou Balzac, Dumas, Vigny, Chateaubriand e Victor Hugo, tomados à biblioteca de Francisco Otaviano. As novas leituras lhe desvendam outros caminhos:

"O romance, como eu agora o admirava, poema da vida real, me aparecia na altura dessas criações sublimes, que a Providência só concede aos semideuses do pensamento;" (p.139)

Nessa trajetória o crítico também cresce e se desfaz de seu baú literário. Tempo de crítica e censura? Talvez. Mas é certamente tempo de muita reflexão que o leva a iniciar sua atuação no mundo intelectual com a fundação, em colaboração com outros amigos acadêmicos, da revista *Ensaios Literários* em 1846 ou, segundo seus biógrafos, em 1847.

No final de 1847, Alencar vai a Fortaleza para fazer uma visita ao pai que estava doente. Em maio de 48, matri

cula-se no curso de direito de Olinda. Seus olhos voltam-se para o mar e para os cronistas coloniais da biblioteca do Convento de São Bento. De volta ao Rio, sua imaginação dividia-se entre as matas e os heróis da distante terra natal e os romances marítimos de Walter Scott, Cooper e do Capitão Marryat, como ele mesmo confessa, alugados no Gabinete de leitura de Cremieux, na Rua da Alfândega. Convalescendo de seu primeiro problema pulmonar, entregava-se à leitura de romances:

"Li nesse decurso muita coisa mais: o que me faltava de Alexandre Dumas e Balzac, o que encontrei de Arlincourt, Frederico Soulié, Eugênio Sue e outros. Mas nada valia para mim as grandiosas marinhas de Scott e Cooper e os combates heróicos de Marryat." (p.144)

Por essa época, aos dezoito anos, animou-se a elaborar um esboço de romance. Tratava-se de *Os Contrabandistas*. Sua reflexão sobre a vinculação entre os temas e os gêneros já se manifestava no método de trabalhar esse esboço:

"A variedade dos gêneros que abrangia este romance, desde o idílio até a epopéia, era o que sobretudo me prendia e agradava. Trabalhava, não pela ordem dos capítulos, mas destacadamente esta ou aquela das partes em que se dividia a obra. Conforme a disposição do espírito e a veia da imaginação, buscava entre todos o episódio que mais se moldava às idéias do momento. Tinha para não perder-me nesse dédalo o fio da ação que não cessava de percorrer." (p.145)

Alencar lamenta que suas anotações tenham servido para acender os charutos dos visitantes da casa do Senador. Mas, se ele ainda mantinha em rascunhos suas tentativas romanescas, já iniciava a publicação de suas idéias críticas sobre a atividade literária ou sobre os elementos que ela envolveria. Para o público, seu projeto cultural começa a desenhar-se com a publicação de três trabalhos na revista *Ensaio Literários*: em

abril de 1848, "A Carnaúba", estudo sobre essa planta que aparece em *O Guarani* e *Iracema*; em maio de 1849, "Traços biográficos sobre a vida de D. Antônio Felipe Camarão", mais tarde, o herói de *Iracema*, e em agosto de 1850, "O Estilo na Literatura Brasileira", ponto de partida de uma trajetória em busca da literatura nacional.

## 1.1- A OUSADIA DAS GRANDES QUESTÕES

### 1.1.1- "*O estilo na literatura brasileira*"<sup>3</sup>

Apesar de inacabado, este texto merece uma pausa, pois, por um lado, contém alguns traços da reflexão de Alencar que, gradativamente, ficariam mais fundos e mais precisos, e, por outro lado, está escrito em um tom que praticamente desapareceria em sua produção posterior.

O texto apresenta os seguintes passos: a formulação de um conceito de estilo, a exposição de suas funções, uma distinção entre o estilo clássico - o quinhentista - e o moderno e, posteriormente, algumas considerações sobre qual seria o estilo mais apropriado à literatura brasileira. Esse movimento do pensamento alencariano - do geral ao particular e deste àquele - será uma constante de sua crítica e a fonte de sua riqueza. Essa largueza de ponto de vista lhe permite, como neste pequeno texto, sempre tratar do estilo literário vinculando-o à tradição literária, às transformações da língua, à história da nação e às particularidades desta história em relação à de outros países. Atrás de cada frase de Alencar está sempre esse grande universo.

No primeiro parágrafo do texto, citando Garrett, vê o estilo como uma caixa de ressonância: o bom estilo seria aquele que conseguisse extrair do automatismo da língua uma mul

(3) José de Alencar, "O estilo na literatura brasileira", in *Ensaios Literários*.

tiplicidade de movimentos que pudesse reproduzir adequadamente a multiplicidade do pensamento e a diversidade de sentimentos. Então, o estilo se lhe apresenta como uma dimensão concreta do prazer estético: "e os lábios acham certo prazer indefinido em repetir a frase doce e maviosa de um escritor de bonito estilo". E, como se pode observar no segundo parágrafo, para o crítico é esse prazer que possibilita ao estilo desempenhar outras duas funções: a de favorecer a compreensão das idéias e facilitar a memorização do texto.

Deve-se observar também que estas reflexões de Alencar já apontam para a concepção de colocar a musicalidade como atributo primordial do estilo. Aqui, esta concepção não se explicita com a clareza que ganharia pouco tempo depois. No entanto, podemos entrevê-la em germen na própria composição do texto se prestarmos atenção ao fato de que nele o crítico se vale do amplo uso de palavras pertencentes ao universo da música.

Depois de definir o que entende por estilo, Alencar volta-se para considerar as diferenças entre o estilo quinhentista e o moderno. Evocando a autoridade de alguns mestres da crítica, define o clássico através dos conceitos de solenidade, rigidez e concisão, características que lhe dão o poder de expressar de maneira adequadamente sublime o tempo do "heroísmo", com suas "crenças profundas" e "convicções inabaláveis". Em contrapartida, o estilo moderno caracterizar-se-ia pela fluência, pela flexibilidade e pela soltura; seria a expressão natural dos tempos em que as "idéias caminham delirantes, várias e desvairadas".

Esse eixo de reflexão - o das relações entre organização social e a produção literária seria a espinha dorsal da

produção de Alencar. Nesse sentido, este pequeno texto é exemplar. Nele devemos também observar que, para definir o estilo clássico, o autor tem necessidade de historiar as transformações da língua, remontando à invasão dos mouros na Península Ibérica e ao cultivo das línguas clássicas empreendido pelas Universidades. E já que Alencar deu uma escorregadela, não custa nada dar-lhe um beliscão: neste momento, o crítico assume a posição do purista de conservar a língua a salvo das ingerências alienígenas, considerando o contacto entre mouros e lusitanos uma fonte de degeneração para a língua portuguesa. No entanto, o tempo, a experiência e a reflexão leva-lo-iam a reformular radicalmente essa posição.

Estabelecidas as diferenças entre o estilo clássico e o moderno, Alencar chega a seu objetivo: indagar-se sobre qual dos dois estilos seria o mais "conveniente" para a literatura brasileira.

Como se poderia esperar, ele atribui às especificidades da história do povo português e da nossa a impossibilidade de o estilo clássico "renascer em nossa literatura". Refere-se à multiplicidade de movimentos da natureza tropical para concluir que a "lenta e pausada inflexão da frase antiga"... "gelaria os toques abrasados de nossa poesia ardente, vacilante". No entanto, e como aparente fruto de uma atitude crítica ponderada, segue-se a parte mais rica do texto: Alencar considera que o estilo moderno ganharia "um encanto supremo" se buscasse elaborar "com esmero e cuidado" a concisão e a austeridade do estilo clássico. Admitindo que este estilo, cautelosamente reaproveitado, ainda poderia contribuir para enriquecer a expressão literária em alguns gêneros, afirma: "Nossas crônicas, nossas tradições de tempos coloniais devem ser escritas

neste estilo", sugerindo que se deveria explorar os seus contrastes com a "expressão indígena".

Desta forma, o texto inacabado de 1850 revela esse traço fundamental da produção de Alencar: a preocupação em encontrar uma expressão literária adequada a cada uma das múltiplas temáticas e variadas faces da realidade brasileira. No entanto, esse tom distanciado, objetivo e impessoal praticamente desaparecerá de sua crítica bem como essa exposição implacavelmente lógica do *dever ser* literário. O aspecto normativo e generalizador deste texto, será abalado pela dinâmica prática de análise de textos que passará a desencadear a produção crítica de Alencar. O tom equilibrado será apagado pela rapidez e agressividade das polêmicas ou pelo ressentimento de não sentir-se valorizado e compreendido como desejava.

Em outubro de 1850, Alencar deixa São Paulo e a vida de estudante. Com 21 anos, formado em Direito, vai para o Rio de Janeiro onde, no ano seguinte, começa a trabalhar no escritório de advocacia do Dr. Caetano Alberto de Souza. Em pouco tempo, consegue uma razoável clientela. Sua sobrevivência estava garantida, mas essa atividade não o satisfazia.

Em setembro de 1853, a convite de seu amigo Francisco Otaviano, Alencar inicia sua carreira de jornalista, ao tornar-se responsável pela seção forense e pelo honroso folhetim do *Correio Mercantil*, o jornal liberal em que trabalharam Macedo, Manuel Antonio de Almeida e Machado de Assis. Durante dez meses (setembro de 1854 - julho de 1855) o *Mercantil* oferece semanalmente a seus leitores a prosa ágil de *Ao Correr da Pena* que borboleteia por todos os cantos da vida febril da corte. O cronista fazia sucesso até que um dia a direção do jornal inventou de censurar seus comentários sobre a especulação

no mercado das ações. Alencar esperneou, denunciou e pediu demissão, pois a censura ele jamais tolerou. No entanto, três meses depois, estava ele como gerente e redator chefe do *Diário do Rio de Janeiro*, que então passava por dificuldades. Picado pelo prazer e pelo poder de jornalismo, ele aceita o desafio com muito gosto, como ele mesmo confessa em "Como e porque sou romancista":

"Ao cabo de quatro anos de tirocínio na advocacia, a imprensa diária na qual apenas me arriscara como folhetinista, arrebatou-me. Em fins de 1856, achei-me redator-chefe do *Diário do Rio de Janeiro*.

É longa a história dessa luta, que absorveu cerca de três dos melhores anos de minha mocidade. Aí se acrisolaram as audácias, que desgostos, insultos nem ameaças conseguiram quebrar até agora; antes parecem que as afiam com o tempo." (p.146)

No novo jornal, o primeiro ato de grande audácia não tardou: a demolição do poema *A Confederação dos Tamoios* de Gonçalves Magalhães, lançado em maio de 56 em rica encadernação, por conta e para o orgulho do Imperador.

#### 1.1.2- "Cartas sobre A CONFERAÇÃO DOS TAMOIOS"<sup>4</sup>

Alencar adota o pseudônimo de Ig. e se faz um senhor que vive retirado do turbilhão da corte, em uma casinha envolta por uma dócil natureza, onde, durante o dia, entrega-se des preocupadamente à leitura e, à noite diverte-se com o voltarete. Distante das intrigas e das ambições que agitavam as rodas literárias, o despretensioso senhor começa a escrever cartas para dialogar com um amigo sobre o recente evento literá-

---

(4) José de Alencar, "Cartas sobre A Confederação dos Tamoios", in *Obra Completa*, Vol. IV.

rio - a publicação do tão esperado poema de Magalhães - e tem até mesmo o cuidado de advertir seu leitor de que lhe envia apenas uma conversa literária e não um artigo. A primeira carta é de 18 de junho. Aparvalhados, os frequentadores dos meios palacianos custaram a descobrir quem se escondia atrás de uma personagem tão fogosamente irreverente e, somente depois da quinta carta em que Ig. anunciava encerrar seus comentários, conseguiram arregimentar palavras em defesa do ilustre poeta. Também sob pseudônimos, escreveram Monte Alverne, Araújo Porto-Alegre e o próprio Imperador. Ig. não deixou de retrucar com mais três cartas. Segundo, os críticos estava aí a primeira grande polêmica literária do século<sup>5</sup>.

As "Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*" não apresentam as idéias do autor organizadas com a lógica expositiva do ensaio de 1850. Elas trazem o movimento ágil e fluente do processo vivo da relação entre o texto literário e o crítico. E, como o nosso objetivo é o de extrair delas as reflexões que teriam orientado Alencar na formulação de propostas para realização de obras que realmente constituiriam a literatura nacional, vemo-nos na contingência de mutilar a fluência das cartas.

Ao criticar severamente o poema de Magalhães, Alencar tece considerações sólidas, apesar de esparsas e assistemáticas, sobre o épico, a poesia e a atividade da crítica, sendo que estas questões convergem para a discussão do caráter nacional da literatura.

Por entender que Magalhães se propunha a construir

---

(5) José Aderaldo Castelo, *A Polêmica sobre "A Confederação dos Tamoios"*.

uma epopéia, o crítico trata do épico, tomando como modelo a tradição literária iniciada por Homero. No exercício de análise do texto poético, as cartas colocam os elementos que configurariam o gênero épico, através de dois centros de abordagem: o tema e a estrutura.

Quanto ao tema, Alencar julga que ele deve ser grandioso, como se pode observar nas seguintes restrições ao poema:

"O pensamento do poema, tirado dos primeiros tempos coloniais do Brasil, é geralmente conhecido; era um belo assunto que, realçado pela grandeza de uma raça infeliz, e pelas cenas da natureza esplêndida de nossa terra, dava tema para uma *divina epopéia*, se fosse escrito por Dante." (p.864)

"Quanto à religião, apesar de invocar os gênios pátrios, o Sr. Magalhães não deu a menor atenção às tradições dos índios: Tupã representado por um verdadeiro poeta, podia colocar-se a par do *Theos* de Hesíodo, do *Júpiter* de Homero, do *Jeová* de Milton; o princípio da divindade é sempre uma idéia grande e sublime, qualquer que seja a forma que lhe dê a imaginação humana." (p.906)

Analisando o poema de Magalhães, Alencar descarta a possibilidade de que ele possa colocar-se entre os poemas "líricos" ou entre os "didáticos", concluindo que a proposta do poeta enquadrava-se no "gênero épico", uma vez que consistia em criar uma epopéia (p.913). Ao reconhecer os componentes desta forma poética no texto de Magalhães, o crítico expõe quais os elementos que julga necessários para a concretização da proposta artística. Desse movimento nascem as reflexões sobre a estrutura do gênero épico, voltadas sobretudo para os aspectos da ação, da construção das personagens e ordenação das partes da epopéia. Para ele, o texto deveria articular-se através da

"ação heróica" que apresentaria um "nó" e um "desenlace"(p.913 e 914), respeitando também as partes clássicas da epopéia e suas ligações: "invocação", "proposição" e "narração" (p.914). E, para obter a cabal configuração do gênero, Alencar aponta para a necessidade da presença do elemento maravilhoso. Reconhecendo-o no poema de Magalhães, transforma-o em ponto essencial na diferenciação entre o poema histórico e o épico:

"Ora, este elemento (o maravilhoso) é o essencial da epopéia, e não pode existir no poema histórico, que, segundo a definição dos mestres, deve ser a verdade em verso; portanto não é possível classificar ainda *A Confederação dos Tamoios* como uma produção do gênero didático."(p. 913)

O postulado básico colocado para a construção do herói é o de que deve haver uma ligação coesa e necessária entre este e a ação da epopéia. Essa idéia está indicada nas seguintes passagens do texto:

..."é claro pois que o Sr.Magalhães não soube ligar à ação épica a ação do seu herói; o poema corre sem ele e caminha ao seu fim abandonando o protagonista."(p.888)

"Estou longe, meu amigo, de pretender que Aimberê fosse sábio como Ulisses, e prudente como Enéias; mas é inegável que a fraqueza de caráter, a indecisão, não é própria de um herói; sobretudo de um herói de poema, cuja vontade deve dominar toda a ação dramática ou histórica."(p. 893)

"Não se evocam as sombras heróicas do passado para tirar-lhes o prestígio da tradição; não se põe em cena um grande homem, seja ele missionário ou guerreiro, para dar-lhe uma linguagem imprópria da alta missão que representa.

E entretanto, meu amigo, é isto o que noto em todo o poema do Sr.Magalhães: Anchieta, Nóbrega, Mem de Sá, Salvador Correia, Tibiriçá não se conservam no poema nem mesmo na

altura da história, quanto mais da epopéia; Aimberê é um índio valente, mas não é decerto um herói." (p.891)

Nesses comentários centrados no herói, também se poderia observar que, na verdade, Alencar está postulando que o processo de construção das personagens subordina-se à função que elas desempenham no enredo. Para corroborar essa idéia, vale reproduzir os seguintes textos:

"Essa filha é a heroína do poema; o seu encontro com Aimberê é de tal maneira, que nunca o leitor poderia adivinhar que ela teria de representar o papel importante que se lhe destina." (p.866)

"Entretanto, a heroína do poema do Sr. Magalhães, é uma mulher como qualquer outra; as virgens índias do seu livro podem sair dele e figurar em um romance árabe, chinês ou europeu; se deixassem as penas de tucano que mal as cobrem, podiam vestir-se à moda em casa de Mme. Barat e Gudin, e ir dançar a valsa no Cassino e no Clube com algum deputado." (p.878)

Essas considerações sobre a estrutura do gênero, extraídas do trabalho de observação do poema, convergem para dois pontos mais gerais: a caracterização do poeta épico e a definição da literatura como mimesis.

A concepção da literatura como representação da realidade constitui um pressuposto de todas as cartas. Talvez isso se deva a dois motivos. Um deles seria o fato de que nelas a preocupação fundamental de Alencar está em discutir e encontrar uma expressão estética para a realidade brasileira. Outro motivo parece estar em sua própria formação crítica e literária, na medida em que, para comentar o texto de Magalhães que se lhe apresenta como épico, ele lança mão da tradição crítica e literária produzida pelos gregos, podendo-se reconhecer que as idéias da *Poética* de Aristóteles fornecem muitos dos pi

lares para as reflexões de Alencar. Destacamos um trecho em que o crítico associa o caráter mimético da arte à simplicidade:

"A simplicidade na arte e na poesia, cujo tipo clássico encontramos na literatura grega e em alguns dos seus imitadores, é a naturalidade, é a imitação a mais exata da vida real, é o sentimento na sua expressão verdadeira sem o realce da forma e da imaginação." (p.900)

Talvez sejam essas idéias que levem Alencar a acentuar a necessidade de haver uma vinculação estreita entre o artista e a realidade nos momentos em que procura definir o poeta épico. Recorre à linguagem própria do teatro para enfatizar o poder que teria o poeta para representar a multiplicidade do real; refere-se aos diversos elementos que compõem um espetáculo teatral para indicar as vozes e pontos de vista que o poeta deveria assumir para melhor recriar a diversidade da realidade:

"Para mim um poeta, e sobretudo um poeta épico, deve ser ao mesmo tempo autor e ator: como autor ele prepara a cena, ordena a sua decoração, e tira todo o partido da ilusão teatral; como ator é obrigado a dar a todas as suas palavras, ao seu estilo, um tom e uma elevação que esteja na altura do pensamento."(p. 870)

"Então já não é o poeta que fala; é uma época inteira que exprime pela sua voz as tradições, os fatos e os costumes; é a história, mas a história viva, animada, brilhante como o drama, grande e majestosa como tudo que nos aparece através do dúplice véu do tempo e da morte." (p. 891)

Considerando o caráter mimético da literatura, o crítico encontra-se com o problema da verossimilhança. Ela resultaria da relação de correspondência entre a obra e a realidade. Esta idéia é sugerida na quinta carta (p.892), quando Alencar

car se refere à inverossimilhança da atitude de Tibiriçá ao matar seus irmãos, sem o menor constrangimento ou sentimento.

Todas estas observações de Alencar sobre os diferentes elementos de composição do texto literário desenvolvem-se em torno de um eixo fundamental: o princípio da coerência interna da obra em relação ao gênero em que ela se enquadra. Esta idéia está presente em todas as considerações sobre a construção do herói e está implícita nos seguintes trechos:

"Um poema épico, como eu o compreendo, e como tenho visto realizado, deve abrir-se por um quadro majestoso, por uma cena digna do elevado assunto que se vai tratar." (p. 866)

"Se o Sr. Magalhães queria usar desse ornato da epopéia, (Alencar refere-se aos poderes divinos) e misturar o sobrenatural à ação do seu drama, devia desde o começo ter-se colocado nesta altura, como fizeram Homero, Virgílio, Dante, Camões, o Tasso, Ariosto, e todos os poetas que se têm servido do maravilhoso; mas começar uma ação simples, uma ação unicamente humana, e depois apresentar sem propósito um fato inverossímil e contra a ração, é indesculpável." (p. 887)

Apesar de as cartas centrarem-se na discussão do gênero épico, devemos destacar as reflexões de Alencar sobre a poesia e a crítica, também suscitadas por sua análise do texto de Magalhães.

Nas considerações sobre a poesia, deve-se observar que o crítico a concebe como busca de um prazer estético que mobiliza o intelecto e todos os sentidos do leitor. Nesse sentido, há trechos extremamente explícitos:

"É por isso que, como diz Lamartine, a poesia deve falar ao homem pelo pensamento, pela imaginação, e pelos sentidos ao mesmo tempo. O som, a forma, a cor, a luz, a sombra, o perfume são as palavras inarticuladas dessa

linguagem divina, que exprime o pensamento cantando, sorrindo, e desenhando." (p.882)

..."A poesia, a pintura e a música são três irmãs gêmeas que Deus criou com um mesmo sorriso, e que se encontram sempre juntas na natureza: a forma, o som e a cor são as três imagens que constituem a perfeita encarnação da idéia; faltando-lhe um desses elementos, o pensamento está incompleto." (p.883)

Para que se possa observar toda a amplitude da visão de Alencar em relação à atividade literária, faltaria comentar suas considerações sobre a crítica. Elas explicitam o método utilizado na elaboração das cartas e postulam as diferenças de atitude existentes entre o trabalho do artista e o do crítico. A crítica deveria ser feita por contraste, contando para tanto com modelos oferecidos pelas obras mais representativas da tradição literária:

"Não sei; leio o poema, abro alguns livros, e vejo com tristeza que a idéia de Virgílio, a Caledônia de Ossian, a Flórida de Chateaubriand, a Grécia de Byron, a Ilha de França de Bernardin de Saint-Pierre, são mil vezes mais poéticas do que o Brasil do Sr. Magalhães; ali a natureza vive, palpita, sorri, expande-se; aqui parece entorpecida e sem animação." (p.903)

"Portanto, a pretensão do literato seria da minha parte extravagante; e se alguma vez reproduzo trechos de um ou outro poeta, é porque julgo que não há melhor meio de fazer sobressair a pobreza de imaginação do poema do que tornando-a sensível pelo contraste." (p.903)

A diferenciação feita entre a atividade crítica e a artística apoia-se na diferença entre reflexão e fantasia; o primeiro, próprio do crítico e o segundo, mais adequado ao artista:

"O poeta ou o artista é o homem que concebe e executa um pensamento sob a influência dessa exaltação de espírito

que solta os vãos à fantasia humana.

O crítico, ao contrário, é o poeta ou o artista que vê, que estuda e sente a idéia já criada; que a admira com essa emoção calma e tranquila que vem depois do exame e da reflexão.

Para ambos pois há uma revelação do belo, com a diferença de que para um se manifesta sob a forma do pensamento, e para o outro sob a forma do sentimento." (p.895)

Todas essas reflexões de Alencar nascem de sua análise de *A Confederação dos Tamoios* e têm o objetivo de apontar as falhas e a fragilidade da obra para contestar o corolário do Imperador que via nela o modelo sublime de literatura nacional. Ele procura através do processo analítico do texto literário encontrar elementos para comprovar sua tese de que a nacionalidade da literatura não se garante simplesmente pelo fato de o texto tratar de um tema nacional; essencial seria constuir uma expressão estética que se adequasse aos aspectos específicos da história e da realidade da nação. Por isso, Alencar aproxima Magalhães dos cronistas e coloca os textos de Gonçalves Dias como semente para a construção do caráter nacional da nossa literatura:

"Quando examinei os caracteres principais d'*A Confederação dos Tamoios*, mostrei que o Sr. Magalhães os havia deixado em toda sua nudez cronística ou histórica, e tinha feito uma tradução em verso de algumas páginas de escritores bem conhecidos." (p.909)

"O Sr. Gonçalves Dias, nos seus contos nacionais, mostrou quanta poesia havia nesses costumes índios, que nós ainda não apreciamos bem, porque os vemos de muito perto." (p. 879)

"O autor dos *Últimos Cantos*, de 'I - Juca Pirama' e dos 'Cantos Guerreiros' dos índios está criando elementos de uma nova escola de poesia nacional, de que ele se tornará o

fundador quando der à luz alguma obra de mais vasta com  
posição.

Voltando porém aos *Tamoios* é força dizer, meu amigo, que o Sr. Magalhães não só não conseguiu pintar a nossa terra, como não soube aproveitar todas as belezas que lhe ofereciam os costumes e tradições indígenas, que ele co  
piou dos cronistas sem dar-lhes o menor realce."(p.905)

O grau de complexidade e abrangência dos problemas relacionados à literatura discutidos nessas cartas transformam-se em esboço de um programa de trabalho para Alencar. Encontram-se nelas as idéias mestras que guiarão sua ficção, seu projeto de criação do romance nacional, formulado não de maneira afirmativa e acabada, mas antes através de negativas e indagações. Detendo-se em observar muitas das obras de seu tempo, desmonta-as procurando identificar o que elas apresentam como contribuição para a elaboração de uma linguagem literária própria da nação que tentava afirmar-se como independente. Nelas o crítico distinguia as sementes de uma nova expressão, como faz em relação a Gonçalves Dias, e as meras imitações ou até mesmo o fôlego curto, como é o caso para ele do poema de Magalhães.

Deste procedimento nasce a riqueza das "Cartas...", na medida em que leva a reflexão crítica a formular-se por com  
parações que procuram, não estabelecer as semelhanças entre as diversas obras literárias, mas sim explicitar as diferenças; leva Alencar a considerar os textos literários então produzi  
dos, não como objetos de arquivo de um passado, mas sim como propostas para o debate em torno da formação da literatura na  
cional; leva-o a uma postura crítica aberta que se expressa, não pela forma narrativa do *dever ser*, mas sim pela indagação e pelo questionamento, pela análise e pela pergunta.

Talvez por isso, o leitor de hoje possa ver facilmente nesses comentários do poema de Magalhães, uma discussão sobre o romance, ainda que esta palavra apareça nas "Cartas...", diretamente relacionada às falhas do poema, uma única vez:

"Estou bem persuadido que se Walter Scott traduzisse esses versos portugueses no seu estilo elegante e correto; se fizesse desse poema um romance, dar-lhe-ia um encanto e um interesse que obrigariam o leitor que folheasse as primeiras páginas do livro a lê-lo com prazer e curiosidade." (p.893)

Nesta rápida observação, pode-se entrever o contexto em que se desenvolve o raciocínio de Alencar e suas propostas para a literatura. Ele vê as lendas indígenas como um tema privilegiado oferecido pela história brasileira porque ele abria caminho para a combinação de uma especificidade nacional à modernidade contemporânea e internacional da literatura romântica, uma vez que possibilitaria a criação da imagem do nosso passado à sombra do cânon romântico de cultivar, por um lado, o exótico e, por outro lado, as tradições históricas específicas de cada país. É certamente por ter em conta o contexto do romantismo que Alencar escreve:

"A forma com que Homero cantou os gregos não serve para cantar os índios; o verso que disse as desgraças de Tróia, e os combates mitológicos não pode exprimir as tristes endechas do Guanabara, e as tradições selvagens da América.

Por ventura não haverá no caos incriado do pensamento humano uma nova forma de poesia, um novo metro de verso?" (pp. 875 e 876)

A epopéia não é mais possível, mas como é preciso encontrar uma nova expressão para narrar nosso país, Alencar lança alguns princípios que orientariam posteriormente seus ro-

mances.

Detendo-se mais demoradamente em considerar a construção da ação, coloca-a como fator determinante dos demais elementos de composição do épico. Já na primeira carta Alencar sugere que as ações deveriam ser estruturadas segundo o princípio da necessidade e não aparecerem vinculadas de maneira acidental, pois isso resultaria na construção de uma narrativa epissódica. A ação também se subordinaria a personagem, pois esta deveria ser construída em função do papel que desempenhasse no enredo.

Quanto ao aspecto da verossimilhança, Alencar indica que ela se construiria pela correspondência entre o texto e a realidade nele representada. A coerência interna da obra estaria garantida pela adequada estruturação dos procedimentos literários constitutivos do texto em relação ao gênero a que ele pertence. Deve-se destacar que nesses procedimentos estariam incluídos todos os recursos usados para a elaboração do texto, desde as imagens utilizadas para as descrições até o emprego das interjeições:

"Perguntaria se não é extravagante que um poeta, destinando-se a cantar um assunto heróico, invoque para este fim o 'sol que esmalta as pétalas das flores', como faria um autor de bucólicas e de idílios?

Podia também fazer sentir que este vocativo *oh* é raramente usado, não só na poesia portuguesa, como na poesia das línguas estrangeiras, o que se pode ver lendo as inovações dos diversos poemas mais conhecidos. A interjeição traz sempre certo ar de afetação, um quer que seja de enfático, que não assenta bem na poesia grave." - (pp.897 e 898)

Devemos associar essas observações à sua concepção, já comentada, de que a verdadeira poesia estaria vinculada à

música e à pintura e ao fato de que Alencar vê como mestres vários poetas românticos, citando entre outros Hugo, Lamartine e, de maneira especial, Chateaubriand. Talvez esse conjunto de idéias contribuam para a compreensão das diferenças da língua utilizada nos diversos romances de Alencar, como por exemplo, a musicalidade, a plasticidade e o lirismo exaustivamente explorados nos romances indianistas em contraposição à língua mais despojada e dos ágeis diálogos dos romances urbanos.

Não parece fora de propósito apontar para o fato de que essas considerações sobre a linguagem poética repropõem as questões de estilo discutidas no texto de 1850, na medida em que apontam um caminho para a reelaboração do estilo "clássico" à luz do estilo "moderno" sugerida por Alencar para as obras que tematizassem nossas lendas. A aura sublime que ele admira no "estilo quinhentista" não teria se associado à flexibilidade e à musicalidade de seus modernos mestres românticos para resultar no vigor das frases de *Iracema*?

Poucos meses depois do acalorado debate, sob o pretexto de oferecer um brinde de Natal aos subscritores do *Diário*, Alencar publica seu primeiro romance. Em "Como e porque sou romancista", narra e analisa a experiência:

"Escrevi *Cinco Minutos* em meia dúzia de folhetins que iam saindo na folha dia por dia, e que foram depois tirados em avulso sem nome do autor. A prontidão com que em geral antigos e novos assinantes reclamavam seu exemplar, e a procura de algumas pessoas que insistiam por comprar a brochura, somente destinada a distribuição gratuita entre os subscritores do jornal, foi a única, muda mas real, animação que recebeu essa primeira prova.

Bastou para sustentar a minha natural perseverança. Tinha leitores e espontâneos, não iludidos por falsos anúncios.

Os mais pomposos elogios não valiam, e nunca valerão para mim, essa silenciosa manifestação, ainda mais sincera nos países como o nosso de opinião indolente."(p.146).

Seu entusiasmo resultou em que, antes do fim de abril de 1857, os subscritores do *Diário* pudessem ler *O Guarani* e *A Viuvinha* no rodapé do jornal. O público continuava a admirar sua ficção e, em especial, Ceci e Peri que se tornaram personagens muito conhecidas, como atestam vários documentos da época coletados por seus biógrafos. Mas a crítica ficaria em silêncio até 1862. O ressentimento de Alencar cega-o completamente, levando-o à amargura e impedindo-o de fruir a popularidade conquistada entre os mortais leitores. Em "Como e porque..." ele expõe somente dados tristes que cercaram *O Guarani*, desdenhando a grande aceitação da obra pelo público anônimo:

"Foi isso em 1857. Dois anos depois comprava-se o exemplar a 5\$000 e mais, nos belchiores que o tinham a cavalo do cordel, embaixo dos arcos do Paço: donde os tirou o Xavier Pinto para a sua livraria da Rua dos Ciganos. A indiferença pública, senão o pretensioso desdém da roda literária, o tinha deixado cair nas pocilgas dos alfarrabistas." (p.150)

Durante o resto do ano de 57, Alencar continuou sua luta para reerguer o *Diário* e dedicou-se ao teatro, colocando no palco três peças: *Rio de Janeiro (Verso e Reverso)*, em outubro, *O Demônio Familiar*, em novembro, e *O Crédito*, em dezembro. A primeira fez sucesso e foi bem recebida pela crítica; a segunda obteve muitos aplausos, a aprovação de Francisco Otaviano no *Correio Mercantil* e um ataque publicado em *A Marmota* de Paula Brito; a terceira foi um desastre.

Por que Alencar entrara de fato em cena? Seu biógrafo Raimundo de Magalhães Júnior sugere que a motivação lhe te

ria vindo "do desejo de seguir em tudo o modelo que se impusera a seus olhos de adolescente como o de um autêntico triunfador no domínio das letras: Joaquim Manoel de Macedo."(p. 85). Luis Viana Filho lança a hipótese de que o jornalista bem sucedido esperava conseguir no palco os aplausos que lhe haviam negado aos romances. Mas se as motivações profundas da alma são de difícil reconstituição, contentemo-nos com suas confessas intenções publicadas no folhetim do *Diário do Rio de Janeiro* de catorze de novembro de 1857, sob a forma de carta a Francisco Otaviano, com o título de "A comédia brasileira"<sup>6</sup>. Neste texto, Alencar quer rebater a crítica a *O Demônio Familiar* feita em um artigo de *A Marmota*. Não vamos nos deter na análise desse texto de Alencar, uma vez que as observações nele apresentadas estão estreitamente vinculadas ao teatro<sup>7</sup>. Permittimo-nos apenas uma breve referência para reforçar a hipótese de que os romances de Alencar fazem parte de um amplo projeto que se configura pela manifestação de algumas linhas de reflexão constantes nas múltiplas atividades às quais se dedicou.

Em "A comédia brasileira" encontramos: considerações sobre o gênero e sobre os nossos mais importantes dramaturgos que a ele se dedicaram; uma análise do teatro francês contemporâneo e de Dumas Filho, considerado pelo crítico o melhor representante desse momento; observações sobre a encenação, sobre as formas novas de representação, sobre os atributos exigidos ao ator. Enfim, as questões colocadas sobre o teatro de

---

(6) José de Alencar, "A comédia brasileira", in *Obra Completa*, Vol. IV.

(7) Para a análise da proposta de teatro nacional de Alencar:  
a) Flávio Aguiar, *Os Demônios da Nacionalidade no Teatro de José de Alencar*  
b) Myrna Appel, *Idéias Encenadas: O Teatro de Alencar*.

envolvem-se ao mesmo compasso de suas reflexões sobre o romance: considerar a produção nacional e a estrangeira, dar igual atenção a todos os elementos de composição da obra, para criar um teatro nacional vinculado ao seu tempo, tanto do ponto de vista da linguagem - uma imitação exata e natural da realidade - como do ponto de vista temático - a vida dos indivíduos na sociedade moderna.

Certamente, além dos aplausos, Alencar fora ao teatro para conquistar uma tribuna, face do palco exaustivamente explorada pelos escritores românticos, espaço privilegiado para debater as questões do dia. Não é por mero cânon literário que suas peças voltam-se quase que exclusivamente para os pequenos grandes problemas postos pela sociedade moderna no Rio de Janeiro de Pedro II: a vida da Corte, agitada pelas futilidades da moda e pelo comércio das ações (*Rio de Janeiro (Verso e Reverso)* e *O Crédito*), a persistente e escandalosa escravidão (*Mãe e O Demônio Familiar*) ou o cotidiano comicamente dramático da prostituição e do casamento (*As Asas de um Anjo*, *O que é o Casamento?* e *Expição*).

Mas no teatro Alencar encontrou também mais uma fonte de ressentimentos. Depois do fracasso de *O Crédito*, as representações de *Rio de Janeiro (Verso e Reverso)* e *O Demônio Familiar*, no início de 58, deram-lhe nova motivação e, em maio, leva ao palco outro texto: *As Asas de um Anjo*. Depois da segunda récita, a censura impõe sua força e suspende a peça. O escândalo passa das conversas aos jornais e Alencar sai a público para protestar e defender-se.

1.1.3- "As Asas de um Anjo"<sup>8</sup>

Esse título abriga dois textos críticos: um, datado de 22 de junho de 1858 e publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, consiste em uma resposta à atitude da polícia que impedira que a peça continuasse a ser representada; outro, de novembro de 1959, foi escrito para acompanhar o anterior no prefácio à primeira edição da peça.

Apesar de estarem vinculados à dramaturgia de Alencar, vamos comentar esses textos por duas razões. A primeira consiste em que os problemas neles discutidos ultrapassam o domínio do teatro, pois há momentos em que o autor se refere ao mesmo tempo à comédia e ao romance, ou momentos em que formula seus pensamentos através de conceitos abrangentes como o de arte ou o de literatura. Uma segunda razão vem da importância que os dois textos assumem perante o desenvolvimento deste trabalho, na medida em que neles a reflexão de Alencar está voltada para o tema da prostituta regenerada, problema que o autor retomará em outra peça (*Expição*) e em *Lucíola* - romance estudado na última parte desta dissertação.

No texto de 1858, o objetivo de Alencar é responder à atitude da polícia. Para tanto, começa por descrever os caminhos burocráticos percorridos por sua peça para que ela, como qualquer outra, obtivesse a permissão de ser encenada. O texto passara pelo Conservatório e pela polícia. Isto permite ao crítico denunciar, em poucas palavras, a atuação contraditória dessas instituições e, displicentemente, descartá-las da discussão. Expõe então os três motivos que a lei estabelece pa

---

(8) José de Alencar, "As Asas de um Anjo", in *Obra Completa*, Vol. IV.

ra proibir ou não uma obra: "o ataque às autoridades constituídas, o desrespeito à religião e a ofensa à moral pública" (p.925) Reconhecendo que a censura à sua peça não poderia ser justificada pelas duas primeiras razões, passa a analisar a obra para provar que ela não é imoral. Adverte o leitor de que o faz não em função da proibição, pois ela só contribuiria para dar à obra a popularidade própria do *fruto vedado* (p.924), mas sim para prestar esclarecimentos ao seu público. Assim, Alencar elegantemente ataca o arbítrio das autoridades sem entrar em um confronto; procura desmoralizá-las sem dirigir-se diretamente a elas.

"Não é pois o despeito que me obriga a quebrar o silêncio, e trazer à imprensa uma discussão literária; não posso ressentir-me de um fato que concorrerá para dar voga, embora efêmera, ao meu livro; mas prezo-me de respeitar a moral pública, não só nas minhas palavras, como nas minhas ações; e custar-me-ia muito deixar pesar sobre mim uma suspeita injusta." (p.924)

Por isso a análise da peça é orientada pela perspectiva de provar que ela não ofende a moral pública. E a reflexão de Alencar desenvolve-se sobre dois argumentos centrais: a obra seria o retrato da realidade cotidiana do Rio e mais moralizadora que os similares produtos estrangeiros. Com esses dois pressupostos disseminados pelo texto, o crítico desqualifica o conceito de moral da censura oficial e de parte do público, porque procura persuadir o leitor de que sua peça fora proibida por uma única razão<sup>9</sup>: "ser a comédia produção de um autor brasileiro e sobre costumes nacionais" (p.925).

---

(9) Magalhães Júnior adverte-nos de que isso não corresponde à verdade. Muitas peças foram proibidas, tanto nacionais quanto estrangeiras. A diferença está em que não chegavam ao palco.

Acompanhando os ventos do debate, o texto revela as idéias de Alencar em relação a um aspecto da composição literária sobre o qual ele ainda não havia se pronunciado: a função moralizadora da literatura e sua potencialidade de representar e discutir os costumes da sociedade. Sob esse ângulo, o crítico redefine os conceitos de tema, personagem e linguagem poética.

A obra seria moralizadora porque tematiza o vício apresentado pela sociedade para corrigi-lo e para puni-lo. Deve-se ressaltar que, nesse momento, Alencar entende o tema como um elemento que se define através da estruturação do texto. Essa concepção está implícita em toda a análise e em função dela se desenvolvem as considerações sobre os demais elementos de composição: personagem, linguagem, ação e jogo cênico. Talvez por isso, use conceitos mais amplos - tais como "pensamento", "idéias", "teses" - para referir-se à temática da obra. Quanto à ação e ao jogo cênico (entendido como expressão da ação na linguagem teatral), Alencar analisa-os em relação às teses que a peça quer apresentar. Estas se manifestam e se concretizam na estruturação da ação. Em função disso, a personagem define-se como encarnação da ação, de uma "idéia social". Destacamos os trechos em que os termos dessa discussão aparecem mais explícitos:

"Será imoral uma obra que mostra o vício castigado pelo próprio vício; que tomando por base um fato infelizmente muito freqüente na sociedade, deduz dele consequências terríveis que servem de punição não só aos seus autores principais, como àqueles que concorreram indiretamente para sua realização." (p.926)

"E entretanto é esta a ação da minha comédia; são aquelas as teses que me propus desenvolver no meio de um qua

dro de costumes brasileiros; não há aí uma só personagem que não represente uma idéia social, que não tenha uma missão moralizadora." (p.926)

..."Direi somente que sem o epílogo o pensamento da minha comédia ficaria incompleto." (p.923)

Dentro desse quadro de referências, Alencar tece observações sobre a linguagem. A tese fundamental é a de que ela deve reproduzir a naturalidade da realidade e deve subordinar-se aos propósitos da obra. Para ele a linguagem assume um papel extremamente importante na concretização dos objetivos moralizadores do texto. Ao rever a peça para publicá-la, ele explicita que fizera algumas modificações exatamente para que a linguagem expressasse de maneira verossímil os aspectos naturais da realidade do diálogo:

"As alterações que fiz no original, levado à cena, e aprovado pelo Conservatório, são unicamente de estilo; castiguei a frase quando não me pareceu natural; dei em alguns pontos melhor torneio ao diálogo; mas na ação dramática, e no pensamento que ela exprime, nem de leve toquei." (pp. 923 e 924)

Já quanto à elaboração da linguagem adequada aos propósitos moralizadores do texto, Alencar escreve:

"Quanto ao estilo desafio a quem quer que seja que me apresente uma palavra que não possa ser pronunciada pelos lábios os mais puros, escutadas pelos ouvidos os mais castos; conversa-se ali, como se conversa em qualquer sala, e a linguagem serve de véu à idéia." (pp.928 e 929)

"O que pretendo provar com isto é que há dous dialetos diferentes: um que é usado pela boa sociedade, e forma a linguagem polida e decente; o outro falado pelas classes sem educação, e que ordinariamente se chama linguagem baixa. Ambas essas maneiras de falar exprimem com termos diversos os mesmo objetos, as mesmas necessidades.

Ora, sendo a minha comédia escrita na linguagem fina da sociedade; sendo o seu estilo inteiramente figurado, não é possível que o tachem de imoral;" (p.929)

Nessas observações o crítico expressa, pela primeira vez, a vinculação entre linguagem e classe social, ainda que não aprofunde a reflexão, pois seu objetivo é estabelecer diferenças da linguagem e mostrar que a peça se valia da expressão própria à fina sociedade, para refutar o caráter imoral que fora atribuído ao seu texto. Mas, tendo em mente a continuidade deste trabalho, quero dar ênfase nessas considerações à visão de que a linguagem constituiria um "véu" uma "gaze"(p. 929) que possibilita à arte um tratamento decente, moral e elegante do "vício" apresentado pela sociedade, bem como a "um mistério do pudor" presente "no casamento, na maternidade, no amor" (p.929). Assim, a linguagem ocultaria a indecência do vívio, ao mesmo tempo em que a denunciaria; ela silenciaria sobre os mistérios do amor, ao mesmo tempo em que os revelaria. Como veremos, esse problema aparece reproposto em *Lucíola*.

A partir dessas miúdas considerações, o crítico discute a modernidade da produção literária e a relação entre a literatura nacional e a estrangeira. No texto de 1859, ao referir-se à tendência moderna do teatro - "escola realista" (p. 922) - Alencar encontra a oportunidade de afirmar sua concepção de literatura como mimesis e de legitimar essa característica do realismo como elemento da modernidade literária da qual nossa literatura não poderia marginalizar-se, atribuindo o tom depreciativo associado a essa tendência ou à atitude preconceituosa da crítica ou às inabilidades do artista.

"A realidade, ou melhor, a naturalidade, a reprodução da natureza e da vida social no romance e na comédia, não a

considero uma escola ou um sistema; mas o único elemento da literatura: a sua alma. O servilismo do espírito eivado pela limitação clássica ou estrangeira, e os delírios da imaginação tomada do louco desejo de inovar, são aberrações passageiras; desvairada um momento, a literatura volta, trazida por força irresistível, ao belo, que é a verdade. Se disseram que alguma vez copiam-se da natureza e da vida cenas repulsivas, que a decência, o gosto e a delicadeza não toleram, concordo. Mas aí o defeito não está na literatura, e sim no literato; não é a arte que renega do belo; é o artista, que não soube dar ao quadro esses toques divinos que doiram as trevas mais espessas da corrupção e da miséria."(p.922)

Talvez por entender que o motivo da censura à peça estava no fato de ela ser retrato da realidade nacional e de ter sido escrita por um brasileiro, Alencar seja aqui mais explícito que nas "Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*" quanto à questão concernente às relações entre a literatura estrangeira e a nacional. A necessidade do diálogo entre elas surge como um dado colocado pela concreta realidade social e histórica:

"Se pois o mundo nos desvenda o vício a todo o momento, por que razão o teatro, que é uma escola, não o arrastaria sobre a cena cobrindo-o com o ridículo, esmagando-o com o desprezo, para corrigi-lo, a mostrar no meio do tripúdio o anjo da virtude, sempre belo, sempre nobre, ainda mesmo no arrependimento?

Era um contra-senso; e a literatura moderna não podia cometê-lo; o teatro estrangeiro iniciou esta escola, que tem sido aceita na cena brasileira; já falamos dos dramas que todos os dias se representam com o consentimento da Polícia, com a permissão do Conservatório, e com os aplausos do público.

Vitor Hugo poetizou a perdição na sua *Marion Delorme*; A. Dumas Filho anobreceu-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." (p. 928)

Se considerarmos esse texto como um momento da fermentação das idéias que norteariam a produção narrativa de Alencar e o fato de que *Lucíola* seria o primeiro romance escrito depois de tão polêmico incidente, poderíamos destacar alguns elementos que talvez contribuam para a compreensão dos projetos do romancista.

Enquanto que as "Cartas sobre *A Confederação dos Tamoiós*" concentram a reflexão quanto a criação da literatura nacional sobre a necessidade de encontrar uma expressão estética para o universo e as lendas indígenas como elemento constitutivo do passado particular do Brasil, "*As Asas de um Anjo*" encaminham a discussão para a necessidade de encontrar caminhos para que a arte pudesse representar a realidade social do cotidiano daquele Rio de Janeiro em que vivia Alencar. Nesse momento, a expressão que ele privilegia é evidentemente o teatro, pois sua pena de dramaturgo trabalha muito sobretudo nessa época. Mas ainda que o texto refira-se mais diretamente à peça, vimos como o autor inclui, explicitamente, o romance em sua reflexão. Certamente, Alencar aponta aí para aqueles romances que se construiriam sobre o cotidiano do Rio, aqueles que a crítica convencional chamava de "urbanos". Assim, a partir daquele palco, com acentuados traços de tribuna e de "escola", visto como meio adequado para representar, denunciar e corrigir os costumes daquela corte, Alencar passa a procurar uma estética para o romance, que também poderia representar, denunciar e moralizar os novos e velozes hábitos da grande ci

dade. Desse texto, ele sai com, pelo menos, duas chaves: estruturar a ação do romance como movimento de apresentação e punição do que julga vício na realidade social e elaborar a linguagem de maneira a construí-la como um véu de decência.

## 1.2- O TRABALHO DE SISTEMATIZAÇÃO

Nesse tempo, os dissabores experimentados por Alencar não se restringem ao teatro. Cansado das dificuldades financeiras do *Diário do Rio de Janeiro*, ele deixa o jornal em julho de 1858. Recolhe-se na advocacia e em algumas aulas de Direito Comercial no Instituto Mercantil, atividade esta que exerceria durante dois anos. Depois de curto silêncio, viria a público com outra face: a do político. Já em 1859 começara a trabalhar na administração das coisas públicas, como chefe de uma seção do Ministério da Justiça, cargo a que fora conduzido pelo senador Nubuco. Alguns meses depois, através de Eusébio de Queirós, é nomeado Consultor dos Negócios da Justiça. Assim, aos trinta anos, Alencar é Conselheiro do Império.

O ano de 1860 dá-lhe grandes alegrias e uma profunda tristeza: em março morre o senador Alencar; no mesmo mês estréia sua peça *Mãe*, que é bem acolhida e, no final do ano, enquanto o maestro Carlos Gomes leva *A Noite de São João*, há três anos na gaveta, o sisudo Alencar está no Ceará empenhado na campanha política para eleger-se deputado. Em maio de 1861, entra no parlamento para cumprir seu primeiro mandato que terminaria em 63, quando a Câmara é dissolvida. Nesse tempo escreveu *O Jesuíta* a pedido de João Caetano para comemorar o 7 de setembro de 1861, mas o ator, ao ler o manuscrito, rejeita o

papel. Apesar da decepção, Alencar esconde-se no pseudônimo de G.M. e financia em 62 a primeira edição de *Lucíola* que, se não foi exaltado pela crítica, contribui para confirmar o sucesso de seu autor junto ao público, animando Garnier a editar algumas de suas obras. Em "Como e porque sou romancista", Alencar recompõe na memória o episódio:

"Apesar do desdém da crítica de barrete, *Lucíola* conquistou seu público, e não somente fez caminho como ganhou popularidade. Em um ano esgotou-se a primeira edição de mil exemplares, e o Sr.Garnier comprou-me a segunda, propondo-me tomar em iguais condições outro perfil de mulher, que eu então gizava." (p.152)

Por esse tempo, na Biblioteca Brasileira, fundada por Quintino Bocaiúva, publica o primeiro tomo de *As Minas de Prata* cujos cinco volumes restantes seriam editados por Garnier dois anos mais tarde. E, depois da dissolução da Câmara, Alencar dedica-se a *Diva*, que ajuda a minimizar um pouco o seu ressentimento:

"Foi dos meus romances, - e já andava no quinto, não contando o volume d'*As Minas de Prata* - o primeiro que recebeu hospedagem da imprensa diária, e foi acolhido com os cumprimentos banais da cortesia jornalística. Teve mais: o Sr.H.Muzio consagrou-lhe no *Diário do Rio* um elegante folhetim, mas de amigo que não de crítica."(p.153)

Mas se Alencar assim pensava ao escrever sua biografia de romancista; não foi com essa ponderação que viu na época os comentários do Sr.Muzio, como se pode observar no pós-escrito que acompanha a segunda edição de *Diva* em agosto de 1865. Este texto e a "Carta ao Dr.Jaguaribe", que acompanha *Iracema*, marcam sua volta, depois de uma ausência de seis anos, ao debate literário do Rio que continuava bastante acalorado<sup>10</sup>.

---

(10) Wilson Martins, *História da Inteligência Brasileira*, Vol. III.

