

# LUCÍOLA E A LITERATURA BRASILEIRA: O PECADO ORIGINAL

Márcia Helena Saldanha Barbosa  
Faculdade Ritter dos Reis

## I – JOSÉ DE ALENCAR E O PROCESSO DE FORMAÇÃO DA LITERATURA NACIONAL

*O Compêndio narrativo do peregrino da América* (1728), de Nuno Marques Pereira, constitui-se numa referência sobre a literatura no Brasil, publicado durante o período colonial. Depois dessa data, são os europeus os primeiros a realizarem estudos nesse sentido. As obras de Friedrich Bouterwek e de Sismonde de Sismondi surgem, respectivamente, em 1805 e 1813, num momento anterior à proclamação da independência do Brasil. Tanto o historiador alemão como o genebrino<sup>1</sup> imputam aos autores nascidos na colônia uma identidade européia, vinculando sua produção poética ao acervo da metrópole.

Os trabalhos do escritor luso Almeida Garrett e do francês Ferdinand Denis, que aparecem em 1826,<sup>2</sup> apresentam, entretanto, uma orientação diversa: estimulam os brasileiros a assumir "uma posição emancipatória, apontando rumos e sugestões para uma prática literária autônoma e original".<sup>3</sup> Ambos recomendam o aproveitamento da natureza como matéria ficcional, fator que, na sua opinião, garantiria ao texto o estatuto de nacional.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> BOUTERWEK, Friedrich. História da poesia e da eloquência portuguesa. In: CESAR, Guilhermino. *Bouterwek – os brasileiros na Geschichte de Poesie und Beredsamkeit*. Porto Alegre: Lima, 1968; SISMONDI, Sismonde de. De la littérature du midi de l'Europe. In: Guilhermino. *Sismonde de Sismondi e a literatura brasileira*. Porto Alegre: Lima, 1968.

<sup>2</sup> GARRETT, Almeida. A restauração das letras, em Portugal e no Brasil, em meados do século XVIII. In: CESAR, Guilhermino. *Historiadores e críticos do romantismo*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: EDUSP, 1978; DENIS, Ferdinand – Resumo da história literária do Brasil. In: CESAR, Guilhermino. *Historiadores e críticos do romantismo*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: EDUSP, 1978.

<sup>3</sup> MOREIRA, Maria Eunice. Os europeus. In: ——. *Nacionalismo literário e crítica romântica*. Porto Alegre: IEL, 1991, p. 43.

<sup>4</sup> GARRETT, Almeida e DENIS, Ferdinand. Op. cit. nota n. 2.

A intelectualidade brasileira, influenciada pelas teses dos investigadores estrangeiros, sobretudo as de Ferdinand Denis e Almeida Garrett, inaugura em seu país um debate sobre essas questões, que se desenvolve no decorrer do século XIX e origina muitas polêmicas. Essas discussões resultam em artigos que ocupam as páginas de jornais e revistas literárias e revelam as principais preocupações de seus autores: a afirmação da autonomia da literatura do Brasil, visando legitimar, no plano cultural, a independência conquistada no terreno político, e a concretização dos cânones da escola romântica.

José de Alencar cumpre um papel de extrema importância nesse processo. Dedicando-se não apenas à crítica como também à criação ficcional, contribui, de forma decisiva, para o enriquecimento das reflexões acerca da nacionalização da literatura e para a definição de uma prática literária a ser exercida no Brasil.<sup>5</sup> Em 1856, ainda jovem, Alencar publica no *Diário do Rio de Janeiro*, uma série de oito cartas,<sup>6</sup> sob o pseudônimo de "Ig", criticando *A Confederação dos Tamoios*, obra lançada no mesmo ano por Gonçalves de Magalhães. Os textos epistolares, ao analisarem o livro do poeta romântico, esboçam um conceito de literatura nacional. Nesta, de acordo com Alencar, tudo deve ser novo, "desde o pensamento até a forma, desde a imagem até o verso".<sup>7</sup>

No que diz respeito ao tema, recomenda-se a adequada representação do espaço brasileiro, isto é, da natureza, palavra tomada numa acepção bastante ampla, que abarca não apenas fauna e flora, mas também costumes, crenças, tradições e história dos indígenas. Por sua vez, a forma nova não é explicitada, havendo somente referências esparsas ao romance, gênero pelo qual o escritor viria a optar.<sup>8</sup>

