

CANTO PARA UMA DAMA/MULHER-DAMA SEM CAMÉLIAS

(Idéias em curso sobre *Lucíola*, de José de Alencar)

RENATO CORDEIRO GOMES*

(Para meus alunos de Português-Literatura, turma de 1976, UERJ)

RESUMO

Esta leitura procura abordar a enunciação moralizante que orienta a estruturação da narrativa e sua rede metafórica.

"És um livro de teu tempo..." (José de Alencar-
"Bênção paterna". 1872)

"A que se reduz por fim de contas a moral literária! Ao mesmo que a decência pública: a alguns pontos [reticências] de mais ou menos". (José de Alencar. *Lucíola*).

"Une oeuvre d'art est révélatrice du réel de par sa nature formelle, en raison même des artifices employés pour la constituer". (Michel Zé-
raffa. *Roman et société*).

1. Proposição de leitura

Este trabalho pretende ler o romance *Lucíola* (1862) de José de Alencar, privilegiando a atitude narrativa, através da qual se procura verificar como o narrador assume um discurso moralizante, metafórico e eufêmico, referendado na Ideologia romântica do senso comum.

2. Uma questão de sentimento: a postura da enunciação

Embora a narrativa de *Lucíola* realize-se na escrita de uma estória, no sentido do romance tradicional, em que a tensão enunciado/enunciação se dilui, é necessário questionar o posicionamento do narrador, vetor que orienta a estruturação da narrativa. Não que esta atitude se dimensione na modernida de através de uma enunciação que se quer enunciado, mas, an-

*Professor de Literatura Brasileira na Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

tes pelo próprio, privilegia o enunciado, preenchido por um discurso metafórico e pela "difícil ciência das banalidades sociais"¹ (p.11) que encontra sua legibilidade no espaço moral valorizado pelo texto.

O narrador acha-se presente na estória narrada, sob a forma de um "eu" (narrador homodiegético, segundo a nomenclatura de Gérard Genette²): o personagem Paulo, que escreve as páginas dirigidas à "senhora", o receptor do texto narrativo (narratário, para Genette): os dois eixos coindicionadores da atitude narrativa, elementos importantes para nossa proposição, como veremos mais adiante.

Esses elementos definidos no cap. 1 realizam o que Kayser³ denomina narrativa enquadrada: "O autor de uma narrativa enquadrada cria, por meio do público que apresenta e da figura fixada do narrador, uma perspectiva clara e limites fixos dentro dos quais terá agora que mover-se". Esta "senhora" a quem Paulo envia o manuscrito, é o interlocutor mudo, máscara do leitor virtual, condicionador do discurso, parâmetro para as reações do público. ?

2.1- A atitude moralizante

O autor faz desse leitor um *confidente* e lhe dirige a palavra numa forma direta, vocativa⁴, para que este se identifique com seu herói e apague os limites entre ficção e realidade, agenciando a verossimilhança e confirmando a ideologia, isto é, o sistema de valores que a sociedade inscrita no real do texto professa.

O discurso do narrador, assim, pauta-se pela ideologia do senso comum, sancionando as máscaras da vida social fixadas nos personagens, inclusive narrador e leitor virtual, configurados pelo texto. A faceta moralizante é aqui clarificada: a senhora é uma "mulher superior para julgar de uma questão de sentimento" (p.7) e já imolou "À velhice os últimos desejos" (p. 8). Paulo não tem coragem de assumir o estatuto do anti-herói, não põe em causa os valores sócio-culturais institu-

cionalizados pela sociedade, isto é, não questiona os valores que a norma social rejeita e reprime - posição que se reflete no discurso que poderia ser "uma profanação na atmosfera que ela [a neta de 16 anos daquela "senhora"] purificava com os perfumes de sua inocência" (p. 7). Esta atitude eufêmica impediu a narração oral:

"Receei também que a palavra viva, rápida e impressionável não pudesse, como a pena calma e refletida, perscrutar os mistérios que desejava desvendá-lhe, sem romper alguns fios da tênue gaze com que a fina educação envolve certas idêias (...) Vê-se tudo, mas furta-se aos olhos a indecente nudez" (p. 7) (Grifos nossos)

Esta atitude ante a matéria a ser narrada, isto é, ante ao objeto da enunciação em relação ao destinatário do relato, é ainda austentada no cap. VII:

Uf.