A *Revista Popular* da Guarnier era um dinâmico espaço de discussão. Nela, Macedo Soares, que já começava a criticar os exageros do byronismo e a divulgar o ideário do realismo, publica em 60 seus *Ensaio de Análise Literária*. É também nessa revista que entre 59 e 60, Joaquim Norberto publica alguns capítulos de sua *História da Literatura Brasileira*. Outros fatos que evidenciam a preocupação de sistematizar a produção literária constituem a publicação, em 62, de *Curso Elementar de Literatura Nacional* de Fernandes Pinheiro e, em 63, a edição de *Le Brésil Littéraire* de Ferdinand Wolf, por conta de D. Pedro II. O debate político era também intenso; seus temas fundamentais giravam em torno da escravidão e da concentração de poder nas mãos de D. Pedro II. Nesta discussão Alencar interviria em final de 65 com as *Cartas de Erasmo*.

#### 1.2.1- "Pós-escrito" a *DIVA*<sup>11</sup>.

"O autor deste volume e do que o precedeu com o título de *Lucíola* sente a necessidade de confessar um pecado seu: gosta do progresso em tudo, até mesmo na língua que fala." (p.559)

Com esta irreverência Alencar inicia sua resposta ao Dr. Muzio que, ao comentar elogiosamente *Diva*, fizera-lhe a ressalva de que "tinha ressaibos das modas parisienses". (p.562). Na segunda edição, o romance sai acompanhado desse pós-escrito e de notas que compõe um inventário de palavras (supostamente as que teriam causado estranheza) longamente comentadas pelo autor, certamente para mostrar que as empregara com legitimidade e propriedade.

A construção do texto descreve o seguinte movimento:

---

(11) José de Alencar, "Pós-escrito", a *Diva*, *Obra Completa*. Vol. I.

a explicitação de que o crítico se posiciona a favor do progresso, considerações amplas e gerais sobre a língua como um fator social inserido na história, análise das relações entre língua, escritor, linguagem literária e público, referência às ressalvas feitas ao romance e exposição dos direitos e deveres do escritor no seu trabalho com a língua. Dessa forma, o pós-escrito ironiza as críticas feitas às obras, porque lhes reduz a importância ao atribuí-las a uma visão conservadora que não conceberia o processo de criação literária como um aspecto da história da sociedade. Para caracterizar essa posição, Alencar contrapõe sua argumentação cuja primeira tese é a seguinte:

... "sendo a língua instrumento do espírito, não pode ficar estacionária quando este se desenvolve. Fôra realmente extravagante que um povo adotando novas idéias e costumes, mudando os hábitos e tendências, persistisse em conservar rigorosamente aquele modo de dizer que tinham seus maiores." (p.559)

A partir dessa afirmação, Alencar denuncia o caráter retrógrado da preocupação com a preservação da expressão clássica da língua, para postular que esta, enquanto órgão vivo do corpo social, é autônoma no seu desenvolvimento:

"Assim, não obstante os clamores da gente retrógrada, que a pretexto de *classismo* aparece em todos os tempos e entre todos os povos, defendendo o passado contra o presente; não obstante a força incontestável dos velhos hábitos, a língua rompe as cadeias que lhe querem impor, e vai se enriquecendo já de novas palavras, já de outros modos diversos de locução." (p.559)

Como se explicita no final do parágrafo citado, estas considerações dizem respeito ao uso de novas palavras, à ampliação do vocabulário; mais adiante o crítico passa a discutir o problema em relação à frase e à linguagem poética. Mas,

ainda no primeiro nível, Alencar atribui aos escritores um papel importante. Postulando que a "língua é a nacionalidade do pensamento como a pátria é a nacionalidade do povo" (p. 559), exalta o bom escritor a exercer a atividade de incorporar novas palavras pautando-se sempre pelo justo "meio termo":

"Não é obrigando-a a estacionar que hão de manter e polir as qualidades que porventura ornaram uma língua qualquer; mas sim fazendo que acompanhe o progresso das idéias e se molde às novas tendências do espírito, sem contudo perverter a sua índole e abastardar-se.

Criar termos necessários para exprimir eventos recentes, assimilar-se aqueles que, embora oriundos de línguas diversas, sejam indispensáveis, e sobretudo explorar as próprias fontes, veios preciosos, onde talvez ficaram esquecidas muitas pedras finas, essa é a missão das línguas cultas e seu verdadeiro classismo." (p. 559)

Reafirmando a tese de que é preciso "progredir sob pena de aniquilar-se" (p.560), defende que o mesmo processo seria válido para dar à frase as feições novas das transformações do pensamento e dos hábitos sociais. E Alencar arremata essa parte da argumentação com um exemplo irônico.

"A escola ferrenha, que já vai em debandada, mas há cerca de vinte anos tão grande cruzada fez em prol do classismo, pretende que atualmente, meado do século XIX, discorramos naquela mesma frase singela da adolescência da língua, quando a educavam os bons escritores dos séculos XV e XVI.

"Não é possível; se o fosse tornara-se ridículo." (p.560)

Então, passa a considerar o problema em relação à linguagem literária e, depois de estabelecer a diferença existente entre esta e a prosaica, propõe que o procedimento para sua elaboração descreva o mesmo movimento:

"A linguagem literária, escolhida, limada e grave, não é por certo a linguagem cediça e comum, que se fala dia-

riamente e basta para a rápida permuta das idéias: a primeira é uma arte, a segunda é simples mister. Mas essa diferença se dá unicamente na forma e expressão; na substância a linguagem há de ser a mesma, para que o escritor possa exprimir as idéias de seu tempo, e o público possa compreender o livro que se lhe oferece." (p.560)

Alencar encontra assim a brecha para criticar a preocupação e a pretensão das persistentes vozes da escola clássica:

"O erro grave da escola clássica está em exagerar a influência dos escritores sobre seu público. Entende ela que os bons livros são capazes de conter o espírito público e sujeitá-lo pelo exemplo às sãs lições dos clássicos. É um engano; os bons livros corrigem os defeitos da língua, realçam suas belezas, e dão curso a muitos vocábulos e frases ou esquecidos, ou ainda não usados. Mas escritor algum, fosse ele Homero, Virgílio, Dante ou Milton, seria capaz de fazer parar ou retroceder uma língua." (p.560)

Para corroborar essas idéias, percorre a história, cita entre outros Gil Vicente, Camões, Vieira, procurando ressaltar as transformações apresentadas pela linguagem literária. A partir da explicitação de sua perspectiva histórica, Alencar postula que o escritor moderno, por um lado, deve reaproveitar as propostas estéticas, não só do quinhentismo, mas as de toda a tradição literária e, por outro lado, estar atento às novas expressões do presente. E para caracterizar a legitimidade de sua concepção, evoca a autoridade de Morais (p. 562) que incorporara, em seu dicionário, palavras e locuções de outras línguas das quais se apropriaram escritores portugueses. A argumentação permite ao crítico repropor, em termos menos pretensiosos que os defensores da linguagem quinhentista, as relações entre língua, autor e público:

"Em conclusão, o público e o escritor exercem uma influência recíproca; e essa lei moral tem um exemplo muito frisante em um fenômeno físico. A atmosfera atrai os átomos que sobem das águas estagnadas pela evaporação, e depois os esparze sobre a terra em puro e cristalino rocio. São da mesma forma as belezas literárias dos bons livros; o escritor as inspira do público, e as depura de sua vulgaridade." (p. 561)

"Não há contestar; é o direito da inspiração e do gosto, exerça-se ele sobre a idéia ou sobre a palavra. Ao público cabe a sanção; ele desprezará o autor que abuse da língua e a truçide, como despreza aquele que é arrastado às monstruosidades e aleijões do pensamento. Da mesma forma aplaudirá as ousadias felizes da linguagem, como aplaude as harmonias originais e os arranjos do pincel inspirado.

Na língua portuguesa o escritor de mais fino quilate, o superior Garrett deu o exemplo dessa independência e espontaneidade da pena. Muito de seus cometimentos ficaram na língua sancionados pela força e prestígio de seu talento popular. Garrett aplaudido pela sua época é um clássico de tão boa têmpera como os melhores do século XV, e de maior voga por ter florescido em nossos dias." (pp. 562 e 563)

Em relação à produção anterior, este texto explicita uma transformação na postura do crítico. Em "O estilo na literatura brasileira" ao referir-se à formação da língua portuguesa, Alencar considerava que o contacto com os mouros teria desvirtuado a expressão do povo lusitano, atribuindo uma função restauradora à universidade, na medida em que ela trazia a dedicação ao estudo da língua e da cultura grega e latina. Aqui, o autor se posiciona diferentemente, pois defende que a língua deve incorporar os elementos atuantes na cultura: deixa de considerá-la exclusivamente em função de suas origens e afirma que a língua de um povo e a do escritor inscrevem-se na

história e a este cabe construir uma linguagem literária que recorra à tradição e que se abra para as novas expressões culturais criadas pela realidade presente.

Esta questão seria permanentemente retomada por Alencar, ganharia mais nuances e constituir-se-ia em um aspecto fundamental de suas propostas para a construção do romance nacional.

### 1.2.2- "Carta ao Dr. Jaguaribe"<sup>12</sup>

Novamente encontramos um texto marcado pelo ressentimento. Mas convém destacar que o autor atribui seu descontentamento sobretudo à indiferença ou à superficialidade dos críticos em relação à sua obra. As referências de Alencar à incompreensão do público devem ser relativizadas por fatos concretos que indicam a ampla aceitação de seus romances por parte dos leitores, tais como o sucesso de *O Guarani* ou os contratos com a Garnier.

A carta poderia ter o título de "como e por que escrevi *Iracema*" (p.255), pois fundamentalmente descreve e explica o processo de gestação do romance. Ela retoma problemas discutidos em 1856 na crítica ao poema *A Confederação dos Tamoiós* e desenvolve-se em torno da idéia central de que os povos e as tradições indígenas constituiriam uma fonte para a nacionalidade da literatura brasileira. Subordinadas a esse eixo encontram-se as questões específicas referentes à construção da obra, tais como a diferença entre prosa e poema, o tema, a elaboração poética e a verossimilhança da linguagem, a relação entre a literatura e a história, a importância da pesqui-

---

(12) José de Alencar, "Carta ao Dr. Jaguaribe", in *Obra Completa* Vol. III.

sa para os artistas.

Alencar começa a historiar o nascimento da obra, recordando-se de uma conversa literária com o Dr. Jaguaribe na qual discutiram alguns versos rabiscados, certamente *Os Filhos de Tupã*. Ele confessa que a motivação nascera quando em 56 os palacianos desafiavam-no a apresentar um poema de sua gaveta melhor que o de Magalhães. Tempos depois, resolvera empreender a tarefa e a ela dedicara cinco meses:

"A conversa que tivemos então revelou meu engano; achei um cultor e amigo da literatura amena; e juntos lemos alguns trechos da obra, que tinha e ainda não as perdeu, pretensões a um poema.

É, como viu e como então lhe esbocei a largos traços, uma heróica que tem por assunto as tradições dos indígenas brasileiros e seus costumes. Nunca me lembrara eu de dedicar-me a esse gênero de literatura, de que me abstive sempre, passados que foram os primeiros e fugazes arroubos da juventude. Suporta-se uma prosa medíocre e até estima-se pelo quilate da idéia: mas o verso medíocre é a pior triaga que se possa impingir ao pio leitor." (p. 253)

Considerando as dificuldades de realização de seu projeto, atribui à indiferença e à ignorância do público e da crítica sua decisão de interromper tão árduo trabalho. Mas, melindres à parte, a prática e a reflexão literárias geradas por aqueles versos, aparentemente também considerados como uma distração para a atuação política, traziam à tona a questão de encontrar uma expressão literária adequada para a riqueza das tradições indígenas. O tema fora tirado da história, aprofundado através da pesquisa e enriquecido pela experiência vital de sua infância e de sua visita ao Ceará em 1848. Quanto à forma, opta por preterir o verso e adotar a prosa:

"O assunto para a experiência de antemão estava achado.

Quando em 1848 revi nossa terra natal, tive a idéia de aproveitar suas lendas e tradições em alguma obra literária. Já em São Paulo tinha começado uma biografia de Camarão." (p.254)

"Em um desses voveres do espírito à obra começada, lembrou-me de fazer uma experiência em prosa. O verso pela sua dignidade e nobreza não comporta certa flexibilidade de expressão, que entretanto não vai mal à prosa a mais elevada. A elasticidade da frase permitiria então que se empregassem com mais clareza as imagens indígenas, de modo a não passarem despercebidas. Por outro lado conhecer-se-ia o efeito que havia de ter o verso pelo efeito que tivesse a prosa." (p.254)

Talvez na justificativa da opção pela prosa esteja um dos aspectos mais ricos do texto, pois ela implica na discussão da necessidade de elaborar uma linguagem adequada e verossímil para expressar o encontro do índio com o europeu civilizado. Cabe ressaltar que a reflexão de Alencar se desenvolve novamente a partir de sua prática e da análise da produção literária:

"Sem dúvida que o poeta brasileiro tem de traduzir em sua língua as idéias, embora rudes e grosseiras, dos índios; mas nessa tradução está a grande dificuldade; é preciso que a língua civilizada se molde quanto possa à singleza primitiva da língua bárbara; e não represente as imagens e pensamentos indígenas senão por termos e frases que ao leitor pareçam naturais na boca do selvagem."(p. 253)

Na descrição do processo de gestação de *Iracema*, o movimento constante de seu pensamento - da prática e do particular para a teoria e o geral - Alencar elabora a reflexão sobre o caráter nacional da literatura, concluindo que:

"O conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura. Ele nos dá não só o verdadeiro estilo, como as imagens poéticas do selvagem,

os modos de seu pensamento, as tendências de seu espírito, e até as menores particularidades de sua vida. É nessa fonte que deve beber o poeta brasileiro; é dela que há de sair o verdadeiro poema nacional, tal como eu o imagino." (p.253)

A carta história o nascimento dessa afirmação. Alencar confessa que o primeiro passo em direção à cultura indígena fora motivado pela intuição, mas a clareza de análise e o programa consciente de dar a ela o estatuto de fonte privilegiada para a construção da nacionalidade da literatura resultavam de um empenho de pesquisa e estudo. O processo de amadurecimento da reflexão torna-se concreto para seus leitores ao compararmos as frases interrogativas e negativas utilizadas para discutir o problema nas "Cartas sobre *A Confederação dos Tamoiós*" a estas afirmações feitas depois de nove anos de trabalho. A análise de *Os Timbiras* leva-o a reconhecer Gonçalves Dias como "o poeta nacional por excelência (p.253) mas dá-lhe também a oportunidade de observar ainda uma elaboração incoerente da linguagem para o tratamento do tema. Esta ordem de considerações desaguam no lançamento de *Iracema* como uma proposta concreta:

"Este livro é pois, um ensaio ou antes mostra. Verá realizadas nele minhas idéias a respeito da literatura nacional; e achará aí poesia inteiramente brasileira, haurida na língua dos selvagens." (p.255)

Quanto à nossa preocupação de rastrear o projeto da ficção alencariana em sua produção crítica, o texto transcrito fala por si. Ele é um momento de encontro entre o crítico e o romancista. Quero apenas insistir em dois dos seus aspectos. Um consiste em que Alencar postula que a atividade artística implica necessariamente no conhecimento proveniente tanto da experiência de vida, como da pesquisa histórica no mais

amplo sentido, ou seja, do mergulho na história, na literatura e nos estudos lingüísticos. Outro aspecto que deve ser enfatizado está no salto qualitativo que o texto significa em relação a seu projeto. Sua interpretação do passado colonial leva-o à convicção de que na mestiçagem racial e cultural do índio e do colonizador encontram-se os elementos que permitiriam estabelecer os traços particulares e diferenciadores da nação emergente. É dessa certeza que nasce sua proposta estética: criar a expressão adequada a essa temática implicaria na mestiçagem da linguagem indígena e portuguesa, na mestiçagem das manifestações de seus valores, costumes e sentimentos. Talvez por isso o autor tenha procurado, a partir de então, também uma forma mestiça de ficção: nem o poema heróico com sua concisão e altivez, nem exatamente o mesmo romance que, prosaicamente, descrevia as ruas e salões cariocas ou recriava os embates psicológicos das personagens da corte, mas sim uma lenda (subtítulo de *Iracema* e *Ubirajara*), uma prosa poética ou um grande poema em prosa que destilaria em metáforas sinuosas um encontro utópico entre o selvagem americano e o europeu civilizado.

Talvez seja por essas razões que no pós-escrito à segunda edição de *Iracema*, Alencar ocupe-se exclusivamente de problemas referentes a transformações do português nas suas obras e nas de outros escritores da época.

1.2.3- "Pós-escrito" à segunda edição de *IRACEMA*<sup>13</sup>

---

(13) José de Alencar, "Pós-escrito" à segunda edição de *Iracema*, in *Obra Completa* Vol. III. Permito-me fazer um desvio cronológico porque, neste texto de 1870, as considerações de Alencar vinculam-se diretamente às teses expostas na "Carta ao Sr. Jaguaribe" e, examinadas dentro desta relação, ganham um significado mais abrangente.

Ao escrever este texto, Alencar já havia assistido à consagração do romance: conquistara ampla popularidade, recebera muitos elogios da crítica e estava em segunda edição, esta sob os encargos da Garnier.

O pós-escrito traz questões importantes que se propõem como resposta às críticas feitas por Pinheiro Chagas e Henrique Leal à linguagem de *Iracema*. Através da transcrição de um trecho e das referências feitas por Alencar, pode-se dizer que a restrição fundamental dos dois críticos seria a de que a linguagem de *Iracema*, como a de muitas obras brasileiras, sofria da mania de mutilar o português castiço. Pinheiro Chagas sugere também que isso corresponderia a uma atitude ingênua dos escritores que insistiriam em perverter a língua da metrópole para afirmar a independência política do país. Então, procura fundamentar suas idéias dizendo que o escritor não teria poder algum para modificar a língua, pois quanto a isto, o povo seria soberano.

Alencar, depois de aludir à sua preocupação especial com as formas de expressão, por julgar "que o estilo é também uma arte plástica, por ventura muito superior a qualquer das outras destinadas à revelação do belo" (p.259), rebate a crítica afirmando que:

..."O corpo de uma língua, a sua substância material, que se compõe de sons e vozes peculiares esta só a pode modificar a soberania do povo, que nestes assuntos legisla diretamente pelo uso. Entretanto, mesmo nesta parte física é infalível a influência dos bons escritores: eles talham e pulem o grosseiro dialeto do vulgo, como o escultor cinzela o rude troço de mármore e dele extrai o fino lavor." (p.259)

"O mesmo sucede com a Gramática: saída da infância do povo, rude e incoerente, são os escritores que a vão cor-

rigindo e limando." (p.260)

Para refutar a irônica acusação de que nossos escritores eram politicamente ingênuos, Alencar desenvolve, a meu ver, a reflexão mais interessante do texto. Afirma que se pode verificar no Brasil uma "transformação profunda do idioma de Portugal" (p.260). No entanto, ela resultaria não de uma atitude política dos escritores brasileiros, mas sim do processo social. O autor constrói sua argumentação descrevendo a formação da vida social nas colônias americanas, o que lhe permite referir-se às modificações pelas quais passaram o inglês e o espanhol. Então, seus olhos se voltam para os demais imigrantes, que se tornavam cada vez mais presentes, e para os africanos, que sustentavam o país com seu trabalho. Assim, amplia sua concepção de que a produção literária nacional deveria nascer da mestiçagem. Esta, a partir de agora, deixa de ser pensada exclusivamente como a mescla entre o índio e o português, como se pode se observar nos seguintes trechos:

"Quando povos de uma raça habitam a mesma região, a independência política só por si forma sua individualidade. Mas se esses povos vivem em continentes distintos, sob climas diferentes, não se rompem unicamente os vínculos políticos, opera-se, também, a separação nas idéias, nos sentimentos, nos costumes, e, portanto, na língua, que é expressão desses fatos morais e sociais." (p.260)

"Cumprir não esquecer que o filho do Novo Mundo recebe tradições das raças indígenas e vive ao contato de quase todas as raças civilizadas que aportam a suas plagas trazidas pela emigração." (p.260)

"Os operários da transformação de nossas línguas são esses representantes de tantas raças, desde a saxônia até a africana, que fazem neste solo exuberante amálgama do sangue, das tradições e das línguas." (p.260)

A esta largueza de pensamento subordinam-se as ob-

servações sobre as questões de estilo e de ortografia detalhadamente discutidas no pós-escrito. Como se deve grafar a sílaba ão átona e tônica? Quando se deve usar crase? Alencar entende que a grafia adequada é a que melhor reproduza a sonoridade da palavra ou a que contribua para criar a inteligibilidade do texto. Usa também o critério da musicalidade para justificar seu modo de empregar o artigo definido e o pronome reflexivo se. É a este critério que o escritor deve subordinar sua frase e não à correção gramatical proposta pelos puristas defensores da língua que insistiriam em impor as regras do bem escrever a partir dos autores quinhentistas. Isso não significaria a subversão total das normas gramaticais, pois, novamente neste texto, Alencar volta a empenhar-se em comprovar sua visão de que o conceito de "correção gramatical" também se inscrevem na história.

..."Cotejem-se as regras atuais das línguas modernas com as regras que predominavam no período de formação dessas línguas, e se conhecerá a transformação por que passaram todas sob a ação dos poetas e prosadores." (p.260)

O ano de 1865 não seria marcado apenas pelo sucesso literário. Em novembro, Alencar volta também à vida política agora com recursos de agitador. Sob pseudônimo, escreve as *Cartas políticas de Erasmo*, atacando a Câmara e pedindo sua dissolução. Em 67, lança outros panfletos políticos em que critica o Imperador e dedica-se a estabelecer contatos para articular a ação dos conservadores, chegando mesmo a promover reuniões em sua casa. Nessa época recusa-se a receber a condecoração da Ordem da Rosa que lhe fora oferecida pelos liberais. Certamente essa intensa atividade política objetivava criticar a instabilidade política, evidenciada na curta duração dos ga

binetes, e garantir a divulgação e o fortalecimento das posições dos descontentes conservadores, uma vez que do outro lado da orquestra a linguagem do liberalismo afirmava-se, discutindo tão estridentemente o trabalho escravo que levava D. Pedro a nomear, em 67, uma comissão encarregada de elaborar um projeto para a gradual extinção da escravidão.

Ainda nesse ano, Alencar publica no *Correio Mercantil* uma série de artigos discutindo o *Sistema Representativo* que a editora Garnier reuniria em livro posteriormente. De 1867 é também *Expição*, sua última produção para o teatro. Esta, retomando a ação e as personagens de *As Asas de um Anjo*, transforma a purgação de Carolina de um epílogo em um espetáculo inteiro. Certamente esperava com isso afogar qualquer suspeita moral sobre a obra, pois afinal os comentários desse tipo poderiam atrapalhar a carreira de um homem sério que já olhava cúpidamente para o Senado.

É essa pessoa influente e respeitado escritor que Castro Alves, ao chegar à Corte, vai procurar na Tijuca, em fevereiro de 68.

#### 1.2.4- "Castro Alves"<sup>14</sup>

O texto é uma carta a Machado de Assis que seria publicada no *Correio Mercantil* poucos dias depois de ter sido escrita. Seu objetivo é pedir ao crítico que conduza o jovem poeta baiano pelo mundo das letras. Para tanto, Alencar narra as circunstâncias da visita de Castro Alves, comenta a peça *Gonzaga* e algumas poesias que ouvira no harmonioso cenário da Tijuca. Como ele não pode fazer uma lista de elogios ao novo artis

---

(14) José de Alencar, "Castro Alves", in *Obra Completa* Vol. IV.

ta, aponta algumas fragilidades da peça mas gentilmente as atribui à exuberância do pensamento e ao arrebatamento dos sentimentos próprios da juventude. Refere-se especialmente a alguns problemas de verossimilhança da ação e da construção das personagens.

Para o esboço das linhas principais do projeto alencariano, creio que se deve dar destaque às observações sobre a imitação dos modelos, aqui discutida pela primeira vez. A questão se coloca porque Alencar reconhece em *Gonzaga* "um discípulo de Vitor Hugo, na arquitetura do drama, como no colorido da idéia." (p.933). Em sua argumentação, primeiramente, postula que a imitação de um grande escritor requer também um grande talento e, posteriormente, ressalta como traço original da peça o "sentimento de nacionalidade" (p.934). Este se configuraria pelo fato de a peça extrair sua temática da história nacional e de o autor tê-la enriquecido "com episódios de vivo interesse" (p.933). Assim, Alencar começa a esboçar sua tese, mais explicitamente desenvolvida em "Como e porque sou romancista" e nos textos escritos a propósito de *Os Sonhos D'Ouro*, de que a imitação em si mesma não define a obra. Ela constituiria um momento da aprendizagem literária que seria superado pelo empenho do artista em tratar da sua realidade. Desta forma, a vinculação entre o autor e o real seria o fator decisivo para a construção dos aspectos inovadores e originais de uma determinada obra, impedindo-a de apresentar-se como mera imitação e repetição da tradição literária.

"Imitar Vitor Hugo só é dado às inteligências de primor.

O Ticiano da literatura possui uma palheta que em mão de colorista medíocre mal produz borrões. Os moldes ousados de sua frase são como os de Benvenuto Cellini; se o mental não for de superior afinação, em vez de estátuas saem

pastiços.

Não obstante, sob essa imitação de um modelo sublime desponta no drama a inspiração original, que mais tarde há de formar a individualidade literária do autor. Palpita em sua obra o poderoso sentimento da nacionalidade, essa alma da pátria, que faz os grandes poetas, como os grandes cidadãos." (pp.933 e 934)

Ainda na carta, ao exaltar a grandeza de Machado de Assis, Alencar expõe sua concepção de que a atividade crítica desempenharia um papel de fundamental importância para o desenvolvimento da literatura, na medida em que a ela caberia a formação do gosto.

..."O senhor foi o único de nossos modernos escritores, que se dedicou sinceramente à cultura dessa difícil ciência que se chama crítica. Uma porção do talento que recebeu da natureza, em vez de aproveitá-lo em criações próprias, teve a abnegação de aplicá-lo a formar o gosto e a desenvolver a literatura pátria." (p.935)

Do retiro da Tijuca Alencar sairia para dedicar-se integralmente à política, certamente muito irritado com os liberais que em abril de 68 tiravam-lhe o cargo de Consultor Jurídico, por intermédio do Ministro da Justiça - Martim Francisco. Mas o revide não tardaria, pois, com o gabinete conservador de 16 de julho, as negociações do Visconde de Itaboraí para compor o ministério conduziram Alencar exatamente à cadeira de Martim Francisco. Com a pasta da Justiça e um novo mandato de deputado pelo Ceará, seu empenho em organizar os conservadores levava-o também a fundar em 69 a folha *Dezesseis de Julho*, garantindo assim um espaço na imprensa para defender o ministério do qual participaria até janeiro de 1870, quando decide candidatar-se ao Senado. No Ceará, seu nome sai em primeiro lugar na lista sêxtupla, mas o Imperador escolhe o Dr.

Jaguaribe. Em "Como e porque sou romancista", confessa que, en tão, retoma com prazer a ficção:

"Em 1868 a alta política arrebatou-me às letras para só restituir-me em 1870. Tão vivas eram as saudades dos meus borrões, que apenas despedi a pasta auriverde dos negócios de estado, fui tirar da gaveta onde havia escondido, a outra pasta do velho papelão, todo rabiscado, que era então a arca do meu tesouro." (pp.153 e 154)

E de suas pastas tira, nesse ano, *A Pata da Gazela* e *O Gaúcho*. Os ressentimentos políticos seriam atenuados ainda pelo sucesso de Carlos Gomes com *O Guarani* e pelo contrato com a Garnier de publicação de suas obras.

Em 71, enquanto a Imprensa Nacional publicava, em francês, *Retirada da Laguna* de Taunay, Alencar lançava *O Tronco do Ipê* e, com uma carta em que se reafirma monarquista, co meça a publicar, em outubro, nas colunas do jornal *A República*, o romance *Til*.

O sucesso do romancista e o conservadorismo do deputado, que veementemente combatia a lei do Ventre Livre, incomodavam muita gente. Por isso, como observa Raimundo de Magalhães, "Alencar - escritor acabaria sendo levado ao pelourinho para pagar as culpas de Alencar - político" (p.253). *O Jornal do Comércio* trazia artigos que o atacavam pesadamente. Supondo que o coro liberal fosse coordenado por José Feliciano de Castilho, a quem lançara a pecha de "gralha imunda", Alencar usa a tribuna para gritar que o erário público pagava o espaço do jornal. Em novembro de 71, em *Questões do Dia*, começa a ser publicada uma longa troca de cartas entre Semprônio (Franklin Távora) e Cincinato (Castilho) que se dedicam a comentar especialmente *Iracema* e *O Gaúcho*<sup>15</sup>

(15) Franklin Távora, "Cartas a Cincinato, estudos críticos de Semprônio".

Semprônio é o que mais se detém no exame das obras. Cincinato escreve fundamentalmente para expressar sua concordância com as críticas ou ainda para exagerá-las. Ambos usam um tom apaixonadamente destrutivo, revelando claramente a intenção de desmoralizar o autor das obras.

Semprônio, depois de afirmar que a literatura é uma fonte de aprendizagem, diz orientar sua crítica no sentido de corrigir os erros de tão consagrado escritor para alertar seus eventuais seguidores. Elevando *A Moreninha* a modelo de romance nacional e citando tantos mestres caros a Alencar (Balzac, Cooper, Walter Scott, Bernardin de Saint-Pierre), reduz *Iracema* e *O Gaúcho* a romances mentirosos. Neste o crítico encontra o pretexto para acusar Alencar de querer construir o retrato de uma região comodamente instalado no seu gabinete, trabalhando com a imaginação e não com a observação. Por isso, a obra apresentaria <sup>UM</sup> heroísmo despropositado, uma descrição da natureza e dos costumes não compatível com a realidade e uma de formação romântica da relação entre o homem e a natureza. Estes três aspectos constituem o eixo da argumentação de Semprônio para demonstrar sua tese de que o romance é inverossímil. Quanto a *Iracema*, as ressalvas são basicamente as mesmas: o romance esbanjaria imaginação, apresentaria um estilo alambiado e seria inverossímil por retratar o índio como um fraco.

Outras obras de Alencar recebem um tratamento bastante jocoso. Semprônio vê em algumas uma certa tendência à aberração: *Diva* traria a ridícula história de uma mulher que só ama depois de uma surra; *A Pata da Gazela* daria a um pé o estatuto de protagonista. Nem mesmo *Til*, que saía no folhetim de *A República* escapa à demolição. E, para arrematar, Alencar é acusado de posar de filólogo e de omitir fontes bibliográficas.

1.2.5- "Benção paterna"<sup>16</sup>

A resposta às agressões de Semprônio e Cincinato viria em julho de 1872 neste texto que serve de prefácio a *Sonhos D'Ouro*. É um revide irônico e altivo que apresenta uma reflexão orgânica e ampla para fazer calar a crítica apaixonada e assistemática das polêmicas cartas de *Questões do Dia*. Aqui Alencar analisa os problemas fundamentais postos pelo processo da produção literária em um país pobre e dependente, tanto econômica como culturalmente. Dentro desses parâmetros, discute as condições do ofício de escritor, a formação e o papel da tradição literária, problemas da criação de uma literatura brasileira, apresentando uma sistematização de suas obras elaborada através das diretrizes de sua proposta para a construção do romance nacional.

Sob a forma de carinhoso diálogo, o autor procura alertar seu livrinho para as diferentes atitudes que poderá encontrar por parte dos críticos. Dentre eles, o ressentido Alencar distingue vários tipos: uns se caracterizariam por exigirem sempre o contrário daquilo que lhes é oferecido; outros assumiriam uma postura de enfado; outros pretenderiam esmagar as obras com um silêncio absoluto; haveria também aqueles que seriam pródigos em aplausos e elogios fáceis. Todos estes o autor deseja ignorar certamente pretendendo com isso descartar de suas considerações Semprônio e Cincinato. Então, esclarece a que críticos dá valor e atenção:

"É para aquela crítica sisuda que te quero eu preparar com meu conselho, livrinho, ensinando-te como te hás de defender das censuras que te aguardam". (p.694)

---

(16) José de Alencar, "Benção paterna", in *Obra Completa*, Vol.I.

Mas, evidentemente, o texto nasce da ira que lhe haviam provocado as cartas de seus opositores políticos. E nada melhor para responder às críticas de leviandade e inconsistência de sua obra que apresentar uma larga reflexão sobre a questão literária em geral, expor um plano sistemático que teria orientado sua produção, defender o direito de crítica dos "sibus" como ele e desqualificar as opiniões dos críticos dedicados a outros interesses que não os estritamente literários.

À acusação de Semprônio e Cincinato de que suas obras objetivavam apenas o lucro, Alencar contrapõe, com muita ironia, a realidade atrasada do país e a situação de precariedade material que o escritor deve vencer:

"Não faltará quem te acuse de filho de certa musa industrial, que nesse dizer tão novo, por aí anda a fabricar romances e dramas aos feixes.

Musa industrial no Brasil!

Se já houve deidade mitológica, é sem dúvida essa de que tive primeira notícia, lendo um artigo bibliográfico.

Não consta que alguém já vivesse nesta abençoada terra do produto de obras literárias. E nosso atraso provém disso mesmo, e não daquilo que se vai desacreditando de antemão." (p.691)

Depois de inserir o trabalho de criação literária nessa realidade adversa resultante, por um lado, das dificuldades materiais que o escritor enfrenta e, por outro lado, da ação desestimuladora da crítica, Alencar resume as ressalvas que seriam feitas ao livrinho:

"Versarão estas, se me não engano, principalmente sobre dois pontos, teu peso e tua cor. Achar-te-ão com certeza muito leve, e demais, arrebicado à estrangeira, o que em termos técnicos de crítica vem a significar - 'obra de pequeno cabedal, descuidada, sem intuito literário, nem originalidade'." (p.694)

À primeira, responde com a altivez permitida a um escritor consagrado que conta com a garantia de um contrato editorial e com grande popularidade entre os leitores. A argumentação apóia-se, por um lado, na característica fundamental da nova sociedade, qual seja, a rapidez do consumo movido a vapor e, por outro lado, a afirmação de que nessa realidade não há lugar para uma grande pretensão literária. Destacamos os trechos mais significativos:

"Ora pois não te envergonhes por isso. És o livro de teu tempo, o próprio filho deste século enxacoco e mazorrado, que tudo aferventa a vapor, seja poesia, arte ou ciência." (p.694)

"Em um tempo em que não mais se pode ler, pois o ímpeto da vida mal consente folhear o livro, que à noite deixou de ser novidade e caiu de voga, no meio desse turbilhão que nos arrasta, que vinha fazer uma obra séria e refletida?

Perca pois a crítica esse costume em que está de exigir, em cada romance que lhe dão, um poema." (p.694)

..."Estes volumes são folhetins avulsos, histórias contadas ao correr da pena, sem cerimônia, nem pretensões, na intimidade com que trato o meu velho público, amigos de longos anos e leitor indulgente, que apesar de todas as intrigas que lhe andam a fazer de mim, tem seu fraco por estas sensaborias." (p.695)

A questão da nacionalidade Alencar começa a tratar também em tom jocoso, construindo-o através do uso da linguagem própria à política e de uma resenha do pensamento da época propositadamente parcial e empobrecedora. Nesta destaca a concepção de Herculano que profetizara para o Brasil uma grande originalidade nascida da mescla da cultura lusa e da americana. No entanto essas idéias teriam sido sufocadas pelos "ditadores" de além-mar que "tomaram a si decidir o pleito, e de

cretaram que não temos, nem podemos ter literatura brasileira." (p.696) E, para referir-se à atitude da crítica brasileira, recorre a uma impiedosa caricatura:

"Os oráculos de cá, esses querem que tenhamos uma literatura nossa; mas é aquela que existia em Portugal antes da descoberta do Brasil. Nosso português deve ser ainda mais cerrado, do que usam atualmente nossos irmãos de além-mar; e sobretudo cumpre erriçá-lo de *hh* e *çç*, para dar-lhe o aspecto de uma mata-virgem." (p.696)

Ao minimizar o debate, Alencar dá destaque às suas idéias sobre o problema e, ainda com o tom irônico do texto, depois de declarar que seu livrinho é muito modesto para discutir tão elevada questão, passa a falar àqueles "que tomam ao sério estas futilidades de patriotismo" (p.697). Então adota o discurso afirmativo e professoral para expor longamente sua concepção de literatura nacional e propor uma periodização, exemplificando-a com sua obra:

"A literatura nacional que outra coisa é senão a alma da pátria, que transmigrou para este solo virgem com uma raça ilustre, aqui impregnou-se da seiva americana desta terra que lhe serviu de regaço; e cada dia se enriquece ao contacto de outros povos e ao influxo da civilização? O período orgânico desta literatura conta já três fases. A primitiva, que se pode chamar aborígene, são as lendas e mitos da terra selvagem e conquistada; são as tradições que embalarão a infância do povo, e ele escutava como o filho a quem a mãe acalenta no berço com as canções da pátria que abandonou." (p.697)

"O segundo período é histórico: representa o consórcio do povo invasor com a terra americana, que dele recebia a cultura, e lhe retribuía nos eflúvios de sua natureza virgem e nas reverberações de um solo esplêndido."

(...)"Esse período colonial terminou com a independência." (p.697)

*Iracema* pertenceria à primeira fase e *O Guarani* e

*As Minas de Prata*, à segunda. O terceiro período merece uma reflexão mais longa por parte do autor. Começaria com a independência política e se caracterizaria pela exploração de dois mundos - com valores e costumes diferentes - que, para Alencar, delineavam o perfil do Brasil: um seria o rural e o outro, o urbano.

"Onde não se propaga com rapidez a luz da civilização, que de repente cambia a cor local, encontra-se ainda em sua pureza original, sem mescla, esse viver singelo de nossos pais, tradições, costumes e linguagem, com um saine te todo brasileiro." (p.698)

"Nos grandes focos, especialmente na corte, a sociedade tem a fisionomia indecisa, vaga e múltipla, tão natural à idade da adolescência. É o efeito da transição que se opera; e também do amálgama de elementos diversos." (p. 698)

No convívio do homem com a exuberância da natureza brasileira, "nas singelas cantigas do povo e nos íntimos serões da família" (p.698), Alencar encontrou *O Tronco do Ipê*, *Til* e *O Gaúcho*. Já *Lucíola*, *Diva*, *A Pata da Gazela* e *Sonhos D'Ouro* são para ele "reflexos" da "luta entre o espírito conterrâneo e a invasão estrangeira" (p.699). Nesse momento, o autor expõe com muita clareza que o caráter nacional define-se pela mescla de culturas, processo que incluiria também, como uma etapa de sua história, a imitação de modelos provenientes de uma civilização mais adiantada:

"A importação contínua de idéias e costumes estranhos, que dia por dia nos trazem todos os povos do mundo, devem por força de comover uma sociedade nascente, naturalmente inclinada a receber o influxo de mais adiantada civilização." (p. 698)

"Palheta, onde o pintor deita laivos de cores diferentes, que juntas e mescladas entre si, dão uma nova tinta de

tons mais delicados, tal é a nossa sociedade atualmente. Notam-se aí, através do gênio brasileiro, umas vezes embendo-se dele, outras invadindo-o, traços de várias nacionalidades adventícias; é a inglesa, a italiana, a espanhola, a americana, porém especialmente a portuguesa e a francesa, que todas flutuam, e a pouco e pouco vão diluindo-se para infundir-se n'alma da pátria adotiva, e formar a nova e grande nacionalidade brasileira." (pp. 698 e 699)

Em suas considerações, Alencar, além de tratar a imigração como dado real constitutivo da história brasileira e de assinalar que mais pesam sobre ela Portugal - a velha metrópole - e a França - o centro cultural ocidental da época - alerta os críticos para o fato de que nesse movimento dinâmico estaria o progresso:

"Tachar estes livros de confeição estrangeira, é, relevem os críticos não conhecer a fisionomia da sociedade fluminense, que aí está a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses, falando a algemia universal, que é a língua do progresso, jargão erriçado de termos franceses, ingleses, italianos e agora também alemães." (p. 699)

Então o autor propõe ao escritor e ao crítico as formas de atuar nessa realidade. A este caberia uma função mais útil que estar a catar neologismos, qual seja, a de procurar distinguir nas obras a mera imitação das tentativas de "aclimatação" do novo (p.699). O artista deveria dedicar-se à difícil tarefa de estar alerta à sua realidade e de registrá-la, pois dessa forma ele poderia contribuir para a formação de uma tradição sobre a qual trabalhariam os futuros escritores:

"Sobretudo compreendem os críticos a missão dos poetas, escritores e artistas, nesse período especial e ambíguo da formação de uma nacionalidade. São estes os operários incumbidos de polir o talhe e as feições da individuali

dade que se vai esboçando no viver do povo." (pp.699 e 700)  
"Assim foi por toda a parte: assim há de ser no Brasil. Vamos pois, nós, os obreiros da fancaria, desbravando o campo, embora apurados pelos literatos de rabicho. Tempo virá em que surjam os grandes escritores para imprimir em nossa poesia o cunho do gênio brasileiro."... (p. 700)

Para arrematar o texto, Alencar retoma a ironia das primeiras frases e insunua que os maníacos filólogos - portavozes da mentalidade colonial - deveriam repensar as críticas que fazem, costumeiramente, em função de outra interpretação da história da formação do Brasil e de sua expressão cultural, convidando-os, depois de pedir ao leitor que não ria, a solucionar a seguinte questão:

"O povo que chupa o caju, a manga, o cambucá e a jabuticaba, pode falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve o figo, a pera, o damasco e a nêspera?" (p.702)

Lançado o romance, a crítica não tardou em atribuir às personagens o rótulo de estrangeiras. Por isso, dois meses depois da doce "Benção paterna", o autor retoma esta reflexão.

#### 1.2.6- "Os Sonhos D'Ouro"<sup>17</sup>

"Nada aproveita mais à propagação das boas letras do que seja a crítica leal e inspirada pelo sentimento artístico. A mim deleitam os certames literários." (p.935)

Com todo esse bom humor, Alencar rebate altivamente as críticas feitas a *Sonhos D'Ouro* pelo folhetinista do *Diário do Rio de Janeiro*. Constrói sua argumentação fundamentalmente através de um estudo de Guida e Ricardo. A análise encaminha-se no sentido de mostrar a correspondência que existiria entre estas personagens e a realidade; seu objetivo consiste em

(17) José de Alencar, "Os Sonhos D'Ouro", in *Obra Completa*, Vol. IV.

persuadir o crítico de que elas seriam autênticos produtos fluminenses.

Ao tentar demonstrar diferentes elementos de construção de Guida e Ricardo, o autor esboça definições de alguns conceitos. Estes não são enunciados de maneira sistemática e normativa própria aos manuais de retórica ou de poética. Eles nascem da necessidade de precisão e cumprem a função de instrumentos de trabalho. Ao examinar a obra, explicita sua concepção de "romance de costumes" e expõe o processo de composição de suas personagens. Com a função preponderante de conduzir a ação, elas resultariam da combinação de traços sociais e morais - que, no limite, levariam à configuração do tipo - e de elementos psicológicos e individuais. O "romance de costumes" seria aquele que permitiria retratar os tipos sociais com dimensões psicológicas e, sugere o autor, que seria este o aspecto que estabeleceria a diferença entre o romance e o teatro de costumes. Os trechos mais importantes para a discussão destas questões são os seguintes:

"No romance de costumes, e não sei se os *Sonhos D'Ouro* podem levar tão alto suas pretensões, nem todas as personagens são *tipos*, nem todas figuram na 'comédia social', de que o autor aproveita um ato ou um trecho.

As principais na grande parte dos casos são atores no drama, que formam o esqueleto do livro, e lhe tecem o enredo, fibra vital dessa espécie de obra cujo fim é antes de tudo o conto, a fábula, que prende o espírito e o deleita." (p.938)

"A diferença entre um *tipo* e um *caráter* não careço de a determinar, pois não a ignora o ilustrado crítico. O *tipo* é moral; o *caráter* é psicológico. Este só contraste basta: dê-nos ela outra importante aferição: O *tipo* formado exteriormente pelo molde social; o *caráter* é uma criação espontânea, que se produz internamente pelas mo

dalidades da consciência." (p.938)

Parece-me interessante chamar a atenção para o fato de que Alencar utiliza no texto muitos termos referentes ao teatro, atividade que abandonara há cinco anos. A partir disso, talvez não seja descabido formular uma hipótese de interpretação do programa alencariano de criar uma expressão artística própria à nação emergente. Entenderia ele que a realidade da corte, enquanto parte constitutiva do Brasil, somente poderia ser tematizada pelo teatro e pelo romance de costumes? Se considerarmos a hipótese à luz da sistematização de sua obra feita em "Benção paterna", ela ganha possibilidades de comprovação e abre caminho para outra questão: teria Alencar orientado a produção de seus romances no sentido de criar uma estrutura de linguagem particular e diferenciada, segundo seus critérios de coerência, para expressar diferentes momentos e aspectos do processo social brasileiro?

### 1.3- A INTOLERÂNCIA DA FAMA E OS LIMITES DO TEMPO

Poderíamos dizer que estes dois textos escritos a propósito de *Sonhos D'Ouro*, ironicamente publicados sob o pseudônimo de Sênio, constituiriam um marco na trajetória do crítico Alencar. A partir de então as reflexões sistemáticas sobre sua obra diminuem sensivelmente. A atividade crítica posterior a 72 parece caracterizar-se antes de mais nada pelo gosto de atacar, minimizar e calar os incautos que ousassem fazer ressalvas às suas frases. O escritor consagrado sentia-se menos pressionado a analisar suas personagens e a explicar o projeto ao qual se vinculavam seus romances; saía de garras afiadas para agredir os persistentes contestadores. Nesse sentido,

a polêmica com Nacubo é exemplar.

Certamente não é fácil encontrar uma "senilidade" tão fecunda e dinâmica. Nos cinco últimos anos de vida, Alencar, com a sua pena, atacou em todas as frentes, excetuando-se o teatro. De romance publicou: *Alfarrábios*, *Guerra dos Mascates*, *Ubirajara*, *O Sertanejo*, *Senhora*, alguns capítulos de *Encarnação* e *Ex-Homem*, deixando ainda na gaveta algumas histórias inacabadas. Na política, participou e saiu vitorioso de mais duas eleições; ocupou a tribuna muitas vezes para expressar com grandiloquência o pensamento conservador, pronunciando-se contra a abolição dos escravos e contra as eleições diretas. Viajou para o Ceará novamente e, já bastante doente foi a Europa. No ano de 77 ainda encontrou forças para fundar um jornal - *O Protesto* - que teria poucos números. Como crítico, também produziu muito: "Questão filológica", "O nosso Cancioneiro", "O vate bragantino", a grande polêmica com Nabuco, uma carta sobre *Senhora* e dois pequenos artigos para *O Protesto*.

No entanto, a atividade crítica nunca esteve tão diretamente vinculada à política como nesse período. Às vezes ela tem até mesmo um clima de acerto de contas, como é o caso de "Questão filológica" e "O vate bragantino". O primeiro<sup>18</sup> retoma a discussão com Henrique Leal que em seu livro *Lucubrações* incluía os artigos do jornal *O País*, nos quais fizera restrições ao estilo de *Iracema*, já comentadas pelo romancista no pós-escrito à segunda edição da obra. Alencar começa por desqualificar o crítico ao acusá-lo de deturpar intencionalmente as considerações desenvolvidas no pós-escrito a *Iracema*. Lamenta as condições do escritor nacional que, além de viver lu

---

(18) José de Alencar, "Questão filológica", in *Obra Completa*, Vol. IV.

tando contra os preconceitos dos próprios brasileiros, ainda submissos às modas estrangeiras, precisa resignar-se ao reduzido mercado de livros que, por sua vez, determinaria a precariedade do sistema de publicação, responsável pelas incorreções na reprodução dos originais e pelas falhas de revisão. Ele pretende encerrar a discussão reafirmando sua concepção, já comentada anteriormente, de que as transformações da língua de correm da dinâmica do processo social. Isso lhe permite interpretar a crítica de Leal como expressão do empenho da velha me trópole em manter seu poderio sobre as colônias.

Em "O vate bragantino"<sup>19</sup> o romancista seguramente quer derrubar dois pássaros com um só tiro. O texto analisa a tradução das *Geórgicas* feita pelo visconde de Castilho, para mostrar que Pinheiro Chagas estava errado ao julgá-la superior ao trabalho Odorico Mendes. Assim, desautoriza o crítico cujo fatal engano nasceria da mania de colocar tudo o que fosse português acima dos produtos do Brasil. Mas, certamente, o outro alvo das iras de Alencar é José Feliciano de Castilho - o impertinente Cincinato das fileiras liberais - que não devia apreciar ver o trabalho de seu irmão transformado em uma blasfêmia contra os clássicos.

Permanentemente alerta às interferências de Portugal nos assuntos literários brasileiros, persistente em sua luta por marcar as diferenças entre o português dos trópicos e o de além-mar, Alencar não perde oportunidades de manifestar-se. No número seis de *O Protesto*, que não chegou a sair, deixou dois pequenos artigos. Em *Beotices*<sup>20</sup> a ironia dirige-se a

---

(19) José de Alencar, "O vate bragantino", in *Obra Completa*, Vol. IV.

(20) José de Alencar, "Beotices", in *Obra Completa*, Vol. IV.

Camilo Castelo Branco que, por suas críticas à maneira brasileira de falar, é considerado como símbolo da incapacidade dos estrangeiros, sobretudo daqueles que sofreriam do amor ao domínio colonial, em perceber e compreender as especificidades da literatura de outra nação.

No outro artigo - "Dicionário contemporâneo"<sup>21</sup> - chama a atenção dos leitores para o fato de os primeiros fascículos do dicionário de Aulete começarem a circular no Brasil. Em tom mais sóbrio, Alencar considera o fato como uma concreta ação colonizadora de Portugal, pois poderia implicar na imposição do padrão de fala da velha metrópole aos brasileiros.

Da produção destes últimos anos de vida devemos nos deter em "O nosso Cancioneiro", nas respostas a Joaquim Nabuco e em uma carta sobre *Senhora*, uma vez que esses textos contribuem mais diretamente para a compreensão do Alencar romancista.

### 1.3.1- "O nosso Cancioneiro"<sup>22</sup>

Publicado em 74 no *Globo*, compõe-se de quatro cartas de Alencar a Joaquim Serra que, ao encaminhá-las para publicação faz uma rápida avaliação:

"Versam elas sobre assunto literário de magna importância: a naturalização de nossa literatura; o estudo da poesia popular." (p.961)

O texto apresenta-se como resultado de pesquisas e da última viagem à sua terra natal; traz um Alencar sóbrio e ponderado, procurando e reproduzindo versos da tradição oral

---

(21) José de Alencar, "Dicionário contemporâneo", in *Obra Completa*, Vol. IV.

(22) José de Alencar, "O nosso Cancioneiro", in *Obra Completa*, Vol. IV.

do Ceará e refletindo sobre o papel que a poesia popular poderia desempenhar na criação da literatura nacional.