Alencar não se limita, todavia, a enunciar a equação que, uma vez solucionada, garantiria a formação de uma literatura genuinamente brasileira. Ele indica ainda os dois grandes mestres em quem os autores devem se apoiar para resolver a fórmula: a natureza, o primeiro e o mais hábil dentre todos os poetas, e a tradição literária. Além disso, demonstra, em alguns desses textos, que não basta imitar as grandes obras pertencentes à primeira ou à segunda. É necessário também tornar-se um profissional da palavra, realizando um cuidadoso trabalho com a linguagem.<sup>9</sup>

As idéias de José de Alencar acerca da nacionalidade literária e do projeto para a concretização da literatura brasileira também estão presen-

tes em "Bênção paterna" e "Os sonhos d'ouro", textos relativos ao romance *Sonhos d'ouro* e publicados em 1872, quase ao final de sua carreira. No primeiro, apresentado como prefácio à obra mencionada, o escritor rebate, de forma antecipada, as críticas desfavoráveis que antevê para o seu "livrinho";<sup>10</sup> no segundo articula uma resposta aos comentários surgidos logo após a publicação do romance.<sup>11</sup>

É importante observar os prognósticos feitos por Alencar em "Bênção paterna", onde aponta os aspectos do romance que seriam censurados: seu peso e sua cor. De acordo com o autor, o texto poderia ser considerado demasiado "leve e arrebitado à estrangeira", o que, em termos técnicos, "vem a significar — obra de pequeno cabedal, descuidada, sem intuito literário, nem originalidade".<sup>12</sup> Na sua opinião, o problema seria facilmente contornado desde que se evitasse a compra do livro. Este, por outro lado, talvez fosse acusado de ir "um tanto desbotado do matiz brasileiro, sem aquele picante sabor da terra".<sup>13</sup> A tal tipo de ataque Alencar antepõe fortes argumentos, atribuindo a possível restrição a "uma completa ilusão dos críticos a respeito da literatura nacional".<sup>14</sup>

O escritor discorda das duas tendências em que se divide a crítica da época, envolvida nos debates sobre o problema da nacionalidade: de um lado, "uns gênios em Portugal", os quais "decretaram que não temos nem podemos ter literatura brasileira", de outro, "os oráculos de cá", identificando como brasileira a literatura "que existia em Portugal antes do descobrimento do Brasil", sem assumir diante dela uma atitude criativa e inovadora.<sup>15</sup> O romancista nega-se a optar por uma das duas alternativas e, até mesmo, a aceitar tal polarização. Como destaca Maria Eunice Moreira, Alencar comunga das idéias de Alexandre Herculano, sugerindo uma direção conciliadora, que absorve os valores americanos e aceita a contribuição européia.<sup>16</sup> Depois de rejeitar ambas as teses, o escritor afirma:

A literatura nacional que outra coisa não 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 contato de outros povos e ao influxo da civilização?<sup>17</sup>

Ao fazer tal questionamento, Alencar emite um conceito de literatura nacional que se mostra afinado com as opiniões dos românticos brasilei-

<sup>10</sup> Bênção paterna. In: —. *Sonhos d'ouro*. São Paulo: Ática, 1981, p. 7-11.

<sup>11</sup> —. Os sonhos d'ouro. In: —. *Sonhos d'ouro*. São Paulo: Ática, 1981, p. 158-160.

<sup>12</sup> —. Op. cit. nota n. 10, p. 7-11.

<sup>13</sup> Id. *Ibid.* p. 7-11.

<sup>14</sup> Id. *Ibid.* p. 7-11.

<sup>15</sup> Id. *Ibid.* p. 7-11.

<sup>16</sup> MOREIRA, Eunice. Op. cit. nota n. 3, p. 121.

<sup>17</sup> ALENCAR, José de. Op. cit. nota n. 10, p. 7-11.

<sup>5</sup> MOREIRA, Eunice. Op. cit. nota n. 3, p. 113.

<sup>6</sup> ALENCAR, José de. Cartas sobre a Confederação dos Tamoios. In: CASTELLO, José Aderaldo. *A polémica sobre A Confederação dos Tamoios*. São Paulo: Fac. de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1953.