"Não pensava, quando comeci a escrever estas páginas que lhe destino, lutar com tamanhas dificuldades; uma coisa é sentir a impressão que se recebeu de certos acontecimentos, outra comunicar e transmitir fielmente essa impressão. Para o conseguir, cumpro que nada se omita, e aí justamente está o meu embaraço, porque há episódios daquela noite, que eu desejava bem poder deixar nos refolhos de minha memória ou no fundo do meu tinteiro". (p. 53)

Trecho a que se seguem as considerações sobre as reticências, "esse véu de pontinhos, manto espesso, que para os severos moralistas da época, aplaca todos os escrúpulos, e que em minha opinião tem o mesmo efeito da máscara, o de aguçar a curiosidade". (p. 53-54)

A enunciação, portanto, está condicionada, num de seus pólos, por este receptor feminino, nomeado pelo significante "senhora", em que podemos identificar a imagem mítica da "mulher, símbolo de ternura e amor"⁵ e o público leitor feminino — mencionado também na nota-prefácio "Ao autor" (p. 6) — representante da imagem da respeitabilidade, que orienta a narrativa como resposta reduplicadora dentro do código moral burguês, trazendo o leitor da época para o dia-a-dia das convenções - o que redundava no amaneiramento do estilo, no tom de

crônica, de pieguice denunciadores da "influência caseira e dengosa que leva o escritor a prefigurar um público de mulheres e a ele se ajustar", conforme a observação de Antônio Cãndido.⁶

2.2- A atitude emocionada

À atitude moralizante do discurso junta-se outro componente de relevo: a atitude emocionada inscrita no tempo presente da enunciação - drama de dizer um (melo)drama.

"O drama é a razão de ser do personagem, é a sua função vital, necessária para existir"⁷. O drama de Paulo não é a estória de amor e preconceito, o enunciado num pretérito, mas narrar, tornar-se autor de Lucíola, o manuscrito dirigido ao leitor mudo e passivo, na medida em que se torna autor de si mesmo, única possibilidade de perpetuar-se num presente como "criatura de arte", como máscara de linguagem que preenche o espaço literário - a narrativa que lemos.

Mas este narrar se concretiza através de um outro objeto - a estória de Lúcia/Maria da Glória, matéria de memória recuperada por uma visão condicionada por um sentimento de autopiedade, máscara ainda, referendada pela série literária (o Romantismo). O mundo narrado é visto, por conseguinte, através de "uma ótica unidimensional, numa direção intimista, por onde penetre a experiência do mundo para abrasar o culto do eu"⁸. A narrativa se faz, então, como memórias sentimentais, em que o rememorar épico é contaminado pelo recordar lírico - "lembrar-se é viver outra vez" (p. 16), diz o personagem-narrador.

Nesta perspectiva romântica e rousseauniana em que "os atos de consciência não são juízos mas sentimentos; ainda que todas as nossas idéias nos venham de fora, os sentimentos que as apreciam estão dentro de nós"⁹, a linguagem revela-se insuficiente para relatar uma questão de sentimento:

"Estas páginas foram escritas unicamente para a

O Eixo e a Roda, Belo Horizonte, (4): p. 126-136, 1985.

senhora. *Vazei nelas toda a minha alma para lhe transmitir um perfume da mulher sublime, que pas sou na minha vida como sonho fugace. Creio que não o consegui (...); talvez pois aquela relíquia, ainda impregnada de selva e fragrância da criatura angélica, lhe revele o que eu não pude exprimir".* (p. 211 - os grifos são nossos)

Dai o relato ser "um perfil de mulher apenas esboçado" (p. 8) que exalta a poesia "que brota da plenitude do coração".¹⁰