Ao comentar o cancioneiro lança mão dos mesmos procedimentos utilizados em textos anteriores: a análise dos poemas, a comparação com a tradição estrangeira, a consulta aos teóricos, a busca da sistematização e a indagação sobre como o escritor deveria aproveitar essa fonte das tradições nacionais.

A observação das canções do Ceará leva-o a caracterizá-las dentro do "gênero pastoril" e, a partir disso, procura estabelecer as diferenças entre elas e a poesia pastoril da tradição literária estrangeira. Depois de estabelecer a estrutura épica como traço distintivo do cancioneiro cearense, explica-o através da vinculação entre arte e realidade, vendo as canções como retrato da vida de seus autores e cantadores, como expressão da luta entre o homem e a natureza:

"Na primitiva poesia popular do Ceará, predomina o gênero pastoril como era razão entre populações principalmente dadas à indústria da criação, e derramadas por ubérrimas campinas coalhadas de toda espécie de gado." (p. 962)

"A razão da singularidade provém de não revestirem as canções cearenses a forma de idílio. Não se inspiram no sentimento lírico, têm cunho épico. São expansões, ou episódios da eterna heróica do homem em luta com a natureza." (p.962)

Recorre a Garrett para procurar uma classificação adequada para as canções, mas conclui que estas não se incluem nas categorias estabelecidas pelo escritor português, optando por designá-las pelo conceito abrangente de *Cancioneiro*.

Nele Alencar encontra uma das características particulares que, a seu ver, poderiam fornecer elementos para a ela

boração da literatura nacional. Um, diretamente vinculado ao tom épico da poesia popular cearense, seria a mitologia do mundo rural, criada para expressar a luta entre o homem e o animal.

"Estou convencido que os heróis das lendas sertanejas são mitos, e resumem os entusiasmos do vaqueiro pela raça generosa, companheira inseparável de suas fadigas, e prô-vida mãe que o alimenta e veste." (p.978)

O outro traço diz respeito à linguagem das canções e permite a Alencar retomar suas preocupações com a transformação da língua. Enquanto em textos anteriores, o problema se colocava em relação às particularidades lingüísticas do mundo indígena e do cotidiano "cosmopolita" da corte, aqui a realidade do extenso e produtivo Brasil rural entra na reflexão. É a oportunidade para novamente defender o abasileiramento da língua portuguesa como aspecto fundamental do projeto de criar o romance nacional.

"As línguas, como todo o instrumento da atividade humana, obedecem à lei providencial do progresso; não podem parar definitivamente." (p.980)

Quanto à contribuição deste texto para a compreensão do romance de Alencar, creio ser ela evidente desde a primeira frase:

"É nas trovas populares que sente-se mais viva a ingênua alma de uma nação." (p.961)

É a indicação de uma nova fonte para os escritores: encontrar a expressão estética adequada para tratar do homem dos interiores do Brasil agrícola. E o caminho delineado indica a pesquisa como procedimento essencial. Ela traria o conhecimento das especificidade da luta entre o homem e a natureza, auxiliaria a compreensão dessa poesia anônima e popular que

narra esse lado do Brasil como um universo ainda marcado pela irracionalidade do mito e expresso espontaneamente por vozes anônimas que não podem ainda decifrar a letra de imprensa. É o pedaço do Brasil que Alencar interpreta como o lugar do épico distante e não contaminado pela pequenez moderna da corte. É certamente a gestação de *O Sertanejo*. E talvez seja também o ensaio crítico que aponta as veredas exploradas pelo regionalismo, na medida em que a reflexão privilegia a literatura como forma de conhecimento e expressão estética do específico e do particular.

1.3.2- "*Carta de Elisa do Vale a D. Paula de Almeida*"<sup>23</sup>

Sob o pseudônimo de Elisa do Vale, Alencar responde as críticas feitas a *Senhora* em duas cartas assinadas por Paula de Almeida e publicadas no *Jornal do Comércio*. O autor, estimulado por uma apreciação de seu trabalho apresentada "sem o fermento de despeito" (p.1210), detém-se em estudar a composição do romance. As observações têm o objetivo de demonstrar a coerência dos procedimentos narrativos e por isso convergem para a análise da construção da verossimilhança, sendo esta considerada à luz dos princípios de elaboração do texto literário que começara a discutir já nas "*Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*".

As críticas apontavam como um grave defeito da obra o fato de o autor "não penetrar no coração de seus personagens" (p.1212). Para explicar que *Senhora* lhe parecia "um verdadeiro perfil de mulher" (p.1212), Alencar estabelece a distinção entre duas formas de composição literária que se ade-

---

(23) José de Alencar, "Carta a D. Paula de Almeida", in *Obra Completa*, Vol. I.

quariam ao estudo da alma das personagens: uma, essencialmente dramática e outra, prioritariamente dissertativa, confessando sua preferência pela primeira.

"Há duas maneiras de estudar a alma; uma dramática, à semelhança de Shakespeare; outra filosófica, usada por Balzac. O romancista dispõe de ambas; mas deve, sempre que possa, dar preferência à primeira, e fazer que seus personagens se desenhem a si mesmos no correr da ação." (p. 1212)

Essa concepção teria determinado a escolha dos procedimentos narrativos: as personagens nasceriam, não da explicação discursiva do narrador, mas sim da reprodução de suas trajetórias, do confronto entre elas, da narração das ações por elas desenvolvidas, da descrição dos elementos do ambiente e do espaço que seriam imagens reveladoras de seus hábitos e valores.

"É em face do amor e de um amor romanesco e veemente como o de Aurélia, que o fato assume as proporções de miserável transação. Mas nas explicações dessa mesma indignação não se está revelando a impetuosidade da paixão?" (p.1211)

"O marido de Aurélia porém é outro muito diverso. Leve, fácil, descuidado no viver banal, seu coração brioso, até ali sopitado pelos hábitos da vida elegante, abate-se e emudece ante a primeira humilhação; mas a revolta não tarda, e anuncia-se na frieza daquela implacável ironia com que se pune a si para flagelar a mulher. E se não me engano, aí está o verdadeiro toque desse caráter, que naturalmente vai entrar em outra fase, e restituir-se à ingênita nobreza, se a fatalidade não acabar de aluí-lo." (p.1211)

"A simples descrição do aposento desenha o seu habitante, e quando o autor o apresenta, recostado no sofá, nós já o conhecemos moralmente pela antítese de sua elegância exterior com sua pobreza doméstica." (p.1212)

Destacando esses elementos, Alencar procura demonstrar que a força das personagens é dada pela coerência interna do texto. O romance traça o perfil de uma mulher, combinando, através de uma relação de complementaridade necessária, a ação, o diálogo, as descrições. Mas esta reflexão é pontuada também por outra ordem de afirmações que dizem respeito ao princípio de construção do caráter verossímil de suas personagens: a correspondência entre elas e a realidade. Sob esse ângulo, o romance seria uma fotografia da sociedade fluminense:

"Além do que, tu exageras. Fernando não é um homem vil. Tem a honestidade vulgar, com que a sociedade acomoda-se. O fato por ele praticado, no fundo não passa de um casamento de conveniência, coisa aceita e respeitada pelo mundo." (p.1211)

"Seixas é uma fotografia; eu conheço vinte originais dessa cópia. A sociedade atual gera aos pares desses *homens de cera*, elegantes, simpáticos e banais, que se moldam a todas as situações da vida artificial dos salões." (p. 1211)

Ainda a propósito de supostas incoerências de suas personagens, o autor faz um comentário bastante revelador de sua visão dos sentimentos humanos e do tratamento a eles dado pelo romance, permitindo-nos inserir seus critérios de verossimilhança na história. É uma voz do romantismo que em poucas palavras sintetiza o amor de Aurélia, e ajuda-nos a compreender o de Arnaldo ou Peri.

"Na questão psicológica, estamos em completa divergência. Não há amor impossível, querida, assim como não concebo a paixão sem os ímpetos que subvertem a alma, e arrancam da profunda serenidade do afeto mais extremoso, tempestades de ódio, de cólera, de vingança." (p.1211)

A argumentação para provar que *Senhora* é uma obra coerente e um fiel retrato da corte dá a Alencar a oportuna

de para retomar a questão da nacionalidade da literatura e para definir sua concepção do romance enquanto gênero:

"Mas tu queres maravilhas, colossos talhados a escopo de Miguel Ângelo, epopéias fluminenses, tragédias subterrâneas, dramas terríveis, representados na poeira das ruas."  
(p.1212)

"Com uma de tuas censuras fizeste ao autor o maior elogio dizendo, que ele talha os seus personagens no tamanho da sociedade fluminense. É justamente por esse cunho nacional que eu o aprecio." (p.1213)

..."A grande superioridade dessa forma literária penso eu que provém de sua natureza complexa: ela abrange e resume em si o drama, a narrativa e a descrição. Da justa combinação dos três elementos nasce o grande atrativo do romance." (p.1213)

Apesar de esta carta não acrescentar traços novos ao projeto de Alencar, devemos enfatizar que nela o autor explicita um elemento fundamental na composição de seus romances: o uso dos recursos dramáticos, o caráter teatral. Essa proposta estética consciente pode contribuir para a compreensão da elaboração de sua obra e, em especial, de seus romances urbanos.

### 1.3.3- A Polêmica com Nabuco<sup>24</sup>.

Não parece despropositado dizer que a polêmica nasce do ressentimento e da intolerância de Alencar. Certamente já desgostoso com o fracasso de público na encenação de *O Jesuíta* em setembro de 75, não suportou que Nabuco ocupasse espaço do *Globo* de domingo para comentar o episódio. O jovem crítico fizera muitos elogios à peça e pouquíssimas e leves res-

---

(24) *A Polêmica Alencar-Nabuco*, Organização e introdução de Afrânio Coutinho.

salvas. Em tom respeitoso, assinalava que ela não fora adaptada aos novos tempos, mas profetizava que a posteridade reconhecer-lhe-ia os méritos. O consagrado escritor armou-se de muita ironia e saiu a público para massacrar o novo folhetinista. Este resolve então passar em revista a obra do "chefe da nossa literatura" (p.67). Nabuco escreve aos domingos e Alencar, às quintas, de setembro a novembro de 1875.

Quanto às questões discutidas, os textos acrescentam poucos matizes ao programa do romancista que, impaciente e intolerante, não se detém mais em esmiuçar a construção de suas obras para responder às censuras feitas por Nabuco. Mas o debate contribui para caracterizar os limites históricos do projeto alencariano, pois, como ressalta Afrânio Coutinho na introdução que faz à recente edição da polêmica, ela, bem como as cartas de Semprônio e Cincinato, inscreve-se "na reação anti-romântica da década de 70, por outro lado também desfechada por Silvio Romero e a Escola do Recife, no sentido do realismo e do naturalismo." (p.5)

Alencar empenha-se em minimizar os problemas levantados por Nabuco e lança mão de sua erudição para responder agressivamente. Fundamentalmente reafirma suas idéias, já comentadas, sobre a construção do drama e do romance e sobre a necessidade de o artista mergulhar na realidade brasileira para trabalhar na criação da arte nacional. No entanto, se devemos ressaltar algumas questões desses textos, são exatamente aquelas desencadeadas pela tensão entre a fé de Nabuco na observação científica e a crença de Alencar no poder da imaginação.

O jovem incauto, versado em Darwin e Comte, aponta como inverossímeis algumas soluções dramaticamente românticas

ou as subjetivas descrições das obras de Alencar. Este ao invés de repropor a discussão da verossimilhança como um elemento cuja percepção e construção inserem-se na história literária e na história dos leitores, o que já fizera em outros textos, sai-se com afirmações que distorcem o problema, tratando de maneira caricaturesca as idéias de Nabuco, para posteriormente colocar-se como o porta-voz de uma posição equilibrada. Ele não optaria pelo idealismo, nem tampouco pelo realismo; sugere que teria procurado manter-se como eclético em nome da verdade na arte. Destacamos uma passagem exemplar:

"O crítico, porém, quer que diga-se tudo como em um auto-judicial; as descrições dos romances devem ser para ele verdadeiras inquirições, como os respectivos termos." (p.98)

"O crítico chamava à sua escola, os personagens da epopeia, ou do drama; ensinava-lhes a medicina, a lógica, a fisiologia, a aritmética, a estratégia militar, em suma, todas as ciências e artes, incluindo o darwinismo. Não havia mais na literatura suicídios nem crimes; não se cometiam mais erros, nem se perdiam batalhas. A infalibilidade deixaria de ser privilégio do papa; e tornava-se o dom de todo o protagonista de romance." (p.99)

"Um romance, porém, não é o folhetim dos domingos para ser escrito neste estilo pedagógico; nem meu público se compõe de fenômenos, como o Sr.J.Nabuco." (p.100)

"Chegamos a *Lucíola*:

Era esta a ocasião já que não aproveitara a das *Asas de um Anjo*, para um crítico ilustrado e profundo suscitar na imprensa brasileira, de um ponto de vista elevado, a questão mui debatida em outros países do *realismo*, como escola literária; pronunciar-se entre esse sistema e o *idealismo*; ou manter o ecletismo, que parece exprimir a verdade na poesia e na arte." (p.145)

Outras considerações relevantes apresentadas na po-

lêmica são as que dizem respeito à relação entre a arte e a história. Nascem também de distorções das palavras de Nabuco e têm o objetivo de legitimar como objeto artístico tanto os temas oferecidos pelo passado, como os relativos à vida social do presente. Como se pode observar, apesar de não apresentarem elementos novos da reflexão de Alencar, os trechos seguintes podem auxiliar-nos a ratificar traços de seu projeto, sobretudo nos romances que tematizam o passado colonial:

"O domínio da arte na história é a penumbra em que esta deixou os acontecimentos, e da qual a imaginação surge por uma admirável intuição, por uma como exumação do pretérito, a imagem da sociedade extinta. Só aí é que a arte pode criar; e que o poeta tem direito de inventar; mas o fato autêntico, não se altera sem mentir à história." (p.29)

"O *Demonio Familiar e Mãe*, embora não sejam criações do gênio, têm as condições que não se encontram nas produções efêmeras e de ocasião. Encerram os costumes criados pela escravidão, elemento local e contemporâneo, e combinam esse elemento com as aspirações nobres da pureza da família e da regeneração da sociedade.

Se a literatura é de todos os monumentos e arquivos humanos, o que melhor reflète a fisionomia de um povo e de uma idade; quem, a não ser o Sr. Nabuco, imputará como pecha e mácula ao teatro de um país de escravidão o ter verberado esse vício político e social?" (p.122)

A agressividade das respostas a Nabuco traça de maneira inequívoca os limites de Alencar. Instalado na fama de escritor consagrado, amargurado por não ter conseguido chegar ao Senado, deixou de empenhar-se na compreensão das transformações sociais e culturais. A observação fria e medida do naturalismo e a necessária reorganização da sociedade brasileira em função da iminente abolição do trabalho escravo consti-

tuíam problemas cujo equacionamento caberia aos mais moços. A polêmica, assim, chama a atenção do leitor, não só para as ques tões literárias, mas sobretudo para o movimento da história. Depois desse confronto com o tempo, Alencar abandona o debate e convida-nos a uma síntese de sua atividade crítica.

Que ela tem, por espinha dorsal, uma rica discussão sobre o romance é fato incontestável. Mas importante é ressaltar que este eixo é construído a partir de uma multiplicidade de experiências. Pois, ainda que em "Como e porque sou romancista" Alencar deixe transparecer sua convicção de que o romance seria, para ele, uma privilegiada forma de composição literária para recriar os tempos modernos, seus primeiros textos não revelam esta certeza. É através da análise de sua produção de cronista, dramaturgo e romancista que, gradativamente, ele vai formulando sua concepção da estrutura do romance. Mas este não constitui seu ponto de partida. Ele parte, como fica claro no primeiro texto dedicado aos temas literários - "O es tilo na literatura brasileira" - de indagações sobre a configuração de uma expressão particular e adequada para a realidade brasileira. Perseguindo essa questão, ele fixa sua atenção no romance e este passa a apresentar-se-lhe com faces múltiplas e complexas que lhe permitiriam desenvolver vários ensaios para interpretar e recriar a multiplicidade e a complexidade da realidade brasileira.

Assim, ele vai abrindo caminhos para os escritores brasileiros. Alimentado por indagações sobre a epopéia, o teatro e o romance e por sua prática literária, investe sua imaginação no Brasil do passado e do presente, ensaiando compreendê-lo e desenhar-lhe as feições. Nesse sentido a obra de Alencar é uma longa trajetória de pesquisa, uma lenta constru-

ção de um projeto cultural.

O projeto alencariano esboçado nos textos críticos desenvolve-se através da reflexão em torno de certas questões recorrentes: o problema profissional do escritor, seu papel na transformação da língua, o exercício da crítica e sua relação com a produção literária, os elementos essenciais a esta atividade e a vinculação entre literatura nacional, realidade nacional e tradição literária. E as linhas mestras dessa discussão podem ser sintetizadas em poucas palavras.

Freqüentemente, Alencar se refere, em tom de lamento ou a propósito de justificativas, à impossibilidade de o escritor dedicar-se integralmente a seu trabalho, pois o reduzido mercado do livro no Brasil não garantiria a vida nem mesmo de uma pena bem sucedida. Isto não só implicava no desgosto do artista frente a má qualidade de impressão e as falhas de revisão tipográfica dos livros brasileiros, mas sobretudo dificultava e retardava o processo de produção cultural.

Outra preocupação constante diz respeito ao trabalho do crítico. Alencar julga que o livre exercício da crítica, independente das interferências políticas e pessoais, é fundamental tanto para a atividade do escritor quanto para a formação do gosto do público. Exercendo uma função quase pedagógica, a crítica poderia contribuir para a divulgação da literatura, para a ampliação do público leitor e para a consequente extensão a esse público do debate sobre as questões culturais da nação.

Quanto ao problema da criação do romance nacional - o eixo central de sua reflexão - deve-se observar que ele nasce do fato de Alencar aceitar a importação de idéias e modelos como dado real e incontestável da realidade cultural do Im-

pério. É esta característica do processo social que o leva a pensar sobre as relações entre imitação e pesquisa como elementos fundamentais da produção literária. Nesse sentido, postula que o trabalho do escritor implica no conhecimento e na imitação dos grandes modelos literários. No entanto, ele não poderia limitar-se a este estágio, pois isto o levaria a estagnar a literatura e a afastar-se de uma possível originalidade. Esta nasceria das tentativas de inovar que, por sua vez, exigiriam do escritor uma intensa atividade de pesquisa sobre sua realidade.

Estas idéias, ao serem consideradas de outro ângulo, contribuem para propor em outros termos a questão da nacionalidade da literatura. Para Alencar, ela residiria na vinculação entre produção artística, realidade nacional e tradição literária. Caberia ao escritor conhecer e analisar, por um lado, a realidade e a produção literária de seu país e, por outro lado, a produção e o debate literários estrangeiros, para criar uma literatura que expresse sua nação e seu povo dentro do contexto histórico e cultural em que eles se inscrevem.

Em função destas questões, pode-se dizer que o fio condutor da reflexão de Alencar consiste na busca de uma expressão estética fundamentada na realidade brasileira, mas sem considerá-la isoladamente. A literatura nacional deveria ser uma síntese da realidade social e cultural brasileira e dos modelos da tradição estrangeira: deveria criar uma feição particular e própria através exatamente do diálogo com outras culturas. E certamente, o princípio do diálogo e da mescla torna-se fundamental na sua concepção de literatura porque, por um lado, reconhece como traço constitutivo do seu país o processo de mestiçagem racial, cultural e lingüística e, por outro la-

do, tem consciência de que o desejado progresso brasileiro exige a contribuição que as civilizações mais avançadas possam oferecer.

A vinculação entre essas idéias e o programa norteador dos seus romances ganhou formulação explícita, como vimos, em "Benção paterna". O projeto alencariano consiste em mapear o Brasil - suas regiões, sua história e sua memória - através da reflexão e da pesquisa sobre a literatura estrangeira e a multiplicidade de tradições desse país mestiço e marcado pela colonização. Esse tratamento dado às idéias de Alencar não permitiria que nelas encontrássemos elementos novos para o debate literário do tempo, pois a síntese não só apaga muitas nuances, mas, sobretudo, não reproduz a riqueza do seu processo de formulação, que se caracteriza por uma relação dinâmica entre a teoria e prática.

Como produto de seu tempo, a atividade crítica de Alencar traz as marcas da discussão literária do romantismo brasileiro que, como ressalta Antônio Cândido<sup>25</sup>, teve seu caminho traçado sobretudo por Ferdinand Denis. Este, no *Resumo da História Literária do Brasil*<sup>26</sup>, conclamava os artistas nativos a nutrirem a imaginação na multiplicidade da realidade brasileira, dando especial destaque à exuberância da natureza e à diversidade de tradições e expressões culturais das diferentes raças que construíam o país.

"Se essa parte da América adotou uma língua que a nossa velha Europa aperfeiçoara, deve rejeitar as idéias mitológicas devidas às fábulas da Grécia: usadas por nossa

---

(25) Antônio Cândido, *Formação da Literatura Brasileira*. Vol. II

(26) Ferdinand Denis, "Resumo da História Literária do Brasil", *Historiadores e Críticos do Romantismo 1 - A contribuição européia: crítica e história literária*. (O sel. e apr. Guilherme César).

longa civilização, foram dirigidas a extremos onde as nações não as podiam bem compreender e onde deveriam ser sempre desconhecidas; não se harmonizam, não estão de acordo nem com o clima, nem com a natureza, nem com as tradições. A América, estuante de juventude, deve ter pensamentos novos e enérgicos como ela mesma;" (p.36)

Outros estrangeiros, com pequenas nuances aqui e ali, também se pronunciavam pela necessidade de exploração dessa triilha. O próprio Alencar, em seus textos, apóia-se em Garrett e Herculano, além de Denis. E, em que os olhos europeus viessem iluminar nossas florestas e nossos homens mestiços e legitimá-los como fonte de inspiração para a arte, não há contradição, mas sim uma fatalidade do romantismo, uma vez que o novo ideário consistia exatamente no abandono do universal, do objetivo e do proporcional em favor do particular, do específico, do exótico e do desmedido. As idéias importadas de além-mar propunham a reflexão sobre os elementos nativos e diferenciadores, constituindo, assim, um modelo feito na exata medida para uma ex-colônia refletir sobre sua identidade, defender-se dos grilhões de sua antiga metrópole, teorizar seus anseios de liberdade e traçar um programa de ação para combater todos os aspectos de sua situação de submissão política quebrada há tão pouco tempo.

Muitos se jogaram nessa tarefa, organizando revistas, editando jornais, traduzindo produtos europeus, enfim, em bebedando-se no prazer de utilizar as máquinas impressoras de recente legalidade. Escrevendo de Paris, como o grupo da revista *Niterói*, ou da Tijuca, um número grande de críticos mantinham em alta temperatura o debate literário nos tempos românticos: Magalhães, Joaquim Norberto, Pereira da Silva, Macedo Soares, Dutra e Melo, Alencar, Távora e Machado de Assis, en-

tre outros. E a conversa girava em torno

(...)"da concepção propriamente romântica, que procura discernir as dessemelhanças entre os povos, destacando-as mesmo como expressão de qualidades intrínsecas e determinantes da fisionomia de cada conjunto, sem que de modo geral e direto isso implique em enfoque negativo, deformador ou preconceituoso em relação a outros grupos, pois justamente a diferença singularizadora é que torna a existência e a contribuição de cada organismo nacional um componente único e complementar no processo humano."<sup>27</sup>

Nesse quadro inscreve-se a trajetória crítica de Alencar que descrevi longamente, procurando recompor seu movimento, não apagar suas nuances e sugerir sua vinculação com os romances, pois parece-me que a originalidade deste intelectual irrequieto nasce da relação vital que estabeleceu entre sua atividade crítica e sua produção ficcional, traço destacado por Teresa Vara<sup>28</sup> em suas considerações sobre a gestação da teoria do romance brasileiro:

"No caso de Alencar, o estudo dos textos críticos, prefácios e polêmicas importa tanto quanto o estudo de seus romances, pois nos permite acompanhar o pensamento crítico do escritor e perceber desde o início de sua produção uma preocupação constante com a importação das formas artísticas e as articulações internas da obra literária; por isso, se a situação de dependência cultural e as influências externas constituíram um dos polos de sua reflexão crítica, não foi menos problemática a adaptação das formas importadas, a ponto de transformar essa questão teórica em matéria de reflexão do próprio romance, como é o caso de *Lucíola* e *Senhora*." (p. 54)

Desse contexto saem as categorias fundamentais do pensamento crítico de Alencar - o nacional e o estrangeiro -.

(27) Anatol Rosenfel e Jacob Guinsburg. "Romantismo e classicismo" in *O Romantismo*, (p.269).

(28) Teresa Pires Vara, "A cicatriz de origem", in *Almanaque* nº 8.

Era o arsenal teórico que a modernidade lhe oferecia para as tentativas de compreender a realidade em que vivia e as relações desta com o mundo ocidental. Dessa forma, procurou explicar a história do Brasil e orientar a criação de uma ficção que, mapeando o país, transformasse o romance em um "instrumento de descoberta e interpretação" (retomando as palavras do autor da *Formação da Literatura Brasileira*) em um veículo de discussão política e cultural. Assim, poder-se-ia dizer que o caráter problematizador da obra de Alencar residiria na dimensão que deu, na sua trajetória em busca do conhecimento, às categorias de "nacional" e "estrangeiro". No seu tempo, era esta a forma de construir e expressar a reflexão sobre as diferenças criadas pela ordem social burguesa; era esta também a fresta para extravasar a esperança na superação da pobreza, a fé no futuro promissor do novo mundo americano; pois, afinal, como observa Antônio Cândido<sup>29</sup>, a consciência de viver na periferia da riqueza e do poder, de pertencer ao canto dos subdesenvolvidos, de ter mudado o modo mas não o estado de dependência custaria muito a aparecer.

\* \* \*

---

(29) Antônio Cândido, "Literatura e subdesenvolvimento", in *Argumento*.

2. O PERFIL DA CORTESÃ

*"Este é tempo de partido,  
tempo de homens partidos."*

*Carlos Drummond de Andrade  
(A Rosa do Povo)*

A produção crítica de Alencar pode contribuir para a análise das demais atividades a que ele se dedicou. Mas sua maior vitalidade está nos elementos que fornece para a compreensão de seus romances. Para estudá-los, é preciso considerar especialmente o prefácio "Benção paterna" porque contém o maior esforço do autor em interpretar e sistematizar sua obra: é um encontro harmonioso entre o crítico e o romancista; é uma tentativa consciente de vinculação entre as propostas teóricas e a prática ficcional. Como observa Antônio Cândido, o texto é mais que um projeto individual:

"Neste sentido, Alencar define (com terminologia imprópria) o universo literário do escritor brasileiro, classificando três modalidades de temas que correspondam a três momentos da nossa evolução social: a vida do primitivo; a formação histórica da Colônia, marcada pelo contacto entre portugueses e índio; a sociedade contemporânea, que compreende dois aspectos: vida tradicional das zonas rurais e vida das grandes cidades, assinalada pelo contacto vitalizador com os povos líderes da civilização, libertando-nos das estreitezas da herança lusitana."<sup>1</sup>

À luz de tais questões, a leitura da ficção alencariana permite-nos reconhecer nessas propostas temáticas os caminhos abertos e explorados pelo romantismo: o mergulho no romance histórico, a entrega a tempos e espaços exóticos, a exaltação da harmonia entre o homem primitivo e a natureza e, finalmente, a denúncia da mercantilização das relações humanas desencadeada pela civilização moderna. A partir das perspectivas românticas, Alencar, com poderosa imaginação, prescrutou a diversidade da nação emergente; com amor à pesquisa, debru-

---

(1) Antônio Cândido, *Formação da Literatura Brasileira*, 2ª vol. p. 368.

çou-se sobre a tradição literária nacional e estrangeira; com persistente trabalho, dedicou-se à produção de grande número de romances. Eram esboços com que ele procurava compor um perfil do Brasil de seu tempo.

Para iniciar o estudo da proposta alencariana era preciso escolher uma obra e analisá-la em função dos dois eixos centrais do pensamento crítico do autor, considerando-a como parte do mapeamento que a ficção pretende construir e como um momento de reflexão do escritor sobre as especificidades da literatura brasileira.

No painel alencariano, os romances urbanos chamam a atenção do leitor porque não só iluminam o cotidiano da capital do Império, mas sobretudo porque apresentam um traço comum que os diferencia dos demais: a presença do dinheiro como mediador das relações entre as personagens, como elemento de conflito que deve ser contornado para chegar à realização de um sonho romântico ou à desilusão perante o caráter implacável dessa ordem social metálica. No mercado da corte, Aurélia (*Senhora*) dispõe-se a gastar sua fortuna para comprar Seixas; Emília (*Diva*) anda estonteada procurando um marido que não se movido a ouro; Guida e Ricardo (*Sonhos D'Ouro*) ficam separados por muito tempo até que o jovem bacharel consiga estabelecer-se para não se colocar como mais um subalterno do velho Soares, e Paulo e Lúcia (*Lucíola*) não podem casar-se, já que ela se mantinha pela venda de seu corpo.

Considerando, por um lado essa especificidade do romance urbano de Alencar e, por outro, o fato de a reflexão do autor referente a esses romances insistir nas relações entre a literatura estrangeira e a nacional, *Lucíola* abre uma perspectiva de trabalho privilegiada, uma vez que, ao tematizar a

prostituição, trata da ação degradante do dinheiro em sua forma mais cabal e explícita, e, ao apresentar sua personagem central lendo *A Dama das Camélias*, dialoga diretamente com a literatura estrangeira.

Além dessas questões, devemos considerar também um episódio polêmico que está na história da produção de *Lucíola*: o escândalo, as críticas e as réplicas provocados pela peça de Alencar *As Asas de um Anjo*. A obra traça a trajetória de Carolina, uma jovem que se deixa seduzir pelo luxo e troca a vida segura e o amor casto e tranqüilo por uma aventura amorosa e pela prostituição. Sua degradação culmina ao encontrar o pai que, bêbado, tenta seduzi-la. O incesto não se consuma e Carolina, arrependida e ajudada pelos amigos, entra em um processo de expiação, assumindo a filha que tivera com seu sedutor e resignando-se a um casamento branco com Luis - seu grande amor. O escândalo estoura no Rio de 1858, por conta do exagerado realismo da cena que trazia a possibilidade do incesto e da integração da prostituta no seio da família. A polícia impediu que a peça continuasse em cartaz e o assunto ocupou os jornais.

Flávio Aguiar, em *Demônios da Nacionalidade no Teatro de José de Alencar*<sup>2</sup>, ao analisar a peça observa que com ela "Alencar fez mais do que simplesmente transpor um tema teatral francês para o cenário da corte. Ao fazer isso ele quis também reescrever o mito da mulher perdida." (pp.118 e 119) O tema francês chegara ao Rio por diversas obras: *La dame aux camélias*, de Dumas Filho, *Marion Delorme*, de Victor Hugo, *Les filles de marbre*, de Thiboust et Barrière, *Le mariage d'Olympe*, de Émile Augier. O crítico, ao comparar a heroína de *As Asas de um Anjo* a Marion e a Marguerite Gautier, afirma: "Ca-

---

(2) Flávio Aguiar, *Os Demônios da Nacionalidade no Teatro de José de Alencar*.

rolina é a tentativa de reescrever o destino de suas predecesoras, de 'moralizá-lo'." (p.119) Foi exatamente com o argumento da intenção moralizadora que Alencar saiu a público para defender-se e repudiar a censura. No artigo que publica no *Diário do Rio de Janeiro* em 26 de junho de 58, analisa a trajetória de sua Carolina, para mostrar a punição do vício, comparando-a a outras mulheres perdidas das peças francesas.

Depois dessa polêmica, Alencar voltou ao palco, com *Mãe* e *A Noite de São João*, e editou a peça *As Asas de um Anjo*, colocando seu artigo como prefácio, e um novo romance. Era *Lucíola*.

Outra resposta às críticas<sup>3</sup>? Talvez. Mas por todos esses elementos *Lucíola* se apresenta na história da produção dos romances de Alencar como uma espécie de síntese privilegiada do debate em torno da formação do caráter nacional da literatura, debate este que toca, direta ou indiretamente, em várias questões. Ensaando a nacionalização do tema da mulher prostituída e sua regeneração, que ocupava muito espaço no romantismo e no realismo da nossa nova metrópole cultural - Paris - Alencar teve de tocar também em outros problemas sociais implicados no tema, passando a refletir sobre a ordem burguesa que lá se consolidava a todo vapor, vapor da revolução industrial, das concentrações urbanas, dos salões iluminados, dos vários teatros que tiram as peças e as óperas das praças públicas; a ordem burguesa que trazia outra medida de tempo, de mercado e de progresso com a rapidez do transporte e do correio, com o barateamento do livro, com o jornal diário e avulso que formava "opinião" e que podia destruir ou construir um

---

(3) Anos depois, Alencar voltaria ao tema com a peça *Expição*

ministro ou um escritor; a ordem burguesa particular do Rio, apoiada no trabalho escravo e na agricultura. Debatendo a questão no teatro, no romance e nos jornais, Alencar discute também os problemas da produção cultural do seu tempo, a função da literatura e do artista, bem como a relação destes com a censura, o público e a sociedade.

Com essa perspectiva vamos às cortesãs européias. Quais? É o próprio Alencar, no prólogo a *As Asas de um Anjo* que nos dá as primeiras referências sobre seus modelos no tema. Querendo provar a intenção moralizadora de sua peça, o autor recorre ao teatro francês e afirma: "Vitor 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*;"<sup>4</sup>. Ainda no mesmo texto, compara sua Carolina a *Manon Lescaut*, entrando pelo gênero do romance: "Direi somente que sem o epílogo o pensamento de minha comédia ficaria incompleto; ela seria apenas uma nova encarnação do velho tipo de *Manon Lescaut*;" (p.923).

Se partirmos apenas de *Lucíola*, entramos em um caminho interessante porque trilhado pela leitura da personagem principal: Lúcia lê e comenta *A Dama das Camélias*, comparando-se à Margarida, que, por sua vez, é leitora de *Manon Lescaut*. Comentando *Lucíola*, Raimundo de Magalhães situa-a na "família das 'cortesãs angélicas'. Família que é a de *Manon Lescaut*, do abade Prévost, a de Esther Van Gobsek, apresentada por Balzac em *Esplendores e Misérias das Cortesãs* e em *Ilusões Perdidas*; da heroína de Victor Hugo em *Marion Delorme*; e da de Dumas Filho em *A Dama das Camélias*."<sup>5</sup>

---

(4) José de Alencar, "*As Asas de um Anjo*", in *Obra Completa*, vol.IV,p.928.

(5) Raimundo de Magalhães Júnior, *José de Alencar e sua Época*, p. 139.

Assim se formava um leque de personagens que poderiam ter sido matrizes de Carolina e Lúcia. Mas como esta pesquisa se volta para a compreensão do romance de Alencar, coloca-se também a questão do gênero. Por essa razão, dar-se-á prioridade a personagens criadas pelo romance para que se possa analisar a configuração concreta que o tema da cortesã adquire na forma literária. Já Alencar nos remete diretamente a dois romances: *Manon Lescaut* e *A Dama das Camélias*. Se pensarmos sobretudo no primeiro, somos levados a reconhecer que o tema das cortesãs está vinculado também à formação do gênero, à gestação e consolidação do romance e tudo o que isto implica: uma configuração estética específica, a conquista e ampliação de um público leitor, condições materiais de mercado como impressão e distribuição de livros.

A constatação de que esta questão a ser estudada está em um terreno de intersecção entre um determinada temática e o desenvolvimento de uma linguagem literária levou-me a incluir um romance precursor - *Moll Flanders* - chegando assim a um "pai fundador" do gênero. A inclusão deste romance encontra também outra justificativa no contexto literário da França e da Inglaterra no século XVIII e começos do XIX. No artigo "O que é ou quem foi Sinclair das Ilhas"<sup>6</sup>, Marlyse Meyer, comentando Mornet e Van Tieghem, mostra como o continente sofria de anglomania e como as ilhas padeciam de francomania, sobretudo no que se referia a romance. O público que constituía o mercado para essa nova ficção se alimentava com romances traduzidos do inglês e romances traduzidos do francês, e, no que nos toca mais diretamente, Prévost era uma ponte sólida sobre

---

(6) Marlyse Meyer, "O que é ou quem foi Sinclair das Ilhas", in *Almanaque*, nº 8.

o canal da Mancha, tendo morado na Inglaterra e traduzido Richardson. Este diálogo ganha expressão concreta quando nos detemos na observação de *Moll Flanders*, tendo em mente *Manon Lescaut*.

## 2.1- MOLL FLANDERS: a prostituição, o trabalho e o crime.

... "Se uma mulher que se corrompeu em juventude, ou, mais ainda, que é fruto da devassidão e do vício, deseja contar suas práticas viciosas, descendo aos pormenores das ocasiões e circunstâncias que inicialmente a perverteram e esmiuçando seus progressos no mundo do crime, realizados ao longo de três vintenas de anos, é claro que um escritor terá dificuldades em tornar decentes suas memórias, de forma a não ensejar, especialmente aos leitores maldosos, a ocasião de se voltarem contra ele próprio.

Todas as precauções possíveis, portanto, foram tomadas para não reproduzir idéias licenciosas ou incitar tendências indecorosas, evitando a reprodução dos piores trechos e das expressões que aí existiam." (...) "Esperamos que o leitor - mesmo o mais puro - e o ouvinte - mesmo o mais pudico - não se ofendam com o restante. E, como é possível fazer um bom uso da pior narrativa, a moral contida nesta levará o leitor a manter a seriedade, ainda que se incline a agir de modo contrário."<sup>7</sup>

A ladainha moralizante contida neste texto será encontrada, com algumas variações, em todos os romances estudados. No entanto, a preocupação do autor em justificar seu texto pelo bom aproveitamento moral que ele possibilita não é uma característica específica das estôrias das cortesãs. Antônio Cândido, em "Timidez do romance"<sup>8</sup>, ressalta que, em seu processo de formação e afirmação como gênero literário, o ro-

---

(7) Daniel Defoe, *Moll Flanders*, pp. 13 e 14.

(8) Antônio Cândido, "Timidez do romance (estudo sobre as justificativas da ficção do começo do século XVII), in *Alfã* n.º 18/19.

mance procura legitimar-se através de três princípios fundamentais: divertir, edificar e instruir. A especificidade de *Moll Flanders* está em vincular esse discurso moralizante à voz de uma mulher corrompida que, como sintetiza Defoe, "foi durante doze anos prostituta, durante doze anos ladra, casou-se cinco vezes (uma das quais com seu próprio irmão), foi deportada oito anos na Virgínia e que, enfim, fez fortuna, viveu muito honestamente e morreu arrependida;" (p.11). *Moll Flanders* é uma narrativa em primeira pessoa, em tom de confissão, da trajetória de uma personagem feminina das classes subalternas, em busca da sobrevivência e da ascensão social, na Inglaterra de começos do século XVIII, de começos do desenvolvimento da indústria manufatureira e de crescimento das cidades.

Moll Flanders nasce no mundo do crime, não conheceu pai ou mãe, mas sabia que esta roubara, fora presa e deportada. A menina passara de mão em mão, até ser adotada por "uma corja de indivíduos, conhecidos como boêmios ou ciganos." (p.22) Aos três anos, chegara com eles à paróquia de Colchester, onde os magistrados a encaminharam à casa de uma senhora que educava crianças, vista pela personagem da seguinte maneira: "Numa palavra, afora a comida simples, a cama rústica e as roupas pobres, fomos educados com tanta honestidade e distinção como se tivéssemos frequentado um pensionato para as senhoritas da sociedade." (pp.23 e 24). Com o tempo e os ensinamentos recebidos da senhora responsável pela casa, Moll passara a realizar "trabalhos de agulha e a fiar a lã, que era a principal indústria dessa cidade." (p.24), garantindo-lhe o sustento. Assim, essa casa representa para a personagem a possibilidade de passar do mundo da vadiagem e do crime para o do trabalho. Tendo perdido a casa e a protetora, Moll passa a tra

balhar em casas de família que são vistas por ela como novas possibilidades de educação: "Ali fiquei dos dezessete aos dezoito anos, e tive todas as vantagens de educação que se possa imaginar. Esta senhora fazia vir à sua casa professores que ensinavam às filhas a dança, o francês, ortografia e outros que lecionavam música." (p.33) Nesse momento, a personagem estabelece um corte na narrativa da reconstituição de sua vida:

"Até aqui foi fácil contar minha história. Durante todo esse período da minha vida, eu tinha não só a reputação de viver numa família muito boa, conhecida e respeitada por todos, por sua virtude e seriedade, como também possuía a fama de uma jovem séria, modesta e virtuosa, como até então realmente sempre fora. Não tinha tido ainda a ocasião de pensar no mal ou de saber o que significa uma tentação ou vício.

A minha vaidade foi a causa da minha perdição. A dona da casa onde eu morava tinha dois filhos, jovens elegantes e bonitos, que prometiam muito. E essa foi a minha desgraça, a de ser bem vista por ambos, embora eles se comportassem em relação a mim de maneira totalmente diferente." (p.34)

E a seqüência da estória é uma série infindável de transgressões morais: Moll casa-se com o filho caçula da família em cuja casa vivia e continua amante do filho mais velho que a havia seduzido; depois de ficar viúva, deixa os filhos com a sogra; casa-se várias vezes, sendo que uma delas é com seu próprio irmão, incesto que ela só descobre na América, depois de ter mais três filhos; especializa-se em roubos, vivendo deles vários anos; um dia é presa, julgada e condenada à morte, mas o padre consegue-lhe o indulto e a deportação; viaja para a Virgínia com seu quinto marido, também deportado por crimes; revê seu irmão e o filho; recebe a herança que a mãe lhe deixara e estabelece-se na Carolina; ao vencer o prazo da

deportação, volta à Inglaterra e conta sua vida.

Do ponto de vista de organização da narrativa, a obra é bastante simples, transparente e ingênua como grande parte dos demais romances seus contemporâneos. Apresenta a simplicidade e a ingenuidade estéticas próprias do tatear a invenção de uma linguagem nova que se dirigia a um público amplo de expectativas estéticas igualmente simples e ingênuas. A obra teve um grande sucesso comercial, na época (1722) e posteriormente, não deixando nada a desejar em relação à popularidade de *Robinson Crusoe*, o produto que mais enriqueceu os editores de Defoe. Se nesta obra o autor recuperara o gosto pelas histórias de aventuras, de garantida aceitação pelo público, em *Moll Flanders* vamos encontrar a exploração de outro tipo de ficção, igualmente aceita: a tradição da novela picaresca, não na forma reflexiva e elaborada de Quevedo em *El Buscón*, mas exatamente a picaresca mais ingênua e popular de *Lazarillo de Tormes* e *Gusmán de Alfarache*<sup>9</sup>.

Como *Lazarillo*, *Moll Flanders* narra em primeira pessoa sua trajetória: a criança de uma família desfeita (o menor abandonado) que precisa ganhar sua própria sobrevivência. *Lazarillo* precisa ganhar o pão na Espanha do século XVI que, como mostra Pierre Vilar<sup>10</sup>, se por um lado vive um processo de baixa produção de riqueza, de desorganização do mundo do trabalho, por outro lado é um país em que circula muita moeda, proveniente da exploração dos metais das colônias, dando a ele, *Lazarillo*, e a seus pares na marginalidade social, a possibi-

---

(9) Características da picaresca apontadas por Alexander A. Parker, *Los Pícaros en la Literatura* e Enrique Tierno Galvan, "Sobre la novela picaresca", in *Sobre la Novela Picaresca y Otros Escritos*.

(10) Pierre Vilar, "El tiempo del Quijote", in *Crecimiento y Desarrollo*.

lidade de "empregar-se" como criado de nobres decadentes, de pequenos funcionários do Estado ou da Igreja, ao invés de fazê-lo caminhar para o crime. Moll Flanders também se defronta com uma transformação das relações de trabalho, mas com a transformação radical da pré-revolução industrial em que a sobrevivência das classes subalternas implica necessariamente no trabalho produtivo. Por isso ela é treinada, num orfanato, para trabalhar, o que lhe possibilita retornar à tranquilidade da família. Mas, ao enviudar, novamente está ela à margem das relações organizadas do trabalho e da família.

Enquanto Lazarillo tem como parâmetros para definir seu espaço de atuação, as feiras e as casas dos pequenos funcionários, Moll transita no espaço demarcado pelas ruas das cidades e pelas celas de Newgate. Lazarillo se especializa no logro e aprende a aceitá-lo como norma; Moll Flanders se dedica a caçar o homem de bolso mais sonante para marido e a aprimorar as técnicas do roubo. O aprendizado do logro garante a Lazarillo a integração social; o de Moll, a prisão e a deportação. Somente na América, com a aplicação da herança recebida e dos restos de alguns roubos, somados ao trabalho agrícola, ela consegue acumular capital e garantir uma renda, elementos que lhe permitem voltar a viver na Inglaterra. Assim, ao final da narrativa, Moll Flanders é reintegrada à sociedade, mas para tanto teve que deixar as leis da marginalidade, precisou desenvolver o aprendizado do trabalho produtivo e da poupança.

O romance de Defoe recupera também outros elementos estruturais da narrativa picaresca que estão no bojo desta trajetória de aprendizagem: os sucessivos deslocamentos espaciais, o encadeamento de episódios em função das ações da personagem central que narra sua vida e a ausência de perfis psicológicos.

Se estes elementos evocam *Lazarillo de Tormes*, a presença das longas digressões moralizadoras enxertadas na narração nos remetem a *Gusmán de Alfarache* e fazem com que o tempo linear da sucessão dos episódios seja combinado com o das reflexões feitas no ato da rememoração e da escritura, resultando em um distanciamento temporal que dá maior eficácia persuasiva aos dis cursos moralizantes.

Defoe persegue o objetivo moralizador com unhas e dentes. Não satisfeito com o procedimento narrativo de uma confissão posterior, combinado à exploração da digressão, o autor organiza a narrativa de modo a deixar claro que o "final feliz", o da reintegração social, implicou na dedicação ao trabalho e na "honestidade", no esclarecimento dos equívocos. Vejamos como ele trabalha com as expectativas do leitor, tomando o momento crítico do julgamento, quando a condenação à morte é substituída pela deportação.

"Após fazer (o padre) uma exortação cristã para não deixar a alegria do indulto obscurecer a memória de meu triste passado, disse-me que precisava deixar-me, para registrar o indulto, a fim de mostrá-lo aos guardas. Levantou-se, mas antes de sair rezou a Deus por mim, para que meu retorno à vida, por assim dizer, não fosse uma volta às loucuras antigas, que eu devia abandonar e das quais devia arreponder-me. Associei-me de todo o coração à sua oração e não preciso dizer que, nessa noite, tive o sentimento do que é misericórdia divina, que me havia salvo a vida. Senti, também, profunda repugnância por meus pecados passados, devido à bondade que conhecera e nunca tinha visto antes.

Isso tudo pode parecer contraditório em relação ao resto deste livro. Acredito que muitos dos que se divertiram com os episódios desregrados e culpáveis de minha história possam não gostar disto; entretanto é a coisa melhor e mais vantajosa que há para mim, e a mais instru

tiva para os outros. Espero, porém, que mesmo esses me dêem a liberdade de poder fazer tal afirmação. A esses leitores valeria dirigir uma crítica, porque sentem mais prazer no crime do que no arrependimento, ou prefeririam que o fim de minha história fosse uma tragédia." (p.313)

Este diálogo com o leitor, em um primeiro momento, visa a ressaltar o arrependimento e a provar que ele, por um lado, é condição para a possibilidade de reintegração social e, por outro, que ele realmente só se dá frente à punição máxima, frente à morte. Aí encontramos a concepção moral de que, se a postura ética do indivíduo não se forma adequadamente pela educação institucional da família e da escola, deve-se recorrer à pedagogia do castigo, sendo *Moll Flanders* o exemplo do caráter que não se transforma frente às punições mais leves. Talvez esta concepção contribua para explicar a prolixidade de episódios que desembocam em perdas para a personagem, em oportunidades de arrependimento e de retomada da vida regrada. Nesse sentido, e em um segundo momento, esse texto visa a discutir a relação dos padrões morais da narrativa com os do leitor. Para recompor os elementos dessa relação, devemos nos recordar do corte narrativo apontado anteriormente (veja a citação da página 95). Esse corte feito pelo narrador - personagem apóia-se na facilidade em narrar os episódios da época ingênua da infância e da vida pacata do internato e do trabalho, em contrapartida com a dificuldade em narrar os acontecimentos do mundo do roubo e da prostituição. No momento em que a personagem chega ao arrependimento, o narrador implícito contrapõe a dificuldade do narrador-personagem em escrever as imoralidades ao prazer do leitor em ler "os episódios desregrados e culpáveis". O diálogo revela uma reflexão sobre a construção da narrativa, sua função e sua relação com o leitor, permitin

do-nos compreender a visão de Defoe sobre o romance e seu tema. Para o leitor que deglutisse a estória com prazer, o desenlace moralmente verossímil seria a tragédia, concretizada na condenação à morte, enquanto que para aquele que lê com contemplação, acompanhando a dificuldade da personagem em contar seu caminho pelo "vício", o arrependimento real, e a possibilidade de recuperação aberta por ele, é uma continuação verossímil para a narrativa.

Qual continuação? Nova seqüência de episódios amarrados à personagem central, mas que não implicam na dispersão espacial nem na dissolução de leves laços criados entre personagens que se encontram nas ruas ou hospedarias. São episódios que caminham para a construção de uma propriedade agrícola produtiva, de uma casa e, para espanto geral, de uma família composta por um casal de ex-moradores de Newgate e de um filho nascido de uma relação incestuosa. O leitor assiste então à recuperação de Moll Flanders diretamente ligada à sua integração no trabalho produtivo. A uma pequena propriedade de terra da América convergem as personagens, as ferramentas de trabalho (compradas com dinheiro proveniente de roubos anteriores à prisão), a herança da mãe de Moll Flanders e a narrativa. Assim, a já idosa Moll Flanders pode voltar à Inglaterra, não mais para serpentear na multidão, mas para estabelecer-se e viver de rendas. O trabalho construiu a propriedade e a família, e o romance mostrou a via correta, para Defoe, de combater os problemas sociais da Inglaterra de seu tempo: "Reformation by cows and hogs", como escreve Ian Watt<sup>11</sup>. Deixemos o próprio Defoe expor seu juízo sobre a obra e sua personagem:

---

(11) Ian Watt, "Defoe as novelist", *The Pelican Guide to English Literature*, vol. IV, p. 214.