<sup>7</sup> Id. *Ibid.* p. 17.

<sup>8</sup> Id. *Ibid.* p. 19-45.

<sup>9</sup> Id. *Ibid.* p. 45-48.

ros, principalmente Santiago Nunes Ribeiro e Joaquim Norberto de Sousa Silva, que recomendavam "a acomodação dos valores nativos e estrangeiros".<sup>18</sup> Além disso, a definição enunciada pelo autor atesta a evolução de seu pensamento no intervalo que vai de 1856, data de publicação das cartas sobre o poema de Gonçalves de Magalhães, até 1872.

Segundo José Aderaldo Castello, Alencar é "a primeira grande revelação da nossa inteligência intuitiva, corroborada pela experiência pessoal e familiar, pela pesquisa e pelo estudo, sobretudo pelo preparo do escritor com objetivos revigorados pela consciência crítica". Justamente por isso, ele "se tornaria polêmico e também esclarecedor da sua própria obra".<sup>19</sup> Tais traços da personalidade do escritor levam-no a formular um conceito de literatura nacional que resulta na revisão de seu projeto indianista. Este, no momento em que escreve o prefácio a *Sonhos d'ouro*, já não pode ser encarado "como a única forma capaz de expressar o diferente nacional", passando a ser concebido "como uma das marcas do peculiar brasileiro, colaboradora para a identidade do nacionalismo literário".<sup>20</sup>

O conceito formulado pelo romancista em "Bênção paterna" contesta os rígidos critérios adotados pela crítica do século XIX, aos quais sua obra não corresponde, deixando por isso de ser classificada como nacional. Também contradiz tais parâmetros de avaliação a visão totalizadora de Alencar sobre a sua produção literária. No mesmo prefácio, ele subdivide em três fases aquilo que chama de "período orgânico" da literatura brasileira, localizando em cada uma delas os romances de sua autoria que haviam surgido até então.<sup>21</sup>

A primeira destas fases, segundo o Autor, é a primitiva, podendo ser chamada de aborígene, e inclui "as lendas e mitos da terra selvagem e conquistada". A ela pertence *Iracema*. A segunda fase, que classifica como histórica, representa o consórcio do povo invasor com a terra americana. Nela, situam-se *O guarani* e *As minas de prata*. A terceira, inconclusa até aquele momento, começa com a independência política e é considerada por José de Alencar sob dois aspectos. O primeiro corresponde à infância de nossa literatura e diz respeito à permanência, "em sua pureza original", do "viver singelo de nossos pais, tradições, costumes e linguagem, com um saine todo brasileiro", o que se observa em *O tronco do ipê*, *Til* e *O gaúcho*. O segundo aspecto é paralelo e provoca no primeiro algumas alterações, exprimindo as mudanças que se processam na sociedade brasileira. Esta, pelo fato de possuir uma "fisionomia vaga e múltipla, tão natural à idade da adolescência", torna-se palco da luta "entre o espírito conterrâneo

<sup>18</sup> MOREIRA, Eunice. Op. cit. nota n. 3. p. 122.

<sup>19</sup> CASTELLO, José Aderaldo. O projeto de literatura nacional de José de Alencar. In: *Boletim Bibliográfico da Biblioteca de Mário de Andrade*, São Paulo: n. 38, jul.-dez. 1977, p. 17-32.

<sup>20</sup> MOREIRA, Eunice. Op. cit. nota n. 3. p. 122.

<sup>21</sup> ALENCAR, José de. Op. Cit. n. 10. p. 7-11.

e a invasão estrangeira". São reflexos de tal embate: *Luciola*, *Diva*, *A pata da gazela* e *Sonhos d'ouro*.

José Aderaldo Castello,<sup>22</sup> levando em conta as características de cada um dos livros escritos por José de Alencar, bem como as reflexões desenvolvidas pelo próprio autor acerca de sua obra, revisa a cronologia e a organização que este postula, fundindo as duas fases iniciais, "dado o caráter de continuação interpenetrante da primeira na segunda", e admitindo uma fase anterior, pré-histórica.