2.3- A máscara da linguagem: uma conclusão parcial

O duplo condicionamento do discurso, um que se quer moralizante e outro que se quer emocionado, resulta num processo que mascara a estória de uma "prostituta", assunto tabu para a fachada do código social burguês, eufemicamente, metaforicamente, com uma estória de amor que justifica e enobrece. Este processo concretiza a *imagem do eu aprisionado* na própria linguagem do senso comum que encontra respaldo na ideologia romântico-burguesa, através de uma estética idealista.¹¹

Os dois fatores que presidem a visão do narrador, não permitem que ele desconfie da máscara da linguagem.¹² Desta forma, não há propriamente em *Lucíola* criação de linguagem, uma vez que a narrativa é trabalhada num sistema fechado, numa linguagem de valores fixos que o senso comum identifica, reconhece: o sentido é restaurado, reempregado. (cf.: as descrições do meio ambiente que dão o efeito do real, os aforismos, a descrição da festa em casa de Sã etc.).

A narrativa construída a partir da consciência de um único personagem (Paulo) centraliza (tem um centro equilibrador) as suas duas faces, pertencentes a duas séries distintas (a série social e a série literária¹³) que se juntam, se emparelham. Há, pois, uma simetria entre essas duas séries, entre essas duas instâncias que se complementam, para construir o sistema fechado da obra em que as imagens duplicam as outras. A metáfora-título (*Lucíola*) é síntese, matriz - uma figura de retórica desenvolvida formalmente pelo relato: o plano expli-

cativo se preenche de espaços metafóricos.¹⁴

3. De um lado e de outro lado: os espaços metafóricos

"De resto, a senhora sabe que não é possível pintar sem que a luz projete claros e escuros" (p. 8) - explicita o narrador ao interlocutor como vai operacionalizar a construção do "perfil de mulher" - processo antitético sintetizado na metáfora-título, de cujo desdobramento explicativo a narrativa se encarrega, agenciando a orquestração das imagens. Estas, através de sua recorrência, de sua redundância, de sua rede de oposições e de semelhanças, asseguram a organização discursiva, a coerência dos esquemas narrativos.¹⁵

Vejamos alguns índices desse processo, partindo de própria explicação da metáfora-título na nota "Ao Autor" (p. 6) e buscando no corpo da narrativa outras imagens que marcam os dois pólos antitéticos (o do claro e o do escuro):

"Lucíola é o lampiro noturno que brilha de uma luz tão viva no seio da treva e à beira dos charcos. Não será a imagem verdadeira da mulher que no abismo de perdição conserva a pureza d' alma?"

A metáfora básica do texto já está explicitada. Vê-se facilmente o processo analógico de sua formação, procurando abranger o aspecto opositivo que a caracteriza - significado nificador de outras metáforas que reduplicam a metáfora-título, ao mesmo tempo que a decifram. Assim, temos a metáfora da "estrela", um clichê romântico, - Lúcifer, (p. 53, 57, 78) também uma paronomásia pela semelhança ao significante Lúcia) cujos dois significados dicionarizados, Vênus e Demônio, se concretizam na narrativa, associados à imagem "mulher-anjo", "criança" (p. 28-30-68, 74 etc.) que se opõe à "mulher-fera", "cortezã", demoníaca (p. 30, 69, 183 etc.), às quais se ligam, dentro do mesmo paradigma, as imagens simbólicas do branco e do esearlate, que opõem inocência a voluptuosidade.¹⁶

O jogo dos semas claro vs escuro (luz vs sombra), base

da construção semântica da narrativa, parece participar também dos nomes da protagonista: Lúcia esconde a luz que se manifesta em Maria da Glória, a pureza. Há, aqui, o jogo das máscaras sociais: Maria da Glória mascara-se em Lúcia, o nome tomado da amiga prostituta que morrera (cap. XIX), mas ressurge com a morte moral de Lúcia - a máscara do nome cai. Este jogo efetivado pelo processo de redenção da personagem se faz pela negação do corpo e possibilita o renascimento da adolescente ingênua e pura, ao mesmo tempo que revela a oposição amor espiritual, motivo recorrente alencariano e romântico.