"Através da imensa variedade deste livro, apegamo-nos estritadamente a uma idéia básica: não incluir, em nenhuma parte, alguma ação perversa que não dê origem a conseqüências infelizes; não por em cena um autêntico vilão sem que acabe mal ou seja levado a se arreponder; não mencionar qualquer ato criminoso sem condená-lo na pró-pria narrativa, e nenhuma ação virtuosa e justa que deixe de receber o seu louvor." (pp. 15 e 16)

"Sua adaptação a um tipo de vida mais sensata e finalmente a um trabalho assíduo na Virgínia, em companhia do marido deportado, são fatos ricos em instrução para todas as infelizes criaturas obrigadas a buscar reabilitação no além-mar (aconteça isto por causa da desgraça da de-portação ou por outros desastres quaisquer), permitindo-lhes que saibam que a diligência e a aplicação encontram a recompensa devida até nas terras mais distantes do mundo, e que nenhuma situação, por mais vil, desprezível e sem perspectivas para o futuro, é motivo bastante para que uma atividade incansável não possa contri-buir para nos livrar dela, ou, no momento propício, acabar por exaltar a mais miserável das criaturas, dando-lhe a posição que ela merece e proporcionando-lhe na vida novas perspectivas." (pp. 16 e 17)

E, certamente, essa intenção de tratar dos problemas dos segmentos pobres e marginais da sociedade inglesa de seu tempo bem como o de propor uma solução baseada em seu projeto social apoiado no puritanismo protestante, foi decisiva para que Defoe - então famoso jornalista - procurasse a ficção. Certamente, Defoe atribuía o grande aumento da tiragem do jornal que dirigia às suas inovações - tratar do cotidiano e dos grandes temas políticos com muito humor e comentários leves - e, provavelmente, a constatação de que o divertimento atraía os leitores encaminhava-o a escrever romances para esse público conquistado pelo jornal. É com esta perspectiva que devemos ver Moll Flanders: uma obra de um homem de constante militância po

lítica nas fileiras dos *whigs*, um subversivo *wanted* pela polícia do começo do século XVIII, que esteve na prisão e no pelourinho e que exercia sua atividade política, fundamentalmente através da palavra escrita, compondo panfletos, jornais e romances<sup>12</sup>.

Para nossa viagem pelas cortesãs, a obra, apesar de caracterizar sua personagem antes como ladra que como prostituta, traz questões importantes. Uma delas, concernente à estruturação do romance, seria a de vincular o tratamento do tema, por um lado, ao foco narrativo da primeira pessoa, - a própria mulher que vive no "vício" - levando o leitor a entrar na estória por essa óptica, e, por outro lado, ao discurso de rememoração posterior ao arrependimento, colocando o leitor frente a uma narração de uma experiência passada, de um processo de vida já concluído. A combinação dos dois procedimentos narrativos resulta na confissão velada de uma culpa, traço que reencontraremos em outras das nossas estórias.

Outra questão importante é o quadro social que encontramos na obra. Aqui a prostituição está claramente colocada no plano da vida marginal ao trabalho produtivo e à organização familiar. No pano de fundo do texto desenha-se o início da indústria manufatureira concentrada nas cidades que começam a inchar, a migração interna de segmentos das classes subalternas que suprirá as necessidades da manufatura, a emigração da mesma população para as terras colonizadas de além-mar. Nessa transformação do processo de produção de riquezas, cir-

---

(12) Por insistir na relação de *Moll Flanders* com a atividade jornalística de seu autor, remeto o leitor ao ensaio de Virginia Woolf, "Defoe", in *The Common Reader*, First Series. O estudo procura mostrar como os romances de Defoe ultrapassam a leveza do estilo jornalístico.

culam ladrões e prostitutas - Moll Flanders, sua mãe, seu último marido. E, ainda que Moll atribua sua entrada na marginalidade à necessidade de satisfazer sua vaidade, o quadro composto no romance mostra a tênue separação entre o mundo do trabalho e o do crime: para o homem, o roubo e jogo; para a mulher, o roubo e a prostituição.

Evelyne Sullerot, em *A Mulher no Trabalho*<sup>13</sup>, fazendo a história do trabalho feminino, chama a atenção para o fato de que desde a antiguidade o trabalho da mulher fora de casa era visto como uma antecâmara da prostituição. E a autora ressalta que o processo de implantação da indústria durante o século XVIII, e mais aceleradamente no XIX, ao implicar na substituição do trabalho doméstico pelo salário insuficiente das oficinas, gera um aumento tanto da prostituição quanto do seu resultado imediato, qual seja, o aumento considerável do número de crianças abandonadas em toda Europa. Nesse sentido, Sullerot comenta: "A história do trabalho feminino, temos que reconhecer, foi sempre acompanhada, como uma sombra, pela história da prostituição." (p. 32)

*Moll Flanders* coloca-nos dentro deste quadro, levando-nos a formular uma hipótese de trabalho: a predileção pelo tema das cortesãs durante o século XVIII e o XIX, criando figuras como Manon Lescaut, Margarida Gautier, Corália (*Ilusões Perdidas*), Esther e Marion Delorme, não refletiria um aspecto avassalador da nova ordem social que se implanta com o capitalismo industrial? Não seria essa cortesã uma metonímia da prostituição que cresce assustadoramente nas novas metrópoles? Não seria ela uma imagem sombria das mulheres das classes subalter

---

(13) Evelyne Sullerot, *A Mulher no Trabalho*

nas que correm às grandes cidades para trabalhar nas indústrias por minguados salários?

2.2- *MANON LESCAUT: o prazer consentido do PALAIS ROYAL*

Em *Manon Lescaut*<sup>14</sup>, Prévost também recorre ao depoimento da personagem como procedimento articulador da narração e de sua verossimilhança. No entanto, na elaboração desse depoimento colocam-se algumas diferenças importantes para compor a imagem da cortesã. Defoe apresenta a autobiografia de Moll Flanders, já devidamente atenuada na sua linguagem grosseira por um narrador que resolve transformar o manuscrito em um opúsculo moral. Assim, apesar de o leitor acompanhar as aventuras de Moll de mãos dadas com ela, há elementos que se inter põem nessa relação aparentemente direta, distanciando o leitor da personagem. Um desses elementos é o tempo, uma vez que ela descreve as experiências passadas como parte de um passado superado e já transformado em objeto de reflexão; outro é esse narrador-autor que se confessa um pouco censor e outro tanto lapidador dessa massa bruta e disforme escrita pela ex-prisioneira de Newgate. Em *Manon Lescaut*, Prévost também coloca um mediador entre a narrativa e o leitor, mas não apenas na forma de prólogo do autor, e sim como uma personagem, ou seja, como elemento interno de construção da narrativa.

A obra se abre com um narrador que se apresenta e situa circunstanciadamente o que leremos: a transcrição da confissão que Des Grieux lhe faz. A respeitabilidade do texto, e subliminarmente a de suas intenções, é garantida pelas respei

---

(14) Abade Prévost, *Manon Lescaut*

táveis qualidades do narrador, qualidades essas que lhe compõem o perfil de um membro das classes superiores - um nobre proprietário de terras. Ele estava em Pacy de passagem, pois havia ido "recomendar um negócio ao Parlamento da Normandia relativo à sucessão de algumas terras" (p.7), e ali encontrara os habitantes envolvidos em grande tumulto que ele vê com a distância própria de sua classe. Refere-se à população com as seguintes expressões: "correr em chusma para uma detestável hospedaria" (p.7); "daquele populacho curioso que não dava atenção às minhas perguntas, empurrando-se com grande balbúrdia." (p.7); "Entrei com custo através da turba e vi com efeito um espetáculo comovente." (p.8). Este espetáculo consistia em "uma dúzia de raparigas da vida" (p.7) que, amarradas, estavam sendo transportadas por soldados para um navio com destino à América. Para retocar o retrato desse senhor responsável pelo registro da estória, o narrador implícito contrapõe ao espanto e à falta de iniciativa da turba barulhenta sua nobreza de sentimentos e suas tentativas de ajudar os dois membros do espetáculo: uma das raparigas, que, em outras circunstâncias, admite ele, ter-lhe-ia aparecido como "uma pessoa de primeira categoria" (p.8), e o rapaz que a seguia desde Paris, com quem o narrador-escrevente vai dialogar imediatamente, reconhecendo nele atributos de sua classe. Isto fica claro nas seguintes frases: "Estava vestido com simplicidade, mas logo à primeira vista sentia-se ser homem de boa família e de educação." (p.8); "Aproximei-me dele e descobri nos seus olhos, na figura e em todos os seus movimentos um ar tão fino e tão nobre que me senti espontaneamente levado a simpatizar com ele." (pp. 8 e 9). Frente ao sofrimento do rapaz, o bondoso senhor lhe oferece ajuda, lamentando o fato de esta poder ser somente fi-

nanceira, e justifica sua ação novamente com argumentos que levam em conta a posição social do jovem:

"Custou-me isto seis luíses de oiro. As maneiras finas e o vivo reconhecimento com que o mancebo me agradeceu acabaram de persuadir-me que ele era de boa estirpe e merecia a minha liberalidade." (p.10)

Cada uma das personagens segue seu caminho: a rapariga e o jovem para o porto e o nobre senhor para sua privacidade. E nós, leitores, vivemos o suspense de ver três personagens não identificadas envolvidas em um misterioso "espetáculo". O mistério novamente será percebido, nas ruas de Calais, dois anos depois, pelo mesmo senhor ao "descortinar o mesmo moço que havia encontrado em Pacy" (p.11). Vendo-o em pior estado, o gentil senhor oferece-lhe ajuda e confessa estar, tanto quanto nós leitores, "cheio de impaciência para saber os pormenores sobre o seu infortúnio e as circunstâncias da sua viagem à América." (p.11). E o diálogo que se segue contribui para completar as circunstâncias de origem da narrativa:

"- Senhor-disse-me ele - tendes tido tanta generosidade comigo que me acusaria de uma torpe ingratidão se tivesse qualquer reserva convosco. Vou contar-vos não só as minhas desgraças e trabalhos, mas mesmo as minhas extravagâncias e as minhas infames fraquezas. Tenho a certeza de que, condenando-me, não podereis deixar de ter pena de mim." (p.11)

Imediatamente, o curioso ouvinte faz a seguinte advertência ao Leitor:

"Devo já advertir o leitor de que escrevi a sua história logo após a ter ouvido, podendo pois afirmar-se que não há nada mais exato, mais fiel que esta narrativa. Digo fiel mesmo em relação às reflexões e sentimentos que o jovem aventureiro exprimia com a maior graça deste mundo. (p.11)

Claro está que a intenção do narrador ao lançar mão do depoimento de uma personagem, testemunhado por outra, para compor a narrativa é a de torná-la verossímil, intenção esta que, como já destacamos, aproxima *Moll Flanders* e *Manon Lescaut*. Devemos agora observar a elaboração específica dada por Prévost a este procedimento, aliás bastante convencional no processo de gestação e consolidação do romance como gênero.

A primeira particularidade que cabe destacar é o fato de a narrativa nascer como explicação de uma situação altamente emocional. O senhor que vai ouvir a estória e colocá-la em letra de forma tem sua curiosidade despertada pelo fato de encontrar um jovem de sua classe em lastimável estado de penúria moral e material. É o sofrimento que faz a face de Des Grieux destacar-se dos rostos da hospedaria de Pacy e das ruas de Calais. É o sofrimento do jovem que motiva o senhor distinto a interessar-se por ele e a ajudá-lo. É com a narração da história desse sofrimento que Des Grieux pensa mostrar ao bondoso senhor sua gratidão pela ajuda recebida. Assim, a narrativa brota de motivações éticas e sentimentais e estas determinam-lhe outros traços de composição.

Começemos pela escolha e organização dos episódios. Em *Manon Lescaut* não vamos encontrar, como em *Moll Flanders*, uma longa e detalhada autobiografia, mas sim a narração de uma etapa delimitada da vida de Des Grieux que consiste na sua relação com Manon. Essa relação constitui o parâmetro de seleção dos episódios vividos por ele, que são rememorados e costurados pelo seu ponto de vista em uma sucessão absolutamente linear. A concentração e a linearidade da narrativa são determinadas pela razão e finalidade última de seu nascimento: o de explicar e analisar o infortúnio de Des Grieux para seu ouvin

te. Por outro lado, podemos observar que essas características de organização da estória contribuem de maneira decisiva para criar uma relação de envolvimento emocional entre a obra e o leitor, na medida em que a economia da narrativa intensifica-lhe os aspectos emocionais e a remomoração linear dos acontecimentos acena para a inexorabilidade dos mesmos.

Outro procedimento utilizado para configurar a narrativa como produto de uma situação intensamente emocional é a circunstância do diálogo. Para este, a motivação do nobre senhor nasce do desejo de satisfazer sua curiosidade, despertada pelo sofrimento estampado no rosto do jovem nas duas vezes em que se encontraram. Para Des Grieux, o diálogo se apresenta como forma de explicação do sofrimento, bem como mostra de gratidão pela ajuda recebida, sendo que em sua vida a conversa se situa no momento de mais funda agonia, pois perdera Manon - fonte de erros, mas também de amor - e o pai - fonte de amparo e parâmetro do dever. Des Grieux conta sua estória aos borbotões - fazendo apenas um intervalo para cear - e o leitor o acompanha aos sobressaltos. A voz do cavaleiro laça o coração do leitor e canta seu amor por Manon Lescaut.

Aos dezesseis anos, com uma carreira de estudante exemplar, Des Grieux partia de Amiens para a casa paterna com projetos de entrar para a vida eclesiástica. Ali deixaria a inocência, o colégio e o grande amigo Tiberge. Ambos passeavam pela cidade à véspera da separação, quando chega uma diligência de Arras. Des Grieux impressiona-se vivamente com uma viajante e dela se aproxima. Ao saber que a moça vinha, por ordem de seus pais, para o convento, o jovem se aflige e toma a iniciativa:

"Afirmei-lhe que se ela quisesse um pouco confiar na mi-

nha honra e na infinita afeição que ela me inspirava, daria a vida para a libertar da tirania dos pais e torná-la feliz." (p.13)

Imediatamente planejam a fuga e o casamento. Assim, a transgressão da norma, concretizada na desobediência à ordem familiar, justifica-se para Des Grieux pela grandeza de seus sentimentos e pelo código ético de sua classe. Para o leitor, a reprovação de Tiberge a tal precipitado projeto, contribui para caracterizá-lo como fruto da inexperiência, do arrebato juvenil, da natural ingenuidade, da falta de reflexão. Esta interpretação dos fatos ressoa na própria voz de Des Grieux que, em sua lembrança, confessa seu espanto frente à astúcia de Manon para livrar-se do criado que a acompanhava: "Fiquei surpreendido, ao chegar o criado, por ela me tratar por primo, e sem se mostrar nada embaraçada"...(p.14). No caminho de Paris, deixam seus planos de casamento e, ao chegarem, entregam-se aos prazeres da cidade e do amor. A partir de então, os episódios se constituem na corrida de Des Grieux atrás de Manon que, por sua vez, vive em busca do prazer, transformado em mola propulsora da história, na medida em que, ao contrapor-se ao mundo do dever e à ordem familiar, cria as situações conflitivas e os desequilíbrios da narrativa.

Os jovens apaixonados não se preocupam em dar notícias às suas famílias. Estas vêm à memória e ao discurso do narrador como fontes fornecedoras de dinheiro, o que é mais um dado importante para caracterizar Des Grieux como membro da nobreza, uma vez que em sua trajetória jamais vê o trabalho como forma de obter dinheiro. É este o quadro moral e monetário responsável por sua suposição de que Manon conseguia dinheiro com seus familiares de quem o Senhor B..., apesar de surpreen

dido por seus próprios olhos em uma furtiva visita, serviria de emissário. Com a mesma ingenuidade Des Grieux cai na armadilha preparada por Manon e pelo Senhor B..., abrindo a porta para seu irmão que, ajudado por criados da família, raptam-no para levá-lo à casa paterna. Ao tomar conhecimento disso, o jovem tenta a fuga para vingar-se, mas é impedido. Com o objetivo de preservar a família, o pai recorre à persuasão e depois à força, mantendo o jovem em regime de prisão domiciliar. Ele, vencido, atira-se ao leito, deseja a morte e não consegue escapar aos sentimentos contraditórios em relação a Manon:

"Ora não achava nela senão a mais amável de todas as raparigas e pensava com desejos de tornar a vê-la, ora não via nela mais que uma vil e perversa amante e jurava mil vezes que apenas a procuraria para a cartigar." (p.26)

Na reclusão da casa paterna, Des Grieux leva uma vida solitária e regular, onde o mundo do prazer aparece ou criticado por Tiberge, amigo fiel e visitante assíduo ("O veneno do prazer fez-vos afastar do bom caminho. Que perda para a virtude!"-p. 27), ou como narrativas de loucuras da vida parisiense. Supondo-o curado da grande paixão, o pai o deixa partir. Ele e Tiberge entram para o seminário de Saint-Sulpice, dedicando-se fervorosamente aos estudos de Teologia. Ali, depois de seu sucesso em uma prova pública, Des Grieux recebe a visita de Manon. Agora ela lhe aparece especialmente irresistível:

"Era ela; mais adorável e mais brilhante que nunca. Tinha dezoito anos. Os seus encantos excediam tudo o que pode imaginar-se, um aspecto tão fino, tão amável, tão insinuante; a própria aparição do amor! Toda a sua figura me pareceu uma fascinação." (p. 30 e 31)

É o adeus definitivo à ordem e ao dever. O próprio

Des Grieux utiliza a imagem do abismo para referir-se à sua vida a partir desse momento. Os dois passam a manter-se com o dinheiro que Manon conseguira com o último amante. Esgotada a bolsa, Des Grieux desespera-se, pois julga que Manon ama, antes de mais nada, o prazer. Primariamente, recorre a empréstimos de Tiberge e depois ao jogo no elegante hotel da Transilvânia, guiado pelo irmão de Manon. Um desatino puxa outro e os dois, depois de enganarem o velho e poderoso nobre G.M..., são trancafiados. Des Grieux consegue uma arma e planeja a fuga, tendo até mesmo assassinado um homem para ganhar a rua e libertar Manon, para o que contava com a cumplicidade de um jovem nobre como ele. Novos desatinos e nova prisão. Nesse momento o pai de Des Grieux interfere e os jovens amantes recebem um tratamento diferenciado, na medida exata da diferença de classe que os separa: ele é posto em liberdade e ela é deportada para a América. Mas o jovem, arrastado pela paixão, a acompanha a amada. Depois de instalados, o governador, ao saber que os recém-chegados não eram casados, decide dar a mão de Manon a seu sobrinho. Na fuga pelas matas, ela morre. Des Grieux, abatido, recebe a visita do fiel amigo Tiberge, que enfrentara todo tipo de peripécias para chegar à América. Os dois voltam à França e Des Grieux, encontrando o senhor que o ajudara antes da partida, conta-lhe sua estória.

Assim, a estória do infortúnio de Des Grieux é a estória de uma paixão fatal e é a partir dessa perspectiva que a narrativa constrói a personagem Manon Lescaut, com a qual Armando Duval interpreta sua relação com Margarida e à qual José de Alencar compara sua Carolina, personagem transformada pelos leitores de Prévost em ponto central da obra, que deixa de ser designada pelo seu título original - *História do Cavaleiro Des*

*Grioux e de Manon Lescaut* - para passar à memória dos leitores apenas com o nome da atraente figura de mulher..

A trajetória de Manon pode ser resumida em poucas palavras: uma jovem provinciana de baixa extração social que migra para Paris onde se transforma em uma belíssima cortesã; ama Des Grioux, mas sua grande paixão é o prazer; sua punição advém do fato de sua ligação amorosa ultrapassar os limites do socialmente permitido e tolerado. Trajetória de poucas palavras mas de vários tons para compor o perfil da cortesã com quem as alencarianas Lúcia e Carolina dialogam.

Um primeiro elemento que cabe ressaltar é a vinculação necessária entre Manon e Paris. Os dois jovens amantes rompem com as obrigações sociais a eles destinadas fugindo para a grande cidade onde se entregam aos prazeres e se esquecem dos deveres. Lá Manon desabrocha e não admite a possibilidade de afastar-se da cidade mesmo nos momentos de maior dificuldade material ou de necessidade de ocultar-se, chegando até a manter duas residências - uma em Chaillet e outra em Paris. Na América, ela definha e se entrega à morte. Paris transformara-se em seu sangue. Nesse sentido, Bory<sup>15</sup> observa:

"Não se pode imaginar outro cenário para a história de Des Grioux e Manon que não seja Paris - esta Paris da Regência que acaba de empreender uma desforra definitiva sobre Versailles e sobre a corte." (p.34)

O crítico ajuda-nos a compreender as razões que fazem de Paris o habitat natural de Manon, ao caracterizar o período da Regência:

"Acontece o que acontece sempre quando uma brutal descom

---

(15) Jean-Louis Bory, "Manon ou les désordres du monde", in Abbé Prévost, *Manon Lescaut*

pressão chega após um longo período de compressão - o que acontecerá, por exemplo, em 1915-1820, depois da Revolução e do Império, ou em 1920-1925, depois da guerra de 1914-1918. O apetite de liberdade e de divertimento torna-se uma febre." (pp. 10 e 11).

Bory ressalta os transtornos econômicos e sociais que aparecem em outras obras literárias, bem como na vida de diversas personalidades (inclusive Prévost) do período da Regência, para sugerir que o romance *Manon Lescaut* tem muito de autobiográfico e de retrato da época; evoca Voltaire, entre outros, para colocar o jogo como característica principal desses tempos. Tempos lúdicos: "Brinca-se também de amar, ou melhor, de fazer amor. As ceias do Regente, as orgias do Palais-Royal dão o tom." (p.16). E esta Paris é, para Bory, "o coração do ciclone; por excelência, o teatro desta vida que chamaremos mais tarde de *vie parisienne*, confundindo-a com a *grande vie* pela qual suspiram todas as pequeninas Bovary de frágil virtude." (p.14) O próprio Des Grieux mostra, em uma conversa com o pai, a generalidade destes hábitos entre as pessoas ilustres da sociedade:

"-Vivo com uma amante - disse-lhe - sem estar unido pelos laços do casamento; o senhor duque de... mantém duas aos olhos de todo Paris, o senhor de... tem uma há dez anos que ama com uma fidelidade que nunca teve para sua mulher. Os dois terços dos homens de bem da França gabam-se de as ter. Usei de algumas trapagens no jogo; o senhor marquês de... e o conde de... não têm outras rendas, o senhor príncipe de... e o senhor duque de... são chefes de um bando de cavaleiros da mesma categoria." - (p.111)

Esta vinculação necessária entre Paris e Manon foi observada também por Alencar, que, no seu prólogo a *As Asas de um Anjo*, considera a diferença entre o Rio de Janeiro e Paris

como um dos elementos importantes para ressaltar a especificidade de sua Carolina:

"Dizei somente que sem o epílogo o pensamento da minha comédia ficaria incompleto; ela seria apenas uma encarnação do velho tipo de Manon Lescaut; encarnação brasileira, é verdade, mas por isso mesmo desbotada e macilenta, porque a vida exterior de nossa corte não podia emprestar-lhe as cores e o brilho das grandes cidades européias." (p.923)

Com a identificação vital entre Manon e Paris, a obra de Prévost vai particularizando, gradativamente, os espaços urbanos de circulação da cortesã: o teatro, o baile, os passeios públicos, os salões de jogo, as lojas de artigos luxuosos. Espaços públicos que, quando apresentam limites, são eles demarcados pelo som da moeda. Espaços tão públicos quanto a casa, o quarto e o corpo da cortesã, que não impõem resistência à invasão da bolsa bem recheada. Espaços de lazer e de prazer vendáveis e compráveis como mercadorias, com a normalidade e a ordem de circulação das mercadorias. Lembremos, para concretizar essa dimensão, que o primeiro amante já coloca a Manon as leis do mercado (pagamento proporcional aos favores) e que os guardas têm também o mercado parisiense como parâmetro para cobrar a conversa entre Manon e Des Grieux: "Não vos custará mais que um escudo por hora para conversar com a rapariga que mais vos agradar. É o preço corrente em Paris." (p. 122)

O caráter de mercadoria do prazer em circulação no mercado urbano é um elemento fundamental para nossa história das cortesãs. Ele, por um lado, estabelece o parentesco entre Manon, Margarida Gautier, Marion Delorme, Esther Van Gobsek e Lúcia e, por outro lado, marca algumas diferenças essenciais.

entre Manon e Moll Flanders. Esta, com a impulsividade da personagem picaresca, toma sempre as rédeas e abre seus caminhos, recorrendo à prostituição com a mesma naturalidade e a mesma motivação que a leva à prática do roubo - a luta pela sobrevivência. Deste processo resulta o fato de Moll Flanders circunscrever-se a um universo sempre permeado pelo mundo do crime e por suas leis, como o disfarce, as constantes mudanças espaciais, as fugas, as prisões. Já Manon, por assumir o estatuto de mercadoria, inscreve-se em uma área social própria que, apesar de marginal ao trabalho produtivo, não se confunde com o mundo do crime. Esta área é o espaço de circulação da mercadoria-prazer no mundo urbano, regido por leis específicas: Manon deve expor-se passivamente na janela ou no teatro e seguir, cordatamente, a carteira mais cheia que lhe for oferecida. E, enquanto ela aceitar esta passividade que o mercado lhe impõe, de maneira concreta pela iniciativa masculina, estará protegida do mundo do crime, circulará no mundo do prazer.

Para usufruir dos prazeres dessa "desordem" parisiense, colocam-se duas condições fundamentais: uma de ordem material - o dinheiro - e outra de ordem ética - a aceitação das regras desse jogo. Primeiramente, tratemos do dinheiro. Bory, comentando a época da regência, observa: "O dinheiro é rei. Banco, especuladores, bordéis: ele corre, corre por aqui e depois por ali." (p.18). A obra de Prévost nos mostra bem essa correria. De repente, os criados roubam e abandonam seus patrões; os guardas da prisão ou do hospital prontamente abrem as portas; os soldados rapidamente se transformam em salteadores; os arqueiros que conduzem as deportadas regulam o tempo de conversa entre Manon e Des Grieux pela quantidade de moeda que este lhes oferece; o senhor Lescaut corre atrás da irmã,

quando a descobre como fonte de renda e, quanto a Manon e Des Grieux, a obra nos revela o aprendizado que precisaram desenvolver para conseguir dinheiro.

Des Grieux, ao nos reproduzir a explicação que Manon obtivera de seu primeiro amante, mostra-nos a forma que ela descobrira para manter-se: O Senhor B..., apaixonado, prometera-lhe em uma carta "que a paga seria proporcional aos favores" (p.32). No entanto, para Manon a medida do dinheiro não é simplesmente a da necessidade da sobrevivência, a de alguma segurança material, razão pela qual Moll Flanders se debatia entre a prostituição e o roubo. Manon quer mais que a sobrevivência, quer viver os prazeres de Paris e confessa a Des Grieux que, frente às magníficas promessas de seu primeiro amante, "ela se havia deixado abalar e pouco e pouco" (p.32) em sua primeira determinação, fato que resultou na armadilha para aprisionar o jovem apaixonado. Ela sempre dá o valor de seus vestidos, jóias e móveis. É ela que traz à narrativa, através de um bilhete para Des Grieux, a palavra e a realidade concreta da fome. E é ela que incorpora rapidamente a ética que rege o mundo das alegrias e brincadeiras parisienses. Manon faz Des Grieux representar o papel de um ingênuo irmão perante um de seus amantes e diverte-se com a farsa; encarrega-se de prover uma linda cortesã para acompanhá-lo ao teatro e distraí-lo, uma vez que ela estava ocupada com um nobre muito rico. Como ressalta Bory em seu ensaio, não há dúvida de que Manon ama Des Grieux, mas ama-o à sua maneira; antes de mais nada sua paixão é o prazer e ela demonstra plena consciência disso:

"Juro-te, meu caro cavaleiro, que tu és o ídolo do meu coração, e que não há ninguém neste mundo que eu possa amar como a ti; mas não vês tu, minha pobre e querida alma,

que nas condições a que estamos reduzidos a fidelidade é uma virtude tola? Julgas que se pode ser carinhoso com falta de pão? A fome poderia causar-me uma imprudência fatal, qualquer dia soltava o último suspiro cuidando ser um suspiro de amor. Adoro-te, fica certo, mas deixa-me por algum tempo gerir os nossos meios." (pp.46 e 47)

Já Des Grieux apresenta-se ao leitor com mais dificuldades no seu processo de aprendizagem. No início da narrativa, elas se colocam na maneira de conseguir o dinheiro, uma vez que ele não consegue enxergar outras formas de obtê-lo que não sejam as de sua classe: as relações de família e de amizade. No entanto, depois de relutar, aceita Lescaut como mestre, entra no Transilvânia e desenvolve habilidades para fraudar o jogo. Posteriormente, aceita representar uma farsa e faz o papel de irmão de Manon perante seu amante; aprende a mentir e a enganar os amigos. No entanto em todo seu relato, fica patente que a iniciativa desses atos jamais partia dele. Os fatos apresentavam-se-lhe consumados, sendo que a opção se lhe colocava entre a participação no jogo e na farsa e a separação de Manon. E a própria narração mostra que, na realidade, a opção não existia. Ele era arrastado por Manon; sofria de uma paixão fatal, como confessa a seu pai:

"Foi o amor, bem sabeis, a origem de todos os meus erros. Fatal paixão! Ah! não lhe avaliais a força! E será possível que o vosso sangue, origem do meu, não haja sentido a mesma violência? O amor tornou-me demasiado afectivo, demasiado apaixonado, demasiado fiel e talvez demasiado complacente para com uma amante tão encantadora; eis os meus crimes." (pp. 110 e 111)

É este amor que impede Des Grieux de assimilar totalmente a ética do jogo parisiense. Como bem observa Bory, Manon poderia viver muito tempo sem problemas dentro desta ordem (ou desordem) se não houvesse o amor de Des Grieux:

"A diferença de uma Moll Flanders, Manon não é vítima dos homens, ela é vítima de um homem.". 'Ela não é esmagada pelo seu mundo ... mas sim pelo mundo de Des Grioux'." (p.26)

O amor de Des Grioux reivindica a privacidade, a fidelidade e a exclusividade, tendo em mira, durante muito tempo, a obtenção do consentimento paterno para o casamento, esquecendo-se de que isto significaria levar a "desordem" para a propriedade e a privacidade da instituição familiar. Assim, cabe aos pais - o de Des Grioux e o de G...M... - defender a ordem de sua classe: o cavaleiro ganha a liberdade e volta à "desordem" de Paris; Manon, a jovem pobre, vista então pela polícia como criatura perigosa, conquista a deportação imediata.

O amor fatal. Eis mais um traço importante que *Manon Lescaut* traz para a nossa história das cortesãs; esse amor entre as duas personagens que as leva ao abismo, metáfora constante no discurso de Des Grioux. Desde o primeiro encontro, a imagem de Manon fixa-se na pupila do cavaleiro e, a cada obstáculo à realização de seus desejos, a imagem se amplia, sendo sempre a mola propulsora de suas ações. Em um primeiro momento, ela se sobrepõe aos projetos de vida de Des Grioux, mas gradativamente os vai apagando. Assim ele se despoja, a cada passo, de vínculos com a sua realidade e seu passado; abandona sua carreira, sua família, seu amigo Tiberge e, finalmente, seu país. Por amor, ele transgride várias normas: mente, mata e trapasseia. Também por amor não consegue aceitar as regras do jogo, rejeita a realidade de ser apenas um amante entre outros e arrasta sua amada para a destruição. Quanto ao amor de Manon, apesar de a narrativa estar construída do ponto de vista subjetivo de Des Grioux, temos algumas provas de sua existência: as lágrimas, no momento em que o jovem é raptado pela

família; o fato de ela procurá-lo no seminário, quanto tinha um pródigo amante; a prontidão com que ela o segue ao obter os meios materiais para custear os prazeres.

Emoções juvenis e lágrimas carinhosas prendem o leitor a essa narrativa que brotara para explicar um rosto desesperado e que se limita ao tempo de vida de um grande amor. Esses elementos configuram também mais um ponto de diferença entre Manon e Moll Flanders, pois esta, como observa Virginia Woolf,

"não perde tempo com os refinamentos das afeições pessoais; cai uma lágrima, permite-se um momento de desespero, mas depois 'prá frente com a estória'. Ela tem um espírito que adora a tormenta."<sup>16</sup>

Já Manon cujo meio de vida é igualmente a prostituição, é apresentada ao leitor pelos olhos amorosos de Des Grieux como uma doce figura. Depois de sofrer várias infidelidades, ele a vê da seguinte maneira:

... "De resto, por uma naturalidade de carácter que me é peculiar, fiquei impressionado com a candura das suas palavras e com a maneira afável e sincera como contava mesmo as circunstâncias mais ofensivas para mim. Peca sem malícia, dizia para comigo, é leviana e imprudente, mas é franca e sincera." (p.100)

Prévost, no seu prólogo<sup>17</sup>, explica as intenções da obra. A primeira - instruir o público, divertindo-o - colocá-la no contexto de desenvolvimento do romance, comentado anteriormente. Já a segunda talvez se vincule mais diretamente a uma questão particular de seu tempo: preservar as virtudes na desordem da Regência. A indagação que ele se coloca é a seguin

---

(16) Virgínia Woolf, "Defoe", in *The Common Reader*, First Series, p. 125.

(17) Abbé Prévost, "Avis de l'auteur", in *Manon Lescaut*

te:

"Estou enganado se o argumento que colocarei aqui não explica bem esta contradição entre nossas idéias e nossa conduta; trata-se de que, como todos os preceitos da moral são princípios vagos e genéricos, torna-se difícil aplicá-los de maneira particular aos detalhes dos costumes e das ações." (p.43)

A maneira que Prévost encontra para superar a contradição é fornecer exemplos concretos, definindo *Manon Lescaut* como "um tratado moral reduzido agradavelmente a um exercício" (p.44). Subordinada a esses objetivos, está sua interpretação de Des Grieux - "um exemplo terrível da força das paixões" (p. 41) - e o uso do procedimento estruturador da narrativa. O sofrimento causado pela entrega total à paixão devia ser narrado por *un homme de qualité*, por um jovem de nobre estirpe e sentimento, para servir de exemplo aos pares de sua condição social. Amar a cortesã leva ao abismo. E é sob essa perspectiva que a figura da mulher perdida começa a esboçar-se como elemento do mundo do prazer, da paixão desvairada e do vício em contraponto com o mundo do amor tranquilo, do dever e da virtude, próprios ao universo da família. O próprio Des Grieux verbaliza seus desatinos pelo mundo do vício: "Ponhamos de parte a minha família e a minha honra; são razões demasiado fracas para se contraporem a um amor como o nosso." (p.50)

Para Prévost, o vício fôra tragicamente punido: morte para a cortesã; solidão, sofrimento e culpas a expiar para o jovem que a amara. O exemplo fôra dado em uma linguagem agradável, "sempre dentro do amável e do elegante", como observa Auerbach<sup>18</sup>. Mas, se isto encanta o leitor, leva-o também a

---

(18) Erich Auerbach, "A ceia interrompida", in *Mimesis*, p.350

mergulhar nos sentimentos das personagens e a espreitar um mistério: como explicar o poder magnético de Manon? Certamente esse processo é desencadeado pelo tom sentimental da narrativa e pelo envolvimento emocional que ela solicita. E, para isso, é fundamental que a obra tenha como procedimento estruturador o depoimento de Des Grieux. Já observamos que este procedimento de verossimilhança é também a espinha dorsal de *Moll Flanders*, mas na obra de Defoe o depoimento é feito pela prostituta que já conseguiu integrar-se à família, à propriedade e, portanto, à sociedade. Nele predomina a preocupação ética de como vencer o "vício" para conseguir uma situação social estável; a felicidade ou o sofrimento estão em plano secundário. É a ex-prostituta e ex-ladra narrando friamente, com o distanciamento que lhe é oferecido pelo tempo, sua trajetória de superação da própria situação.

Na obra de Prévost a mulher perdida não tem voz e seu perfil será esboçado por um jovem apaixonado. Este depoimento, nascido em um contexto ético e sentimental, como já destacamos, traz para o leitor uma mulher perdida, não mais de franca frieza, mas sim de um contorno ambíguo e misterioso. As linhas esboçadas pela mão amorosa de Des Grieux não conseguem revelar as fontes de encantamento da jovem Manon. O leitor pode tentar compor-lhe a imagem juntando alguns fragmentos: jovens nobres brincalhões, velhos poderosos e o ingênuo cavaleiro perseguem-na pelas ruas de Paris; criados domésticos e empregados da justiça com ela se impressionam. Mas isso é pouco para explicá-la. Para o leitor ficam vestígios rápidos e fugidios, apenas indícios de uma força arrebatadora.

Que mistérios esconde o amor de Manon? Talvez essa indagação tenha contribuído para que o público, em espaço cur

to de tempo, abreviasse o título da obra de Prévost, passando a designá-la com o nome deste amor intrigante que convida ao abismo. Talvez por isso Manon traga tons mais sutis para o tema da mulher prostituída. No mundo dessa cortesã ecoa um universo de fantasia mais amplo:

"Amor e morte, amor mortal: se isto não é toda a poesia, é ao menos tudo o que há de popular, tudo o que há de universalmente emocionante nas nossas literaturas; e nas mais antigas lendas, e nas mais belas canções."<sup>19</sup>

### 2.3- A DAMA DAS CAMÉLIAS: de como a família tomou assento

"Um volume com encadernação perfeita e folhas douradas, intitulado "*Manon Lescaut*". Há qualquer coisa escrita na primeira página. Dez francos."<sup>20</sup>

A estas palavras do leiloeiro seguiu-se uma disputa e o narrador do romance *A Dama das Camélias* arremata o livro. A dedicatória escrita na primeira página do precioso volume traz para o leitor o nome de duas personagens desconhecidas que se superpõem à sedutora estória de Prévost, assim transformada em elo de cumplicidade entre os consumidores de romance e este novo narrador que, modestamente, confessara-se capaz apenas de relatar e não de criar. *Manon Lescaut* reaparece como fonte de vida, de ação e de criação: gera a amizade entre Armando e o narrador, ligação responsável pela publicação da estória; acompanha Armando em seus momentos de angústia; encoraja Margarida a sacrificar-se por amor e, com sua ambigüidade, motiva as indagações de Armando e do narrador, diálogo que enriquece a interpretação da obra de Dumas Filho.

---

(19) Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, p. 11

(20) Alexandre Dumas Filho, *A Dama das Camélias*, p. 28

As páginas de *A Dama das Camélias* levam o leitor a uma constante evocação da obra de Prévost, seja pela citação explícita (em seis de seus vinte e sete capítulos), seja por uma aparente semelhança de alguns elementos de composição da obra: um incidente dá origem ao encontro do narrador com um jovem que, tomado por brutal sofrimento provocado pela morte de uma cortesã, conta-lhe a estória de sua paixão. Da narrativa resultam uma emocionante confissão, a estória de um amor arrebatador e o perfil de uma mulher fatal. A ingenuidade da primeira leitura e a rapidez no consumo de romances empurram o leitor a dialogar com *Manon Lescaut* não apenas através dos dados do mundo disforme de sua memória romanesca, mas também de maneira orientada pela interpretação dumasiana da obra de Prévost, colocada nas indagações angustiantes de Armando e nas considerações do narrador-escrevente.

Ao leitor de hoje, fartamente nutrido pela ficção cinematográfica e televisiva, admirador de Borges ou iniciado em Bakhtin, cabe recolocar essa conversa literária em seu tempo<sup>21</sup>, tempo que o imaginário encontrava seu alimento fundamentalmente no teatro e no romance. Tempo de aplaudir Hugo e Dumas (pai); tempo de buscar o lazer em Balzac, Stendhal, Eugène Sue, Walter Scott, Dickens, Dostoievsky. Tempo de intensa produção de romance, de consolidação do gênero e de extensa ampliação do público leitor. Tempo de implantação, em larga escala, da máquina a vapor, da estrada de ferro, da divisão social do trabalho. Tempo de novas desilusões para as classes populares que, após a alegria de julho de 1830, sentem na pele a

---

(21) A obra fundamental usada para compor o pano de fundo histórico do romance de Dumas Filho é Eric Hobsbawn, *A Era das Revoluções (1749-1848)*

violência da burguesia no poder, seja na censura à imprensa ou na corrupção dos parlamentares de Luis Filipe, seja na miséria do "populacho" escandalosamente evidenciada na cólera de 1832 ou ainda na violenta repressão aos levantes dos operários republicanos de 1834. Tempo em que o romance-folhetim e as decisões políticas estampavam-se nos jornais cotidianos. 1848: ano de publicação de *A Dama das Camélias*, ano das barricadas parisienses, ano do *Manifesto Comunista*.

Para dimensionar o diálogo literário na "era das revoluções", usando a expressão de Hobsbawn, é fundamental considerar a transformação do público consumidor de romances. Isto nos remete novamente à Inglaterra do século XVIII que, por suas características então progressistas, como observa Hauser, assume "o comando das atividades intelectuais"<sup>22</sup> do ocidente. Segundo o historiador, a passagem do público leitor dos livros religiosos - os mais difundidos no século XVII e começos do XVIII - à literatura profana de diversão foi favorecida pela política liberal do clero anglicano, cujos sermões ecoam nos romances de Defoe e de Richardson, pela difusão crescente dos jornais, pela liberdade de imprensa e pelo debate público dos problemas políticos. O leitor conquistado pelo púlpito e pelo jornal encorajava-se a enfrentar as adversidades cotidianas com a força de Robinson Crusoe e a resistir às tentações proibidas à sua classe com a virtude de Pamela.

Mas esse desejo de ler esbarrava com o problema concreto do preço do livro. Para felicidade geral de leitores, escritores e editores, colocam-se duas saídas, duas formas sistemáticas de agilizar a circulação do romance: comercializá-lo

---

(22) Arnold Hauser, *História Social da Literatura e da Arte*, p. 685.

em fascículos e alugá-lo através das *bibliotecas circulantes*. Estas desenvolveram-se rapidamente depois de 1740 e, segundo Ian Watt<sup>23</sup>, são responsáveis pelo maior aumento no consumo de ficção de todo o século. O autor destaca ainda que os gabinetes de leitura cumpriram o papel fundamental de incentivar o desenvolvimento do romance, na medida em que tiravam a literatura da dependência do gosto dos mecenas e colocavam-na sob o controle das leis do mercado. A ficção abandonava os cânones clássicos e passava a explorar os caminhos abertos pelo *plain style* dos jornais e pela linguagem da bíblia simplificada. Os assuntos domésticos, contemporâneos e emocionantes combinados à abundância de descrições, explicações e digressões garantem o sucesso das obras destinadas ao novo público, composto fundamentalmente por mulheres da classe média e da classe baixa.

As transformações na vida do autor são também radicais neste tempo de consolidação do gosto pelo romance: perdendo a proteção do mecenas, o escritor passara pelo patronato coletivo dos subscritores para chegar às encomendas dos editores, que tinham a medida monetária concreta para avaliar as preferências dos consumidores. Segundo Hauser,

... "por volta de 1780 nenhum escritor está à mercê ou depende do patrocínio privado. O número de poetas e homens de letras que vivem das suas obras aumenta de dia para dia, exatamente como sucede com o número de pessoas que lêem e compram livros e, cuja situação em relação ao escritor é absolutamente impessoal." (p.699)

Outra medida para essas transformações no consumo e na produção de romance é dada por Marlyse Meyer que, examinando

---

(23) Ian Watt, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*.

do as obras e os catálogos dos gabinetes de leitura ingleses, conclui:

"A voracidade dos leitores é tamanha que a *circulating library* determina não só a produção como impõe títulos *a priori* à sua muito dócil mão-de-obra, geralmente *feminina*. (...) É, sem dúvida, o albor da literatura de *massa*."<sup>24</sup>

Os gabinetes de leitura correram mundos arrebanhando leitores, produtores e tradutores de romances. Quanto aos franceses, Marlyse Meyer afirma:

"Espalhavam-se pelos quatro cantos de Paris: simples depósitos de aluguel ou livrarias, com ou sem salas de leitura, ricas ou modestas (Balzac descreveu vários), existiam nas menores cidades da província, como se vê pela ampla coleção de catálogos conservados num depósito da *Bibliothèque Nationale*." (p.90)

No começo do século XIX, estão na Espanha<sup>25</sup>, em Portugal e no Brasil. Levam a todos os cantos estórias de amor, aventuras e lendas de países exóticos e de tempos e castelos medievais.

À invenção inglesa, que colocava o romance como uma forma privilegiada de lazer, segue-se, em meados do século XIX, um novo furacão: o folhetim francês. Então o romance invade o cotidiano das populações urbanas com a mesma rapidez e através do mesmo veículo que informa sobre as decisões da nação: o jornal diário. E não só diário, mas também, jornal moderno. Hobsbawm auxilia-nos a compreender este aspecto:

"Na Grã-Bretanha, a imprensa ainda era um veículo de *instrução*, de *invectiva* e de *pressão política*. Foi na Fran

---

(24) Marlyse Meyer, "O que é ou quem foi Sinclair das Ilhas", in *Almanaque* nº 8, p. 92.

(25) Juan Ignacio Ferreras, *La Novela por Entregas 1840-1900*

ça que Emile de Girardin, em 1836, fundou o jornal moderno - *La Presse* -, político e barato, objetivando a cumulação de renda com anúncios e escrito de maneira atraente para seus leitores através da fofoca, das novelas seriadas e várias outras proezas." (pp.205 e 206)

O experiente jornalista quer colocar a imprensa no seu tempo, tempo da livre iniciativa e do livre mercado. Arrecada dinheiro com os anunciantes, o que lhe permite reduzir em cinquenta por cento o preço da assinatura, e implanta o sistema da venda avulsa. Os assinantes perdem a exclusividade e o controle sobre o jornal. Este, por sua vez, ganha um preço mais baixo, um número cada vez maior de leitores e agilidade para competir na praça com seus pares.

No entanto, a modernidade de Girardin não para aí. Como observa Marlyse Meyer<sup>26</sup>, sua grande invenção consistiu em vincular o procurado rodapé do jornal, filho dileto da censura napoleônica e até então dedicado a variedades e folhetins, à intensa e extensa busca de romances. Assim, Girardin

... "introduz nova modalidade de folhetim. Aquele que ha veria de se chamar o folhetim-romance, depois romance-folhetim a folhetim *tout court*. E, para garantir o retorno diário ao jornal, o romance deverá de se publicar aos pedacinhos, de modo a reforçar o que já é apelativo ao romance: o que vai acontecer? Aguça-se a curiosidade ... garante-se a vendagem." (p.9)

O mercado encarrega-se da continuação: os demais jornais passam a publicar romances e todos os escritores da época almejam o sucesso e a renda garantidos pelo popular rodapé. Entre os fornecedores de matéria-prima encontram-se Balzac, Alexandre Dumas e Eugène Sue, estes dois, os maiores artesãos

---

(26) Marlyse Meyer, "Folhetim para Almanaque ou Rocambole, a Iliáda do Realejo", in *Almanaque*, nº 14.

do gênero. Para os leitores, o rodapé sedutor oferece também a experiência original de intervir no mundo da criação literária, através de cartas ao autor ou ao herói do romance, como nos mostra a correspondência dirigida a Eugène Sue ou a Rodolfo, o herói justiceiro de *Os Mistérios de Paris*. Para Hauser,

"A significação do romance em folhetins é a de ser uma democratização sem precedentes da literatura e uma redução completa do público que lê, a um mesmo nível. Nunca uma arte foi aceita com tanta unanimidade por camadas sociais tão diferentes, e recebida com sentimentos tão semelhantes." (p.896)

Ainda como produto da "era das revoluções", o romance-folhetim contribui para dimensionar a vinculação estreita existente na época entre a literatura, o jornalismo e a política. Comentando essa época, Hauser afirma:

"A par da progressiva politização da vida, entre 1830 e 1848, intensifica-se também a tendência política em literatura." (p.892)

Hobsbawn é ainda mais incisivo:

..."Raramente houve um período em que mesmo os artistas menos 'ideológicos' tenham sido mais universalmente partidários, frequentemente considerando o serviço à política como seu dever primordial." (p.291)

Podemos recorrer também a Balzac e reviver este mundo veloz e embriagador conduzidos pela trajetória ofegante de Luciano de Rubempré em *As Ilusões Perdidas e Esplendores e Misérias das Cortesãs*. Tudo isso nos leva a reconhecer que a estreita vinculação entre literatura, jornalismo e política não é específica do folhetim, mas ele a explicita de maneira eloquente: Eugène Sue deixa a carreira de médico da família real, transforma-se em deputado socialista e morre no exílio; a crítica simpática de Bruno Bauer em relação a *Os Mistérios de Pa*

ris leva Marx a entrar no debate (*A Sagrada Família*); o Segundo Império posiciona-se instituindo uma taxa sobre o folhetim para que ele deixasse de ser um negócio lucrativo.

Como os romances dos gabinetes de leitura, o folhetim também correu mundos; só que com maior velocidade. A velocidade do jornal e, ainda mais, o jornal dos países do centro de irradiação capitalista. No Rio de Janeiro, por exemplo, os folhetins franceses eram traduzidos *pari passu*.

Esse ligeiro quadro ficcional é importante para nós na medida em que pode esboçar a vitalidade e a intensidade do consumo de romances, que têm então o poder de criar um amplo código de referências. Muitas obras e muitos heróis da literatura fazem parte dos sonhos e do repertório ligüístico dos indivíduos. Prova disto nos dá o próprio Alencar que, em 1854, para dar algumas notícias sobre a Guerra da Criméia a seus leitores de *Ao Correr da Pena*, folhetim do *Correio Mercantil*, compõe a seguinte frase:

"Nicolau, vendo que nada arranjava com os seus primos na Áustria e da Prússia, assentou de aliar-se com o *Judeu Errante*, um certo indivíduo inventado, no tempo em que ainda se inventava, e correto e aumentado no século 19 por Eugênio Sue. Entretanto saiu-lhe a coisa às avessas, porque os ingleses e franceses com o cólera ficaram verdadeiramente *coléricos* e então não há mais nada que lhes resista. Tomaram Bommarsund, e é de crer que a esta hora já tenham empolgado Sebastopol."<sup>27</sup>

A força do romance, durante esses cento e poucos anos que separam a obra de Dumas Filho da de Prévost, na relação do indivíduo com a sociedade merece uma rica interpretação de Habermas em suas reflexões sobre as relações entre a es

---

(27) José de Alencar, *Ao Correr da Pena*, in *Obra Completa*, vol. IV, p. 649.

fera pública e a privada na sociedade burguesa. Apesar de longo, vale a pena reproduzir um trecho de seu texto:

"Num primeiro momento, a esfera do público nasce nos estratos mais vastos da burguesia como ampliação e, ao mesmo tempo, complemento da esfera da intimidade familiar. Sala de visitas e *salon* se encontram sob o mesmo teto; e, assim como a privacidade de um se funda na dimensão pública do outro, e a subjetividade do indivíduo privado se refere desde o início à esfera pública, do mesmo modo os dois momentos se fundem na literatura tornada *fiction*. Por um lado, o leitor participante repete as relações privadas descritas pela literatura; completa a intimidade fingida com dados extraídos da experiência da intimidade real e se relaciona com a primeira olhando para a segunda. Por outro lado, a intimidade que é desde o início mediatizada pela literatura - a subjetividade suscetível de literatura - torna-se efetivamente a literatura de um vasto público de leitores; os privados que se reúnem em "público" discutem também publicamente sobre o que leram e o recuperam no processo de esclarecimento buscado comunitariamente.