Deste modo, o primeiro grupo de romances, os indianistas-históricos, é dividido em dois sub-grupos. O primeiro situa-se na "fase pré-histórica", sendo caracterizado pelo predomínio da poética indianista sobre o modelo histórico e representado por um único livro – *Ubirajara* (1874). O segundo é definido, inicialmente, pela adequação equilibrada das duas tendências e, a seguir, pelo predomínio da inspiração histórica sobre a indianista, correspondendo à fusão das duas fases propostas pelo escritor em uma só – a da gestação lenta do povo americano. Incluem-se aí as seguintes obras: *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865), *As minas de prata* (1862, primeira parte, e 1864/5, completo), *Alfarrábios – crônicas dos tempos coloniais* (1873), *Guerra dos Mascates* (1873/4) e *O jesuíta* (1875).

A terceira fase, na classificação de José Aderaldo Castello, é a mesma apontada por Alencar. Sua bifurcação refere-se, por um lado, ao Brasil sertanista e provinciano, e, por outro lado, ao Brasil-Corte, espaços representados em dois agrupamentos de romances:

– Narrativa social sertanista: *O gaúcho* (1870), *O tronco do ipê* (1871), *Til* (1872) e *O sertanejo* (1875); e

– Narrativa social urbana, com ambientação no Rio de Janeiro: *Cinco minutos* (1856), *A viuvinha* (1860), *Luciola* (1862), *Diva* (1864), *A pata da gazela* (1870), *Sonhos d'ouro*, *Senhora* (1875), *Encarnação* (publicado em folhetim no *Diário Popular* e em livro numa edição póstuma, em 1893). A estes romances, pode-se acrescentar o teatro: *O demônio familiar* (1857), *Verso e reverso* (1857), *As asas de um anjo* (1860), *Mãe* (1862).

As coincidências que podem ser observadas entre o esquema traçado por Alencar e o estudo realizado por José Aderaldo Castello mais de cem anos depois demonstram a lucidez do primeiro e a consciência com que executa o seu projeto, procurando equacionar no próprio terreno da criação a questão da nacionalidade literária. Nesse sentido é que se pretende examinar *Luciola* verificando a evolução do conceito de nacional postulado pelo escritor do início para o final de sua carreira. Além disso, o presente trabalho tem por objetivo analisar o romance como um momento privilegiado da obra de Alencar. Sendo um texto cronologicamente próximo, mas anterior a *Sonhos d'ouro* (e, portanto, a "Bênção paterna"), *Luciola*

<sup>22</sup> CASTELLO, José Aderaldo. Op. cit. nota n. 19. p. 17-32.

esboça e prepara as considerações de caráter globalizante que o autor tece, no prefácio de 1872, acerca da literatura brasileira, no momento em que se volta sobre a sua prática ficcional.

## 2 – LUCÍOLA

*Luciola*,<sup>23</sup> livro cuja primeira edição sai por conta do autor, é publicado em 1862, recebendo da crítica tratamento semelhante ao que fora dispensado a *O guarani*, lançado em 1857. No prefácio ao primeiro volume da sua *Obra completa*, intitulado "Como e porque sou romancista" e datado de 1873, José de Alencar refere-se à "acolhida" que tivera *O guarani*: "não vi na imprensa qualquer elogio, crítica ou simples notícia do romance, a não ser em uma folha do Rio Grande do Sul, como razão para a transcrição dos folhetins".<sup>24</sup> Além disso, o *Correio Mercantil*, do qual o escritor fora redator, ignorando a existência do texto indianista, anuncia a publicação de *Calabar*, do autor português Mendes Leal, apresentando-o como a primeira lição do romance nacional dada aos escritores brasileiros. Quando surgiu *Luciola*, uma "nova conspiração do despeito" veio substituir "a antiga conspiração do silêncio e da indiferença", como afirma o autor ao aludir ao laconismo e aos comentários desfavoráveis por parte da imprensa.