Esta relação acha-se ainda reduplicada por outra imagem modal na estruturação do enredo, quando Lúcia, com Paulo, visita a casa em que ela passara a infância: "A lama deste tanque é meu corpo: enquanto a deixam no fundo e em repouso, a água está pura e límpida!" (p. 170)

Confirma-se, nesta perspectiva, o jogo do Bem do Mal que está na base do senso comum da ideologia burguesa.

3.1- Cultura vs Natureza: no espaço e no tempo

Os pólos antitéticos que constituem o fulcro da construção da narrativa, manifestam-se também nas categorias de tempo e de espaço, do que apenas indicaremos algumas coordenadas.

Alencar geralmente despreza a vida em sociedade, o presente sempre pior que o passado. Desta maneira, em *Lucíola*, o presente está dependente de um passado oculto. À medida que este é revivido, vai-se revelando o renascimento de Maria da Glória oculta em Lúcia.

Este jogo temporal está estreitamente ligado ao espaço. O presente é metaforizado pela sociedade mundana, pelas relações cortesãs: festas, teatro, a rua do Ouvidor, luxo; enfim, o espaço da cultura - *o mundo de Lúcia*, das relações comanda das pelo dinheiro, do qual fazem parte Sã, Couto, Rochinha. A este espaço opõe-se o da natureza, ligada ao passado - o bairro de Santa Teresa, as paisagens da infância, o Outeiro da Glória, - *o espaço de Maria da Glória*, que, amalgamada à vida

da natureza, encontra sua pureza perdida. O personagem Paulo seria o mediador desses dois mundos, uma vez que propiciou o processo de redenção de Lúcia/Maria da Glória, processo que traz no seu bojo a dimensão espaço-temporal. Esta dimensão permitiu a manifestação do tropismo para a vida natural, reminiscência do tópicos do paraíso perdido, outra constante na obra de Alencar, segundo Alfredo Bosi.¹⁷

Os espaços metafóricos que suprem a narrativa, ao mesmo tempo que a constroem, num exercício de senso comum, estabelecem nitidamente os dois lados da antítese - de um lado, a luz, e de outro lado, a sombra, mas não assumem a ambigüidade do paradoxo doador de sentido.¹⁸ O texto é trabalhado com uma linguagem de valores fixos que antecedem ao significado poético: o sentido reduplica a série literária e a série social.

4. A paráfrase (para concluir): uma dama das (sem) camélias

Situando-se na série literária denominada romantismo, não se torna difícil identificar em *Lucíola* os modelos que duplica. Seu discurso é orientado pela relação com o enunciado de um outro - *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas, filho, explicitamente mencionado no cap. XV. Esta relação, que é um conteúdo latente na narrativa, contribui para a caracterização da personagem que tem como referência o romance que lê.

Por ter um discurso orientado por outro é que *Lucíola* tem sido lido como imitação da obra de Dumas¹⁹ com outros componentes de *Paulo e Virgínia*, de Bernardin de Saint-Pierre, sobretudo o personagem Paulo. O texto de Alencar, assim, realiza-se como paráfrase²⁰, espaço em que se completam a série literária, pela relação intertextos, e a série social, onde se instala a reduplicação ideológica.²¹

Desta forma, a narrativa volta-se para o espaço real procurando espelhar o mundo exterior em sua organização e aparência: os personagens Lúcia e Paulo referendam os preconceitos do grupo social. Por isso, Lúcia que fugiu dos padrões sociais, é marginalizada para sempre, mesmo que sua redenção seja acompanhada de renúncia e castigo. Dentro de uma dimensão e-

xistencial burguesa, ao par amoroso não é permitido "cantar o hino santo do amor conjugal", como em *Senhora*. Este amor só poderá ser realizado pela irmã, "um anjo de bondade", confirmando o mito idealista da pureza. A Lúcia/Maria da Glória só resta a morte, uma vez que não há lugar para ela naquela sociedade: a mesma sociedade que a gerou como prostituta, agora a rejeita. Neste código ético burguês, o homem é justificado, mas não a mulher - o que responde aos interesses de uma sociedade patriarcal.