Dois anos depois do aparecimento de *Pamela* no cenário das letras, foi fundada a primeira biblioteca pública; clubes do livro, círculos de leitura, bibliotecas para subscritores voluntários aparecem como cogumelos. E na Inglaterra, depois de 1750, num período que assiste à duplicação da venda de cotidianos e semanários no espaço de vinte e cinco anos, a leitura de romances transforma-se em algo habitual para a classe burguesa. É essa que dá corpo a um público que agora superou amplamente os limites das primeiras instituições, como os cafês, os *salons*, as sociedades de discussão, e que é mantido juntamente com a mediação da imprensa e da sua crítica profissional. Os burgueses constituem a dimensão pública de um debate literário no qual a subjetividade, que tem origem na intimidade da família, chega a alcançar a compreensão de si mesma."<sup>28</sup>

---

(28) Jürgen Habermas, "A família burguesa e a institucionalização de uma esfera privada referida à esfera pública", in *Dialética da Família*, (Introdução e organização Massimo Canevacci), pp. 233 e 234

Este calor literário envolve o diálogo entre *A Dama das Camélias* e a obra de Prévost. Dumas Filho queria conquistar seu leitor recorrendo a *Manon Lescaut* que já então não apenas se colocava como importante antepassado do gênero, como também gozava de incontestável popularidade entre os corações lacrimejantes irrigados pelo romantismo. A sedutora e misteriosa heroína de Prévost oferecia a Dumas Filho um poderoso trunfo: tratar, à sombra de um universo de fantasia, de um problema real de seu tempo - a prostituição, a cortesã e suas eventuais relações amorosas. A questão estava em pauta. Ela despertava o interesse tanto do Estado, como se pode observar no trabalho do higienista Parent-Duchâtelet, como da sociedade que garantia o sucesso de *Marion Delorme* de Victor Hugo.

Como em *Manon Lescaut*, o principal procedimento estruturador da narrativa em *A Dama das Camélias* é o registro fiel de uma confissão. No entanto, Dumas Filho deu a este procedimento uma elaboração diferente que deve ser analisada detalhadamente.

Uma primeira diferença fundamental está no perfil do narrador-escrevente esboçado por suas ações, relações e emoções na trajetória que o leva ao encontro de Armando e à posição de seu amigo e confidente. Da mesma forma que em *Manon Lescaut*, esse perfil subordina-se a determinados critérios de construção da verosimilhança da narrativa, narrativa esta que quer se apresentar ao leitor com estatuto de verdade. Na obra de Prévost, o narrador-ouvinte-escrevente merece apenas um rápido esboço. São traços descontínuos, mas firmes e inconfundíveis, que compõem o rosto de um nobre sábio, complacente com os desvairios dos jovens de sua classe, como o infeliz Des Grieux. Não há lugar para o envolvimento pessoal, para a cria

ção de laços de amizade. O contacto entre eles reduz-se ao tempo do encontro e do diálogo que dão origem à narrativa. A solidariedade de classe e a tolerância própria da geração do nobre narrador pretendem garantir a respeitabilidade da narrativa e conquistar a credibilidade do leitor. Já a obra de Dumas Filho, visando a atingir o mesmo objetivo e aproveitando-se do mesmo procedimento articulador da narrativa, explorará a relação de cumplicidade entre o narrador-ouvinte-escrevente e Armando; cumplicidade que se estabelece pouco a pouco entre eles e que se revela também pouco a pouco para o leitor, gradativamente também transformado em comparsa daqueles dois jovens que circulam pelas ruas de Paris, que se encontram nos bailes e nos teatros, que apreciam a mesma obra literária. Assim, narrador-escrevente, narrador-personagem e leitor tornam-se cúmplices porque se deleitam com *Manon Lescaut*, porque se aproximam através do prazer e a ele se entregam nessa efervescente Paris pré-Haussmann que já se transformava na vitrine mundial da moda<sup>29</sup> e que, como nos mostra Chevalier<sup>30</sup>, ainda não concentrava o consumo dos prazeres em Montmartre, oferecendo-os por todos os cantos a seus numerosos visitantes.

De saída, o narrador-escrevente conquista a simpatia do leitor ao demonstrar seu bom senso e ao confessar suas limitações. O bom senso está na ponderação de que é preciso, para criar personagens, "um seguro estudo dos homens" (p.11) Sua maior limitação é revelada humildemente e atribuída à juventude: "Não havendo atingido ainda a idade de criar contento-me em relatar" (p.11). Como não acolher este narrador sincero e

---

(29) Walter Benjamin. "Paris, capitale de XIX<sup>e</sup> siècle", in *Poésie et Révolution*

(30) Louis Chevalier, *Montmartre: Du Plaisir et du Crime*

despretencioso que, por essas revelações, coloca-se na condição dos mortais leitores? Aí está um primeiro artifício para que haja a aproximação entre narrador e leitor: ambos partilham a fascinação pelas personagens literárias e a impotência em criá-las. Por outro lado, confessando sua fragilidade, ele abre caminho para que aceitemos o pressuposto de que nada foi inventado. Tudo é verdadeiro e, a quem interessar possa, há testemunhas. Em poucas linhas, satisfaz-se um princípio de verossimilhança, apelando-se à força da verdade, e laça-se o leitor, que se deixa guiar por um seu semelhante cujo único privilégio consiste em ter sido confidente "dos últimos pormenores" (p.11).

Firmado o pacto entre narrador e leitor, este abre seu coração para as confissões, as diferentes narrações em primeira pessoa. O primeiro testemunho é o do narrador-escrevente que, obsessivamente preocupado com a verossimilhança, revela de maneira detalhada e linear, seus passos à procura da história. E o caminho começa por um impulso que novamente o aproxima dos mortais leitores - a curiosidade. Esta fora despertada pelo anúncio de um leilão de bens de espólio. Curiosidade do *flâneur* por um *trailer* de uma história de uma personagem desconhecida que ressoa na nossa curiosidade de consumidores de aventuras.

Garantido o interesse do leitor, o depoimento do narrador-escrevente apresenta-se como produto de um processo de rememoração, que se ordena pelo princípio da linearidade e que cumpre diferentes funções. A primeira é a de dar uma moldura verossímil à dramática história de Armando, na medida em que reconstitui os fatos que levaram o narrador a testemunhar parte do sofrimento daquele jovem apaixonado e a ouvir a história

dessa paixão. Outra função é a de envolver emocionalmente o leitor, na medida em que a reconstituição e exposição dos acontecimentos de forma linear presentificam-lhe a narrativa, levando-o a viver o suspense despertado pela ação de detetive desenvolvida pelo *flâneur* à procura da estória de Armando e Margarida. O depoimento do narrador-escrevente também contribui para dar um toque de dramaticidade teatral à narrativa, na medida em que ele revela sua participação como personagem nos momentos de maior sofrimento na trajetória de Armando, amparando-o no cemitério, por ocasião da abertura do túmulo de Margarida, auxiliando-o na recuperação física, cultivando, assim, uma relação de profunda amizade. E, como a confissão do narrador-escrevente é feita após o conhecimento de todos os acontecimentos a serem narrados, situação que lhe confere o domínio sobre a narrativa próprio da onisciência, ela tem também a importante função de esboçar o quadro social em que circula a cortêsã. O esboço é construído, sem muito estardalhaço, através de imagens metonímicas que por alguns momentos ocupam a pupila do *flâneur*, despertando às vezes algumas digressões: imagens e digressões que talvez nem cheguem a fixar-se na memória do leitor de primeira e rápida leitura, mas que merecem oportunamente um exame detalhado na análise da obra.

Em tom coloquial, o narrador-escrevente começa a revelar ao leitor seu encontro com a estória de Armando, reconstituindo na memória o primeiro acontecimento que o levou a ela: o leilão - recurso narrativo que a obra explora de várias maneiras e em diferentes direções. O anúncio do leilão possibilita ao narrador não só, como já destacamos, motivar sua própria ação no impulso da curiosidade e despertar esse mesmo sentimento no leitor, mas também situar a estória no espaço e no

tempo. Com muita naturalidade, entram na narrativa esses dois ingredientes importantes para a construção da sua verossimilhança:

- "No dia 12 de março de 1847, na rua Lafitte, deparei com um grande cartaz amarelo anunciando um leilão de móveis e objetos de valor. Tratava-se de bens de espólio. O anúncio não designava o nome da pessoa morta, mas o leilão realizar-se-ia à rua Antin nº 9, do meio-dia às cinco horas." (p.11)

Não apenas pela forma como foi anunciado, mas também pela sua própria natureza, o leilão é uma atividade que implica em alto grau de impessoalidade e de anonimato. Cartazes pelas ruas, portas abertas e as mercadorias acompanharão docilmente o lance maior e mais agressivo. Por suas características, ele justifica, de maneira verossímil, a entrada de muitos anônimos (entre eles, o narrador) em um espaço particular e privado. O anonimato dura pouco - o tempo de visitar o apartamento - mas dá ao narrador a chance de descrever, objetiva e distanciadamente, o luxo de uma cortesã, de observar a curiosidade das "senhoras da sociedade" (p.12) pela vida íntima dessas mulheres, de desenvolver algumas digressões sobre o problema da prostituição. Momentaneamente e com muita naturalidade, o anonimato do leilão atenua a motivação impulsiva da narrativa e deixa emergir um discurso mais distanciado e reflexivo do narrador, elemento fundamental para a composição do quadro social em que circula a cortesã.

Ao final da visita, o narrador inteira-se do nome da pessoa e, enquanto espera o dia 16, data da realização do leilão propriamente dito, recompõe na memória os traços, os hábitos e alguns fatos da vida pública de Margarida. Na sessão final do leilão no dia 16, o narrador recolhe novos elementos so

bre o mundo das cortesãs e rompe definitivamente o anonimato ao disputar e arrematar o volume de *Manon Lescaut*. Para as demais pessoas presentes ao leilão e para o leitor, ele marca sua diferença, na medida em que mostra não estar interessado nos objetos luxuosos, mas sim nas frestas da intimidade do mundo de Margarida abertas por "*qualquer coisa escrita na primeira página*" (p.28) do livro. Sob esse ângulo, o leilão é um eficiente recurso narrativo que, de modo verossímil, permite ao narrador combinar uma certa dose de casualidade no seu encontro com a estória de amor a uma outra dose de causalidade no seu relacionamento com Armando. Para os leitores, o aspecto casual da narrativa, debitado na conta da estrutura mesma do leilão, por um lado reforça a estatura modesta do narrador, mas, por outro lado, possibilita a explicitação de uma afinidade entre o narrador e Armando, garantindo um lastro causal para o desenvolvimento da narrativa.

Ainda do ponto de vista da economia da narrativa, cabe destacar a função centrífuga do leilão. É um fato concentrado no tempo e no espaço para o qual convergem o passado da vida pública de Margarida, o espaço social em que ela atuava e o amor de Armando, metaforicamente contido no volume de *Manon Lescaut*. O leilão é um ponto fixo de um aparente presente em que se inicia o diálogo entre o narrador e o leitor; um aparente presente que une o narrador ao passado de uma grande cortesã e a um jovem apaixonado desconhecido, desencadeando a narrativa de uma eloqüente estória de amor.

Tendo como cenário a casa do narrador-escrevente, Armando Duval entra no palco dramaticamente. É uma entrada teatral que já revela as qualidades de dramaturgo que levariam Dumas Filho ao sucesso.

Descrito como "um homem louro, alto, pálido" (p.35), vestindo-se com certo desarranjo, talvez um indício ingênuo dos desarranjos de suas idéias, Armando apresenta-se ao narrador-escrevente "com lágrimas nos olhos e um tremor na voz" (p.35), para pedir-lhe o volume de *Manon Lescaut*, que passa a representar entre eles "o elo de um conhecimento duradouro e de relações mais íntimas" (p.38). O elo se fortalece quando ambos expõe a interpretação da obra de Prévost, momento em que Armando sente-se profundamente reconfortado pelo fato de o narrador-escrevente entrever na dedicatória, não um mero galanteio, mas sim a afirmação do caráter excepcional de Margarida. Então, esse jovem de romântica figura doentia oferece ao narrador uma retribuição também dramaticamente romântica: a carta de Margarida, que é transcrita para o leitor, e uma promessa de contar-lhe toda a estória de seu sofrimento.

Em um cabriolé, Armando sai da casa do narrador. Este e o leitor espreitam curiosos a intimidade desse amor nas lágrimas do desesperado apaixonado e nas últimas palavras escritas por Margarida. Se, por um lado, esses recursos narrativos aguçam a curiosidade do leitor, criam o efeito de suspense, explicitam a afinidade entre Armando e o narrador-escrevente; por outro lado, abrem brechas para que o narrador volte a explorar, em contraponto, sua trajetória de detetive, trazendo, de maneira verossímil, mais informações sobre a vida de Margarida, delineada em diversas falas que são transcritas mas não identificadas. Revela-se para o leitor, de forma mais generalizada e afirmativa, a visão que os conhecedores dos prazeres parisienses têm da Senhorita Gautier.

Novamente o leitor acompanha os passos do narrador-escrevente. Aparentemente a seu lado, descobre a data da mor

te de Margarida, seu túmulo, as camélias que o enfeitam, o endereço de Armando e sua intenção de exumar o cadáver da amada. Estes elementos de morbidez romântica atingem seu clímax ao presenciarmos a abertura do túmulo de Margarida e a longa febre cerebral de Armando, apresentada como uma real purgação física e moral que o salvaria da loucura. Somente após a vivência de tão dilacerantes emoções, que sufocam qualquer tentativa de fuga do leitor, e a cura da febre de Armando, que o une por uma forte amizade ao narrador-escrevente, é que vamos à tão esperada estória de amor cujo triste desenlace já conhecemos.

Uma nova confissão, um novo narrador trará consigo mais duas confissões, ou seja, mais dois narradores: Margarida e sua amiga Júlia. Assim, a narrativa articula-se através da combinação de quatro diferentes narradores em primeira pessoa, sendo que cada um deles tem uma motivação diferente para compor seu testemunho e cada um deles cumpre um papel específico no texto.

O depoimento do narrador-escrevente, como já vimos, tão cauteloso em relação à sua verossimilhança, sintetiza para o leitor, no final da obra, sua motivação:

"Voltei a Paris onde escrevi esta história, tal qual me foi relatada. Ela não apresenta senão um mérito, que lhe será provavelmente contestado: o de ser verídica.

Não extraio desse relato a conclusão de que todas as mulheres como Margarida são capazes de fazer o que ela fez; longe de mim tal coisa, mas tive conhecimento de que uma delas havia experimentado na vida um amor sério, que sofrera e morrera por ele. Conteí ao leitor o que ouvi. Era um dever.

Não sou apóstolo do vício, mas far-me-ei eco do sofrimento nobre onde quer que o ouça clamar.

A história de Margarida é uma exceção, repito, porque se

fosse uma generalidade não valeria a pena tê-la narrado." (pp. 262 e 263)

Um dever! Altos propósitos! Esta motivação ética recoloca-nos no contexto do desenvolvimento do romance como gênero literário, problema já bastante comentado anteriormente, bem como nos recorda o prefácio de Defoe a *Moll Flanders* e o de Prévost a *Manon Lescaut*. Mas a hegemonia das intenções éticas na narrativa é colocada em questão tanto no discurso explícito desse narrador como na estruturação particular dada aos demais depoimentos, o que vale dizer, aos demais narradores-personagens. Tomemos sua primeira visita ao apartamento. Nesse momento, o narrador-escrevente tenta descrever de maneira distanciada o luxo da cortesã que ali vivia, mas a memória começa a traí-lo ao trazer-lhe eventos ligados a outras prostitutas que, se por um lado abrem-lhe brechas para a reflexão sobre o problema, por outro lado, reforçam o tom melancólico do leilão que torna tão pública a destruição daquele restinho do mundo de Margarida. E o sentimento que estava latente em seu discurso explicita-se ao lhe ser revelado o nome da proprietária:

"Pobre moça - refletia eu, de regresso à casa - deve ter sido muito triste sua morte, porque no seu mundo só se tem amigos quando se está bem. E, a meu pesar lamentei a sorte de Margarida Gautier.

A muita gente pode isso parecer ridículo, mas sinto uma irreprimível indulgência pelas cortesãs e não me dou sequer ao trabalho de analisar esse sentimento." (p.16)

Mas, apesar de negar-se a analisar suas emoções, o parágrafo seguinte narra um incidente que ajuda o leitor a compreender a razão de tal sentimento:

"Um dia, indo à polícia buscar um passaporte, deparei, numa rua adjacente, com uma moça escoltada por dois gendarmes

mes. Ignoro o que fizera, mas tudo o que posso dizer é que chorava lágrimas candentes enquanto beijava uma criança de poucos meses de quem a prisão a separaria. Desde esse dia, nunca mais pude desprezar uma mulher à primeira vista." (p.17)

Toda mulher tem possibilidade de ser mãe. É o nobre argumento utilizado pelo narrador-escrevente para explicar sua indulgência em relação a Margarida; indulgência que reencontramos no narrador de *Lucíola* e que marca mais uma diferença estrutural importante entre a obra de Prévost e a de Dumas Filho. Naquela, o narrador-escrevente caracteriza-se como complacente, mas esse seu sentimento dirige-se a Des Grieux, afinal, um jovem de sua classe, um digno depositário de suas atenções. Já em *A Dama das Camélias*, a confessa indulgência do narrador-escrevente não se dirige ao apaixonado narrador-personagem, mas sim a Margarida. Enquanto a imagem de Manon se delineia apenas através da memória de seu amante, a de Margarida é construída por Armando e pelo narrador-escrevente que trabalha também com sua memória ou com informações de outros admiradores da excepcional cortesã.

A máscara de objetividade do narrador-escrevente desfaz-se pouco a pouco:

"Quanto a mim, embora meu monograma não estivesse em nenhum objeto de Margarida, aquela indulgência instintiva, aquela piedade natural que acabo de confessar, fazia-me pensar mais em sua morte do que de fato valia a pena."-  
(pp. 18 e 19)

No entanto, o narrador jamais revela esses sentimentos sem encontrar para eles uma justa e nobre razão. Neste momento (2º capítulo) a justificativa está nas qualidades especiais de Margarida, longamente descritas, que a distinguem das demais cortesãs.

Finalmente, tendo nas mãos e na memória o mundo de fantasia de *Manon Lescaut*, o narrador-escrevente abre seu coração para o leitor de maneira mais fluente. A vivência do imaginário ajuda-o a compreender e a sentir o que se lhe apresenta como realidade, aproximando-o definitivamente de Margarida.

"*Manon Lescaut* é, certamente, uma tocante história de que não ignoro um só pormenor, mas quando me volta às mãos esse volume, deixo-me atrair pela simpatia que sobre mim exerce, torno a abri-lo e, pela centésima vez, eis-me de novo a viver com a heroína do abade Prévost. Tão autêntica é ela que tenho a impressão de havê-la conhecido. Nas circunstâncias atuais, o tipo de comparação feita entre ela e Margarida emprestava novo atrativo à minha leitura, e minha indulgência transformou-se em piedade e quase amor pela pobre moça a cuja herança devia aquele volume.

É bem verdade que Manon morrera num deserto, mas nos braços do homem que a amava com toda a força de sua alma e que, vendo-a morta, cavou-lhe a sepultura, regou-a com lágrimas e ali enterrou o coração, ao passo que Margarida, pecadora igual a Manon e, talvez, também como ela convertida, morrera cercada de luxo suntuoso, a dar crédito ao que eu vira no leito de seu passado, mas também em meio ao deserto do coração, bem mais árido, mais vasto e mais impiedoso que aquele em que fora Manon sepultada." (pp. 29 e 30)

Portanto a indulgência relativiza o distanciamento do narrador-escrevente e sua função de fio intermediário entre a estória de uma arrasadora paixão e os leitores, colocando-o antes de mais nada como uma testemunha que tem sua imparcialidade comprometida a partir do momento em que passa a tratar Margarida como uma exceção entre as cortesãs. E por que exceção? Porque, como Manon, ela é capaz de amar.

É para persuadir o leitor de que Margarida é uma exceção que o narrador lança mão de outras três confissões, ou-

tros três narradores, outras três veementes testemunhas da capacidade de amar de Margarida: seu próprio diário, as cartas de Júlia e o relato de Armando.

Para melhor compreender a interação de tantos narradores, cabe ressaltar o que eles têm em comum, além de tratarem da Senhorita Gautier. Uma característica fundamental em todos eles consiste em que se apresentam como uma forma particular de confissão. Todos os depoimentos são feitos em função de um destinatário conhecido e íntimo. Por isso, o discurso centralizador da narrativa é o de Armando, já que ele é dialogante permanente: a ele se dirigem as cartas de Júlia e o diário de Margarida; é ele que narra, em situação de diálogo e de maneira ordenada, a estória de amor ao narrador-escrevente e, por tabela, aos leitores. Nós, depois de uma longa introdução do narrador-escrevente, compartilhando de sua curiosidade pela estória, sua indulgência em relação a Margarida e sua amizade em relação ao jovem convalescente, ouvimos atentamente a voz apaixonada de Armando. E, se até então, pelas mãos do narrador-escrevente, conhecíamos a vida pública da Senhorita Gautier e de outras cortesãs, o depoimento de Armando, cumprindo sua função primordial, leva-nos à vida privada e à intimidade do coração de Margarida.

"- Foi aproximadamente nesta época do ano e numa tarde assim que conheci Margarida." (p.63)

Dessa forma, Armando começa a recordar e a reviver seu amor. À febre que lhe purgara o corpo da dor provocada pela perda, segue-se a purgação de seu coração através da narração fluente e aconchegante. O marco temporal de sua cura - caracterizada como uma milagrosa salvação da morte e da loucura - envolve a narrativa em um tom de lirismo romântico, na me

dida em que a instala no ciclo da primavera: tempo de nascimento da relação amorosa entre Armando e Margarida e tempo de germinação da obra; atmosfera que envolvera a estreita intimidade entre os dois amantes e que envolve agora a intimidade entre narradores e leitores construída pela narrativa.

Demarcado o tempo da matéria a ser narrada, Armando expõe o critério fundamental de organização de seu depoimento:

"- É uma história bem simples -acrescentou então - e a contarei seguindo a ordem dos acontecimentos. Se mais tarde o senhor dela se utilizar, fica livre de apresentá-la de forma diversa." (p.64)

No entanto, se o leitor estiver atento, terá uma surpresa. A tarde de primavera leva Armando a recordar-se de um encontro no teatro de variedades. Seu amigo Gastão cumprimentara uma mulher que estava coberta com um véu. Era Margarida. Armando confessa então que não a reconhecera e para explicar sua atitude retrocede dois anos no tempo, empreendendo um *flash back* (praticamente todo sétimo capítulo) em que reconstitui a primeira vez que viu Margarida e a descoberta de sua real condição. Esse recuo temporal - aparentemente um parêntesis - desempenha duas funções importantes na narrativa: dar algumas características a Armando e estabelecer uma relação de contiguidade entre seu discurso e o do narrador-escrevente.

Armando reconstitui detalhadamente sua primeira imagem de Margarida:

"...Uma caleça aberta estacionava ali e dela descera uma mulher vestida de branco. Um murmúrio de admiração acolhera sua entrada na loja." (p.65)

Um dos empregados da loja lhe revela o nome daquela "branca mulher tão majestodamente bela" (p.65), da qual não ou sava se aproximar mas que passa a procurar por toda parte. Ao

revê-la na "Ópera Cômica", Armando angustia-se porque destroem a imagem de pureza que fizera dela. O primeiro agente demolidor é seu amigo Ernesto que, através de um cortante e rápido diálogo, demonstra o quão públicos são os gostos de Margarida e adverte-o de que ela "é simplesmente uma cortesã", "uma perfeira mundana" (p.68). A própria Margarida encarrega-se de arrematar a destruição, ridicularizando-o no momento em que Ernesto os apresentava. Estonteado, Armando a persegue, espreita-a nos espaços habituais das cortesãs, descobre sua casa, onde passa todos os dias quando Margarida adoece, para saber de seu estado. Todos esses movimentos são realizados sem que deles Margarida se aperceba. Armando dela se esconde nos cabriolês e no anonimato, revelando para o leitor sua ingenuidade e sua atitude tipicamente romântica. Ele vira e procurara uma reservada e pura senhorita mas Ernesto avisa-o de que não devia fazer "a essas raparigas a honra de tomá-las a sério." (p.70). Ele esperava que ela fosse "triste" (p.68), como a idealizada heroína romântica, mas Margarida ria às gargalhadas.

Claramente, o interesse de Armando por Margarida é atribuído a suas expectativas românticas em relação ao amor e à mulher. O confronto com a realidade evidencia um equívoco que nascera não só do fato de vê-la pela primeira vez fora de seu contexto habitual, mas também porque ele "não estava afeito" (p.69) ao ambiente em que ela vivia. Assim, sob o ponto de vista da construção do texto, esses elementos de descompasso entre desejo e realidade contribuem para traçar um perfil psicológico verossímil de Armando - o narrador apaixonado a quem Dumas Filho atribui a função de espinha dorsal da obra - na medida em que estabelecem, como causa última de seus sentimentos, a inexperiência juvenil e a ignorância do mundo dos pra-

zeres parisienses. No entanto, do ponto de vista da construção da imagem da cortesã veiculada pela obra, deve-se considerar que, por ser debitado na conta da ignorância, o amor dedicado a Margarida fica bastante diminuído. Em *A Dama das Camélias*, o amor à cortesã nasce, não de afinidades descobertas no caminho de Paris, como se dá com Manon e Des Grieux, mas sim de um equívoco.

Outra função do recuo temporal é a de estabelecer a contigüidade entre o discurso do narrador-escrevente e o de Armando na medida em que este, ao referir-se à doença e à partida da cortesã, situa na seqüência narrativa o lugar em que o leitor deve introduzir o episódio de Bagnères e a conseqüente relação entre Margarida e o velho duque, já narrados anteriormente. Depois de imbricar os depoimentos do narrador-escrevente e de Armando, compondo para o leitor uma sensação de totalidade em relação ao passado de Margarida, chega-se à estória de amor. Portanto, o critério de linearidade na exposição dos acontecimentos anunciado por Armando não se aplica aos fatos que explicam sua paixão, mas sim aos fatos que constroem sua relação de intimidade com Margarida, ou seja, aos fatos que se seguem à sua entrada na casa da cortesã, depois do teatro naquele fim de dia de primavera. Mas para o romance, os sete capítulos anteriores ao primeiro abraço entre Margarida e Armando, trazem traços importantes para vermos a cortesã do tempo de Dumas Filho, Sue e Balzac. Voltando ao teatro de variedades, Armando fecha o parêntesis temporal, retoma a linearidade e descreve como se encontra Margarida no início da estória a ser narrada:

"Lá se encontrava, sozinha, ao nível da platéia, perto do palco. Estava mudada, como lhe disse, e em sua boca não

descobria mais aquele sorriso indiferente. Havia sofrido e sofria ainda.

Embora já estivéssemos em abril trajava ainda como se fosse inverno, toda coberta de veludos." (p.73)

De rosto marcado e corpo magro, com a alma tomada pela solidão e o peito se desmanchando em sangue, Margarida conhece o amor e começa a conviver com Armando e com o leitor que, por vê-la neste estado e por ter acompanhado a exumação de seu corpo, sente-se conclamado a partilhar a indulgência do narrador-escrevente. Que distância enorme entre Margarida e as outras duas personagens femininas dos romances já comentados! Todas vivem igualmente da venda de seu corpo, mas a impotência amarga de Margarida não se pode deixar de contrapor a impulsividade inescrupulosa da longa vida de Moll Flanders e a graciosa leveza de Manon Lescaut. Dumas filho permite que sua cortesã conheça o amor, somente quando ela já pode entrever a morte, e consente que seu leitor dela se aproxime, somente quando o corpo da cortesã passa a evidenciar a destruição lenta e dolorosa provocada, como postula insistentemente o texto, pela vida desregrada. Nossa convivência com Margarida reduz-se aos seus últimos meses de vida. Esta concentração temporal e a reconstituição, feita por Armando, das falas de cada personagem acentuam a dramaticidade da narrativa, induzindo o leitor a fixar quase que exclusivamente a imagem de Margarida referente a esse curto lapso de tempo.

Esta estrutura dramática garante à cortesã de Dumas Filho, à diferença de Manon Lescaut, o direito de ser construída por sua própria voz e pela percepção não só de Armando, mas também de outras personagens. Ela fala ao leitor tanto através dos diálogos reconstituídos por Armando, como através de seu

diário guardado por Júlia Duprat e transcrito pelo narrador-escrevente. Mas se a voz de Margarida pode, por um lado, nos revelar seu amor, por outro lado, constantemente nos coloca frente a aguda consciência de sua situação; uma mulher doente, sem projetos, sem afetos, cercada por dívidas e abutres. Sua infância no campo, sua chegada a Paris, sua transformação em cortesã vêm à sua memória, aos olhos de Armando e do leitor de forma fragmentária e descontínua. Essas rápidas cenas afloram em frases curtas dispersas pelos diálogos, marcadas por um tom que não é o da nostalgia em evocar um tempo distante e perdido, mas sim o da amargura frente a inexorabilidade da morte que se aproxima.

A primeira noite de Armando na casa de Margarida, coloca-nos no cotidiano sufocante daquela cortesã. Para entrar, ele precisa esconder-se na vizinha e aguardar a saída do velho duque que, desde a estada em Bagnères, sustentava-a na esperança de que ela se recuperasse física e moralmente, comprando assim o direito de vê-la e de vigiá-la, como informa Prudência (cap.VIII, p.68). A sala de Margarida não tem o ambiente alegre que socialmente cabe à intimidade das cortesãs. Armando encontra-a ao lado do Conde N... e a "cena traduzia tédio" (p.81). A aspereza com que Margarida trata esse persistente candidato a amante leva Armando a julgá-la impiedosa. Mas a imagem imediatamente é apagada pela paixão. Após a saída do Conde N..., Armando interpreta de maneira totalmente diversa a situação, por encontrar nela um traço diferenciador de Margarida em relação às demais cortesãs:

"Era difícil explicar o que se passava comigo. Encontrava-me cheio de indulgência por sua vida e de admiração por sua beleza. A prova de desinteresse que dava ao re-

curso de um homem jovem, elegante e rico, pronto a arruinar-se por ela, desculpava-a de todas as faltas passadas." (pp. 86 e 87)

Outra interpretação para o mesmo fato é a de Margarida, reproduzida para Armando por Prudência. Tratar o conde daquela maneira era uma atitude planejada para mantê-lo por perto, sempre pronto a assumir as despesas que o duque se recusasse a pagar. Enfim, era uma manobra natural entre as cortesãs. Mas o jovem apaixonado recusa-se a ver e a ouvir tudo aquilo que iguale Margarida às demais cortesãs. Por isso implora que deixe de tocar e "cantar à meia voz uma canção libertina", (p.89) pois a naturalidade com que ela o fazia, evidenciada com a dificuldade em executar a *Invitation à la valse* de Weber, fazia-o reconhecer nela os hábitos da mundana. Pelas mesmas razões, o álcool, as conversas escandalosas e as gargalhadas à mesa de jantar provocam-lhe tristeza e apatia. O amor obriga-o a procurar traços que diferenciem Margarida:

"No entanto, a alegria, a maneira de falar e de beber que nos outros convivas, parecia resultado do deboche, do hábito ou da intenção, revelaram-me em Margarida uma necessidade de esquecer, uma febre, uma irritabilidade nervosa." (p.91)

Os olhos de Armando descobrem nela "qualquer coisa de cândido" (p.87) e interpretam sua trajetória de cortesã:

"Em suma, poderíamos ver naquela jovem uma virgem que um nada tornara cortesã e, na cortesã, a mulher em quem um outro nada faria renascer a mais amorosa e pura virgem." (p.87)

Ainda na mesma noite conhecemos a gravidade da doença de Margarida, cujo caráter rotineiro Prudência encarregava-se de explicitar:

"- Riu demais e está escarrando sangue - disse Prudência

- Mas isso não há de ser nada, acontece todos os dias. Deixem-na só, prefere assim." (p.92)

A resposta de Margarida consiste em mostrar a Armando a inutilidade de sua cura.

"- Se eu me tratasse, morreria. O que me mantém é a vida febril que levo. Afinal, tratar-se é bom para as mulheres que têm família e amigos; mas nós, desde que não possamos mais servir à vaidade ou ao prazer de nossos amantes, eles nos abandonam e longas noites sucedem a longos dias. Conheço isso muito bem pois estive durante dois meses na cama e, ao fim de três semanas, ninguém mais me vinha visitar." (p.95)

Assim, a primeira noite de Armando em casa de Margarida contém todos os elementos que serão desenvolvidos pela narrativa e, do ponto de vista da construção da imagem da cortesã, entramos em um novo universo: o de sua intimidade e o de suas perspectivas. Até então, a narrativa, encaminhada pela indulgência do narrador-escrevente e pelos olhos apaixonados de Armando, objetivando diferenciar Margarida das demais cortesãs, construía a personagem lançando mão da comparação de seus hábitos em relação à atmosfera das mundanas. A partir desse momento, o texto orienta-se no sentido de explicitar os limites da diferença, recolhendo elementos para caracterizá-la como personagem em função de um outro quadro de referências - o da família - não como valor social externo à personagem, mas sim como valor absolutamente incorporado por ela mesma. Sua fala acima transcrita revela cruamente que, a seu ver, a saúde e o futuro convergem naturalmente para o universo familiar e, como ela crê ser-lhe isso inatingível, entrega-se à doença "ã vida febril" e à morte. Nossa convivência íntima com Margarida consiste em vê-la debater-se entre as confissões amorosas ou as crises de ciúmes de Armando - como entrada longínqua para o

mundo harmônico do casamento -, os conselhos de Prudência - retrato frio do mercado do prazer e das condições reais das cortesãs - e as súplicas do Sr. Duval - a voz da ordem social a ser mantida e do dever a ser cumprido.

Algumas das particularidades de Margarida que a diferenciam das demais cortesãs vêm aos olhos do leitor através do depoimento do narrador-escrevente. No segundo capítulo, recorrendo à sua memória, ele faz uma rápida retrospectiva da vida pública daquela mulher especialmente bela. Destaca-lhe então duas características: "aquela expressão virginal, quase infantil" (p.21) e a atitude recatada em suas aparições diurnas. São pinceladas rápidas, fixadas também pelo pintor Vidal, que tornam verossímeis tanto a atitude respeitosa de Armando, ao deparar-se subitamente com ela na porta de Susse, como a primeira impressão do velho duque que, ao vê-la em Bagnères associa-a à filha jovem e virgem destruída pela tuberculose.

É interessante ressaltar que, para viabilizar o objetivo primordial do texto - persuadir o leitor de que Margarida é uma exceção - a narrativa explora o procedimento de multiplicar testemunhas. Neste momento, o narrador-escrevente, Armando e o duque são testemunhas insuspeitas do recato de Margarida em seus passeios à luz do dia. Ela andava só e usava trajés simples para seu passeio diário pelo bosque; as demais cortesãs se faziam acompanhar pelas senhoras informantes e exibiam-se ruidosamente pelos Campos Elíseos.

No entanto, o procedimento narrativo muda para expor os hábitos de Margarida comuns às cortesãs. O leitor recebe então informações rápidas e parciais, quase sempre emitidas por personagens não individualizadas, raramente construídas por frases comparativas. Sob as luzes dos bailes e dos tea

tros parisienses, ela se expõe todas as noites com jóias e veludos, como suas demais colegas protagonistas do "amor noturno" (p.19); "fôra amante dos mais elegantes jovens, fato esse que ela proclamava altivamente"...(pp.21 e 22); em seu apartamento luxuoso era possível observar objetos de "variadas iniciais e diferentes coroas" (p.13). Os anônimos conhecedores dos prazeres, frente à insistência do narrador-escrevente, acabam admitindo que ela "tinha um pouco mais de inteligência e talvez de sentimento que as outras" (p.45). Mas ao serem indagados sobre eventuais particularidades de Margarida, respondem com fatos que a integram no universo das cortesãs: "Arruinou o barão de G..." (p.45); "Foi amante do velho duque de..."(p.45). Todos conhecem sua preferência pelas camélias e pelas uvas cristalizadas e Armando presencia algumas cenas de suas explosões da hilariedade e da ironia mundanas.

De forma fragmentária e descontínua, o texto desenha a cortesã da época como uma mulher ruidosamente agressiva e calculista. Mas alguns traços dessa imagem que poderiam ser reconhecidos em Margarida não sô são persistentemente diluídos pelos procedimentos narrativos já comentados, como também apresentados ao leitor como parte de um passado; passado anterior à sua relação com Armando, tempo em que ela ainda ignorava o sofrimento e o amor, tempo, também no romance, tratado como passado em relação ao fulcro da narrativa.

O amor que Margarida vê em Armando, em um primeiro momento, permite-lhe conceber projetos de realizar alguns remotos desejos vedados às cortesãs. O primeiro é o de não ser um mero objeto de prazer; viver uma relação amorosa que não implique em curvar-se perante os fantasmas da dominação e da posse:

"...Há muito tempo que procuro um amante jovem, sem caprichos, enamorado sem desconfiança, amado sem *direitos*. Nunca o pude encontrar. Os homens, em vez de se mostrarem satisfeitos em fruir longo tempo daquilo que sonharam lograr apenas uma única vez, exigem da amante contas do presente, do passado e até do futuro. À medida em que a ela se habitua, querem dominá-la, e quanto mais recebem tanto mais exigentes se tornam. Se agora me decidir a tomar um novo amante, dele exijo três qualidades bem raras: confiança, submissão e discreção." (pp.101 e 102)

Mas Margarida não crê ingenuamente na dócil aceitação das condições por parte de Armando. A consciência de suas reais condições não se apaga e expressa-se com o tom frio e austero nascido das experiências vividas:

"... - Por pouco que seja o tempo que ainda me resta de vida, será mais longo do que o seu amor." (p.103)

Explicitadas as regras, Armando deita-se na cama de Margarida e dela recebe a chave do apartamento. Sua felicidade é assim aumentada pela vaidade que experimenta ao saber-se o primeiro amante a obter tão preciosa chave, um símbolo ingênuo da narrativa que funciona, aos olhos do leitor, como atenuante do aspecto ridículo que poderia assumir o fato de Armando sentir-se especialmente lisongeadado com tal presente e portar-se como o primeiro amante.

Mas esse clima de idílio amoroso sofre um drástico abalo na noite seguinte. Armando, desesperadamente tomado pelo ciúme, pois Margarida está em casa com o conde G..., amante de longo tempo e de gorda bolsa, ouve de Prudência, que evoca seus vinte anos de dedicação ao ofício, uma longa exposição sobre os meios utilizados pelas cortesãs para garantirem sua posição no mercado do prazer e aconselha-o em relação à conduta que deve adotar. Ela não só quantifica o capital des-

pendido pelas cortesãs, como também calcula o número de amantes necessários para obtê-lo, tentando com isso convencer Armando de que ele não poderia jamais ser um amante que comprasse a exclusividade de uso de Margarida:

"... Mas como quereria o senhor que procedem as cortesãs de Paris para manter o padrão de vida que levam, se não tivessem três ou quatro amantes de cada vez? Não há fortuna, por mais considerável, que possa prover por si só as despesas de uma mulher como Margarida." (p.127)

Esta, graças ao velho duque, estava ainda em uma situação privilegiada no mercado. Mas gastando "mais de cem mil francos por ano" (p.125) e com muitas dívidas não poderia romper com o conde, "pois ele representa uma dezena de milhares de francos por ano, ou mais" (p.125). Por isso, Prudência aconselha-o:

"...O senhor bem sabe com quem está lidando: Margarida não é uma virtude. O senhor lhe agrada e a ama, mas não se preocupe com o resto. Acho deliciosa sua suscetibilidade! O senhor tem a mais agradável amante de Paris! Ela o recebe num magnífico apartamento, anda coberta de diamantes, não lhe custará um real se o senhor quiser, e ainda assim o senhor não está contente. Que diabo! Está, exigindo demais!" (p. 126)

A análise do mundo das cortesãs feita por Prudência considera também outra possibilidade de solução para aquela situação conflitiva: Margarida abandonar todos que a mantêm para tornar-se amante exclusiva de Armando. Mas com uma lógica implacável ela persuade o jovem apaixonado de que isso representa uma falha irreparável: ou ele a abandonaria na absoluta miséria, destruindo-lhe todas as perspectivas abertas às brilhantes cortesãs, ou ele decretaria sua própria infelicidade se mantivesse uma cortesã a seu lado para sempre, pois os limites

socialmente tolerados são claros!

... "essa união, compreensível num jovem, não o é num homem maduro. Ela se tornaria um obstáculo e nem a família e nem a ambição toleram esses segundos e últimos amores do homem." (pp. 128 e 129)

A exposição de Prudência animara-o a agir com a sensatez por ela aconselhada. Esperara a saída do conde de G..., entrara e jantara, mas uma nova prova se lhe apresenta quando Margarida expressa seu segundo pequeno e remoto desejo: passarem juntos o verão no campo. Ao ser indagada sobre o plano para concretizar o sonho, Margarida responde:

"- Só meus serão os aborrecimentos - disse Margarida com um sorriso que nunca mais esqueceria - mas partilharemos as vantagens." (p.131)

Então, pela primeira vez, Armando evoca a obra de Prévost:

"Não pude deixar de corar ao ouvir falar em vantagens, recordei-me de Manon Lescaut gastando com Des Grieux o dinheiro do senhor B..." (p.131)

A veemente repulsa de Armando ao plano de Margarida é apagada pelo universo do prazer: enquanto ele tem na memória a figura de Manon Lescaut, ela começa a tocar no piano a *Invitation a la valse* e confessa que estava cometendo a loucura de amar. Ao expor os motivos dos planos para passar o verão no campo, Margarida revela sua história passada e convida Armando a mergulhar em sua intimidade:

"- Então, dentro de um mês estaremos em qualquer aldeia, passeando pela margem do rio e tomando leite. Deve parecer-lhe estranho que Margarida Gautier fale assim; mas isso provém, meu amigo, dessa vida de Paris, que, parecendo tornar-se feliz, não me seduz, aborrece-me e, de repente, aspiro a uma existência mais calma que lembrará minha infância. Temos sempre uma infância, seja qual

for o destino futuro. Oh! Fique tranquilo, não lhe direi que sou filha de um coronel reformado e que fui educada em Saint-Denis. Sou uma pobre camponesa e há seis anos atrás não sabia escrever o nome. Assustou-se, não? Por que há de ser você o primeiro a quem peço para partilhar da alegria, do desejo que me veio? Sem dúuvida por que compreendi que me ama por mim e não por você, enquanto que os outros não me amaram senão por eles próprios." (p.133)

Essas palavras não impediram que, na noite seguinte, Armando se deixasse tomar novamente pelo ciúme. Depois de cartas malcriadas, caminhadas pelos teatros, insônias e malas prontas para viajar, ele recebe Margarida em sua casa, trocam beijos e perdões e Armando se entrega definitivamente a ela. No dia seguinte, ele a presenteia com o volume de *Manon Lescaut*. Seria uma velada confissão de que não mais relutaria em aceitar o papel de Des Grieux? Teria Armando um vago desejo de que Margarida, através da literatura, compreendesse as contradições da relação amorosa que viviam e que o atormentavam? Ou estaria Armando pedindo a Margarida que não deixasse o seu amor ter a trajetória triste como a dos amantes de Prévost? A dedicatória, corretamente interpretada pelo narrador-escrevente no entender de Armando, seria apenas uma confissão de amor? Seria ela um aviso da impotência de Armando em mudar o rumo da história, apelando a Margarida, para que ela o faça?

E, enquanto Margarida prepara a partida para o campo, Armando, como Des Grieux, vive em função da mulher amada:

..."E assim, minha vida, de ordinário tão calma, tomou subitamente a aparência de ruído e desordem." (p.155)

Como Des Grieux, ele esquece das obrigações familiares, adiando visitas ou não respondendo a correspondência. Gasta mais do que pode e também recorre a empréstimos e ao jogo.

Mas a diferença de Des Grieux, Armando não dispõe nem da mesma fortuna e nem tampouco das mesmas relações sociais. Filho de modesto coletor de impostos da província, deve saldar seus empréstimos sozinho. Por isso, na verdade, só lhe resta o jogo que tem também para ele outra significação além de mera fonte de dinheiro:

"As noites que não passava na rua Antin, se as passasse a sós em casa, não dormiria. O ciúme manter-me-ia desperto e me queimaria o pensamento e o sangue; já o jogo desviava por um momento a febre que teria invadido meu coração e a desviava para uma paixão cujo interesse me absorvia, contra a vontade, até a hora de apresentar-me à minha amante." (p.158)

O amor começava a operar transformações também em Margarida, mas de natureza diversa, gradativamente afastando-a da heroína de Prévost. Dedicando-se à cura da doença, ela deixara muitos dos hábitos das cortesãs. Mas a transformação maior se dá no campo, em uma romântica casa de Bougival. Margarida decidira, com o consentimento de Armando, pedir ao duque que a alugasse, depois de viver ali, ao lado de Armando, um dia de liberdade das normas que deviam obedecer em Paris. Distante dos ruídos da cidade, Armando observa sua amante e conclui:

"Aí a cortesã desaparecia pouco a pouco. Tinha a meu lado uma mulher jovem e bela, que eu amava, por quem era amado e que se chamava Margarida: o passado não possuía mais formas, nem nuvens o futuro. O sol iluminava minha amante como teria iluminado a mais pura noiva." (p. 162)

Durante os primeiros dias passados no campo, Margarida recebia tantas pessoas que o velho duque, o único homem que restava de suas antigas relações, deixava de vê-la. A partir de então os dois amantes não mais precisam esconder que

vivem juntos, porque na casa não entra mais o dinheiro de outros homens. Nesse momento, Margarida se permite expressar os projetos para o futuro:

"- Oh! Sim, amo-te meu Armando! murmurou ela, enlaçando-me o pescoço com os dois braços - amo-te como nunca pensara poder amar! Seremos felizes, viveremos tranqüilos e direi um eterno adeus a essa vida de que hoje me envergonho. Nunca me censurarás o passado, não é?" (p.171)

Ela quer apagar sua imagem de cortesã e desfazer-se do luxo que a cercava para dedicar-se a Armando. Prudência é ainda sua mediadora para iniciar a realização do projeto, vendendo o que os credores lhe permitem vender e colocando o resto no penhor. Desta forma, a cortesã arrependida tenta suprir as necessidades econômicas e conseguir um pequeno apartamento em um bairro modesto de Paris para ali viver eternamente com Armando. Este também passa a vê-la através das lentes da estrutura familiar.

..."Nunca uma esposa, nunca uma irmã sentira por seu esposo ou por seu irmão o amor e os cuidados que demonstrava por mim." (p. 171)

O resultado imediato desses novos hábitos e sentimentos é a intenção de Armando de repartir com ela sua pequena fortuna, tentando libertá-la dos credores e prover-lhe a sobrevivência futura.

Nesse momento, o Sr.Duval entra em cena. Ao não conseguir persuadir o filho de que deveria deixar a cortesã, ele vai até ela para expor-lhe, duramente e sem rodeios, as normas sociais e os prejuízos que Armando sofreria se teimasse em transgredi-las. No entanto, o argumento que faz Margarida curvar-se não é o da fria e anônima ordem social, mas sim a emocionada evocação do projeto de casamento da casta Branca Du-

val que ruiria se persistisse a relação amorosa entre os desvairados amantes.

A violência da intervenção familiar na destruição do idílio amoroso de Armando e Margarida é reproduzida de maneira extremamente eficaz pela estrutura da narração. Para o leitor, essa violência surge como um momento de silêncio; para Armando, ela se manifesta pela ausência e pelo desaparecimento de Margarida de forma totalmente abrupta e inexplicável. A ruptura da relação amorosa e do fio narrativo se dá em um clima de mistério que só será esclarecido, para Armando, quando a morte da amada torna a situação irreversível e, para o leitor, somente no final da obra, quando Margarida assume a voz narrativa.

Para Armando, a família serve de amparo tanto após a separação de Margarida, quanto após o término de sua narração. Mas a instituição familiar destrói o amor e os projetos de Margarida. Resta-lhe voltar à vida febril de cortesã e esperar a morte. Nada melhor para afastar-se brutalmente de Armando e sanear as finanças do que tomar o odiado conde N... como amante de maneira ostensivamente pública. Em suas cartas ela confessaria o sacrifício que tudo isso lhe custará:

"Quem diria que eu, Margarida Gautier, pudesse sofrer tanto ao simples pensamento de um novo amante?

Bebi para esquecer e, quando despertei no dia seguinte, encontrava-me no leito do conde." (p.245)

Desta forma, o discurso do Sr. Duval, ao expor as regras sociais reguladoras da família, bem como a harmonia dela resultante, e ao evocar a pureza e a inocência de sua filha, acentua, em contrapartida, a imagem de Margarida como mulher impura e irreversivelmente contaminada pelos prazeres munda-

nos, exigindo, como prova de sua capacidade de amar, que ela se torne capaz de renunciar ao amor.

Assim, no texto de Dumas Filho, a instituição familiar é o parâmetro que delimita o espaço social de atuação da cortesã, enrijece-lhe a imagem de profissional do prazer, nega-lhe a possibilidade de manter uma relação amorosa e de humanizar-se, impõe-lhe a consciência de reconhecer-se como uma "mercadoria" (p.248). Por isso, ela é um elemento essencial para a análise do diálogo entre *A Dama das Camélias* e *Manon Lescaut*.

Na obra de Prévost é também a ordem familiar que define limites e provoca diversas separações dos jovens amantes. Mas, estes, à diferença de Armando e Margarida, não haviam incorporado a família como modelo exclusivo de relação social harmoniosa entre duas pessoas que se amam. Basta observar que, perante o pai, Des Grieux não se sente culpado ou envergonhado; ou que Manon jamais confessa arrepende-se de suas ações. A instituição familiar cria-lhes barreiras físicas, tais como sequestro, prisão, deportação, mas não lhes causa conflitos morais. A família luta contra eles, mas eles a enfrentam juntos. A cada reencontro, o prazer e o amor crescem e os jovens a eles se entregam sem culpas ou ressentimentos, sem questionamentos ou explicações. Ao se olharem, a razão se cala e o amor torna o presente tão espaçoso que não deixa brechas para entrar o passado ou frestas para vislumbrar o futuro.

Já em Armando e Margarida, os valores da família estão tão interiorizados que a percepção do homem ou da mulher amada, bem como qualquer relação entre eles, são verbalizadas com referentes definidos pelo universo da família nuclear. Na obra de Dumas Filho encontramos com dois amantes permanen-

temente atormentados por culpas, ciúmes e arrependimentos; pelo passado, que lhes bate à porta na pessoa de um antigo amante ou um credor; e, sobretudo, pelo futuro que aparece, para Margarida, como promessa de miséria e solidão e, para Armando, como ameaças de frustração de sua carreira e do casamento da irmã.

Não parece ser despropositado enfatizar o caráter atormentado da estrutura narrativa que, para garantir sua verossimilhança precisa multiplicar as confissões, registrar quatro vozes narrativas, para apresentar ao leitor quatro testemunhas da capacidade de amar e renunciar de uma cortesã. Em seus encontros, os amantes se ocupam em pedir e conceder perdões: preenchem o presente com esclarecimentos sobre o passado e com pactos e contratos para viverem juntos um hipotético futuro. Seguindo o mesmo compasso, o narrador-escrevente utiliza o presente da narrativa para explicar sua indulgência, para reproduzir as reflexões morais feitas por Armando *a posteriori*, para descrever o quarto, os suspiros ou os gestos do homem convalescente ao rememorar sua estória ou ao apanhar o diário de Margarida e a carta de Júlia. Desta forma, a narrativa revela seu dilema que consiste em presentificar o drama de Armando e Margarida sem, no entanto anular no leitor a consciência de que está lendo uma estória passada que não teve um final feliz. O impasse é resolvido pelo narrador da seguinte maneira: a dramaticidade da estória é presentificada pela reconstrução das falas das diferentes personagens e, para que não nos esqueçamos de que tudo já passou, o narrador intervém também em forma de conversa conosco ou com Armando. É como se ele não quisesse permitir que mergulhássemos na fantasia com o mesmo prazer e indolência com que nos entregamos a *Manon Lescaut*.