O aparecimento da obra, conforme declara, foi divulgado por meio de anúncios e remessas de exemplares à redação dos jornais. Entretanto, a única notícia veiculada num periódico de circulação diária foi esta do *Correio Mercantil*: "Saiu à luz um livro intitulado *Luciola*". Além disso, uma folha de caricaturas tecia comentários sobre o romance, pondo-lhe "tachas de francesia".<sup>25</sup>

*Luciola*, assim como os demais romances agrupados por José Aderaldo Castello sob o rótulo de "narrativa social urbana", é uma obra representativa da sociedade da Corte. O Rio de Janeiro é um espaço que, a partir da proclamação da independência, passa por uma série de transformações, perdendo os traços que possuía durante o período colonial e sofrendo uma forte influência do estrangeiro, sobretudo da França. O registro de tal fenômeno rende a *Luciola* a censura feita pelo *Correio Mercantil*.

## 2.1 – No país da Corte

A história, ambientada em território urbano, o Rio de Janeiro de 1855, é contada por Paulo, jovem bacharel em Direito. Valendo-se da visão de "um provinciano recém-chegado à Corte" (p. 123), que assume o papel de narrador, e representando um evento de caráter público e coletivo como a festa da Glória, o romancista oferece, nas primeiras páginas do livro, um panorama geral da sociedade carioca da época. Assim, compõem o pano de fundo da narrativa diferentes tipos, os quais exibem a moda, os usos e costumes adotados no momento:

Todas as raças, desde o caucasiano sem mescla até o africano puro; todas as posições, desde as ilustrações da política, da fortuna ou do talento, até o proletário humilde e desconhecido; todas as profissões, desde o banqueiro até o mendigo; finalmente, todos os tipos grotescos da sociedade brasileira, desde a arrogante nulidade até a vil lisonja, desfilaram em face de mim, roçando a seda e a casimira pela baeta ou pelo algodão, misturando os perfumes delicados às impuras exalações, o fumo aromático do havana às acres baforadas do cigarro de palha (p. 123).

Na oportunidade, Paulo, do alto de seu observatório lança um olhar abrangente sobre a população que habita o Rio de Janeiro: um imenso leque de caracteres de "vários matizes e infinitas gradações" (p. 123). Esta pequena amostra do povo brasileiro deixa entrever, nos seus hábitos e na sua maneira de vestir, a síntese de traços genuinamente nacionais e de sinais do influxo europeu.

O meio físico e a atmosfera da cidade, ao lado de seu contingente humano, também constituem um produto de índices de procedência e índole diversas. De um lado, estão as ruas e as belezas naturais da terra americana; de outro, as "novidades" e a sofisticação importadas da Europa. Deste modo, o sujeito que realiza o seu passeio de domingo acha-se dividido:

Espaciei o corpo pela rua do Ouvidor; o espírito pelas novidades do dia; os olhos pelo azul cetim de um céu de abril e pelas galas do luxo europeu expostas nas vitraças (p. 163).

Na maior parte da narração, Paulo fecha o seu ângulo de observação para focalizar preferencialmente os espaços interiores, onde se movimentam os representantes da grande e da pequena burguesia em ascensão, que se lança na conquista de "status". Essa sociedade descrita nos romances urbanos de Alencar, cuja ação se passa no Rio de Janeiro, vive, em tal período, um processo de degradação determinado pelo poder corruptor do dinheiro, conforme constata José Aderaldo Castello.<sup>26</sup>

<sup>23</sup> ALENCAR, José de. *Luciola*. São Paulo: Três, 1972. Todas as citações do livro foram retiradas desta edição, motivo pelo qual, ao longo do trabalho, serão referidos apenas os números das páginas.

<sup>24</sup> Como e porque sou romancista. In: —. *O guarani*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 49-74.

<sup>25</sup> Id. *Ibid.* p. 70.

<sup>26</sup> CASTELLO, José Aderaldo. O projeto de literatura nacional de José de Alencar. In: *Boletim Bibliográfico da Biblioteca de Mário de Andrade*, São Paulo: n. 38, jul.-dez. 1977, p. 17-32.

Grandes capitalistas como Couto e "doutores" abastados como Sá convivem aí com profissionais liberais em busca de um futuro ou de posições de relevo, com parasitas ou "libertinos precoces" e com prostitutas, situações em que se enquadram, respectivamente, Paulo, Rochinha e Lúcia. O território em que esses indivíduos transitam é, predominantemente, o mundo elegante da moda parisiense – óperas, saraus familiares, jantares em grandes hotéis e "noitadas" – e o universo dos negócios, em menor escala, porque o jovem bacharel que conduz o fio narrativo está empenhado em divertir-se "antes de começar a vida árida e o trabalho sério" (p. 163).