Paulo, endossando este código, assume a voz de um discurso moralizante e emocionado, procurando desta maneira redimir o objeto de seu amor e redimir-se: pela metaforização transfigura sua palavra numa "alegoria da solidão romântica do criador"²². Seu discurso torna-se canto de saudade, louvor - canto para uma dama/mulher-dama sem camélias.

NOTAS

1. ALENCAR, José de. *Lucíola*. 6.ed. São Paulo, Melhoramentos, 1964. p. 11. Todas as indicações desta obra remetem a esta edição. Daqui por diante, mencionaremos apenas a página entre parênteses.
2. GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris, Seuil, 1972. p. 238-241.
3. KAISER, Wolfgang. *Análise e Interpretação da obra literária*. 3.ed. Coimbra, Armênio Amado, 1963. V.I, p. 311.
4. Ver HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid, Guaderrama, 1968. V.II, p. 239.
5. ALENCAR, José. *Iracema*. Rio de Janeiro, MEC/INL, 1965, p. 86.

6. CÂNDIDO, Antônio. O escritor e o público. In: —. *Literatura e sociedade*. São Paulo, Nacional, 1965. p. 100. Para o estudo do público-leitor no nosso Romantismo, consultar também: a) SODRÊ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. 4a.ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964. p. 204 ss. b) BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2a. ed. São Paulo, Cultrix, 1974. p. 141-3.
7. PIRANDELLO, Luigi. Prefácio a seis personagens à procura de um autor. In: —. *Obras escogidas*. 3a.ed. Madrid, Aguilar, 1956. p. 42.
8. LIMA, Luiz Costa. O campo visual de uma experiência antecipadora: Sôsândrade. In: CAMPOS, Augusto & HAROLDO de. *Re/visão de Sôsândrade*. São Paulo, Invenção, 1964. p.239.
9. ROUSSEAU. Emile, IV, Profession de foi du Vicaire Savoyard. apud BORNHEIM, Gerd. *Aspectos filosóficos do romantismo*. Porto Alegre, Secretaria de Educação e Cultura / Instituto Estadual do Livro, 1959. p. 25.
10. Um dos princípios do movimento "Sturm und Drang", que agitou a Alemanha cerca de 1770, lemos em AGUIAR E SILVA, Victor Manuel. *Teoria da literatura*. 2a.ed. Coimbra, Almedina, 1969. p. 165.
11. SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis, Vozes, 1973. p. 21.
12. Para o estudo sobre o problema da máscara, consultar ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1969. Sobretudo o "Prefácio".
13. Para a noção da série, na acepção usada aqui, ver: a) TYNIANOV, J. Da evolução literária. In: *Teoria da literatura - formalistas russos*. Porto Alegre, Globo, 1971. p.105-127. b) SANT'ANNA, Affonso Romano de. Ob.cit. p.32-53.

14. BARTHES, Roland. Masculino, feminino e neutro. In: *Ensaaios de semiótica narrativa*. Porto Alegre, Globo, 1976. p. 10.
15. Ver HAMON, Philippe. Por um estatuto semiológico da personagem. *Idem*, *ibidem*, p. 83.
16. Para o estudo dessas imagens cromáticas (além de outros aspectos importantes da obra de Alencar), ver PROENÇA, M. Cavalcanti. *José de Alencar na literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966. p. 103 e ss.
17. BOSI, Alfredo. *Ob. cit.*, p. 153.
18. Ver DELEUZE, Jules. *A lógica do sentido*. São Paulo, Perspectiva/USP, 1975. p. 77-84, especialmente.
19. A este respeito, ver MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1977. V.III. p.176 ss.
20. Cf. o conceito de paráfrase, na acepção usada aqui: SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Modernismo: as poéticas do centramento e do descentramento*. In: ÁVILA, Affonso (coord. e org.). *O Modernismo*. São Paulo, Perspectiva, 1975. p. 61.
21. Cf.: LIMA, Luiz Costa. *As linguagens do modernismo*. *Idem*, *ibidem*, p. 70.
22. Expressão tomada de BARTHES. *Ob. cit.* p. 9.