Afinal, nem Margarida pode se entregar a ela. Somente na casa de Bougival, distante da agitação de Paris e depois de cortar relações com o conde e o velho duque, é que Margarida lê a obra de Prévost:

"Foi durante esse tempo que leu bem assiduamente *Manon Lescaut*. Muitas vezes a surpreendia a anotar o livro; e dizia-me sempre que, quando uma mulher ama, não pode fazer o que fazia Manon." (p.172)

A censura feita a Manon nesse momento da narrativa sintetiza toda a trajetória de Margarida e expressa de maneira metafórica sua promessa de fidelidade a Armando. E, ao deixar Bougival, ela tanto chora sobre o pequeno volume que Armando o encontra molhado. Certamente o discurso do Sr. Duval persuadira-a de que devia imediatamente renunciar a Armando para poupá-lo da infelicidade sofrida por Des Grieux.

Para tanto, a ação empreendida por Margarida visa a afastar-se do amado de forma a fazer-se odiada por ele. Depois de recomposto, no aconchego do lar, pelo afeto da irmã e do pai, Armando volta a Paris e expressa seu ressentimento adotando uma amante que custa tanto quanto Margarida. Então, o amor passa a ser tratado no romance com a linguagem própria da guerra. Ela é a primeira a se render e com isso, distancian-do-se novamente de Manon que conduzia os passos do amante, inverte o vetor da relação amorosa: Margarida procura Armando em sua casa, assume a submissão e se oferece como um bom objeto de prazer:

..."Seríamos muito infelizes, já não posso servir à tua felicidade, mas enquanto me restar um sopro de vida serei escrava de teus caprichos. A qualquer hora do dia ou da noite em que me desejes, vem, serei tua; mas não as-socias mais teu futuro ao meu, pois serias demasiado infeliz e eu também. Serei, ainda por algum tempo, uma mu

lher bonita; aproveita, mas não me peças outra coisa." (pp. 233 e 234)

Resta aos amantes - guerreiros feridos por remorsos e ressentimentos - deixar o campo de batalha: Margarida retorna à Rua Antin para a penitência final e a morte solitária; Armando volta a Paris somente para vê-la morta.

Esta morte desoladora constitui o eixo central da comparação entre Manon e Margarida feita pelo narrador-escrevente que, com isso, simplifica o diálogo entre as duas obras. Para ele, talvez essa reflexão tenha o objetivo primeiro de conseguir o envolvimento emocional do leitor para levá-lo a apiedar-se de Margarida e das demais "pobres criaturas" (p.30) iguais a ela, exortando-o a ajudá-las na superação de tal condição. Com isso, o narrador reitera as intenções éticas do texto, situa Margarida entre outras cortesãs e lança a tese de que nas falhas da educação estão as causas da prostituição tão presente em seu cotidiano. Mas do ponto de vista do diálogo literário, estas reflexões do narrador escamoteiam muitas das diferenças entre Manon e Margarida. Afinal, a força social e o componente estrutural do texto que atuam como elemento destruidor da relação amorosa, na obra de Dumas Filho, é a família. O resultado não consiste apenas em que a morte de Margarida seja mais desoladora que a de Manon. A ordem familiar impõe-lhe, antes da morte, a culpa e a renúncia; priva-a do prazer de amar e, finalmente, tira-lhe até mesmo os prazeres cotidianos e habituais da vida de cortesã.

A narrativa de Dumas Filho, entrecortada pela intervenção de vários narradores-testemunhas, desenha uma cortesã sofrida, dócil e triste, que concentra seus esforços para renunciar ao amor e para morrer. Já a obra de Prévost, narra com

a fluência e a força de um jato a vida de uma cortesã alegre, que jamais quer se afastar do prazer e do amor. Margarida é a cortesã de rosto definido, de alma aberta e de frases transparentes que solicita a piedade e o perdão de Armando e do leitor. Manon é a figura imprecisa, de algumas lágrimas e de poucas palavras que desperta no leitor o desejo de desvendar-lhe os mistérios.

Ao tomar como procedimento estruturador da narrativa uma elaboração particular da tradicional confissão - a multiplicação de confidentes combinada ao estabelecimento de uma relação de testemunha entre eles - Dumas Filho abre caminho não só para dissecar a alma de Margarida, criando assim a figura de uma cortesã sem segredos, mas também para apontar, através da própria estrutura do texto, para o caráter rígido e implacável da ordem social com que ela se defronta, na medida em que entre as diferentes vozes narrativas não há sequer uma que se levante para questionar os valores que impõem o sofrimento e a morte a Margarida. O consenso social está estabelecido.

Para uma melhor compreensão desta ordem social que fixa a cortesã como mera fornecedora do prazer sexual e reserva a vivência do amor para a esfera familiar, podemos recorrer ao auxílio de alguns trabalhos. Começemos por Ariès cuja obra *História Social da Criança e da Família*<sup>31</sup>, partindo da análise de material iconográfico, tem como um de seus objetivos, "mostrar o novo lugar assumido pela criança e a família em nossas sociedades industriais" (p.11). O autor vai acompanhando como a família, a partir do século XV, começa a sair lentamente do silêncio, inspirando poetas e artistas. Para pre

---

(31) Philippe Ariès, *História Social da Criança e da Família*

cisar o teor de suas conclusões, o autor faz questão de esclarecer que elas dizem respeito ao sentimento da família nas sociedades industriais: "O sentimento era novo, mas não a família, ..." (p.222). E ainda que o foco de seu trabalho seja a criança, uma das conclusões contribui para caracterizar o espaço vedado às prostitutas arrependidas:

... "A família tornou-se o lugar de uma afeição necessária entre cônjuges e entre pais e filhos, algo que ela não era antes. Essa afeição se exprimiu sobretudo através da importância que se passou a atribuir a educação. Não se tratava mais apenas de estabelecer os filhos em função dos bens e da honra. Tratava-se de um sentimento inteiramente novo: os pais se interessavam pelos estudos de seus filhos e os acompanhavam com uma solicitude habitual nos séculos XIX e XX, mas outrora desconhecida." (pp. 11 e 12)

Ariès contribui, assim, para que acrescentemos uma outra perspectiva à análise da família monogâmica moderna feita por Engels<sup>32</sup>. A ela cabe não só garantir herdeiros legítimos para zelar pela transmissão natural da propriedade privada, mas também educá-los, ou seja, prepará-los para sobreviver em um novo mundo que estabelecia a livre concorrência entre os indivíduos como forma de ascensão social. No século XIX, a família passa a preocupar-se com a educação e a saúde física, mental e moral de seus membros. E, se considerarmos que sobre esse quadro incide a divisão sexual do trabalho que reserva à mulher os assuntos domésticos, vemos que as expectativas sociais em relação a ela convergem para caracterizá-la como uma pessoa moralmente capaz de responsabilizar-se pela educação dos filhos e pelo equilíbrio saudável do lar.

---

(32) Friedrich Engels, *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado*

Habermas, analisando a dinâmica da família burguesa, descreve-nos as expectativas que a cercam:

"Ela aparece fundada voluntariamente e por indivíduos livres, de modo a se manter sem coerções; parece apoiar-se sobre a duradoura comunidade de afetos dos dois cônjuges e assegurar o desenvolvimento desinteressado de todas as capacidades que caracterizam a personalidade culta. Os três momentos - caráter voluntário, a comunidade de afetos e a educação - se articulam num conceito de humanidade que deve ser inerente aos homens como tais, e que é a única coisa capaz de estabelecer verdadeiramente sua posição absoluta,"<sup>33</sup>

E para preservar essa aparente aura de intimidade humanizadora repousante da família ou sua real função de garantir os mecanismos necessários à ordenada preservação e transmissão da propriedade e do capital, o Estado começa a disciplinar tudo o que possa feri-la. Kate Millet, ao dedicar-se ao estudo da revolução sexual que se cpera entre 1830 e 1930, justifica o estabelecimento dessas datas não só porque "aproximadamente nessa época os problemas sexuais ganharam uma dimensão verdadeiramente política"<sup>34</sup>, ocupando as discussões públicas e a literatura, como também porque nesse período os governos dos países industrializados começam a estabelecer uma política sexual, legislando sobre o casamento ou sobre a prostituição.

Com esta perspectiva, é interessante recorrer ao trabalho de Parent-Duchâtelet<sup>35</sup> que fornece um acesso particular à realidade parisiense do tempo de Dumas Filho. No prólogo à recente edição da obra, Alain Corbin adverte que a perspecti-

(33) Jürgen Habermas, op.cit., p. 229

(34) Kate Millet, *La Politique du Mâle*, p. 82.

(35) Alexandre Parent-Duchâtelet, *La Prostitution à Paris au XIX<sup>e</sup> Siècle*

va do trabalho de Parent-Duchâtelet, iniciado em 1827 e publicado em 1836, é a do médico que se interessou pela higiene pública, dedicando muitos anos de trabalho a estudar

... "um bom funcionamento de latrinas e esgotos, a circulação de cadáveres e o tratamento racional da carne em decomposição." (p.13)

O texto focaliza a prostituição mais baixa e não a cortesã que recebe em seus salões os banqueiros ou os nobres. No entanto, o trabalho apresenta elementos importantes para esboçar a sombra que as acompanha - o hospital, as casas de tolerância, a prisão - aliás, os espaços em que o autor coleta os dados apresentados. Estes provam que a prostituta típica é migrante, filha de trabalhadores e, em sua esmagadora maioria, analfabeta. Quanto às causas que as levam a optar pela prostituição, ainda que o autor refira-se à "preguiça" ou à " vaidade" (p.88), os números apresentados apontam, como fator principal, a miséria, que pode colocar-se para a mulher através de três formas: a do estado de absoluta indigência da família, a que nasce da perda dos pais, ou a que experimenta a concubina abandonada pelo amante (p.94). Esses dados já são bastante significativos para mostrar a vinculação entre a amplitude assumida pela prostituição e o processo de industrialização e crescimento urbano que se dá na primeira metade do século XIX em Paris.

Mas, creio que a expressão mais eloquente dessa relação está nas formas habituais de recrutamento das jovens: as donas das casas de prostituição procuram suas "operárias" em locais próprios a outros trabalhos, como entre as bordadeiras, as floristas, as polidoras ou as domésticas (p.169). São esses fatos que levam Parent-Duchâtelet a ver as oficinas como pon-

to de difusão da licenciosidade e a não espantar-se quando encontra mulheres casadas que, com alguma regularidade, engrossam o exército das prostitutas para complementar o orçamento da família. É a rotina concreta do cotidiano gerado pelos minguados salários das máquinas a vapor. É uma outra face do trabalhador livre daquela Paris aterrorizada e aterrorizante descrita por Chevalier em *Classes Labourieuses et Classes Dangereuses*<sup>36</sup>. É outra aproximação à mesma miséria que Esther Gobsek experimentara antes transformar-se na preciosa e rentável amante de Luciano de Rubempré.

Alain Corbin em um extenso trabalho<sup>37</sup> esboça uma tipologia das prostitutas que não se encontram nas casas de tolerância e nem têm licença registrada na polícia. Trata-se segundo o autor, da "prostituição de alto vôo que se inscreve na tradição das festas imperiais" (p. 197)

Um grupo seria o das *demi-mondaines, femmes galantes, femmes de théâtre et soupeuses de restaurant de nuit* (p. 197). Típicas das grandes cidades, das estâncias termais, vivem sempre cercadas de luxo e serviços, freqüentemente, em apartamentos dos bairros nobres. Normalmente, sua entrada no mundo da rica clientela do prazer - nobres estrangeiros, grandes burgueses da indústria ou das finanças - é marcada por um lançamento. Habitualmente saem à tarde, sempre luxuosamente vestidas, para um passeio pelo bosque, para assistir a um espetáculo no teatro e para cear em um restaurante ou em casa de uma companheira.

Um outro grupo compor-se-ia das *femmes d'attente* e

---

(36) Louis Chevalier, *Classes Laborieuses et Classes Dangereuses*

(37) Alain Corbin, *Les Filles de Noce. Misère sexuelle et prostitution aux 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> Siècles*

das *filles entretenues* (p.203). Uma característica dessa categoria seria a tendência apresentada por essas mulheres em reproduzir, na relação com o seu amante, o modelo do casamento burguês. Com isso, distanciam-se dos hábitos extremamente luxuosos das mulheres do outro grupo. A *femme d'attente* cumpriria fundamentalmente a função de propiciar uma vida sexual satisfatória aos burgueses celibatários ou aos jovens artistas e estudantes parisienses. Quanto às *filles entretenues*, o autor destaca como característica comum a elas o fato de serem "vítimas da insuficiência dos salários" (p.203) das indústrias manufatureiras.

No romance de Dumas Filho além do genérico substantivo cortesã, todas as personagens se referem a Margarida utilizando palavras *femme* ou *fille entretenue*, sutileza que desaparece na tradução. Imediatamente, constatamos que não existe uma correspondência perfeita entre a personagem Margarida e a descrição feita por Alain Corbin da típica *fille entretenue*. Antes, reconhecemos em Margarida traços típicos das *demi-mondaines*: o luxo de seu apartamento, a clientela constituída por ricos nobres franceses e estrangeiros, seus gastos de cem mil francos, a estada em Bagnères, os caprichos na seleção dos amantes e o fato de ter sido lançada pelo conde G... Apenas o passado de Margarida aproxima-a das prostitutas comuns e da *fille entretenue*: a origem familiar - migrante pobre da província - e o ter chegado à cidade ainda analfabeta. Se a miséria atravessa o romance de maneira rápida e marginal, nele o mundo do trabalho parisiense está completamente ausente.

No entanto, é exatamente o universo do trabalho que Dumas Filho acrescenta no texto do drama, composto em 1849, no calor do sucesso e do escândalo que cercou o aparecimento do

romance. Vítima de algumas peripécias da censura, o drama foi ao palco somente em 1852.

O texto do drama deve ser considerado por dois motivos de natureza distinta mas de igual importância. Um primeiro motivo diz respeito à difusão de *A Dama das Camélias* que, como coloca Hans-Jorg Neuschäfer, "é provavelmente o mito feminino mais popular da era burguesa"<sup>38</sup>. Nesse sentido, a peça, explorando outra forma artística, contribui para ampliar e diversificar o público de sua heroína. No caso do Brasil, e especificamente de Alencar, a peça colocava Margarida no nosso teatro de numeroso público e nas páginas dos jornais da corte. O próprio Alencar, nas intrigas em torno a *As Asas de um Anjo* no ano de 1858, refere-se à representação do texto. E, como o drama teve importante papel para divulgar Margarida Gautier nos tempos de Alencar, desaguamos em outra razão para considerá-lo, na medida em que esse texto teatral impõe transformações substanciais à personagem que nos interessa.

Neuschäfer, considerando o drama como a reação de Dumas Filho às críticas dirigidas ao romance, observa que, no processo percorrido para chegar ao palco, "o tema aburguesa-se visivelmente" (p.29). Para comprovar sua interpretação, enumera quatro diferenças essenciais na estruturação da ação: a introdução de cenas alegres, o deslocamento do diálogo entre o Sr. Duval e Margarida para o meio da obra, o acréscimo de uma estória secundária - a relação amorosa de Nichette que culmina com seu casamento com Gustavo - e o reencontro de Armando com Margarida antes da morte. As duas primeiras modificações

---

(38) Hans-Jörg Neuschäfer, "De *La Dame aux Camélias* à *La Traviata*: L'évolution d'une image bourgeoise de la femme", in Alexandre Dumas Fils, *La Dame aux Camélias*, p.19

poderiam ser atribuídas às necessidades de adaptação da estória à linguagem teatral. Mas ainda assim, elas cumprem a função de afastar a morbidez e de amenizar o clima de tensão da relação entre a cortesã e o público, tensão criada no romance, como já vimos, pelo fato de a narrativa articular-se através de múltiplas confissões desencadeadas pela realidade da morte. Enquanto que o romance através de visitas a um leilão e a um cemitério, excita nossa curiosidade por Margarida e a satisfaz por depoimentos que jorram do leito de um convalescente e de uma agonizante, o drama coloca-nos em contacto com a cortesã sob as luzes de seus salões e à mesa de jantar ou de jogar.

Quanto às duas últimas modificações enumeradas, não se pode atribuí-las às exigências específicas da linguagem teatral. A morte de Margarida, agora amparada por Armando e pelos amigos, como observa Neuschâfer, é um artifício eficaz em contradição pelo drama para aplacar a má consciência ou o complexo de culpa que, no romance, levava Armando à doença e à narração como forma de purgar-lhe a alma. No drama, o jovem chega a tempo de amparar Margarida, de dar-lhe uma alegria de ano novo e, sobretudo, a tempo de ser perdoado por ela.

Quanto à introdução da estória secundária, com muita propriedade, o ensaísta afirma:

"Ela tem manifestamente a função de opor à Margarida, 'que errou', a solução da virtude na pessoa de Nichette, 'que permaneceu honesta', sugerindo assim 'que há outros caminhos'." (p.31)

Assim, o drama desenvolve a imagem de Margarida não mais apenas através da comparação entre as cortesãs e as mulheres da sociedade, mas também em contraposição ao mundo honesto do trabalho. Neste sentido, permitimo-nos destacar que o drama impõe uma drástica diminuição às ações e às interven-

ções de Prudência, que no romance, eram responsáveis pela explicitação das diferenças entre as mulheres da sociedade e as cortesãs. Prudência silencia para que a cena seja ocupada pela figura da ajuizada bordadeira cuja virtude é recompensada pelo casamento. É com Nichette que Armando conversa sobre seu amor. É ela que, no campo, aconselha Margarida a casar-se com Armando e viver, de maneira tranqüila e barata, em um pequeno apartamento como aquele em que morava com Gustavo.

Na relação com sua antiga companheira de trabalho, Margarida revela o quão interiorizados estão nela as regras sociais que lhe impõem a renúncia a Armando, pois mesmo na idílica paisagem do campo ela explica a Nichette as diferenças que a separam:

"*Margarida* - Armando! Ele deve gostar de mim, mas não se casará comigo. Quero tomar-lhe o coração, nunca hei de lhe tomar o nome. Há coisas que uma mulher não apaga de sua vida, Nichette, e que dariam ao marido o direito de censurá-la. Se eu quisesse casar com Armando, amanhã mesmo ele se casava comigo. Mas eu gosto demais dele, para o obrigar a tanto. Pergunte a Gustavo se eu não tenho razão.

*Gustavo* - Você é uma moça de bem, Margarida.

*Margarida* - Não; mas penso como um homem de bem. Nunca imaginei que pudesse ser tão feliz"...<sup>39</sup>

Durante a conversa com o Sr. Duval é a própria Margarida que admite sua impossibilidade de ser mãe ou esposa:

"*Margarida* - (consigo mesma) '...Olhe um pouco a lama do passado: Que homem lhe chamaria esposa, que criança lhe chamaria mãe? - O Sr. tem razão: quantas vezes, cheia de terror, eu me dizia tudo o que acabo de ouvir!'..." (p. 65)

---

(39) Alexandre Dumas Filho, *A Dama das Camélias*, p.55

O processo de simplificação do romance empreendido pela peça atinge também o diálogo literário entre Margarida e Manon. O ato de amor que envolvia a obra de Prévost é substituído no drama por uma advertência. No romance, *Manon Lescaut* constitui um presente, apresenta-se como um caminho para compreender a cortesã e acompanha toda a trajetória de Armando e Margarida como uma fonte de problematização e conscientização da relação amorosa que mantêm; no drama, Manon não é um presente e nem tampouco um símbolo de amor. O trecho da obra de Prévost que vem ao palco é o de maior crueza, é o bilhete que Manon deixa a Des Grieux, é o único momento do texto de Prévost em que aparece a palavra fome. (Texto já citado, quando comentamos *Manon Lescaut*)

A face de Manon apresentada à platéia é a da inescrupulosa leviana; o amor não entra em cena. Desta forma, a interpretação redutora da obra de Prévost, apresentada pelo drama, contribui para enrijecer a imagem de Margarida. Acentuando a leviandade de Manon, o texto de Dumas Filho aponta de uma outra forma para as dicotomias entre o prazer e o amor, o vício e a virtude, a prostituição e o trabalho, a cortesã e a família, a marginalização e a integração social.

No leito de morte, todas as vozes dessa ordem social - Armando, o Sr. Duval, o padre e os amigos - cercam Margarida e perdoam-na. E ela explicita, sem sofrimento, que o perdão e o consolo lhe são oferecidos porque todos têm absoluta certeza de sua morte. Ela é perdoada porque foi capaz de amar, de renunciar ao amor e de perdoar. O coração sensível e magnânimo da cortesã restabelece a concórdia e aplaca iras das diferentes censuras - a dos órgãos oficiais e as do público.

Em 1867, na primeira edição de seu *Teatro Completo*,

Dumas Filho volta a refletir sobre Margarida Gautier, ao escrever "A propósito de *La Dame aux Camélias*"<sup>40</sup>. O texto é extremamente importante porque nele o autor historia a produção da obra, comenta as dificuldades que a censura lhe causara e dá sua análise sobre o problema da prostituição em Paris. Seus objetivos fundamentais são: reivindicar para os artistas o direito de retratar qualquer elemento de sua realidade social; criticar a censura; analisar a prostituição como fenômeno social; alertar os cidadãos de seu país para as desmedidas proporções que o comércio sexual atingira, o que o leva a afirmar que Margarida não seria mais verossímil, e exortar a sociedade francesa a salvar a família do estado de decomposição em que então se encontrava.

O texto começa por descrever Alphonsine Plessis que servira de modelo ao autor para criar a personagem Margarida Gautier. Depois de enumerar as diferenças entre a trajetória de Alphonsine e da dama das camélias, Dumas Filho expõe uma classificação dos tipos de prostitutas, muito próxima à do crítico Alain Corbin, e esclarece que seu modelo e sua personagem vinham do mundo das *grisettes*:

"Foram as *grisettes* que - depois de viverem amores verdadeiros, inteiramente desinteressados, com caixeiros e estudantes, amores que tiveram o *Quartier Latin* como último ninho; em Paul de Kock o último historiador e em Murger o último poeta - engordaram o número das *femmes galantes* e, introduzindo nessa classe um elemento novo, deram origem às *femmes entretenues*." (p.512)

"O amor e o trabalho ainda estavam juntos. Marguerite Gautier ou Marie Duplessis, como queiram, saía desse grupo

---

(40) Alexandre Dumas Fils, "À propos de *La Dame aux Camélias*", in *La Dame aux Camélias*

de mulheres. Ela fora *grisette* eis porque ela ainda tinha coração." (p.512)

Para Dumas Filho, um elemento decisivo para a transformação desse quadro fôra a industrialização. A criação das estradas de ferro gerara muito dinheiro e facilitara a ligação de Paris às províncias e aos países estrangeiros. Os "novos ricos" (p.512), os agiotas chegavam à capital para entregarem-se aos prazeres. Para suprir as necessidades de "consumo do sensual" (p.513) estabelecia-se correspondência com as cidades da província, esvaziavam-se as lojas e as oficinas. Desapareceram as *grisettes*, o amor, o arrependimento e o sacrifício (p.514). Restou o mero comércio. É esta linha de reflexão que leva o autor a considerar que, os poucos anos que o separam da peça e do romance, destruíram o caráter "verdadeiro" (p.514) de sua personagem. Em 1867, não seria verossímil uma Margarida Gautier.

O futuro de Paris se lhe apresenta como o caminho para a "prostituição universal" (p.514), na medida em que não só o dinheiro da cortesã entra na esfera da família, seja através da compra de um marido, seja sob a forma de herança, mas também na medida em que ele vê instalar-se na sociedade a contrapartida da prostituição, isto é, o adultério (p.521). Expõe as conseqüências desses fatos com bastante veemência:

"Eu não almejo tanto; ocupo-me somente do amor comum, que vai de carruagem ao espetáculo e ao baile, que sorri enquanto dura e que chora depois, que recomeça e que, sob essa dupla face - prostituição e adultério - mina pouco a pouco a família sem que nos apercebamos, como os ratos minam uma casa sem que o proprietário se dê conta." (p.529)

A percepção do fenômeno social que revela Dumas Filho nesse fragmento poderia levar um leitor apressado a apro-

ximã-lo de Engels. Mas se ele percebe essa realidade, a interpretação que dá a ela separa-o de Engels de forma irreversível, pois Dumas Filho não vê esses comportamentos como uma normal concretização da ética do capitalismo, ainda que reconheça a miséria e as falhas na educação como causas fundamentais da prostituição. Ele não sonha com transformações sociais. Por isso, exorta a sociedade francesa a sanear o país, dando trabalho e educação aos homens e mulheres desprotegidos e punindo os teimosos que não adotassem o caminho da honestidade, da virtude e da dedicação integral à harmonia familiar.

Talvez, o aspecto mais interessante do texto para a compreensão da imaginação que desenhou a trajetória de Margarida esteja em outras afirmações. Para o autor, a cortesã e a mulher adúltera igualam-se perante a lei que deve puni-las rigorosamente porque ameaçam o funcionamento planejado para a família. No entanto, ao tratar das razões que motivam essas ações das mulheres, o autor distingue-as e passa então a igualar a cortesã ao ladrão:

"Partamos primeiramente do princípio elementar de que se todos os ladrões e todas as cortesãs, ao virem ao mundo, tivessem encontrado uma família honesta, uma fortuna garantida e uma educação sã, não haveria nem ladrões nem cortesãs; aqueles que, apesar de tudo abraçassem esta perigosa carreira seriam maníacos; aquelas que escolhessem esta repugnante profissão seriam doentes."(p.529)

A rigidez que se pode observar na cortesã de Dumas Filho parece ficar mais compreensível. Como a sociedade burguesa, instalada solidamente depois de 1830, não pode reconhecer, como afirma o autor, o trabalho e a virtude como um capital (p.509), este encarrega-se de desqualificá-los e discipliná-los. Para sobreviver no novo mundo movido a vapor, aos ho-

mens e mulheres sem fortuna, basta vender livremente o corpo no mercado que também livremente escolhem o das manufaturas ou o dos prazeres. O consumo é garantido, na capital da França, por jovens provincianos de minguadas ou polpudas mesas, por nobres empobrecidos ou por gordos banqueiros.

Poder-se-ia objetar essas observações apontando para o fato de que esta análise feita por Dumas Filho refere-se a um outro tempo, à segunda metade do século, tempo de *Naná* e não de Margarida. No entanto, a literatura produzida pouco tempo antes de *A Dama das Camélias* passar para letra de forma oferece-nos a complexidade deste quadro social, seja através de uma obra, hoje considerada menor, como *Os Mistérios de Paris* de Engène Sue, seja através do gênio de Balzac em *Esplendores e Misérias das Cortesãs*<sup>41</sup>.

As duas obras, ao se estruturarem através de uma voz narrativa de terceira pessoa, do ângulo da onisciência, destituem a figura da cortesã de sua posição privilegiada de centro ao qual se subordinam as demais personagens ou para o qual convergem as ações. Nelas, o narrador, alargando seu campo visual, traz para o leitor diversos fios narrativos e um leque maior de personagens. A estatura da cortesã passa então a ser medida em função de diferentes personagens e não apenas em relação àqueles que participam da intimidade de seu coração. A figura da prostituta regenerada passa, então, a ser construí-

---

(41) Dado que o objetivo do trabalho é a análise de *Luciôla*, limitamo-nos à observação das obras mais importantes, citadas por Alencar, que combinam do tema da prostituta arrependida a uma estruturação particular e específica da narrativa, qual seja, a de dar à confissão a função de procedimento estruturador do texto. Por isso fazemos apenas uma rápida alusão a esses dois romances, cometendo a imprudência de tratá-los como crônicas que contribuem para melhor compreendermos a personagem da cortesã.

da com elementos de uma rede de relações sociais mais ampla. Assim, nos dois romances, a destituição de seu papel, como personagem, de ponto convergente da narrativa tem, como contra-partida, a ampliação de seu campo de atuação na sociedade.

Em *Os Mistérios de Paris*, a miséria - sombra aterro<sup>ri</sup>zante que acompanha Margarida através dos conselhos de Pru<sup>d</sup>ência - vem ao primeiro plano. O folhetim começara pela curiosidade de um dândi - seu autor - pelo mundo do crime, que se tornara tão assustador que ocupava todas as conversas do tempo. Para a compreensão desse fenômeno literário e do solo social em que foi produzido Chevalier, na sua obra *Classes La<sup>bour</sup>ieuses et Classes Dangereuses*, traz uma colaboração deci-siva. Seu trabalho revela as razões que levavam, em Paris entre 1830 e 1850, a burguesia a identificar as classes trabalhadoras com as classes perigosas. Eugène Sue vai à cité para ver de perto o mundo do crime e lá encontra tanto a família Morel, que se mantém honestissimamente trabalhadora em meio a fome e pedras preciosas, quanto Flor-de-Maria. Esta tem uma trajetória exemplar: menor abandonada, passara por prisões e casas de tolerância até que o herói - o nobre Rodolfo - depois de muitas peripécias e revelações, reconheça-a como sua filha. Pela nobreza de seus sentimentos, testemunhada por várias personagens, ela é admitida em um convento. No entanto, o corpo maculado requer uma expiação prolongada e inequívoca; Flor-<sup>dE</sup>~~de~~-Maria morre.

Se Eugène Sue explicita a miséria das casas de tolerância integradas no cotidiano dos criminosos e dos trabalhadores parisienses de alguns anos antes de 1848 - realidade que Dumas Filho esconde no romance e na peça e se nega a discutir em seu texto "A propósito de *A Dama das Camélias*", porque jul

ga essa baixa prostituição necessária ao equilíbrio social e passível de controle pelas regras do Estado - Balzac, encarrega-se de revelar, com o auxílio de lentes de aumento e de um bisturi impiedoso, o movimento orgânico daquilo que Dumas Filho entrevê em 1867:

"Nós caminhamos para a prostituição universal. Não gritem! Eu sei o que digo." (p.514)

Em *Esplendores e Misérias das Cortesãs* (escrito entre 1838 e 1847), Balzac dissecou o pleno funcionamento dessa "prostituição universal". Esther Gobseck percorre todos os espaços e todas as classes de Paris. Filha de prostituta, analfabeta, conheceu desde menina todos os vícios dos salões nobres e a miséria das casas públicas de prostituição. Ao apaixonar-se por Luciano de Rubempré experimenta o arrependimento e passa a viver como as *grisettes*. Mas ao entrar no Baile da Ópera, apesar da máscara, ela é imediatamente reconhecida pelos parisienses. O falso padre Carlos Herrera pensa, por um momento, em matá-la, pois considera-a uma terrível ameaça à realização de seu plano de conquistar para Luciano um título de nobreza, dinheiro e cargos no governo. Mas ele volta atrás e tranca Esther em uma casa de religiosas, para dar-lhe instrução, e transforma-a em amante secreta de Luciano. Com isso, o jovem tem uma vida estável e barata cujas irregularidades são totalmente ignoradas pelas pessoas de suas relações, garantindo-lhe a aparência de moço discreto, digno de uma Grandlieu. Faltava apenas o dinheiro para adquirir a propriedade dos Rubempré com que estaria garantido o casamento e algum bom título de nobreza. Para obter a grande soma, Herrera explora a paixão do banqueiro Nucinguen por Esther. Antes de deitar-se com ele, Esther consegue arrancar-lhe todo o capital necessá-

rio à realização dos planos de Herrera e Luciano. Vestida de branco e usando camélias nos cabelos, entrega-se ao sacrifício final e se mata. Depois de passar quatro anos mergulhada no amor de Luciano, Esther prefere o suicídio a outro homem. Mas apesar da atitude romântica de renúncia, sacrifício, submissão e abnegação perante o amor, a prostituta regenerada tem consciência de que a falta de escrúpulos não é privilégio seu. Claramente coloca-se tão ladra quanto o banqueiro em uma áspera conversa que tem com ele no teatro:

... "Pagou as minhas dívidas, não digo que não. Mas com os milhões que o senhor tem empalmado aos patos ... (escusa fazer caretas, porque já o confessou a mim...) não é admiração nenhuma. Esse é o seu mais belo título de glória. Cortesã e ladrão são entidades homogêneas."<sup>42</sup>

Se em *Os Mistérios de Paris* o roubo se restringe às classes subalternas, aqui o conceito de ladrão aplica-se também à burguesia. Se Eugène Sue coloca sua decaída arrependida como peça do mundo do crime, Balzac subordina-a aos prazeres e aos planos dos homens que disputam o poder. Esther é a cortesã de um mundo integralmente prostituído. Nele todas as personagens compram e vendem algo de seu: Herrera compra Esther para vender Luciano a bom preço para os Grandlieu; Luciano vende Esther para comprar o casamento, o título de nobreza e a propriedade; as nobres senhoras Sérisy e Maufrigneuse trocam suas cartas amorosas pela integração do criminoso Vautrin nos quadros da polícia; as pessoas politicamente influentes compram os artigos do jornalista contra ou a favor daqueles que querem por no anonimato ou no poder; Peyrade, o ex-policial, funciona como espião e assassino para obter um bom dote para

---

(42) Honoré de Balzac, *Esplendores e Misérias das Cortesãs*, p. 220

a filha.

O andar furtivo, as cartas anônimas, a corrupção, as máscaras e os disfarces não constituem privilégios dos socialmente marginalizados. A especificidade da cortesã está em que o que ela vende de seu é o prazer do corpo e em que sua prostituição pode ser regulamentada, controlada e punida pelo Estado, seja através do código civil ou da higiene pública.

O narrador onisciente de *Esplendores e Misérias das Cortesãs*, passeando por esta Paris irreversivelmente conquistada pela industrialização e pela burguesia, ilumina os bastidores de *A Dama das Camélias* e traça a cortesã moderna como apenas um elemento concreto dessa prostituição que não tem o caráter nem de acidental nem de particular, mas sim de lei e prática sistemáticas extensivas a todas as classes e a ambos os sexos dessa nova sociedade dominada definitivamente e exclusivamente pelo capital.



3. LUCÍOLA: A CORTESÃ DO IMPÉRIO

*"Em todo o caso, o progresso, outrora escurraçado como um leproso, conseguiu afinal, embora muito timidamente, fazer ato de presença no Império."*

*Charles Expilly*  
*(Mulheres e Costumes do Brasil)*

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

... "É preciso, no entanto, reconhecer-lhe a falta de originalidade. *Lucíola* repete quase servilmente o tema de *A Dama das Camélias*, por que o autor se achava muito mais perto de Dumas Filho e Feuillet do que de Balzac."

A primeira apreciação é de Nabuco<sup>1</sup> e data de 1875; a segunda está em um artigo de Brito Broca<sup>2</sup> de 1956. E quantos leitores anônimos nesses cento e tantos anos, julgaram o romance de maneira semelhante?

Ao examinarmos a questão, é fundamental termos em conta que o diálogo entre *Lucíola* e *A Dama das Camélias* se dá em um clima diferente da conversa entre esta e *Manon Lescaut*. Evocando Margarida Gautier, Alencar não está apenas mobilizando a memória de seus leitores para enriquecer sua pecadora arrependida com os matizes daquela famosa personagem dos salões franceses. Com este recurso literário ele quer discutir o aproveitamento dos modelos importados; desenvolver uma reflexão sobre as relações entre a literatura nacional e a estrangeira através das lentes oferecidas pela modernidade romântica; nacionalizar o tema da regeneração da mulher perdida; criar, enfim, o perfil da cortesã do Império.

---

(1) *A Polêmica Alencar-Nabuco*, organização e introdução de Afrânio Coutinho, p. 135.

(2) Brito Broca, "Conversa sobre José de Alencar", in *Românticos, Pré-românticos, Ultra-românticos: Vila Literária e Romantismo Brasileiro*, p. 245.

Para considerarmos *Lucíola* como uma proposta de romance nacional é preciso encará-la não só como uma obra acabada e definida, mas também como um momento da longa trajetória empreendida por Alencar em busca de uma expressão artística original para a nação emergente. Tenhamos sempre presente que esta cortesã tem um toque especial: o sabor do debate sobre diferentes questões.

Um primeiro eixo da discussão consiste na temática da obra, pois, certamente, Alencar nelá entrevia a possibilidade de viabilizar um aspecto essencial de sua proposta teórica para a formação da literatura nacional, qual seja, a de que nossa arte deveria combinar o tratamento das especificidades brasileiras à modernidade da cultura ocidental. Com *Lucíola* ele se colocava à sombra de um cânon literário da época - o tema da prostituta regenerada - que, como observa Mario Praz<sup>3</sup>, ganhara amplo espaço e atenção especial nas obras do romantismo; tema que em terras de além-mar configurava-se como um ângulo privilegiado de abordagem e interpretação da sociedade burguesa que transformava o dinheiro em regente exclusivo de sentimentos e projetos do homem.

Em terras brasileiras a temática era bastante popular, como nos revela Brito Broca ao informar que, em 1858, se representava nos teatros do Rio uma paródia no texto de Dumas Filho chamada *A Viúva das Camélias* (p.249), ou ainda ao lançar a hipótese de que o sucesso do romance explicaria o fato de que, no concorrido baile imperial de 1851, uma camélia tivesse atingido o exorbitante preço de oitenta mil réis (p.202). O próprio Alencar, no prólogo a *As Asas de um Anjo*, contribui

---

(3) Mario Praz, *La Carne, la Muerte y el Diablo en la Literatura Romántica*

para confirmar a popularidade da temática não só ao referir-se a várias peças estrangeiras aplaudidas pelas platéias da corte (*Marion Delorme*, *As mulheres de Mármore*, *A Dama das Camélias*), como também ao confessar que estes repetidos aplausos o teriam animado a dar sua versão do problema naqueles palcos com marcados traços de tribuna. Se damos crédito ao autor, podemos dizer que ao escrever *As Asas de um Anjo* e *Lucíola*, ele estava conscientemente entrando na discussão da figura da prostituta regenerada e do solo social em que ela transitava. Este é um aspecto considerado por Nabuco que, na polêmica de 1875, certamente enfarado da *grand vie parisienne*, avalia de maneira impiedosa a intervenção do romance de Alencar nessa controvérsia:

"A regeneração da mulher é uma dessas velhas questões que, não sendo encaradas por um lado novo, não interessam mais a ninguém. O Sr. J. de Alencar renovou o debate? Não."  
(p. 136)

Para melhor dimensionar o tom de réplica de *Lucíola*, deve-se também levar em conta a história de sua produção. A violência praticada pela polícia ao impedir que *As Asas de um Anjo* continuasse em cartaz levou seu autor a refletir, por um lado, sobre a arbitrariedade da censura e, por outro lado, sobre uma questão específica da literatura, qual seja, a das formas de representação da realidade. O intolerante e irreverente Alencar teimaria em não se deixar calar, disputaria a última palavra sobre o assunto e demonstraria que aceitara o desafio, colocado pela moralidade pública, de encontrar uma linguagem que se prestasse a denunciar alguns hábitos degradados da corte sem, no entanto, desnudar-lhes a crueza. Assim, em 1862, *Lucíola* vinha a público para retrucar o discurso das autoridades, discutir o tema da prostituta regenerada e debater as re

lações entre a literatura estrangeira e a nacional.

Em tão acalorada polêmica, Alencar toma, de saída, um partido ao lançar mão do depoimento para estruturar seu romance. Leitor confesso de Prévost, Dumas Filho, Balzac e Sue, descartou a possibilidade do olhar abrangente da terceira pessoa e optou pelo eu do narrador-personagem - traço de composição que, somando às semelhanças existentes relativas à temática ou nas várias situações narrativas de *A Dama das Camélias* e *Lucíola*<sup>4</sup>, levou muitos leitores apressados a julgarem Lúcia uma mera cópia de Margarida Gautier. Esta ordem de considerações evidencia a necessidade de analisar a elaboração dada por Alencar à confissão como espinha dorsal de seu romance.

Tanto Prévost como Dumas Filho situam-na em um tempo densamente dramático na trajetória dos confidentes - tempo de dor, tempo de perda - uma vez que estes começam a narrar imediatamente após o choque de verem o cadáver da amada. Nestas circunstâncias concretas de solidão das personagens os dois autores inserem a confissão, apresentando-a como um diálogo entre o narrador-personagem e um narrador-ouvinte-escrevente.

Este, nas duas obras, encarrega-se de construir uma moldura verossímil para a narrativa dos jovens desesperados. O senhor que conversa com o lacrimajante Des Grieux ou o jovem que se torna amigo e cúmplice de Armando são o ouvido paciente e o discurso ordenado que se colocam entre o desabafo dos amantes desvairados e nós leitores. O narrador-escrevente é responsável, assim, pela descrição e narração das circunstâncias que inserem a voz da paixão no tempo e no espaço do coti-

---

(4) Sandra Nitrini, Semelhanças e contrastes entre *Lucíola* e *A Dama das Camélias* (sistema de relações entre as personagens, entre as personagens e a sociedade).

diano; responsável pelo tom do *era uma vez* que solicita do leitor o distanciamento e a consciência de que está em contacto com o mundo dos sentimentos testemunhados, controlados e organizados por alguém que não se envolveu diretamente nas aventuras amorosas.

Além disso, os dois narradores-escreventes têm em comum a característica de terem auxiliado os amantes das cortesãs no momento de mais profunda dor. Movidos por razões diferentes - o senhor de Prévost, pela solidariedade de classe, e o jovem de Dumas Filho, pela cumplicidade existente entre aqueles bacharéis que partilhavam a *grand vie parisienne* - ambos configuram-se como porto-seguro e pronto-socorro dos apaixonados que, por isso, adquirem matizes de devedores. Assim *Nanon Lescaut* e *A Dama das Camélias* trazem a confissão como forma de expressar o sentimento de gratidão e apresentam-na como justificativa e purgação do sofrimento.

Em *Lucíola*<sup>5</sup>, a confissão de Paulo é também desencadeada por uma conversa, mas esta apresenta diferenças substantivas que devem ser analisadas para que possamos compreender as especificidades da cortesã construída por Alencar e as relações entre seu romance e o de Dumas Filho. A primeira diferença importante consiste em que o diálogo entre o ouvinte e o confidente está situado em um tempo bastante posterior à história de amor narrada, como nos permite inferir a alusão ao casamento da irmã de Lúcia no final do texto. Este distanciamento temporal abre a possibilidade de Paulo iniciar seu contacto com o leitor através de frases ponderadas e pausadas, nas quais ecoa o ritmo de um cotidiano de normalidade, e cria um lastro verossímil para o objetivo do narrador de apresentar

---

(5) José de Alencar, *Lucíola*, in *Obra Completa*, vol. I.

seu texto como explicação de uma postura ética frente a um fenômeno social:

"A senhora estranhou, na última vez que estivemos juntos, a minha excessiva indulgência pelas criaturas infelizes, que escandalizam a sociedade com a ostentação de seu luxo e extravagâncias." (p.311)

"Calando-me naquela ocasião, permiti dar-lhe a razão que a senhora exigia; e cumpro o meu propósito mais cedo do que pensava." (p.311).

Outro traço distintivo está na personagem a quem se dirige a confissão. Em *Lucíola*, não encontramos mais um homem complacente que se dispõe a consolar o jovem apaixonado, mas sim uma senhora de cabelos brancos que lê uma estória de amor. À diferença dos ouvintes que compõem o texto de *Manon Lescaut* e de *A Dama das Camélias*, esta senhora não foi testemunha nem da relação amorosa de Paulo, nem tampouco de seu sofrimento. A ela, Paulo relata um episódio de sua vida apenas porque deseja explicar sua atitude indulgente em relação às cortesãs. Ela entra na estrutura do romance como personagem-leitora e não como narradora-ouvinte-escrevente. Ela não tem a cumplicidade da testemunha, não é personagem envolvida pela paixão nem tampouco participa da escritura do texto. Sua distância em relação à estória é demarcada claramente pelas diferenças de sexo e de geração existentes entre ela e o confidente. Os cabelos brancos e a neta angelical dão à sua opinião a autoridade de sábio juízo do mundo e de digna porta-voz da família. Com estes traços, ela entra no texto para exercer a função de leitora crítica que interpreta a confissão como obra objetiva, separada dela e de seu autor, dá-lhe o nome e responsabiliza-se pela publicação.

Mas, a diferença fundamental introduzida por Alencar

na situação da conversa, como moldura verossímil para a estória da cortesã, está no fato de Paulo fazer seu depoimento em letra de forma. A opção pela palavra escrita é atribuída a motivações de ordem ética: manter a privacidade do diálogo, para não macular a atmosfera da inocência, e substituir a voz e a presença do homem por um punhado de papel, para eliminar uma eventual testemunha do rubor que os fatos narrados pudessem despertar na respeitável leitora.

Através dessas precauções do narrador, Alencar constrói uma resposta ativa e sisuda à gritaria dos censores e do público que, em 1858, tirara de cena *As Asas de um Anjo*. Agora, o autor se propunha a tratar do mesmo tema não mais no espaço público e iluminado do palco, com as vozes vivas dos atores, mas sim nos recantos privados, na sala de leitura ou no caramanchão, através de um sussurro ao pé do fogo e do ouvido. No primeiro capítulo de *Lucíola*, Alencar não só descarta aqueles agressores grosseiros mas também retoma a discussão que iniciara no prólogo à peça, dispondo-se a desenvolver a reflexão, ali apenas esboçada, sobre as relações entre os objetivos éticos do autor e a expressão artística concreta adequada. Este é o problema que Paulo deve encarar, pois, para explicar sua atitude indulgente para com as cortesãs, ele deve expor o conhecimento que tem sobre a vida dessas mulheres; deve desvendar a corrupção sem, no entanto expor-lhe a nudez. E o caminho que se apresenta é o da palavra escrita, da análise e da reelaboração:

"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 idéias, como envolve a moda em rendas e tecidos

dos diáfanos os mais sedutores encantos da mulher. Vê-se tudo; mas furta-se aos olhos a indecente nudez." (p.311)

Todos esses elementos poderiam levar-nos a julgar que Alencar elimina o narrador-escrevente em *Lucíola*. Mas isto não ocorre. Na verdade, o romance apresenta uma elaboração mais refinada desse distanciamento que caberia ao narrador-testemunha-escrevente, pois a narrativa se estrutura como resultado do desdobramento do próprio Paulo: um é o personagem que tomou parte nos acontecimentos e amou Lúcia; outro é o narrador-personagem que escreve a estória e empenha-se em analisar aquela figura de mulher. Um era o Paulo que se irritava com o Sã, que se debatia entre as múltiplas faces de Lúcia, que se desconcertava na orgia da chácara ou no baile do Paraíso; outro é o Paulo que se propõe a analisar o passado, não com a impulsividade e a descontinuidade da voz, mas sim com a contigüidade e a reflexão da palavra escrita. Um era aquele provinciano que se envolvera com a cortesã e não a compreendia; outro é o homem experiente e versado nos hábitos da corte que consegue distanciamento para examinar um episódio amoroso de sua vida. Para um, o envolvimento e a paixão; para outro, a reflexão e a narração. O que os separa é o tempo; o que os une é a memória.

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. Enquanto *Manon Lescaut* e *A Dama das Camélias* apresentam-se como reconstituição de uma estória de amor, *Lucíola* tem o objetivo de construir uma reflexão sobre as formas de narrar as paixões e quer discutir os problemas enfrentados pelo escritor ao ten

tar representar a complexidade e a multiplicidade do real. Através da análise do passado, Paulo constrói a narração que, para ele, é a forma de partilhar com o leitor as dificuldades do processo de apreensão e explicação da realidade. Por isso, enquanto Prévost e Dumas Filho iniciam o texto esclarecendo por que contam uma estória de amor e onde a encontraram, Alencar começa sua obra preocupado em justificar o como narrar.

No primeiro capítulo, o narrador-personagem expõe seu objetivo, define o método e o material utilizados na composição do depoimento e faz uma primeira avaliação do relato. O objetivo é de natureza ética e consiste em justificar a "excessiva indulgência" (p.311) para com as cortesãs. O material é extraído da experiência vivida ("recordações que despertara a nossa conversa" p.311). O método implica na rememoração dos fatos e no registro através da escrita; é usar "a pena calma e refletida" (p.311) para empreender a recomposição da memória; é, enfim, vestir o turbilhão e a crua nudez dos acontecimentos passados com a análise que o presente da escritura possibilita. E, como prova de domínio sobre o trabalho, o narrador-personagem formula uma primeira avaliação - "um perfil de mulher" (p.312) - evidenciando sua consciência do processo de construção e do resultado do romance. Enquanto *A Dama das Camélias* dirige as atenções do leitor para a estória, na medida em que o narrador-escrevente visa a legitimar a obra com o argumento de que Margarida é uma exceção, *Lucíola* convoca seus leitores para refletir sobre a estruturação do texto, sobre a possibilidade de o romance representar o processo de conhecimento da realidade. Por isso, ao avaliar seu depoimento, Paulo aprecia a estória narrada priorizando, não a sua superfície composta de fatos positivos, mas sim o conjunto de potenciali

dades que ela oferece para a percepção e o desvendamento do real.

Depois de esboçar o perfil do texto com o tom reflexivo e o ritmo pausado das frases subordinadas, Paulo abre o segundo capítulo com uma 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 1855."  
(p. 312)

A frase convida o leitor a ajeitar-se na poltrona e a mergulhar na fantasia. Ela dispensa o aviso paternal do *tudo começou* ou a explicitação de que a narrativa se organizará respeitando a linearidade do tempo cronológico e a relação de causalidade entre os acontecimentos. A ilusão de que começamos pelo princípio está criada pelo significado e pela posição da expressão "a primeira vez".

A estória se abre com um plano geral. Do adro da igreja da Glória, uma câmara instalada nos olhos do jovem provinciano capta a imagem e o som da grande cidade em festa: a romaria movimentando a paisagem da baía; a capital do Império desfilando sua multiplicidade. E Paulo desfruta da ilusão de conhecer a corte:

"É uma festa filosófica essa festa da Glória! Aprendi mais naquela meia hora de observação do que nos cinco anos que acabava de desperdiçar em Olinda com uma prodigalidade verdadeiramente brasileira." (p. 313)

Depois de um passeio, a câmara curiosa para e oferece ao leitor a imagem de uma "linda moça" (p. 313), vestida discretamente e cercada por uma aura de "ingênua castidade" (p. 313). O Doutor Sá, versado nos hábitos e nos segredos da corte, cumprimenta-a "com um gesto familiar" (p.313) e Paulo, "com

respeitosa cortesia" (p.313). A diferença entre estas duas atitudes é retomada e explicada no diálogo:

"- Quem é esta senhora? perguntei a Sã." (p. 314)

"- Não é uma senhora, Paulo! É uma mulher bonita. Queres conhecê-la?" (p. 314)

Incisiva e irônica, a frase de Sã veste com um novo significado a imagem construída pelo narrador e traz outra visão de realidade. Ela desnuda a cortesã e denuncia o provincianismo e a ignorância de Paulo. Para os consumidores de romance, ela pode soar como um eco da voz de Ernesto que, no teatro, informa Armando sobre a vida de Margarida. Nesse sentido, a frase reaviva o diálogo entre *Lucíola* e *A Dama das Camélias*, ao por em evidência as semelhanças existentes na construção desta situação narrativa comum aos dois romances.