A natureza também está configurada em *Luciola* e surge, muitas vezes, como um elemento restaurador para as personagens que habitam a Corte, "um país onde se envelhece depressa" (p. 170). Percebe-se, todavia, que, embora mantenha o poder revigorante que Alencar lhe atribuiu em *O guarani*,<sup>27</sup> ela já não ocupa, no novo romance, um lugar privilegiado. No texto indianista, a casa de D. Antônio de Mariz é um fragmento da civilização, da pátria portuguesa, no meio da selva; em *Luciola*, a cena se inverte: aqui a natureza conta apenas com alguns redutos, cercados pelo espaço urbano, e neste todos os sinais da cultura estrangeira. Correspondem a esse cenário a casa de Sá, "situada entre os jardins, no centro de uma chácara ensombrada por casuarinas e laranjeiras" (p. 145) e a residência onde Lúcia vai morar no fim de sua vida, localizada nos arrabaldes da cidade.

Em outras ocasiões, os elementos naturais avultam como uma presença um tanto forçada, enfeitando um ambiente ou compondo um figurino com o qual não combinam. No leitor fica a impressão de que as flores que Lúcia recebe de Paulo na ópera, para citar um exemplo, foram colocadas "entre as rendas e os cabelos" da protagonista na última hora e pela mão do romancista. Depois, talvez notando que o acessório poderia ser visto como uma peça deslocada entre as demais, o autor fez o amante afirmar que as flores "parecem ter nascido aí" (p. 144). Esta frase, tão artificial como o objeto a que se refere, impõe um adereço postiço, fingindo falar de um componente necessário. Desta forma "empresta" verossimilhança ao arranjo forjado pelo escritor.

A natureza também é evocada pelas recordações de Lúcia, que lembra a visita feita ao estado de Pernambuco no ano de 1853. As palavras proferidas pela heroína em tal circunstância contêm, todavia, uma informação significativa: o tributo pago à civilização é que a fizera sentir falta das belezas da terra natal, com seus rios e sua vegetação exuberante. Lúcia conta que, tendo chegado da Europa, desembarcou do vapor e entrou num carro, a fim de andar pelos campos do Recife, onde permaneceu por algumas horas:

Vinte dias embarcada! Sabe o que é isto? Tinha saudades das árvores e dos campos da minha terra, que eu não via há oito meses!

<sup>27</sup> Op. cit. nota n. 2.

Que passeios encantadores por aquelas quintas cobertas de mangueiras que bordam as margens do rio! (p. 131).

As reminiscências de Lúcia levam Paulo a pensar em Pernambuco, onde nasceu, e as saudades que o jovem diz sentir do lugar indicam que, na Corte, quase não se encontram "sitios" como aqueles, tão comuns em outras regiões do país.

As descrições da cidade do Rio de Janeiro e o modo como a natureza se faz presente no romance de José de Alencar demonstram que o conceito de nacional proposto pelo escritor vai se modificando, em consonância com as transformações por que passa a sociedade e de acordo com o desenvolvimento de sua prática ficcional. Desde a primeira obra, o autor procura implementar a síntese entre elementos nativos e europeus a que alude em "Bênção paterna" ao definir a literatura brasileira. Entretanto, em *O guarani*, o espaço onde se desenrolam os acontecimentos é a própria floresta ou um território circundado pela selva e permeável a suas manifestações; além disso, nesse romance um dos grupos étnicos que figura no centro da ação é o indígena, pólo essencial para a fundação da nova nacionalidade. *Luciola*, por outro lado, focaliza principalmente o universo urbano, onde a nação surge como uma confluência de raças, posições, profissões e tipos.

Nas ruas se concentram e se cruzam todos os segmentos que formam a população brasileira. Constata-se também que a cidade carioca expressa, de forma mais nítida e com maior rapidez, as mudanças sociais, econômicas e culturais em curso, as quais estão relacionadas à influência externa que se exerce sobre a terra americana. Talvez em função de todos esses fatores, o Rio de Janeiro apareça para as personagens do romance como um verdadeiro "país". Colabora ainda para fortalecer esta impressão o fato de a Corte possuir um idioma "próprio", do qual estão excluídos os termos em tupi-guarani, abundantes no texto indianista. No "novo país", fala-se o português entremeado com inúmeras expressões em língua francesa.