Mas a ironia de Sã não é uma advertência dirigida apenas a Paulo. Ela é também um alerta aos leitores: não nos deixemos enganar pelas aparências. Portanto, examinemos as características específicas desta situação narrativa (a apresentação do jovem inexperiente à cortesã) na obra de Alencar. Aqui ela abre o texto e, por isso, leva o leitor a viver intensamente o conflito que Paulo experimenta provocado pela contradição entre sua interpretação de Lúcia e a de Sã. Em *A Dama das Camélias* somente Armando se surpreende, pois nós sabemos, desde o início da obra, qual era a condição de Margarida. Deve-se considerar ainda que neste encontro Lúcia não se desvende totalmente. À diferença de Margarida, ela não usa, nesse momento, a palavra irônica, crua e debochada dos habitantes do templo do vício. Tampouco ela se apresenta luxuosamente vestida em um espaço próprio do mundo do prazer. Ao contrário; ela usa uma roupa discreta, encontra-se em uma festa religiosa e,

ao recusar-se a servir qualquer homem no dia de Nossa Senhora da Glória, ela torna verossímil a percepção de Paulo que vira nisso o indício de uma mulher devota. Se a interpretação de Sá procura legitimar-se na autoridade do conhecimento que tem da corte, a visão de Paulo está respaldada pelo comportamento de Lúcia. Assim, a contradição se mantém para o narrador-personagem e para o leitor, aguçando nossa curiosidade ao permitir-nos vislumbrar a densidade de uma mulher que guarda mistérios e segredos, bastante diferente daquelas típicas cortesãs dos romances parisienses, que tornam públicos seus hãtibos e sentimentos.

Nesta apresentação de Lúcia estão os elementos fundamentais do romance. Da temática romântica da cortesã, ela retoma, de modo condensado, as contradições entre virtude e vício, alma e corpo, ingenuidade e devassidão, amor e prazer, família e prostituição. Ela contém os dois principais procedimentos utilizados na composição do texto: a multiplicação do foco narrativo e a sistemática exploração das potencialidades de significação que os componentes acessórios da narrativa podem oferecer. O primeiro é construído através do diálogo entre Paulo e as demais personagens, tem o objetivo de contrapor as diferentes visões da realidade, cria a tensão dramática e é um ângulo importante para dimensionarmos a conversa entre *Lucíola* e *A Dama das Camélias*. Dumas Filho mobiliza quatro narradores para legitimar a tese de que Margarida era uma exceção. As diversas vozes entram no texto afinadas em torno da ratificação de uma determinada interpretação do real, vinculando-se, portanto, através do princípio da semelhança. Alencar multiplica o foco narrativo para expressar as diferenças, para reproduzir o conflito entre pontos de vista divergentes. Em *A*

*Dama das Camélias*, o tom emocional e dramático nasce de lances episódicos, tais como, suspenses, os artifícios de Armando para entrar na casa de Margarida, cenas de ciúmes, separações iminentes, reconciliações lacrimosas, viagens, perdões ou exumação de um cadáver. Em *Lucíola*, a dramaticidade é criada na guerra do diálogo. Periodicamente, Paulo é bombardeado pelos homens que conhecem o corpo, os hábitos e o passado recente de Lúcia; é crivado pela ironia de Sá, pelo despeito do Cunha, pela displicência de Rochinha ou pela gorda riqueza do Couto. Nessa medida, obedecendo o critério de registrar a diversidade, a multiplicação do foco narrativo permite ao autor explorar o diálogo como mola propulsora da ação e não apenas como mero registro da fala das personagens.

Quanto ao segundo procedimento - o de explorar as possibilidades de significação dos componentes acessórios da narrativa - o episódio da Glória já nos adverte de que devemos dar especial atenção à descrição das roupas de Lúcia e dos espaços em que se desenvolve a ação. Frequentemente, esses elementos catalizam os movimentos narrativos. Dramaticamente, eles ocultam ou revelam desejos e sentimentos das personagens. No cenário da festa religiosa, Lúcia entra coberta pela discreção do cinza. Do alto da Glória, Paulo tem um quadro vivo da cidade em ação. Mas a frase de Sá desfaz a ilusão e revela por um lado, o desejo de Lúcia de ocultar momentaneamente a cortesã e, por outro lado, a ignorância do provinciano.

Esse encontro entre Paulo e Lúcia oferece-nos uma síntese privilegiada, não só da estrutura do texto, mas também da trajetória de Alencar. No pequeno trecho podemos observar o crítico severo, minucioso e irreverente temperar a temática da prostituta regenerada com a perspicácia do dramaturgo

e a agilidade do cronista. Certamente, fôra na experiência de escrever para o teatro que o autor descobrira a eficácia do diálogo como explicitação do conflito e motor da ação. O palco também o ensinara a dedicar atenção a todos os elementos que, invadindo a retina do espectador, contribuem para a percepção global do espetáculo. Assim, não será despropositado dizer que, em *Lucíola*, o desenvolvimento da ação, a tensão dramática e a descrição dos ambientes e das personagens revelam um criterioso processo de reelaboração dos recursos que Alencar aprendera no teatro.

A abertura do romance denuncia também o eco do cotidiano do folhetinista. Os hábitos e os espaços da cidade grande penetram no texto com a força de seus significados sociais, então divulgados pelas páginas do jornal, e com a frase leve que o cronista aprendera a desenvolver. O desejo do provinciano de abarcar e conhecer a corte em sua totalidade está nos olhos famintos e observadores de Paulo e na voz do jornalista que, *Ao Correr da Pena*, em 1854, escrevia:

"... Quanto à beleza da perspectiva, o adro da pequena igrejainha da Glória é para mim um dos mais lindos passeios do Rio de Janeiro. O lanço d'olhos é soberbo: vê-se toda a cidade *à vol d'oiseau*, embora não tenha asas para voar a algum cantinho onde nos leva sem querer o pensamento."<sup>6</sup>

Este ângulo privilegiado permite a Paulo a ilusão de conhecer e dominar o real. Mas ela é imediatamente destruída, primeiro pela frase de Sã e, depois pelas respostas de Lúcia, provocando no jovem recém-chegado uma angustiante perplexidade frente ao "contraste da palavra e da fisionomia" (p. 315)

---

(6) José de Alencar, *Ao Correr da Pena*, in *Obra Completa*, vol. IV, p. 666

daquela mulher e frente à sua incapacidade de lembrar-se das circunstâncias em que a vira anteriormente. Somente no recolhimento e na escuridão de seu quarto ele consegue vencer a impotência e recompor, "em viva cor" (p.316), a primeira imagem de Lúcia. Então, o leitor se encontra com uma heroína romântica que certamente o faz evocar a Margarida vista por Armando na Praça da Bolsa. A partir da superposição das duas personagens Alencar retoma o diálogo com Dumas Filho para aprofundar a reflexão sobre a forma de representar as variações do processo de percepção e conhecimento da realidade.

A primeira visão de Lúcia espelha-se na lente da imaginação e do desejo. Paulo, impregnado da "poesia do mar" (p. 316), desembarcara na corte com a esperança de realizar os "sonhos dourados" (p.316) que preenchem a solidão dos "vinte anos" (p.316). Na rua das Mangueiras virá "uma encantadora menina" (p.316), de "rosto mimoso" (p.316), cheia de "uma graça simples, correta e harmoniosa" (p.316) que lhe retribuía a gentileza de apanhar o leque com um sorriso "melancólico" (p.317). A imagem mantivera-se como uma sombra imprecisa tão bem guardada na subjetividade que ela somente pode ser recomposta no espaço da intimidade e no momento de um outro modo de distanciamento do real - "entre o sono e a vigília" (p.316) - na penumbra que envolve desejos informes mas fortes.

Ao contrapor o encontro da Glória ao da rua das Mangueiras, o narrador não só contrapõe o dia, a multidão e o espaço público à noite, à solidão e ao cantinho da intimidade, mas também as expectativas românticas à câmara do observador. Por isso, nesse capítulo, Alencar não está trabalhando apenas com diferentes pontos de vista expostos por personagens diferentes. Está também analisando os elementos que interferem na

percepção da realidade, ao comparar os olhos de Paulo dominados pela fantasia ao olhar perscrutador do Paulo que instalara seu "observatório" (p.313) no adro da igreja. A diferença no processo de apreensão do real é explicitada no fato de que a rua das Mangueiras dá ao narrador-personagem elementos para compor apenas uma tela impressionista, enquanto que na Glória ele monta uma fotografia. Nesta encontramos a descrição minuciosa do vestido de Lúcia, de seus movimentos e de suas palavras. Daquela musa romântica temos apenas a aura de pureza, o tom da melancolia e o leque escarlate - este, um indício do prazer que o provinciano ainda ignorava.

Assim, Lúcia da rua das Mangueiras está longe de ser mera réplica da Margarida da praça da Bolsa. Ela é a maneira de explicitar a distância entre o Paulo mergulhado nos sonhos e o Paulo atento à multiplicidade concreta exterior a ele. É também a forma de Alencar insinuar novos traços dos procedimentos fundamentais para a estruturação da narrativa. Aqui o leitor se dá conta de que o desvendamento da realidade implica não só na multiplicação dos pontos de vista mas também em diversas aproximações do sujeito em direção ao objeto de conhecimento. Por outro lado, aqui também se revela que o critério da linearidade da narração não se aplica à estória de amor, mas sim aos fatos que revelam a Paulo a cortesã, seus prazeres e suas misérias.

Nesse sentido, o romance se desdobra em três movimentos. O primeiro consiste no desnudamento de Lúcia e culmina na orgia da chácara de São. Em um segundo movimento, Paulo conhecerá as leis do mercado em que circula a cortesã e os limites sociais a ela impostos. O clímax deste processo se dá na manhã posterior ao Baile do Paraíso, quando o narrador está

frente à Lúcia de rosto cansado, cabelo desfeito e vestido rasgado. Dos retalhos nasce outro movimento da narrativa que encobre o corpo de Lúcia, permite a ela confessar seu amor e revelar a Maria da Glória que tem outros hábitos e outros sentimentos, outras roupas e outro passado, outra casa e novos projetos.

Do adro da Glória, Paulo atira-se à cidade e é engulido pelas atrações da corte. Um mês depois, ao recuperar a "posse de si mesmo" (p.318), toma a decisão de visitar Lúcia. Durante esse tempo, vira-a duas vezes em circunstâncias que contribuíam para fortalecer a imagem da cortesã: no teatro e no Desmarais, onde ela recusa o perfume de flor de laranja, sob a ostensiva alegação de que seria demasiado puro.

No entanto, ao entrar na "bela sala decorada e mobiliada com mais elegância do que riqueza" (p.319), Paulo evoca o encontro da rua das Mangueiras para identificar-se. Enquanto seu "olhar ávido" (p.319) invadia a fresta do roupão de Lúcia, seus lábios emudeciam frente ao rubor que ela apresentava na face; enquanto ele sentia "sede de prazer" (p.320), ambos conversavam sobre a harmonia de um lar de Pernambuco e a felicidade de se ter uma família. Assim, ao iniciar o diálogo com Lúcia, retomando o incidente da rua das Mangueiras, o narrador-personagem revela sua esperança romântica de um sonho de amor e o conseqüente desejo de deixar no silêncio a cena da Glória, a perfumaria e o teatro, ou seja, o desejo de encobrir e ignorar a cortesã. Mas, na verdade, a conversa entre eles oculta o mundo da devassidão - a prática de Lúcia e as intenções de Paulo - <sup>E</sup> reelabora, com a tensão dramática do silêncio, as contradições entre o amor e o prazer, entre as diferentes interpretações do real.

Ao ganhar a rua, o narrador-personagem analisa sua vacilação como fruto de "escrúpulos extravagantes" (p.322), te cendo um véu que encobre sua insegurança gerada pela total ig norância dos códigos da cidade grande. Este é o véu que Sá rasga ao indicar as formas de cortejar Lúcia: "uma pulseira de brilhantes" (p.323) ou "um crédito no Wallerstein" (p. 323) ou, simplesmente, o "abrir a carteira" (p.323). Espelhando-se nes sa frase do amigo experiente, Paulo se vê "mais ridículo" (p. 323) e arma-se de coragem para voltar à casa da cortesã, com a determinação de recompor a inteireza de sua própria imagem.

No entanto, é Lúcia quem toma a dianteira ao emprender o processo de desvendar-se e de desmontar a ilusão que Paulo fabricara. Ela inicia a conversa evocando o encontro da Glória e traz seu corpo coberto por todos os objetos que usava na rua das Mangueiras para explicitar que a identidade da imagem pode ser reproduzida pelo espelho, frente ao qual ela se detém com amargura, mas jamais pelos olhos do narrador. No confronto do diálogo, o vestido, o leque e o cenário da ilusão e do passado são retomados para revelar a crueza do real e do presente.

Até então, se Paulo não ousa confessar suas intenções através das palavras, expressa-as com gestos ao abraçar e beijar Lúcia, que se encolhe e chora, indicando para o leitor o sofrimento que lhe causava o fato de a relação entre eles adquirir o conteúdo do relacionamento entre a cortesã e o aman te. Assim, a tensão do diálogo se transmite para o leitor não pelo que as frases revelam, mas sim pelo que elas ocultam. O silêncio de Paulo esconde o seu desejo de entregar-se ao prazer; o de Lúcia, o desejo de entregar-se ao amor.

E é apenas nesse momento, quando ela demonstra a sua

fragilidade de sonhar e ter ilusões, que Paulo adota uma atitude agressiva, toma a palavra e exige uma definição:

"- 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." (p.326)

Esta confissão de Paulo recoloca Lúcia em sua condição social; como cortêsã experiente, ela retoma o poder sobre a ação, sobre sua casa e sobre o corpo e os olhos de Paulo. Ela é o sujeito das frases que a desvendam para o narrador e para o leitor. Teatralmente ela se levanta e puxa a cortina. Com a agressividade do riso e do ruído da seda ela se despe. O templo do prazer e a bacante surgem em uma linguagem ostensivamente erótica. As "ondulações felinas" (p.328) do corpo de Lúcia dão sinuosidade às frases que descrevem a alcova e narram os movimentos da cortêsã, transfigurando-a em sangue e seiva.

"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 tímidos 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 riga encarnação de colo soberbo, e traindo as ondulações felinas num espreguiçamento voluptuoso. Às vezes um tremor espamódico percorria-lhe todo o corpo, e as espáduas

se conchegavam como se um frio de gelo a invadira de súbito; mas breve sucedia a reação, e o sangue abrasando-lhe as veias, dava à branca epiderme reflexos de nâcar e às formas uma exuberância de seiva e de vida, que realçavam a radiante beleza." (pp. 327 e 328)

Ao abrir a alcova, o romance de Alencar abre também um aspecto novo nas estórias das cortesãs: a linguagem erótica. As imagens sexuais dão concretude ao desejo e ao jogo amoroso. Elas vêm ao texto para recriar o mundo do prazer e, a partir desse momento, impõem-se como elemento de construção do processo de desvendamento de Lúcia e como traço diferenciador entre o romance de Alencar e o de Dumas Filho. Elas revelam também a perícia do romancista que, assim, conseguia provar que podia tematizar o vício com a linguagem da decência, em nada semelhante às frases de Sade. No texto, não há nenhuma palavra que a neta da leitora não possa ouvir e, no entanto, ele recria o clima da embriaguez.

À vivência da intimidade, segue-se, na ação, o contraponto necessário para recolocar a experiência individual no contexto social, para esboçar os diferentes caminhos que levam ao conhecimento do real. Paulo volta aos espaços públicos e revê Lúcia no teatro através das lentes do binóculo de Cunha - outro amante da cortesã e um novo desdobramento do foco narrativo. A ilusão do provinciano, anteriormente atacada pelos substantivos de Sá, enfrenta-se agora com os adjetivos que resumem o conhecimento de Cunha sobre Lúcia. Ele expõe as peculiaridades que ela apresenta em relação às demais mulheres de sua condição. Além da beleza excepcional, ela se caracterizaria pela altivez e pela avareza. Trata seus amantes como hóspedes, e não como senhores; jamais lhes pede qualquer coisa ou demonstra entusiasmo pelos presentes; jamais estabelece o pre

ço de seus favores; e transforma em dinheiro todos os objetos que recebe. Em uma frase, Cunha sintetiza sua visão:

"- A mais bonita mulher do Rio de Janeiro e também a mais caprichosa e excêntrica. Ninguém a compreende." (p.332)

Por um lado, esta conversa leva Paulo e o leitor a vislumbrarem naquela mulher outro mistério que se soma ao que ela deixara transparecer na festa da Glória. Por outro lado, as palavras de Cunha descrevem o movimento concreto do mercado do prazer, bem como a posição que Lúcia ocupa nele. O quadro da miséria ganha eloquência porque os narradores assumem um determinado ponto de vista e uma linguagem particular para retratá-la. No teatro, Paulo e Cunha colocam-se numa visão ironicamente contemplativa, movem lentamente os binóculos e os telescópios, admiram as mulheres expostas nos camarotes e tecem os comentários no código da astronomia. É um meio eficaz e refinado de revelar o distanciamento entre esses homens respeitáveis (Cunha, um chefe de família, e Paulo, um bacharel em início de carreira) e as mundanas; é o meio de enfatizar a passividade imposta àquela constelação feminina; é a forma de denunciar a condição de objeto como marca natural da cortesã. Esta miséria torna-se mais veemente porque Paulo, ao escrever seu depoimento, reelabora a situação utilizando a linguagem da gastronomia, evocando as atrações entre glutões e iguarias para erotizar novamente a frase.

"Esperando que se levantasse o pano, corríamos ambos com o binóculo as ordens de camarotes, que se começavam a encher. É um regalo semelhante ao do gastrônomo, que antes de sentar-se à mesa belisca as iguarias que não se ostentanto aos olhos gulosos. A comparação me agrada; porque realmente nunca sentia essa gula de olhar que devora com uma fome canina, como quando contemplava uma multidão de mulheres bonitas." (pp. 330 e 331)

Todos estes elementos demonstram para o leitor que se intensificara o conflito de Paulo frente às duas interpretações de Lúcia, pois agora a contradição entre a pureza e de vassidão é reproduzida por seus próprios olhos e não mais se apresentam através da fala de diferentes personagens. Agora ao mesmo tempo em que ele vê "a expressão angélica" (p.331), a "atitude modesta" (p.332) e "a singeleza das vestes" (p.332) de Lúcia, seus "olhos gulosos" rasgam "os véus ligeiros" (p. 332) que lhe cobriam o corpo. Ele, que a examinara friamente à distância, que a presenteara como manda o figurino mundano, surpreende-se ao ver, nos lábios de Lúcia "a frase ríspida, incisiva e levemente embebida de ironia" (p.336), bem como não compreende a decisão de ir à ceia que ela anunciara com "fogo" (337) no olhar.

Desta forma, o narrador procura canalizar a atenção do leitor para o processo de desvendamento da cortesã, atordoando-o com a veemência do Cunha, com as imagens astronômicas ou com a saliva provocada pelas iguarias. Mas, em contrapartida, os mesmos elementos revelam a mudança nas expectativas de Paulo. Ele, que chegara à corte procurando uma heroína romântica, confessa-se desiludido porque vira frustrar-se seu desejo de encontrar "no fundo do prazer um átomo sequer de amor." (p. 336)

No teatro, Paulo julgara ter visto cair o "último véu" (p.336) que cobria o corpo de Lúcia. Enganara-se novamente, pois o clímax do desnudamento estava planejado por Sã e seria construído minuciosamente pela mão de Alencar-dramaturgo.

À meia-noite, Paulo chega à chácara de Sã- um cenário cuidadosamente preparado para a ação do prazer, nos arra-

baldes da cidade, longe das normas do decoro público. Um vasto jardim esconde a casa dos olhares curiosos; a espessa folhagem protege a vizinhança "das canções eróticas" (p.338) que eventualmente atravessem as janelas. Nos bastidores do palco, Paulo encontra os demais convivas entretidos com os aperitivos e neles vê o vício estampado: as mulheres - Lúcia, Nina, Laura e "uma francesa já abasileirada" (p.341) -, o Sr. Ro-chinha - um "libertino precoce" (p.338) - e o Sr. Couto - um "velho galanteador" (p. 338).

Evocando as festas de Baco, o narrador entra no palco e descreve detalhadamente a sala em que o serão servidas a ceia e as cortesãs: paredes escarlates aveludadas, espelhos, vários quadros "representando os mistérios de Lesbos" (p. 340), tapete felpudo, aparadores de mármore cobertos de vinhos e iguarias. Estamos frente a um cenário rubro cujo centro é a mesa cercada por poltronas macias na medida exata para um casal e colocada sobre um tablado. É o espaço central do espetáculo.

É novamente no fogo cruzado do diálogo entre as personagens que Paulo começa a penetrar no fundo da devassidão. Os convivas, brincando com a energia dos alimentos, com a quantidade do vinho e com a espuma da champanhe, fazem alusões ao calor e à embriaguez da orgia sexual que, pelo pacto firmado, só poderia realizar-se efetivamente depois das duas horas da manhã. É o tempo para excitar todos os desejos, é a preparação para a "abolição completa da razão, do tempo, da luz" (p.342) e para vigência "do reinado das trevas e da loucura." (p.362).

Criado o clima, a protagonista começa a agir. Lúcia, que se mantivera calada e nervosamente destruía um copo entre as mãos, toma a palavra e mostra a Paulo a agilidade verbal da cortesã. A cena que se inicia repercute tão violentamente no

provinciano que, ao rememará-la, o narrador sente a necessidade de refletir sobre o modo de representá-la. É a conversa mais longa que se dá entre ele e a leitora no decorrer da estória (capítulo VII) e a ela retornaremos oportunamente. Por hora, ressaltamos apenas que, nesse momento da narrativa, Paulo qualifica-a como imoral e desenvolve uma argumentação para justificar que para narrar a cena mais chocante preteriu a insinuação das reticências e optou pela descrição integral dos fatos. No seu discurso, ele não quer máscaras.

Depois da advertência, presenciamos um diálogo tenso entre Paulo e Lúcia. Ele, ao vê-la participar com desenvoltura do jogo devasso, confessa veladamente seu desejo de amor: recorda a privacidade da manhã anterior; sem mencionar o nome de Lúcia, afirma a superioridade de sua beleza frente aos quadros da parede e implora que ela não os imite, não tire a venda que ainda tem sobre os olhos. Lúcia revida todas as agressões que recebera no dia anterior e, retomando publicamente as frases usadas por Paulo em sua casa e as comparações gastronômicas, acentua a crueza da realidade: recorda-o de que ela passa de mão em mão, de que ele vira o que quisera ver e que o espetáculo continuará porque ela precisa pagar a conta da ceia. Como Paulo insiste em suas súplicas, ela titubeia. Mas ao ouvir a sonora gargalhada com que ele responde a Sã, negando a possibilidade da paixão, ela se levanta e sobe na mesa para expor a nudez e o bailado do corpo excitado, arrancando aplausos da platéia e a venda dos olhos de Paulo. O desvendamento da cortesã ganha a agressividade por obedecer a um frio planejamento e por ser público.

Paulo sai indignado. Lúcia, envolta em uma manta es-carlate, cai extenuada na relva. Então no silêncio do jardim,

longe da sala rubra de prazer e vinho, ambos começam a construir uma nova relação que parte do arrependimento de Lúcia. Aos perdões, seguem-se veladas confissões de amor: ela jurando não mais representar a bacante e oferecendo beijos "puros" (p.356); ele expressando desejo de posse exclusiva. Assim, aos espetáculos públicos do conflito, o romance sobrepõe o cotidiano privado do prazer.

A determinação de Paulo e Lúcia em dedicarem-se um ao outro expressa-se em linguagem monetária: ele estabelece a parte da fortuna que poderia dispendir em aventuras amorosas e ela devolve a São os bilhetes de banco que merecera pelo brilhante desempenho como bacante na noite da ceia. O leitor poderá encontrar uma semelhança nessas atitudes, na medida em que ambas demonstram desprendimento em relação ao dinheiro. Mas este, para cada um dos amantes tem um significado diverso. Paulo adota a frieza da contabilidade, faz o "balanço" (p.357) de sua fortuna de "quinze contos" (p.357) que relativiza a condição de "pobre" (p.357), sobretudo se nos lembrarmos de que, em *Senhora*, Aurélia paga cem contos pelo marido. Calcula e separa a quantia que lhe possibilitaria viver durante dois anos e destina o saldo para despedir-se das loucuras juvenis, para financiar um justo intervalo entre as responsabilidades do estudante e os deveres do advogado sisudo. Tomada a decisão de entregar-se ao prazer, Paulo toma o rumo da rua do Ouvidor e deixa seus olhos passearem "pelas galas do luxo europeu expostas nas vidraças" (p. 338).

Para o provinciano ou para o cronista Alencar, o passeio nada tem de casual. Lá, Paulo encontrara Lúcia fazendo pequenas compras no Desmarais. Lá estava o centro da moda e o ponto de encontro da gente elegante. Escrevendo as *Memórias da*

*Rua do Ouvidor*<sup>7</sup>, Macedo nos mostra que, de 1820 a 1880, ela pode contar muito da história do Rio de Janeiro. Para o luxo e divertimento, existiam as modistas francesas, o florista Finot, o Alcazar, o Teatro Lírico Francês, o Wallerstein. Para alimentar o espírito estavam os livreiros. Para o debate político havia o Hotel da Europa, o *Jornal do Comércio*, o *Diário do Rio de Janeiro* e o *Globo*. Alencar, em suas crônicas, frequentemente comenta as atrações da rua:

"Já podemos ter a esperança de ver nossa bela cidade reivindicar o seu nome poético de *princesa do vale*, o despertar de manhã com toda a louçania para aspirar as brisas do mar e sorrir ao sol que transmonta o cimo das serras. Talvez daqui alguns meses seja possível gozar a desoras o prazer de passear *à la belle étoile*, durante uma dessas lindas noites de luar como só há na nossa terra; ou percorrer sem os dissabores d'agora a rua aristocrática, a Rua do Ouvidor, admirando as novidades chegadas da Europa, e as mimosas galanterias francesas, que são o encanto dos olhos e o desencanto de certas algibeiras. Esses passeios, que hoje vão caindo um pouco em desuso, ainda se tornarão mais agradáveis com algumas novidades interessantes que se preparam naquela rua, e que lhe darão muito mais realce, excitando as senhoras elegantes e os *gentlemen* da moda a concorrer a esse *rendez-vous* da boa companhia.

O Desmarais está acabando de preparar a sua antiga casa com uma elegância e um apuro, que corresponde às antigas tradições que lhe ficaram dos tempos em que aí se reunia a boa roda dos moços desta corte, e os deputados que depois da sessão vinham decidir os futuros destinos do país. Alí tinham eles ocasião de estudar os grandes progressos da agricultura, fumando o seu charuto *Regalia*, e de apreciar os melhoramentos da indústria pelo efeito dos cosméticos, pela preparação das diversas águas de tirar rugas, e pela perfeição das cabeleiras e chinós.

---

(7) Joaquim Manoel de Macedo, *Memórias da Rua do Ouvidor*

Como o Desmarais, a *Notre-Dame de Paris* abrirá brevemente as portas de seu novo salão, ornado com luxo e um bom gosto admirável. As *moirées*, os veludos e as casimiras, todos os estofos finos e luxuosos, e destinados aos corpinhos sedutores de nossas lindezas, terão uma moldura digna deles, entre magníficas armações de pau-cetim; e o pézinho *mignon* que transpuser os umbrais desse templo da moda pousará sobre macios tapetes, que não lhe deixarão nem sequer sentir que pisam sobre o chão."<sup>8</sup>

Na rua do Ouvidor, Paulo vai procurar um presente para a cortesã. Mas na joalheria do Valais revela que se mantém vivo o conflito entre as duas visões de Lúcia, entre o amor e a prostituição, entre o afeto não quantificável e o pagamento do prazer. A contradição explicita-se na compra de duas jóias, nos critérios utilizados para escolhê-las e na linguagem usada para descrevê-las. Para a cortesã destina, de modo displicente e impessoal, um objeto de brilhantes (somente depois saberemos que se trata de uma pulseira) que traduz uma grande soma de dinheiro. Para a jovem leve da rua das Mangueiras, compra um presente individualizado que é longamente descrito:

"... Tinha escolhido uma dessas galanterias de ouro e brilhantes, que custam algumas centenas de mil-réis, e valem um capricho, uma tentação, um sorriso de prazer. Ao sair vi um adereço de azeviche muito simplesmente lavrado e, por isso mesmo ainda mais lindo na sua simplicidade. Tênuê filete de ouro bordava a face polida e negra de pedra. Há certos objetos que um homem dá à mulher por um egoístico instinto do belo, só para ver o efeito que produzem nela. Lembrei-me que Lúcia era alva, e que essa jóia devia tomar novo realce com o brilho de sua cútis branca e acetinada. Não resisti; comprei o adereço tão barato, que hesitei se devia oferecê-lo." (p.358)

---

(8) José de Alencar, *Ao Correr da Pena*, in *Obra Completa*, vol. IV, pp. 681-682.

Nos brilhantes está o desejo do prazer; no azeviche uma velada confissão de amor. Lúcia decifra o significado de cada presente; recebe o primeiro com solene indiferença e o segundo, com entusiasmo infantil. Com estes e uma cota de dinheiro semanal, Paulo começa a viver a intimidade cotidiana da cortesã e inicia uma nova etapa no seu processo de conhecê-la que se caracteriza pela constante comparação entre o que observa e as interpretações de Cunha, Sá e Rochina do comportamento de Lúcia. Ela, por sua vez, passa a demonstrar timidamente sua transformação deflagrada pelo arrependimento. Abandona os espaços públicos; esconde-se do ruído dos teatros e do luxo da rua do Ouvidor. Silenciosamente, recolhe-se em sua casa e veste-se com roupas mais fechadas e mais claras, descrevendo um movimento inverso àquele iniciado por Paulo. Ele com a linguagem monetária tratava-a como cortesã, condição que ela começa a negar exatamente com o mesmo código, devolvendo a Sá os bilhetes de banco. Mas para Lúcia o desprendimento do dinheiro não revela o cálculo para comprar alguma coisa. Ele é a primeira contestação das leis do mercado e marca o início de seu processo de expiação e humanização.

No entanto, não é esta a interpretação que Sá dá à carta. Por isso, ele alerta o provinciano para os perigos de apaixonar-se por uma cortesã, alimentando o conflito do narrador, reiterando o movimento do romance de expressar a contradição da realidade através do confronto de diferentes personagens e anunciando o caráter rígido e implacável da ordem social que não admite a possibilidade de Lúcia desempenhar outro papel. Sem compreender a verdadeira dimensão da conversa, Paulo retorna à casa da amante e surpreende-se ao vê-la a ajudar Laura e preocupar-se com ele. Ao escrever as cartas, o narra-



e a cortesã está a ponto de ganhar outro conteúdo.

Então, a voz do "dever" (p.375) - laços de amizade da terra natal - quebra o silencioso idílio amoroso. Paulo vai ao sarau na casa do Sr. R. ... encontra o Sã e este lhe conta o que andam dizendo dos amantes: Ele viveria às custas da cortesã, obrigando-a a privar-se do luxo e dos divertimentos. Sai desesperado e decidido a deixar a casa de Lúcia para exorcizar a desonrosa imagem que ganhara. Na rua deserta, Lúcia o esperava e lhe conta que o observara do quarto de "um miserável botequim" (p.379). Invadido pelos olhos maledicentes da cortê, vinga-se atacando o mais fraco. censura a mulher por vigiá-lo, despede-se e dirige-se para o hotel. Paulo começava a conhecer as normas reguladoras da cidade. As palavras de Sã revelaram que Lúcia era parte do mercado do prazer do qual ele não pode tirá-la sem pagar o preço justo. Ela é mercadoria cotada socialmente.

Resta a Paulo demitir-se do "título de exclusivo da mais elegante e mais bonita cortesã do Rio de Janeiro" (p.380). Em casa de Lúcia, ambos falam da separação discutindo e analisando as regras sociais que devem obedecer. Na tensão do diálogo, a cortesã expõe seus compromissos e descreve seus limites identificando-se à mercadoria, à "coisa pública" (p.382), ao "carro de praça" (p.382). À diferença do romance de Dumas Filho, em *Lucíola* o dever não emerge da experiência de Prudência ou da autoridade do Sr. Duval. Ele está no grito de revolta de Lúcia.

A estas imposições sociais os amantes reagem de forma totalmente diferente. Ela toma as rédeas da ação e resolve esbanjar no luxo para obter "a esmola de um pouco de afeição" (p.383). Ruidosa e agressivamente, retorna aos espaços públi-

cos, compra bilhetes para o teatro e vai lançar moedas às lojas da rua do Ouvidor. Orgulhosamente, ostenta a beleza e recoloca-se no mercado. A ousadia de Lúcia contrapõe-se a fragilidade e a passividade de Paulo. Ele evoca a honra manchada, volta ao canto do hotel e, silenciosamente, indaga-se "se o que tinha feito era realmente uma ação digna, ou uma refinada cobardia" (p.383). Esconde-se do real e procura ocultar seu sofrimento. Se o conflito que vivera no processo de conhecer a cortesã levava-o a experimentar o prazer, agora a revelação da miséria que cerca Lúcia não só o coloca frente à necessidade de separar-se dela, mas também destrói a ilusão e a possibilidade de viver o amor. Agora, Paulo passa por uma dupla perda; a exclusividade do corpo de Lúcia e a heroína romântica da rua das Mangueiras. Esta é a imagem que o espelho da memória contrapõe ao novo encontro na rua do Ouvidor:

"Enquanto acompanhava com os olhos a cortesã desprezível que se balançava lubrificante no seu novo carro, insultando com o luxo desmedido as senhoras honestas que passavam a pé, sabe de que me lembrei? Não foi da ceia em casa de Sã, nem do mês que acabava de passar, foi unicamente da suave aparição na rua das Mangueiras no dia da minha chegada." (pp.384 e 385)

Na mesma noite, Paulo dirige-se atordoado para a casa de Lúcia. É nesse momento de fraqueza e solidão que se refere ao amor de maneira explícita. No entanto, esse sentimento vem ao discurso como um fato do passado para justificar o ódio do presente:

"Tinha-a eu amado para ter o direito de odiá-la." (p.386)

Alencar recorre novamente à potencialidade dramática do diálogo para expressar o conflito, insinuando que uma característica de composição do romance consiste em utilizar esse poderoso recurso não para confessar o amor, mas sim para ex

plicitar a impossibilidade de vivê-lo com a cortesã. Por isso, a separação emerge com a veemência de fato consumado rapidamente, de ruptura temporal:

"- Cometi uma indiscrição talvez, usando da liberdade que me deu outrora.

- Quem fez do presente um passado já tão remoto? Não fui eu! Mas fique certo que esta casa, hoje, como ontem, como amanhã, não tem para o senhor nem portas, nem paredes." (p.386)

Com este diálogo, Alencar começa a trabalhar o clímax do segundo movimento do romance - o desvendamento do mercado do prazer. Uma longa noite de tensão (capítulos XIII e XIV) construída pela agressividade de Paulo contra Lúcia e desta contra os consumidores. Ele faz questão de tratá-la como cortesã, felicitando-a pelo amante, pelo luxo do traje e pelas moedas que receberia. Obriga-a a representar até o final do baile o papel da mulher pública, recusando-se a fazer-lhe companhia e ordenando que ela saísse com o Couto. Lúcia recompõe detalhadamente a imagem cortesã. Volta a examinar-se no espelho e prepara-se para retornar ao palco do baile público sob a luz sensual da noite. Ostenta os brilhantes, o decote e um luxuoso vestido cujo tom escarlate retoma a nudez e os tapetes da casa de Sá. A roupa é chama que acende na memória dos leitores a cor quente do templo do prazer. Mas para Paulo não há agressão. Ela confessa veladamente seu amor ao demonstrar-se submissa e ao recusar-se a completar o traje mundano com o leque que ele apanhara na rua das Mangueiras.

Como não pode realizar o desejo "de matar essa mulher" (p.392), ele procura massacrá-la ao pedir a Nina que o recebesse. Na noite da tortura, Paulo e Lúcia se procuram, mas não se encontram. No entanto, ela chora até a manhã seguinte,

enquanto ele adormece sob o efeito da vaidade satisfeita por saber, através de Rochinha, que Lúcia repugnava o Couto, que fizera realmente um sacrifício.

A claridade da manhã traz a reconciliação dos amantes e o terceiro movimento do romance: a expiação da cortesã e a revelação da Maria da Glória. A tensão dramática se dissolve, pois praticamente desaparece o confronto entre pontos de vista diferentes. A outra face de Lúcia se mostra ao leitor nas suas ações e nas interpretações que Paulo dá a ela. O diálogo passa a ser utilizado ou para expressar a mudança da mulher, quando frequentemente é mera confirmação na fala daquilo que o comportamento sugere, ou para levar a leitora com rêdea curta, quando o narrador explora a função fática da linguagem para convencer-nos da transformação que se operava a seus olhos. Com estes recursos, ele espera conquistar a credibilidade da leitora para a narrativa e a indulgência para com a prostituta arrependida. Lúcia retornará aos espaços de circulação da cortesã, não mais para representá-la, mas sim para negá-la. O mesmo cenário e o mesmo corpo ganharão novos conteúdos que serão explicitados à luz do dia, à distância da cidade, através da abstinência do prazer e do diálogo com a literatura.

Naquela manhã, Lúcia expressa com a eloquência a negação da mundana. Como seus novos hábitos desenvolvidos depois da ccia em casa de Sá não haviam sensibilizado Paulo e nem os demais consumidores, ela substitui a timidez do choro e do rubor pela violenta destruição dos objetos do passado: rasga o vestido escarlate, dá a Nina a pulseira de brilhantes que ganhara de Paulo e revela-nos que ninguém havia tocado em seu corpo ou pago seus novos luxos. As vestes e o gordo capitalisis

ta que haviam recomposto a imagem da cortesã, serviram-lhe na verdade para proteger o corpo. Ela interrompe a cena de reconciliação antes de um beijo de amor e, depois de um banho, retorna à sala vestida de branco. A água levava a sujeira do corpo que reaparece coberto pelos símbolos da purificação:

"Fora o acaso, ou uma doce inspiração, que arranjava o traje puro e simples que ela trazia? Tudo em branco e resplandecente como a sua fronte serena: por vestes cascas e rendas; por jóias somente pérolas. Nem uma fita, nem um aro dourado, manchava essa nítida e cândida imagem. Creio antes na inspiração. Lúcia tinha no coração o germe da poesia ingênua e delicada das naturezas primitivas, que se revela por um emblema e por uma alegoria. Ela me dizia no seu traje, o que nunca se animaria a dizer-me em palavras, que estava tão pura como eu a tinha deixado, do contacto de outro homem." (p. 399)

A água carrega a volúpia e obriga o narrador a reservar a linguagem erótica não mais para descrever os movimentos da mulher, mas sim para evocar a atmosfera sensual do passado e confessar que nele se mantém vivo o desejo de prazer:

"A minha Lúcia dos bons dias, que aveludava-se no estreito enlace com que me cerrava ao seio, que diluía-se de gozo engolfando-me num mar de voluptuosidade, que aspirava-se a vida num beijo para vazá-la de novo e gota a gota: essa, eu só revia nas minhas doces recordações; porque a realidade fugia-me, quando a buscava com desespero." (p.399)

Depois de renovar o voto de fidelidade, Lúcia começa a procurar sua identidade na literatura. Paulo a surpreende lendo *A Dama das Camélias*. O gesto de esconder o romance sob o vestido oculta o desejo inconsciente de ser amada como Margarida, mas a conversa que os amantes mantêm sobre a obra de Dumas Filho procura exorcizar o fantasma daquele sonho ro-

mântico. Lúcia toma a dianteira julgando o livro uma mentira. O centro de sua argumentação consiste em defender que o corpo prostituído não poderia revestir-se da linguagem amorosa: ao vendê-lo Margarida teria perdido o direito de transformá-lo em expressão de seus sentimentos. Amor e mercadoria são incompatíveis. Quando Paulo, na tentativa de compreender a irritação de Lúcia, traz o diálogo para o plano pessoal, ela sentencia que o amor lhe aparecia como "a mais terrível punição" (p.402). Com o orgulho ferido, ele nega o romance, para negar a paixão:

"- Está bem: deixemos em paz *A Dama das Camélias*. Nem tu és Margarida, nem eu sou Armando." (p. 403)

Ao afastarem de si a obra de Dumas Filho, os amantes apontam a separação como desfecho do relacionamento. Nas críticas ao romance, Lúcia anuncia sua trajetória. Enquanto Margarida nas censuras à infidelidade de Manon reconheceu-se como amante fiel e formulara o projeto de viver com Armando, Lúcia, espelhando-se na literatura, radicaliza seu conflito e questiona a possibilidade de um encontro amoroso para as mundanas arrependidas. Ao tentarem amar com o mesmo corpo que tantos haviam comprado, elas estariam prostituindo os sentimentos. 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.

À intimidade da casa e da literatura, o narrador novamente contrapõe um evento público. É dentro do teatro que Lúcia reitera sua impossibilidade de representar a bacante. Lá ao sentir-se observado, Paulo visita dois camarotes: o da família do Sr. R... e o de uma *Lorette* de Paris. Aparentemente, entra no primeiro apenas para cumprir uma obrigação social,

mas com isso projeta no binóculo de Lúcia a imagem da virgem de boa família, pronta para o casamento e ainda não iniciada nos segredos do amor. Ao segundo camarote dirige-se com a determinação de aproximar-se da *Lorette* para "apagar a lembrança de Lúcia (p.405). Esta autoriza Paulo a frequentar a parisiense alegando que não mais pode oferecer tudo o que a outra promete. Mas esta confissão não é o dado mais significativo da noite. O que está em cena nos dois camarotes é o desdobramento simbólico de todo o passado de Lúcia - a menina pura e a grande cortesã - que se reflete nas lentes do binóculo. Ela examina aquelas imagens à distância e comenta-as não mais com a ironia depravada da mulher pública, nem tampouco com a ingenuidade da menina. Na verdade, sua confissão expressa a amargura de não se reconhecer no espelho do mundo.

A contradição entre as imagens que invadem as lentes deflagra a reconstituição da história de Lúcia que, somente a partir desse momento, é revelada a Paulo e ao leitor. Na obra de Dumas Filho, a vida mundana de Margarida anterior a sua relação com Armando é narrada por diferentes personagens e todas têm o objetivo comum de caracterizá-la como exceção entre as cortesãs. Quanto à vida anterior à prostituição, pouco sabemos. A infância sadia no campo surge no texto fragmentariamente, em frases breves e dispersas. Assim, as referências ao seu passado obedecem às necessidades impostas pelo objetivo do narrador de tornar verossímil as características particulares de Margarida, de oferecer múltiplos testemunhos de sua capacidade de amar.

No romance de Alencar, a vida mundana de Lúcia, como vimos, <sup>ENTRA</sup> ~~entra~~ no texto através da presentificação do diálogo e da dramaticidade do conflito de Paulo, objetivando discu

tir a complexidade do processo do conhecimento da realidade. Quanto ao passado anterior à prostituição, deve-se ressaltar que ele vem ao texto como resultado da necessidade da personagem. Lúcia reconstitui sua história para tentar compreender seus sentimentos presentes, para refletir sobre sua condição, para forjar uma nova identidade. O passado é fonte em que ela se alimenta para negar a cortesã e para planejar seu futuro. Esta é uma dimensão fundamental do terceiro movimento do romance para que possamos reconhecer na trajetória de expiação da personagem um processo de humanização.

Para descobrir seu interior, Lúcia despoja-se do luxe e cobre seu corpo com "um traje quase severo" (p.408). Protege-se daquele mundo exterior em que vivia a cortesã usando "vestido escuro", "colarinho e punhos de linho", "uma botinha de merinô preto" (p.408) e mantendo "vendada" (p.409) a porta de sua alcova. Sem as marcas do prazer, ela inicia a incursão pelo passado reconstituindo, primeiramente, imagens imprecisas de atmosfera idílica da infância no campo. Os fatos positivos continuam adormecidos, ela recompõe apenas algumas impressões e revela seu interesse pelo passado de Paulo. Desta forma, ela manifesta seu desejo de transgredir as regras da relação entre amante e cortesã, fundada na exterioridade do primeiro plano das imagens. Ela quer encontrar a terceira dimensão, mergulhar na sua história e na do outro para destituir a relação que mantêm da rigidez do contacto entre objetos e revesti-la da profundidade do encontro entre pessoas.

No entanto, esse movimento de conscientização já apresenta seus limites: a supressão do corpo na relação amorosa. Na mesma manhã em que Paulo começa a conhecer o passado de Lúcia, experimenta também a primeira recusa de prazer. Procu-

rando defender-se, ela providencia um guarda-costas - a Sra. Jesuína - que inventa razões médicas para manter o agressor à distância e, finalmente, confessa que não pode mais satisfazer os desejos de Paulo. Ele interpreta esse comportamento com as palavras que ouvira de Cunha no teatro, revelando não acreditar no arrependimento. Por isso, atribui a recusa a um novo amante e supõe obter a confirmação para tal hipótese ao encontrar <sup>na</sup> a sala o vaso com uma camélia e uma carta do Cunha. Ela, com calma e determinação, atira pela janela vaso e flor e, com indiferença, rasga a carta. Assim Lúcia desfaz as suspeitas de Paulo e destrói a leitura que o Cunha fizera de seu comportamento à luz do romance de Dumas Filho. Mais uma vez, ela recusa o modelo de Margarida. Mas ele não se convence e deixa de visitá-la.

E, na falta do prazer nada melhor que ocupar-se com o dever: Paulo instala sua casa e começa a pensar no trabalho. As notícias de Lúcia chegavam pelo Rochinha e pelo Cunha. Consolava-se da solidão por supor que ela passeava pela rua do Ouvidor para vê-lo. Sob a vaidade do amante ferido esconde-se o fato de que ela não ia às vidraças importadas para escolher jóias, perfumes, vestidos, enfim, trivialidades de cortesãs.

Lúcia surpreende-o outra vez ao procurá-lo em seu novo endereço, para comunicar-lhe a disposição de que fará tudo para estar a seu lado. Após um pacto de não-agressão corporal válido para aquele dia, ela expande-se pela casa: costura, arruma, limpa e cozinha. Desempenha com tanta desenvoltura os afazeres domésticos que Paulo a compara à mãe. A tranquilidade da atmosfera familiar culmina no ritual repousante da leitura em voz alta. Em um gesto afetoso, Lúcia tira da estante *Paulo e Virgínia*. A descrição da casta infância das persona-

gens que crescem em meio à simplicidade da natureza despertam-lhe o choro. Então, Paulo escolhe *Atala* para ler. Lúcia ouve atentamente e a literatura ajuda-a a formular seu desejo: o amor fraternal.

Mas Paulo obriga-a a retornar à alcova. Ela teria que voltar ao cenário em que desempenhara com galhardia o papel da cortesã para provar a ele e ao leitor que seria impossível ressuscitá-la. E isto não é exagero retórico, pois a narração do fato (capítulo XVIII) é construída através de recursos teatrais, como o correr da cortina e as abruptas entradas e saídas da protagonista, e através de uma linguagem mórbida que anuncia o desenlace:

... "Mas não encontrei nem a antiga fragrância, nem a atmosfera tépida e ambalsamada que outrora o enchia. Estava frio e triste, como um aposento por muito tempo privado de ar e luz." (p.423)

"Há de ter ouvido falar na sensualidade nefanda dos coqueiros de cemitério, que saciavam no cadáver das belas mulheres um desejo brutal. Não creio que esses abutres da lascívia apertassem corpo mais gelado e insensível do que a múmia que se inteirificava nos meus braços. Senti o frio horror de Virgílio correr-me pela medula dos ossos:" (p.423)

Nesse momento, Lúcia revela a razão de sua morte: o medo de que o corpo prostituído gere um filho. É o medo do futuro, o medo da vida:

"- 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!" (p. 426)

Inicia-se então uma outra fase da relação entre Paulo e Lúcia que se caracteriza por "uma amizade fraternal e pura", pela "abstinência absoluta" (p.426) de prazer sexual. Ela

tem novos hábitos: abandona os lugares públicos e não sai mais durante o dia para não encontrar aqueles olhos que ainda veriam nela a cortesã; sai à noite em companhia de Paulo para passear pelos arrabaldes distantes da agitação da cidade; em casa dedica-se às tarefas ingênuas das moças como bordar, estudar francês e piano; deixa de tocar as valsas libertinas e sensuais<sup>10</sup> para cantar "alguma monótona modinha brasileira" (p.427); veste-se com a austeridade do "merinô escuro" (p.427). Só então, anima-se a convidar Paulo a visitar a casa de São Domingos, para que ele conhecesse o cenário das brincadeiras infantis, do zelo materno e do trabalho paterno. Assim, como manda o figurino romântico, o campo entra no romance para criar a atmosfera da harmonia e da pureza como contrapartida do cotidiano atormentado da traiçoeira cidade civilizada. Somente no espaço uterino do passado, Lúcia encontra a posição distanciada e a superfície de um espelho virgem para analisar e explicitar a dissociação entre seu corpo e sua alma:

"- Naquele dia ... não soube explicar-lhe ... É isto! Vela! A lama deste tanque é meu corpo: enquanto a deixam no fundo e em repouso, a água está pura e límpida!" (p. 429)

De volta à cidade, uma cena muda espera Paulo e o leitor para testar se realmente crêem na transformação de Lúcia. Jacinto, o homem que tratava dos negócios da cortesã, está na alcova. Paulo vê o leito desfeito e a carteira de dinheiro. Espreita a cena mas, como não pode ouvir o diálogo, atribui a ela os significados que emergem de seus preconceitos e de seus desejos eróticos. Agride Lúcia com um raivoso adjeti-

---

(10) Dante Moreira Leite, "Os românticos e a valsa", in *O Amor Romântico e Outros Temas*

vo - "infame" (p.431) - sai indignado e reencontra no Sá um co laborador para enfatizar a prostituição de Lúcia e para curar-se das feridas de homem traído.

Mas o acaso coloca Sá e Paulo frente a uma casa sim ples dos arrabaldes e a Jacinto. Este revela os projetos de Lúcia e põe outro conteúdo na cena muda. Ela vendera todo o luxo da cidade e preparava a mudança para aquela bucólica e modesta paisagem. Sá interpreta a narração de Jacinto à luz de Dumas Filho:

"- Está bem! São luxos de passar o verão no campo! Não lhe dou um mês que não esteja arrependida, e não volta para a sua casa da cidade." (p.433)

Isto não seria possível. Os planos de Lúcia são real mente diferentes daqueles que haviam levado Margarida ao campo. Não se tratava de um hábito da moda financiado por um rico nobre. Lúcia vendera casa, jóias, roupas e móveis para con sumar a ruptura radical com a vida mundana, revelando que, cau telosamente, traçara um projeto de vida: sozinha, encontrava forças para encaminhá-lo com determinação. Agora, o leitor po de compreender a dimensão do quarto austero que ela usava des de a doença, do colar de azeviche que tinha sua preferência des de o Baile do Paraíso, da roupa escura e fechada, da resignação e do silêncio.

Paulo corre para as desculpas e os esclarecimentos e, somente então, depois de destruir todos os adereços da corte-sã, Lúcia conta linearmente sua história: a mudança com a família para a corte, a cólera, a miséria, as moedas do Couto, a morte da amiga, seu nome real. Com a revelação integral do passado, ela recupera sua memória, seu nome e o domínio sobre suas ações. Reabilita Maria da Glória que tem uma irmã casta

para fazer-lhe companhia na nova casa. Lá ambas estarão preservadas do turbilhão da corte e dos olhos de Couto, Sã, Ro-chinha ou Cunha que jamais deixariam de vê-la como "uma perdi-da" (p.446).

A monotonia do cotidiano austero das personagens e do discurso persuasivo do narrador termina quando a morte começa a tomar conta do corpo de Lúcia para extinguir tudo o que pudesse representar ou evocar a prostituição. A opção de Maria da Glória é enterrar o corpo da cortesã e o feto que ele gerava e tentava expelir. E, somente no momento do "último suspiro" (p.457), Lúcia confessa seu amor e entrega sua alma a Paulo, cumprindo um ritual de casamento. Nesse instante de lucidez, ele explica o romance:

"- Tu me purificaste unguindo-me com os teus lábios. Tu me santificaste com o teu primeiro olhar!" (p. 457)

A linguagem do desvendamento. É assim que o romance quer apresentar-se: instrumento de revelação, processo de conhecimento da realidade. Somente o olhar de Paulo, desprovido dos trejeitos urbanos e dos vícios de interpretação da corte, poderia ver em Lúcia a menina e não a mercadoria. Somente aqueles olhos que vinham de fora, que vinham de longe. Vinham da província, das relações personalizadas - como quer Alencar - ou das relações estratificadas daquele Brasil rural em que moço solteiro descobria o prazer na senzala, no corpo negro ou mulato; pele alva era rara e sempre coberta pela pobreza<sup>11</sup>. Branca bem vestida como aquela jovem da rua da Mangueiras tinha de SER ~~de~~ sinhã que espera o casamento tratado pelo pai e suspira pelo herói dos folhetins.

---

(11) Heleieth Saffioti, *A Mulher na Sociedade de Classes: Mito e Realidade*

Faminto de sonhos, ele chegara ao Rio para construir o futuro e fruir os encantos da cidade grande. A ignorância e a fantasia do provinciano trazem outra perspectiva sobre o real e instauram o desequilíbrio. O leque escarlate de Lúcia cai e Paulo o recolhe com gestos de menino ousado e conquistador descritos pelos romances da moda. Ambos se miram. Na tela impressionista fixa-se a imprecisão do desejo e o início do mergulho no eu, no outro e no real. Com esse movimento, Alencar constrói a feição psicológica de suas personagens, explorada como em nenhum dos outros romances que haviam criado a imagem da pecadora arrependida. É a terceira dimensão que entra na estória, que afasta *Lucíola* de *A Dama das Camélias* e que leva Dante Moreira Leite<sup>12</sup> a reconhecer na cortesã do Império a superioridade e a modernidade de nosso romancista.

A linguagem desvenda que o conhecimento do mundo e da consciência individual se forjam na relação com o outro e com o real. As expectativas românticas de Paulo desmancham-se dramaticamente em sucessivos espetáculos construídos pela habilidade do Alencar dramaturgo que trabalha a contradição entre pureza e prostituição no fogo cruzado do diálogo entre as vozes experientes dos homens da cidade, no contraponto das cenas privadas aos espaços públicos.

O desnudamento da cortesã revela as normas sociais da corte, as transgressões permitidas e as passagens proibidas. Paulo é dilacerado pelas contradições entre fantasia e realidade, castidade e prostituição, deveres e desejos. Ele passa pelo processo de urbanização: descobre a ação dominadora do dinheiro na ceia do Sã e nas vitrinas da rua do Ouvidor e sente

---

(12) Dante Moreira Leite, *Psicologia e Literatura*

o sabor áspero da cristalização das relações pessoais. Quando se rasgam aos seus olhos o corpo e as roupas de Lúcia, ele conhece não apenas o mercado do prazer e suas regras, mas também o limite claro entre este e o casamento. Ele se depara com um critério básico de integração ou marginalização social da mulher. Os retalhos do vestido escarlate de Lúcia contrapõem-se ao Rio alegre e harmonioso visto do adro da Glória e compõem a imagem da cidade, explicitando as leis do espaço do progresso, do tempo futuro e dos conflitos da modernidade que começavam a ganhar concretude cotidiana na capital do Império.

Com determinação programática, o romance desnuda a devassidão, elaborando uma teoria dessa linguagem do desvendamento: abolir as reticências e escrever tudo com todas as letras, para não despertar as aventuras do espírito e da imaginação. Arrancar as máscaras com a rapidez própria do espetáculo teatral, para que a descrição do vício desperte o grito do espanto e ganhe a dimensão do escândalo. Para tanto, Alencar teoriza o poder corruptor do "véu de pontinhos" (p.345), denuncia a hipocrisia do silêncio e o caráter perturbador da voz apaixonada. Literatura é trabalho sério de análise da experiência individual; é procura de compreensão de si e do outro; é examinar o passado com a luz fria do presente; é apreender os movimentos de mudança.

Dessa forma, Alencar explicita sua reflexão sobre os recursos narrativos utilizados nas estórias das cortesãs. Retoma a aparência da confissão mas transforma o discurso de primeira pessoa em frase analítica e em ângulo privilegiado para a percepção e representação das contradições. Enquanto o depoimento de Armando é caminho para exorcizar sua culpa e reconciliar-se consigo mesmo, as cartas de Paulo, pretendem re-

criar o desequilíbrio e registrar a multiplicidade do real e a angústia do conhecimento. Assim, nosso romancista pensa e reinventa: multiplica os olhares narradores para dramatizar o conflito entre as diferentes visões, recorre às imagens gastronômicas, abusa da linguagem erótica e põe o corpo da mulher sobre a mesa para enfatizar sua condição de objeto.

Mas sob o ruído da cortina azul da alcova e do vestido de seda, esconde-se o conflito de Lúcia. Para ele não há profusão de palavras. E é desse movimento que nasce a beleza do romance. O jogo amoroso surge pela fresta entre o ocultar e o revelar, entre o branco e o escarlate, entre o amor casto e o corpo demoníaco, entre as trevas da ignorância e a luz do conhecimento. Lúcia não é apenas o caminho para Maria da Glória. Ela é também luz intermitente e lume que vaga; Lúcifer e lucidez. Na rua das Mangueiras, ao encontrar os olhos de Paulo, ela deixara transparecer a melancolia e sufocara a revolta. Esta se revela no seu mergulho intempestivo no papel de coisa pública e no seu empenho em desvendar agressivamente o corpo da cortesã, multiplicando-lhe as imagens. Nos quadros da sala de Sã e no espelho de sua própria casa, ela contempla a dimensão na sua miséria. Então Lúcia toma consciência de sua condição e compara-se ao carro de aluguel, explicitando seu caráter de mercadoria. Ao ruidoso desnudamento da cortesã ela sobrepõe uma silenciosa reconstituição de si mesma, pois a ela cabe calar. Até mesmo a manifestação da alegria que lhe provocara o azeviche é reprimida por Paulo. Para revelar o arrependimento ela deve silenciar sobre o amor e emudecer o seu corpo. A personagem se desdobra e transforma-se em expressão eloquente da concepção romântica do amor<sup>13</sup>, dissociando corpo e alma. Por

(13) Dante Moreira Leite, "Lucíola: teoria romântica do amor", in *O Amor Romântico e Outros Temas*

isso ela tem dois nomes, duas casas, dois estilos de vida.

Lúcia é o corpo selvagem que oferece o prazer e a ele se entrega em um processo mental de alheamento do qual ela só se dá conta depois do arrependimento. É a moça desprovida de sentimentos e de domínio sobre si. Nela, os olhos de Paulo despertam o passado, a possibilidade de ser vista de outra forma e não apenas como um corpo que carregava o luxo, a moda e toda sorte de adereços expostos nas vidraças da rua do Ouvidor. Por isso custa-lhe tanto reproduzir os quadros da casa de Sã. Imitar os modelos é caminho para conquistar a consciência de que a dança erótica em outras vezes nascera do automatismo. Naquele momento, dar vida às figuras pintadas era manifestar sua revolta; era dar uma resposta agressiva a Paulo que lhe negara o afeto.

Ao arrependimento segue-se o recolhimento - tempo de amor intenso e de fidelidade silenciosa - que a gritaria do mercado vem interromper, exigindo satisfações. A imperiosa negação da liberdade de escolher o amante provoca em Lúcia a necessidade de conhecer a si mesma. Ela começa a procurar sua identidade na sua própria história e na história dos outros - nas estórias da literatura. Por isso vai a Dumas Filho e na veemente rejeição do modelo de Margarida anuncia seu processo de expiação que consiste em afirmar a impossibilidade de o corpo prostituído entregar-se ao amor. Tampouco ela se reconhece no espelho do mundo real, pois, amargamente, no teatro, não se vê refletida na menina ingênua da família R... nem na *lorette* visitadas por Paulo. Nelas, Lúcia vê reproduzidos dois momentos de seu passado: um, distante no tempo e no espaço, é a imagem da infância em São Domingos; outro é o da vida na cidade entre os luxos do pau-cetim, do brilhante e da seda. Então ela

recupera lentamente seu passado, cobre o corpo e ressuscita sua alma e seu nome verdadeiro. Somente ao final do romance, junto com Paulo, o leitor descobre que essa trajetória correspondia à silenciosa formulação de um projeto para o futuro: afastar-se dos espaços da cortesã e viver com a irmã em uma pequena casa nos arrabaldes da cidade; trocar a noite agitada pela austeridade do dia, a seda escarlate pelo algodão marinho. Cobre-se Lúcia para revelar Maria da Glória.

Esse caminho da personagem feminina beira a exposição didática<sup>14</sup> porque é construído pelo desdobramento da narrativa. Esta, em um primeiro momento empenha-se em desvendar a cortesã para, posteriormente, expor o processo de expiação. A dramaticidade da primeira parte contrapõe-se à monotonia da segunda; enquanto esta exige do leitor a paciência, aquela ele acompanha aos sobressaltos.

O procedimento narrativo fundamental utilizado para construir o tenso desnudamento de Lúcia consiste nos sucessivos desdobramentos do foco narrativo. As vozes de Sá, Cunha, Rochinha e Couto confrontam-se no presente do diálogo com os sonhos românticos de Paulo. A multiplicação dos narradores re-

---

(14) Nabuco não perdeu a oportunidade de explorar o desdobramento da estrutura narrativa:

"O romance do Sr. J. de Alencar produz duas impressões diversas. A primeira é de pesar pelo modo por que o escritor compreendeu a liberdade da arte, e pelas descrições *plásticas* de intimidade e orgias pensadas friamente no gabinete. Essa parte do romance, ou antes esse romance, só deve ser lido nas 'casas de tolerância'. A outra impressão é de tristeza pelos sofrimentos de Lúcia, mas quem leu *Manon Lescaut* e o romance de A. Dumas sabe que essas histórias só podem acabar por lágrimas. Essa outra parte, ou esse outro romance, deve convir às mulheres que acham-se no caminho de Damasco, às penitentes que rezam com fervor à Santa Maria-Madalena, pura e deslumbrante visão do Evangelho, cujo nome a tradição e a arte deviam profanar, adorando-o!" (*A Polêmica Alencar-Nabuco*, intr. e org. de Afrânio Coutinho, p. 138).

produz a imagem da mulher pública que se contrapõe à moça recatada que o provinciano esperava encontrar. Atentamente, ele ouve o que os *habitués* da corte têm a dizer. Cada um lhe revela um episódio ou um aspecto particular da cortesã que, gradativamente, vão compondo para Paulo e para o leitor o perfil de Lúcia e neles despertando o desejo de compreendê-la e conhecê-la. Mas para os diversos homens experientes, os traços particulares daquela mulher recebem a depreciativa etiqueta de excêntricas, revelando a dimensão da relação reificada que todos eles têm com a cortesã: relação fixa, codificada e impessoal entre objetos, entre papéis sociais.

Esse confronto entre as diferentes percepções do real torna-se mais dramático porque se dá em um tempo condensado, em um presente composto por momentos pontuais, pela ruptura de cada encontro. No teatro, na rua do Ouvidor ou na casa de Sá, Paulo depara-se com a imagem da mulher de domínio público. De lá é impossível fugir, pois Alencar explora cuidadosamente o corpo de Lúcia, seu perfume e suas roupas para desfazer o equívoco do provinciano. Ela, em sua casa, aparece com o traje branco da rua das Mangueiras para enfatizar que Paulo jamais poderia vê-la como da primeira vez. Ele, estonteado entre as múltiplas imagens da mundana que encontra nos espelhos da casa de Lúcia ou nas frases de seus amigos, tem que passar ainda pela tortura construída por Alencar. Este, gradativamente, vai tingindo o romance de escarlate e com ele erotizando o cenário, os atores e a linguagem, para abruptamente fazer com que desaja surja a pele nua da cortesã.

Depois da conflitiva representação da multiplicidade do real, da convivência com a contradição, o romance entra no trilho estreito de apresentar uma única direção para a pe-

cadora arrependida. Na segunda parte do texto, Paulo é o único narrador. Sempre no mesmo tom vai contando um cotidiano em que não há lugar para o prazer. Nas minúcias da descrição e nas constantes conversas com a leitora, revela-nos que está empenhado em convencer-nos do arrependimento e da transformação de Lúcia. A intenção moralizadora da obra expressa-se em um longo processo de expiação, planejado pela própria cortesã, que se estende em um presente contínuo povoado por sombras do passado e por um silêncio sobre o futuro. E, como Alencar quer trancar o amor de Lúcia, a segunda parte do romance caminha no sentido de uma gradativa redução do espaço. A personagem deixa o teatro, a rua do Ouvidor e a cidade para enclausurar-se em uma pequena casa dos arrabaldes. A linguagem erótica desaparece para dar lugar às conversas sobre o jardim, a costura e a inocência das visitas domingueiras.

Nesse espaço reduzido, algumas das demais vozes narrativas da primeira parte passam rapidamente pelo texto exclusivamente para expor suas expectativas em relação à cortesã. Sá, na conversa com Jacinto, e Cunha, através de uma carta e uma camélia, interpretam o recolhimento de Lúcia à luz da obra de Dumas Filho: ela, como Margarida, estaria vivendo uma primavera amorosa com um bacharel apaixonado e, quando ele a abandonasse, retornaria à vida agitada, tomando o braço de um amante de bolsa cheia. Mas a intervenção desses narradores não mais é utilizada para criar conflitos. Alencar mobiliza-os para mais uma vez negar o modelo de *A Dama das Camélias* e para revelar que o arrependimento de Lúcia não é reconhecido. Aos olhos dos habitantes da corte, ela seria sempre a mulher perdida. O silêncio dos múltiplos narradores é expressão da rigidez social da cidade do Rio, que custaria a entrar no compasso

do progresso da iluminação a gaz, financiada pelos barões do café.

Perante a ordem, o arrependimento da cortesã é tão excepcional que o narrador-personagem confessa sua dúvida quanto à eficácia do seu texto para persuadir a senhora leitora, tanto no uso abusivo da função fática da linguagem, quanto na atitude de enviar uma mecha dos cabelos de Lúcia junto com as cartas. O objeto é o portador do pedido de indulgência e a ele Paulo aliena o poder revelador da estória; é também o apelo do autor ao mórbido sentimentalismo romântico; é, enfim, a nudez da contradição alencariana entre invenção e convenção literária, que reapareceria sob outros ângulos no final feliz de *Sonhos D'Ouro* e de *Senhora*.

O desdobramento da narrativa, determinando dois compassos diferentes para a respiração do leitor, dá eloquência ao desdobramento da personagem, à visão romântica do amor e à rigidez da ordem social que não reconhece a possibilidade do arrependimento. No romance, a mulher prostituída estava revelada em toda sua baixeza e punida inequivocamente. Nada de conhecer o amor, nada de casamento de consolação ou de por no mundo um filho do pecado, como Carolina de *As Asas de um Anjo*. Essa organização do texto revela também outra dimensão da concepção alencariana do amor que consiste em ver o corpo como um elemento perturbador<sup>15</sup>. Tratada de maneira caricatural em *A Pata da Gazela*, ela ganha em *Lucíola* a densidade da trajetória da personagem e reflete-se na estrutura da narrativa. O desnudamento de Lúcia tanto perturba o narrador, que é nesse momento que Paulo se indaga constantemente sobre os recursos

---

(15) Dante Moreira Leite, *Psicologia e Literatura*

de linguagem mais adequados para representar a realidade: de-  
têm-se em avaliar o perigo das reticências e a dificuldade de  
analisar a experiência passada. Da reflexão resulta uma narra-  
tiva construída pelo conflito entre múltiplos narradores, pe-  
la dramaticidade do diálogo e pela exploração da linguagem eró-  
tica, elementos que dão à leitura um ritmo excitante e pertur-  
bador. O silêncio do corpo de Lúcia acalma o narrador, disten-  
de a narrativa e aplaca a ira de qualquer leitor conservador.  
Sob esse ângulo, *Lucíola* poderia ser uma expressão concreta da  
interpretação que Leslie Fiedler<sup>16</sup> dá à trajetória do romance  
burguês cujo fio condutor consistiria em caminhar no sentido  
de identificar o amor à continência sexual.

Assim, com veemência, a expiação de Lúcia consome o  
corpo prostituído e destrói a fonte de perturbação da narrati-  
va e da ordem social. Compondo esse perfil para a cortesã do  
Império, Alencar expia seu pecado de ter escrito *As Asas de um  
Anjo*. A censura que recaía sobre ele e sua Carolina não só lhe  
despertara irritação, mas também revelara que a condescendên-  
cia parisiense, que permitira a Margarida conhecer o amor, era  
imperdoável no Rio de Janeiro. Em *Lucíola*, Alencar encontra a  
oportunidade de repassar à sua personagem a violência do cas-  
tigo que sofrera.

No entanto, se em 1862, ele retoma a temática da pros-  
tituta arrependida, não é simplesmente por birra ou para refa-  
zer sua imagem de homem sisudo que tem em mira o Senado. Cer-  
tamente, com ela, Alencar queria insistir na denúncia da cor-  
rupção dos costumes que ele via desembarcar ao lado do progres-  
so. Não é por acaso que, para desnudar a cortesã, ele rasga a

---

(16) Leslie Fiedler, *Love and Death in The American Novel*

moda de Paris vendida na rua do Ouvidor; não é por acaso que Lúcia expressa seu arrependimento substituindo a seda escarlate pelo algodão marinho, tão discreto como as modinhas brasileiras que ela passa a cantarolar. Se a liberdade de importação trazia a máquina de costura<sup>17</sup>, trazia também o ousado decote parisiense, o rodopiar embrigador das valsas, a obsessão pela carruagem e aquela *Lorette* que Paulo persegue no teatro, esperando encontrar nela o que Lúcia já não podia lhe dar.

Mas, a prostituição, essa não. Essa não era artigo de importação. Há muito tempo ela passeava pelos núcleos urbanos e pelas grandes cidades do país<sup>18</sup>. Na década de quarenta, a gravidade do problema já havia despertado o interesse dos médicos<sup>19</sup>. Nessa medida, ao compor o romance, Alencar insistia na denúncia e na análise de um problema da realidade social do Rio de Janeiro. No entanto, como isto se faz através de uma linguagem dilacerada pelo dilema entre revelar e ocultar, cabe a interrogação: o quê se oculta atrás dessa revelação da prostituição e da punição que a ela deve ser aplicada?

Já na descrição do romance foi possível observar que a veemência da linguagem canalizada para a denúncia da devassidão deixava no silêncio a relação amorosa entre Paulo e Lúcia. No espelho de Margarida, a personagem de Alencar exagera sua condição de prostituta para afastar a possibilidade de

---

(17) Em 3 de novembro de 1954, Alencar confessava seu encanto pelas "Máquinas de coser" (*Ao Correr da Pena*, in *Obra Completa*, vol. IV, p. 669) e descrevia a oficina de costura de M<sup>me</sup> Besse.

(18) Gilberto Freire, *Sobrados e Mucambos*; Heleiet Saffioti, op. cit.

(19) Gilberto Freire, em *Sobrados e Mucambos*, comenta um trabalho de 1845 do médico Dr. Lassance Cunha, que tem o título de *A Prostituição, em Particular na Cidade do Rio de Janeiro*. Não consegui localizar a obra, mas vejo nela um indício da proporção que o problema assumia.

amar. Na gradativa destruição do corpo de Lúcia escondem-se seus sentimentos e a covardia masculina que é claramente uma questão problematizada na obra de Dumas Filho. Dilacerado pela culpa, Armando adoece, transforma sua confissão em purgação e dá ao romance uma estrutura atormentada. Na obra de Alencar, o aspecto perturbado e perturbador da narrativa vincula-se à revelação do corpo prostituído, fonte de toda a perturbação de Paulo. Este, construindo seu depoimento como recomposição de um processo de conhecimento, oculta seu amor por Lúcia, seu desejo de mergulhar no prazer, sua incapacidade de conviver com as contradições, sua aceitação tácita da ordem social que gera e pune a cortesã, pois, afinal, ele jamais pensou em casar-se com Lúcia ou sentiu-se culpado pelos sofrimentos daquela mulher. Ele é capaz apenas da complacência das visitas domingueiras. Na medida em que Paulo e Lúcia silenciam sobre a possibilidade de um projeto futuro comum, o romance revela a rigidez social: para a cortesã não há perdão. Sua marginalização social é norma suficientemente estabelecida para não despertar questionamentos, culpas ou indagações.

Como toda veemência do romance recai sobre a revelação da cortesã para o provinciano, o texto reduz seu ângulo de visão para focalizar Lúcia e, com isso, denuncia a prostituição como trajetória individual e acidental, ocultando sua relação com o trabalho<sup>20</sup>. Enquanto nos textos de Dumas Filho o trabalho, e sua conseqüente miséria, é sombra permanente que acompanha Margarida seja através da voz de Prudência, no romance, seja através da vida regrada de Nichette, na peça, em *Lucíola* ele está ausente. A miséria de Lúcia é apresentada co

---

(20) Jacob Gorender, *A Burguesia Brasileira*

mo resultado de uma grande epidemia e não como eco do reduzido mercado de trabalho para as mulheres livres; sem fortuna ou herança, de onde saíam as prostitutas brancas<sup>21</sup>. Alencar gastou todos os tons fortes para desenhar sua personagem; faltou-lhe tinta para completar o quadro com o solo social em que ela transitava. Este, sem dúvida, apresentava alguns meios-tons que não figuravam nas telas européias.

Em terras de além-mar, o tema da cortesã arrependida conquistara aspectos de modernidade certamente porque se prestava a analisar a relação entre prostituição, industrialização e urbanização; apresentava-se como um ângulo fecundo para refletir sobre os novos valores sociais dominantes trazidos pela burguesia, que transformara a família e a mulher em espaço privado e sagrado para preparar herdeiros competentes; possibilitava, enfim, delinear as formas daquele mundo regido pelo trabalho produtivo e pelo capital impessoal cuja procedência a ninguém interessava investigar. Em contrapartida, aqui, a temática da cortesã implicava em outras sombras, já que nosa modernidade no mercado internacional tinha a marca específica do trabalho escravo e da extensa e intensa produção e exportação de produtos agrícolas. Por isso, a sombra de Lúcia não é apenas a costureira (Nichette) ou a criminosa (Moll ou Flor-de-Maria), mas é também a negra e a mulata. A prostituição dos sobrados estava cercada pela prostituição dos mucambos.

Esta complexidade, ainda não equacionada inteiramente por nossos historiadores, realmente escapou a Alencar. Mas, em contrapartida, o tema serviu-lhe para apreender um dos mui

---

(21) Heleiet Saffioti, op.cit.

tos aspectos da transformação que se operava no centro do Brasil. Naquele Rio de Janeiro que, entre 1840 e 80, convivia com a força do capital comercial e suas primeiras investidas nos rumos da indústria, com a expansão e consolidação do sistema bancário, com as primeiras sociedades econômicas e financeiras<sup>22</sup>, a medida monetária pipocava em diferentes lugares e com múltiplas aparências. Alencar registrou algumas no teatro, nos romances (*Senhora e Sonhos D'Ouro*, especialmente) e também nas crônicas. Em uma delas foi tão inoportuno que perdeu o emprego no *Correio Mercantil*:

"Dantes os homens tinham as suas ações na alma e no coração; agora têm-nas no bolso ou na carteira. Por isso na quele tempo se premiavam, ao passo que atualmente se compram.

Outrora eram escritas em feitos bilhantes nas páginas da história, ou da crônica gloriosa de um país; hoje são escritas num pedaço de papel dado por uma comissão de cinco membros.

Aquelas ações do tempo antigo eram avaliadas pela consciência, espécie de cadinho que já caiu em desuso; as de hoje são cotadas na praça e apreciadas conforme o juro e interesse que prometem."<sup>23</sup>

Eram os aspectos demoníacos do progresso. Lúçifer e Lúcia brilham no céu do Rio de Janeiro com todas essas nuances. Por isso, certamente, Alencar entrara pelo tema da corte sã. Por isso precisava rasgar o escarlata parisiense que contaminara a mocinha de São Domingos.

Sob esse ângulo, *A Dama das Camélias* era um referen çial privilegiado. Era a possibilidade de dialogar com a mo-

---

(22) Eulália Maria Lahmeyer Lobo, *História do Rio de Janeiro (do capital comercial ao capital industrial e financeiro)*

(23) José de Alencar, *Ao Correr da Pena*, in *Obra Completa*, vol. IV, p. 819.

deriedade do mundo civilizado para procurar compreender as feições da realidade brasileira. Por isso, a presença do romance de Dumas Filho - tão popular no Brasil -, em *Lucíola* não nos deve levar ao cômodo rótulo da imitação. Ela é a forma explícita de Alencar desenvolver sua reflexão sobre o romance brasileiro.

Lúcia imita as bacantes, espelha-se em Margarida, em *Paulo e Virgínia* e em *Atala* para analisar-se compreender seus limites e formular seus desejos. *Lucíola* espelha-se estruturalmente em *A Dama das Camélias* para construir a imagem da cortesã do Império, que não pode contar com a cumplicidade dos bacharéis parisienses para um amor de primavera nem tampouco com a revolta de Armando. Lúcia enfrenta uma sociedade mais rígida que lhe permite apenas projetos solitários e a morte silenciosa.

Na conversa entre Lúcia e Margarida, Alencar ensaia a concretização de um princípio fundamental e norteador de sua reflexão sobre a literatura desenvolvida nos textos críticos, qual seja, o de que nossa produção cultural deveria ser construída a partir da análise da realidade brasileira e do diálogo com a civilização avançada. Em *Lucíola* este diálogo se realiza através da estrutura de espelhamento que o autor utiliza para compor o texto. Na descrição do romance, foram insistentemente apontadas as situações que explicitam o espelhamento. Vale apenas ressaltar que esta estrutura, que é mola propulsora da reflexão da personagem sobre si mesma e da linguagem, consiste em um caminho escolhido para por em evidência as diferenças e não as semelhanças. Nesse rumo, Alencar chegou à composição de um romance mais complexo que o de Dumas Filho.

Um romance da modernidade, como quer Dante Moreira Leite<sup>24</sup>, ou um romance dos "adultos", como interpreta Antônio Cândido<sup>25</sup>.

Para aprofundar sua reflexão sobre as especificidades brasileiras, Alencar mergulha na imaginação, detém-se na "palavra calma e refletida" (*Lucíola*, p.311) e dá à personagem da cortesã uma vida interior e uma dimensão conflitiva que não havia em seus modelos importados. Lúcifer, Lúcia e lucidez. Ao criá-la, Alencar constrói um romance que teoriza sua linguagem, que revela seu processo de elaboração. Por isso, *Lucíola* ultrapassa os limites de uma estorinha de amor que não teve um final feliz. O depoimento de Paulo canaliza sua força para problematizar a dificuldade de reproduzir e analisar a realidade, procurando evidenciar sua multiplicidade e a impotência do escritor em apreendê-la em sua totalidade.

Assim, *Lucíola* revela o romance como veículo de discussão da realidade e da literatura, como caminho para o conhecimento das características brasileiras. A obra convoca o leitor para reconhecer a literatura como trabalho de análise do real e de diálogo com outras obras de outros lugares e de outros tempos; como a aventura da interação com o outro que nos leva ao conhecimento e nos transforma, tal como a trajetória de Lúcia e de Paulo e em nada semelhante à de Armando e Margarida. Escrever romances é desnudar gradativamente o Rio de Janeiro harmonioso visto do adro da Glória; é assumir o minguado ângulo da primeira pessoa e ensaiar, uma vez e mais outra, em múltiplas direções. Por isso, *Lucíola* chama também a atenção do leitor para o fato de que o projeto de

---

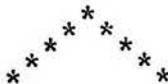
(24) Dante Moreira Leite, *Psicologia e Literatura*

(25) Antônio Cândido, *Formação da Literatura Brasileira*, Vol. II, p. 225

Alencar para a criação do romance não pode ser encontrado em apenas uma obra. Afinal, estamos em 1862 e ele continuaria retomando esses problemas, escrevendo outros romances, mais uma peça e vários discursos e panfletos políticos.

*"Paro aqui, interrompendo o desenvolvimento do assunto. Mas como o desalinho é uma das graças desta espécie de escritores familiares, espero me não levarã a mal a falha de método e dedução das idēias."*

*Jose de Alencar ("O nosso Cancioneiro")*



B I B L I O G R A F I A

I - TEXTOS ANALISADOS

- ALENCAR, José de - "A comédia brasileira", in *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1960, Vol IV
- - "As Asas de Um Anjo", in *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1960
- - "Benção paterna", in *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1960, Vol. I
- - "Beotices", in *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1960, Vol. IV
- - "Carta a D.Paula de Almeida", in *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1959, Vol.I
- - "Carta ao Dr.Jaguaribe", in *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1960, Vol.III
- - "Cartas sobre A Confederação dos Tamoios", in *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1960, Vol.IV
- - "Castro Alves", in *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1960, Vol. IV
- - "Como e porque sou romancista", in *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1959, Vol. I
- - "Dicionário contemporâneo", in *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1960, Vol. IV
- - *Lucíola*, in *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1959, Vol. I
- - "O estilo na literatura brasileira", in *Rev.Ensaaios Literários*. São Paulo, 1850. (anexo)
- - "O nosso Cancioneiro", in *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1960, Vol. IV
- - "Os Sonhos D'Ouro", in *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1960, Vol. IV
- - "O vate bragantino", in *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1960, Vol. IV
- - "Pós-escrito a *Diva*", in *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1959, Vol. I
- - "Pós-escrito a segunda edição de *Iracema*", in *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1960, Vol. III

- ALENCAR, José de - "Questão filológica", in *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1960, Vol. IV
- COUTINHO, Afrânio - (org.) *A Polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1965.
- DEFOE, Daniel - *Moll Flanders*. Trad. de Antonio Alves Cury. São Paulo, Abril Cultural, 1971.
- DUMAS FILHO, Alexandre - *A Dama das Camélias*. Trad. de Gilda de Mello e Souza. São Paulo, Brasiliense, 1965 (drama)
- - *A Dama das Camélias*. Trad. de Rubens Stuckenbruck. Rio de Janeiro, BUP, 1965. (romance)
- DUMAS FILS, Alexandre - "À propos de *La Dame aux Camélias*", in *La Dame aux Camélias*. roman, théâtre et livret. Paris, Flammarion, 1981.
- PRÉVOST, Abade - *Manon Lescaut*. Trad. de João Barreira. Lisboa, Verbo, 1972.
- PRÉVOST, Abbé - "Avis de l'auteur" in *Manon Lescaut*. Paris, Gallimard, 1972.

## II - BIBLIOGRAFIA GERAL

- ADORNO, Theodor - "Posição do narrador no romance contemporâneo", in BENJAMIN . ADORNO . HORKHEIMER . HAMERMAS . *Textos Escolhidos*. Traduções de José Lino Grünnewald et al. São Paulo, Abril Cultural, 1980
- AGUIAR, Flávio - *Os Demônios da Nacionalidade no Teatro de José de Alencar*. Tese de doutoramento, USP, São Paulo, 1979.
- ALENCAR, José de - *Ao Correr da Pena*, in *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1960, Vol. IV
- APPEL, Myrna - *Idéias Encenadas: O Teatro de Alencar*. Dissertação de Mestrado, UFRGS, Porto Alegre, 1980.
- ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar - "José de Alencar - perfil literário" in *Araripe Júnior: Teoria, Crítica e História Literária*. Sel. e apr. de Alfredo Bosi. Rio de Janeiro, LTC; São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1978.
- ARIÈS, Philippe - *História Social da criança e da Família*. Trad. de Dora Flaksman. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.

- AUERBACH, Erich - "A ceia interrompida", in *Mimesis*; a representação da realidade na literatura ocidental. Trad. de Suzi Frankl Sperber. São Paulo, Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1971
- BALZAC, Honoré de - *Esplendores e Misérias das Cortesãs*. Trad. de Casemiro Fernandes, Gomes da Silveira e Vidal de Oliveira. Porto Alegre, Globo, 1952
- BENJAMIN, Walter - "O narrador - observações sobre a obra de Nikolai Leskow", in BENJAMIN. ADORNO. HORKHEIMER. HABERMAS. *Textos Escolhidos*. Traduções de José Lino Grünnewald et al. São Paulo, Abril Cultural, 1980
- - "Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle", in *Poésie et Révolution*. Paris, Denoel, 1971.
- BORY, Jean-Louis - "Manon ou les désordres du monde", in PRÉVOST, Abbé. *Manon Lescaut*. Paris, Gallimard, 1972.
- BOSI, Alfredo - *História Concisa da Literatura Brasileira*. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo, Cultrix, 1977.
- BROCA, Brito - *Românticos, Pré-românticos e Ultra-românticos; vida literária e Romantismo brasileiro*: São Paulo, Polis; Brasília, INL, 1979.
- CÂNDIDO, Antônio - *Literatura e Sociedade; estudos de teoria e história literária*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1965.
- - *Formação da Literatura Brasileira* (momentos decisivos). 3<sup>a</sup> ed. São Paulo, Martins, 1969, 2 vols.
- - "Literatura e subdesenvolvimento", in *Rev. Argumento* nº 1. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973.
- - "Timidez do romance (estudo sobre as justificativas da ficção no começo do séc. XVII)", in *Alfa* (Rev. do Dpt<sup>o</sup> de Letras da FFCL de Marília) Nº 18-19, 1972/73
- CARPEAUX, Otto Maria - *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1963, Vol. V
- CASTELLO, José Aderaldo - *A Polêmica sobre A Confederação dos Tamoiós*. São Paulo, FFCL da Universidade de São Paulo, 1953.
- CHEVALIER, Louis - *Classes Laborieuses et Classes Dangereuses*. Paris, Plon, 1958.
- - *Montmartre: Du Plaisir et du Crime*. Paris, Éditions Robert Laffont S.A., 1980.

- CORBIN, Alain - *Les Filles de Noce; misère sexuelle et prostitution aux 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles*. Paris, Éditions Aubier Montaigne, 1978.
- COUTINHO, Afrânio - *A Tradição Afortunada*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1968.
- DENIS, Ferdinand - "Resumo da História Literária do Brasil", in *Historiadores e Críticos do Romantismo* 1. A contribuição européia: crítica e história literária. Sel. e apr. Guilhermino César. Rio de Janeiro, LTC; São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1978.
- ENGELS, Friedrich - *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado*. 4<sup>a</sup> ed. Trad. de Leandro Konder. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- EXPILLY, Charles - *Mulheres e Costumes do Brasil*. 2<sup>a</sup> ed. Trad. Pref. e notas de Gastão Penalva. São Paulo, Ed. Nacional; Brasília, INL, 1977.
- FERRERAS, Juan Ignacio - *La Novela por Entregas 1840-1900*. Madrid, Taurus, 1972.
- FIEDLER, Leslie A. - *Love and Death in The American Novel*. New York, Stein and day/Publishers, 1975.
- FONSECA, Guido - *História da Prostituição em São Paulo*. São Paulo, Ed. Resenha Universitária, 1982.
- FREIXEIRO, Fábio - *Alencar; os Bastidores e a Posteridade*. Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional, 1977.
- FREYRE, Gilberto - *Sobrados e Mucambos*. 5<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro, José Olympio; Brasília, INL, 1977.
- FRYE, Nortrop - *Anatonia da Crítica*. Trad. de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, Cultrix, 1973.
- GORENDER, Jacob - *O Escravidão Colonial*. São Paulo, Ática, - 1978.
- - *A Burguesia Brasileira*. São Paulo, Brasiliense, - 1981.
- HABERMAS, Jürgen - "A família burguesa e a institucionalização de uma esfera privada referida à esfera pública", in CANEVACCI, Massimo, (org.) *Dialética da Família*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo, Brasiliense, - 1981.
- - *História y Crítica de la Opinión Pública (La transformación estructural de la vida pública)*. Trad. esp. de Antoni Domènech e Rafael Grasa. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1981.

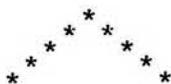
- HOBSBAWN, Eric - *A Era das Revoluções 1789-1848*. Trad. de Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.
- HAUSER, Arnold - *História Social da Literatura e da Arte*. 2ª ed. Trad. Walter H. Glenny. São Paulo, Mestre Jou, 1972, 2 vols.
- JAKOBSON, Roman - *Linguística e Comunicação*. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix - Ed. da Universidade de São Paulo, 1969.
- LAHMEYER LOBO, Eulália Maria - *História do Rio de Janeiro* (do capital comercial ao capital industrial e financeiro). Rio de Janeiro, IBMEC, 1978, 2 vols.
- LEITE, Dante Moreira - *O Caráter Nacional Brasileiro; história de uma ideologia*. 3ª ed. São Paulo, Pioneira, 1976.
- - *O Amor Romântico e Outros Temas*. 2ª ed. São Paulo, Ed. Nacional-Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.
- - *Psicologia e Literatura*. São Paulo, Ed. Nacional-Ed. da Universidade de São Paulo, 1967.
- LOPES, Hélio - *A Divisão das Águas; contribuição ao estudo das revistas românticas Minerva Brasiliense (1843-1845) e Guanabara (1849-1856)*. São Paulo, Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.
- LUKACS, Georges - *La Théorie du Roman*. Trad. fran. de Jean Clai revoye. Lausanne, Éditions Gonthier S.A., 1963.
- MACEDO, Joaquim Manoel de - *Memórias da Rua do Ouvidor*. São Paulo, Saraiva, 1963.
- - *Um Passeio pela Cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1966.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo de - *José de Alencar e Sua Época*. São Paulo, Lisa - Livros Irradiantes S.A., 1971.
- MARTINS, Wilson - *História da Inteligência Brasileira*. São Paulo, Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977, vol. III.
- MELLO e Souza, Gilda Rocha de - *A Moda no Século XIX* (Ensaio de Sociologia Estética) Separata da Revista do Museu Paulista, N.S. Vol. V.
- MENDILOW, Adam A. - *O Tempo e o Romance*. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre, Globo, 1972.

- MENEZES, Raimundo de - *José de Alencar: Literato e Político*. 2ª ed. Rio de Janeiro, LTC, 1977.
- MEYER, Marlyse - "O que é ou quem foi Sinclair das Ilhas?", in *Rev. Almanaque* nº 8. São Paulo, Brasiliense, 1978.
- - "Folhetim para Almanaque ou Rocamboles, A Ilíada do Realejo", in *Rev. Almanaque*, nº 14. São Paulo, Brasiliense, 1982.
- MILLET, Kate - *La Politique du Mâle*. Trad. franc. Elisabeth Gilli. Paris, Éditions Stock, 1979.
- MOTTA, Arthur - *José de Alencar (o escriptor e o político)*. - Rio de Janeiro, F. Briguiet Editores, 1921.
- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg - "De *La Dame aux Camélias* a *La Traviata*: l'évolution d'une image bourgeoise de la femme", in DUMAS FILS, Alexandre. *La Dame aux Camélias*; roman, théâtre et livret. Paris, Flammarion, 1981.
- NITRINI, Sandra - "Semelhanças e contrastes entre *Lucíola* e *A Dama das Camélias* (sistema de relações entre as personagens, entre as personagens e a sociedade). Manuscrito inédito.
- PARENT-DUCHÂTELET, Alexandre - *La Prostitution à Paris au XIX<sup>e</sup> Siècle*. Paris, Seuil, 1981.
- PARKER, Alexander A. - *Los Pícaros en la Literatura; La novela picaresca en España y Europa. (1599-1753)* 2ª ed. Trad. esp. Rodolfo Arévalo Mackrey. Madrid, Gredos, 1975.
- PENA, Maria Valéria - *Mulheres e Trabalhadoras* (presença feminina na constituição do sistema fabril). Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.
- PIRES VARA, Teresa - "A cicatriz de origem", in *Rev. Almanaque* nº 8. São Paulo, Brasiliense, 1978.
- PRADO JÚNIOR, Caio - *Evolução Política do Brasil*. 10ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1977.
- PROENÇA, M. Cavalcanti - "José de Alencar na literatura brasileira", in ALENCAR, José de, *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1959, vol. I
- PRAZ, Mario - *La carne, La Muerte y El Diabro en La Literatura Romántica*. Trad. esp. Jorge Cruz. Caracas, Monte Avila, 1969.

- RICHARD, Jean-Pierre - *Études sur le Romantisme*. Paris, Seuil, 1970.
- ROSENFELD, Anatol e GUINSBURG, J. - "Romantismo e Classicismo", in GUINSBURG, J. (org.). *O Romantismo*. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- ROSENFELD, Anatol - "Reflexões sobre o romance moderno", in *Texto/Contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1969.
- ROSSUM-GUION, Françoise Van - "Point de vue ou perspective narrative", in *Rev. Poétique* nº 4. Paris, Seuil, 1970.
- ROUGEMONT, Denis de - *L'Amour et L'Occident*. 26ª ed. Paris, Unión Générale D'Éditions, 1975.
- SAFFIOTI, Heleieth - *A Mulher na Sociedade de Classes; mito e realidade*. Petrópolis, Vozes, 1976.
- SALLES, Catherine - *Les Bas-fonds de L'Antiquité*. Paris, Éditions Robert Laffont S.A. 1982.
- SCHWARZ, Roberto - *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo, Duas Cidades, 1977.
- SUE, Eugène - *Os Mistérios de Paris*. São Paulo, Ed. Distribuidora Internacional, s/d, 2 vols.
- SULLEROT, Evelyne - *A Mulher no Trabalho*. Trad. de Antônio Teles. Rio de Janeiro, Ed. Expressão e Cultura, 1970.
- TÁVORA, Franklin - *Cartas a Cincinato; estudos críticos de Semprônio*. Pernambuco, J.W.de Medeiros, 1872.
- TIERNO GALVAN, Enrique - "Sobre la novela picaresca" in *Sobre la Novela Picaresca y Otros Escritos*. Madrid, Ed. Tecnos, 1974.
- VIANA FILHO, Luis - *A Vida de José de Alencar*. Rio de Janeiro, José Olympio; Brasília, INL, 1979.
- VILAR, Pierre. "El tiempo del Quijote", in *Crecimiento y Desarrollo*, 3ª ed. Barcelona, Editorial Ariel, 1976.
- VIOTTI DA COSTA, Emília - *Da Monarquia à República: Momentos Decisivos*. São Paulo, Editorial Grijalbo, 1977.
- WATT, Ian - "Defoe as novelist", in *The Pelican Guide to English Literature*. 2ª ed. Penguin, Middlesex, 1963, vol. IV.

WATT, Ian - *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. 3<sup>d</sup> ed. Berkeley/Lon Angeles, University of Caligornia, 1962.

WOOLF, Virginia - "Defoe", in *The Commom Reader*. First Series, London, The Hogarth Press, 1975.



A N E X O

O ESTYLO NA LITTERATURA BRASILEIRA

*Expressão do Estylo. - Estylo classico e quinhentista. Estylo moderno. - Renascimento do estylo quinhentista: - Filinto Elysio. - Escriptores portuguezes modernos: - Castilho - Garret - A Herculano - Mendes Leal. - Gallicismos. Fr. Francisco de S. Luiz. - Escriptores Brasileiros. - Qual o estylo que se harmonisa mais com a A nova litteratura.*

A palavra é a reflexão, o echo do pensamento: - na nossa língua portuguesa, tão rica de expressão, ella reveste as idéias de uns toques suaves, de uma melodia sonora que encanta; - e os labios achão certo prazer indefinido em repetir a phrase doce e maviosa de um escriptor de bonito estylo. Sua alma se mira enlevadamente na dicção, e da-lhe uma expressão intima e verdadeira: suas palavras parecem sorrir docente com os enleios do coração, palpitar com as incertezas, suspirar tristemente com as maguas e afflicções: e sua phrase é singela e meiga como o perfume dos sentimentos doces, ou solemne e ardente como os echos das paixões fortes e vehementes. Ha escriptores que meneão tão bem a palavra, que materialisão nos seus accents a expressão, o tom do pensamento. Garret fallando do estylo da poesia disse : Imitar com o seu mecanico das vozes a harmonia so intima da idéa, supprir com as vibrações que só podem ferir a alma pelo orgão dos ouvidos, a vida, o movimento, as cores, as formas dos quadros naturaes, eis ahi a superioridade da poesia, a vantagem que tem sobre todas as outras bellas artes: - mas quam difficil é perceber e executar esse delicadissimo ponto!"

Nem são ellas as unicas vantagens do estylo: - elle favorece muito a comprehensão, e facil intelligencia das idéas. - Quando lemos uma obra escripta em lindo estylo, em dicção pura e corrente o espirito parece que se abre espontaneamente sem esforço e sem meditação á percepção do pensamento, ás aspirações do sentimento: - a imaginação se embala deliciosamente na cadencia da phrase; e as idéas revestidas dessa formula encantadora, dessa aureola de palavras bellas e so

noras se gravão com maior facilidade na memoria, e mais custão esquecer.

A lingua portuguesa degenerada pela invasão dos Mouros na Peninsula, começou a depurar-se pelo seculo 15º - O cultivo das linguas classicas introduzido com a reformação da Universidade de Coimbra em tempos do reinado do Senhor Rei D. João 3º, contribuiu muito para o aperfeiçoamento da lingua (1) Foi o tempo de mais brilhantes glorias litterarias para Portugal: - As obras classicas de J.de Barros, Diogo Couto, Azurara, Lucena, Arraes, Fr.Heitor Pinto, Camões e Ferreira, são em abono do que disemos.

O estylo destes escriptores, commumente chamado de estylo quinhentista, é considerado como o verdadeiro, puro e classico da lingua portuguesa. Não somos estudados nesses classicos de nossa lingua, quanto era de nossa vontade para os analysarmos especialmente no seo estylo: - apellamos para o que á respeito escreverão pennas de mestres. (2) Alguma cousa que temos lido nestes mestres da lingua, nos chegou para colher do estylo da litteratura do 15º seculo a sua feição geral, seos tons e côres locais, e sua expressão pura e genuina, e essa solemnidade classica (3) que lhe dá um cunho de nacionalidade.

O estylo quinhentista é lento e truncado: - seos periodos arredondados ao modo latino, encadêo n'uma formula breve, rapida e concisa o pensamento, e não lhe permite dar largas á todo o seo desenvolvimento! - sua phrase é solta, e desligada, e falta-lhe esta ondulante flexibilidade, essa expressão abundante e rica do estylo moderno que desenha todos os tons, todas as nuanças (4) do pensamento. Mas em compensação há nesse modo de escrever um caracter de solemnidade sublime: essa mesma formula curta em que elle enclausura o pensamento, parece concentrar todas suas forças numa expressão de energia admiravel: sua expressão é solta e truncada, mas cheia dessa simplicidade magestosa e doce da phrase biblica, - sua palavra forte e severa respira os accents propendos dessa fé austera, dessa convicção inhabalavel dos homens antigos.

Ha no estylo moderno, uma fluidez, uma elasticidade admiravel: - a phrase corre solta com o pensamento, e se expande em toda a sua força de expressão, em todas as suas linguagens: - a imaginação se retraça ao vivo scismas e enlevos

na vivacidade, na animação da phrase moderna.

Entre estes dois estylos, qual escolher, como mais conveniente para reflectir a expressão de nossa litteratura?

O estylo antigo não pode renascer em nossa litteratura brasileira com suas cores, seos tons classicos: - nascido nos tempos da fé, heroismo dos Portugueses, elle conservou essa forma immovel e inflexivel das crenças profundas, das convicções inabalaveis: naquella epocha de certo dera ella a expressão aberta do pensamento. Hoje as idéas caminham delirantes, varias, e desvairadas, não se poderão conter na formula rapida, breve do periodo antigo: e alem disso a expressão ardente e animada de nossa litteratura não casa com essa lenta e pausada inflexão da phrase antiga. Nunca a dicção do estylo quinhentista poderia exprimir com a doce facilidade do espirito, uma scena encantada de nossa terra, um suave retiro de nossas florestas, uma tarde pura de nossos céos, com esses tons maviosos, com esses timbres sonoros que lhe reflecte o sol descahindo no occidente: - a precisão de elocução antiga martirisaria os enlevos de nossas almas, nossas diversas inspirações enthusiasticas, profundas como o seio de nossas florestas, e como os abysmos de nossas montanhas, inquietas e delirantes como o menear das orlas de nossas moitas: - a phrase classica gelaria os toques abrasados de nossa poesia ardente, vacillante, e com a friesa de austeridade de sua palavra rigida e severa.

Não vamos entretanto com aquelles que despresão por demais o estylo quinhentista, e o tem em esquecimento profundo. Elle encerra muitas bellas, muitas elegancias de nossa lingua portugueza, que renascida com esmero e cuidado, dará ao estylo moderno um encanto supremo. Ha phrases cheias de bella singelesa e naturalidade, palavras doces e suaves que parecem materialisar o pensamento, e que desvanecem a imaginação de encanto. - E nas flores mimosas da lingua podem ainda verter perfumes, embalsamados com os ardores de nossa poesia, coloridos com a expressão brasileira tão vivaz e tão brilhante.

Ainda em alguns casos o estylo antigo pode ser bem aceito. Ha certos generos de composição litteraria, em que a expressão desse estylo reveste o pensamento e as idéas de uma cor antiga e austera, e como que emprestar-lhe o respeito, e

auctoridade das cousas velhas.

Nossas chronicas, nossas tradições de tempos coloniais devem ser escriptas neste estylo: - até mesmo seria natural e encantador apreciar os contrastes desse estylo, com a expressão indigena. - Castilho escreveo suas poesias na dicção moderna, porem escolheo para os seus Quadros Históricos, a expressão severa com que fallavão aquelles homens que elle pintava: - elle constituia-se como orgão que refletia sô echos das palavras.

Alencar.

(continua)

---

Notas - pag - 35

- (1) Bosquejo da Historia da Poezia e lingua Portugueza
- (2) Felinto Elisio - na sua Arte Poetica - e Garret - na Historia da Lingua Portugueza,
- (3) Garret
- (4) Esta palavra é franceza, e reprovada por Francisco Manoel: - porem a necessidade a tem admitido em nossa lingua, e eu uso dela, com a auctoridade de Fr. Francisco de S.Luiz, no seo GLOSSARIO.

---

pags. 34/35/36 da Rev. *Ensaio Literários*. São Paulo, 1850-