Conforme se pode verificar na obra em análise, o espaço e o tipo humano, com suas características físicas e culturais, permanecem para Alencar como eixos definidores da nacionalidade, ampliando-se o modo de concebê-los. Tal alargamento, no entanto, não tem início em *Luciola*, nem pode ser tomado como uma proleidade exclusiva deste livro. Observa-se em primeiro lugar, que as transformações são gradativas e cumprem várias fases, o que, posteriormente, foi demonstrado pelo próprio romancista e pela crítica contemporânea. Em segundo lugar, nota-se que os traços identificados na obra de 1862 são comuns aos demais textos de Alencar classificados por Aderaldo Castello como "narrativa social urbana".

Na verdade, a peculiaridade de *Luciola* parece residir num ponto: o livro, além de anunciar alguns tópicos depois formulados pelo autor em

"Bênção paterna", materializa na figura da heroína o perfil que a literatura brasileira apresenta na concepção de José de Alencar.

## 2.2 – Perfis sobrepostos

Manuel Cavalcanti Proença<sup>28</sup> afirma ser flagrante, na obra do escritor, o seu encantamento de criador diante das donzelas e a sua indiferença em relação às senhoras e às mulheres ditas fáceis. Nessa perspectiva, pode-se afirmar que *Luciola* ocupa uma posição incomum no elenco de suas personagens. Nenhuma outra prostituta eleva-se à categoria de protagonista nos seus livros que esboçam perfis femininos. Além disso, segundo Cavalcanti Proença,<sup>29</sup> ela é a única entre as "mulheres" que passam por suas histórias a ser retratada com amor.

Percebe-se, entretanto, que isso só se realiza mediante o cumprimento de duas condições que o autor impôs a si mesmo: a idealização da heroína e a sua reabilitação. Daí resulta que "nem no tipo, nem na alma, ela se parece com suas irmãs de destino; e todo o esforço do romancista – e da personagem – é no sentido de regenerá-la para o amor casto, o amor da noiva sem pecado".<sup>30</sup> Prostituída quando possuía de treze para quatorze anos, mas conservando no "coração germes de virtude" (p. 233), Lúcia vivencia uma situação atípica, que gera uma série de conflitos e contradições, tanto para ela como para o seu amante.

Assim, a imagem que a protagonista faz de si própria e as impressões alheias sobre o seu caráter apresentam uma marca – a da ambigüidade. É justamente esta qualidade relativa à identidade de Lúcia que permite ver na obra uma superposição de dois perfis, o da heroína e o da literatura brasileira, e interpretar a primeira como uma corporificação da dualidade ou dubiedade que caracteriza a segunda. A personagem reduplica a fisionomia da literatura nacional do mesmo modo que, durante a ceia na casa de Sá, imita as figuras femininas que aparecem nas pinturas, compondo com a "posição", o "gesto", a "sensação", "voz" e a "palavra" um "quadro vivo" (p. 156). Esta cena parece condensar o procedimento adotado pelo romancista em *Luciola*.

A oscilação da protagonista entre dois paradigmas opostos – o da pureza e o do vício – é um dos aspectos que propicia a aproximação mencionada. A castidade, cujos "germes" sempre estiveram presentes na personalidade da heroína, é cultivada e se desenvolve na busca da simplicidade, do contato com elementos e ambientes integrados ao reino da natureza, e na valorização da terra natal. O amor de Paulo anima Lúcia a abandonar

o luxo e renunciar aos prazeres e a agitação do Rio de Janeiro para se refugiar nos arrabaldes da cidade, onde passa a levar uma vida calma e discreta. É a partir do encontro com o amante nos jardins da chácara, após a ceia, que tem início a sua regeneração.

A prostituição, por sua vez, está relacionada à sofisticação, ao mundo urbano e civilizado da Corte e a todos os objetos e manifestações que denotam a influência estrangeira no Brasil. Todos esses aspectos encontram ressonância na viagem que Lúcia fizera à Europa e dizem respeito à sua vida "pública", saturada de vinhos e tecidos importados e destinada a satisfazer as "fantasias orientais" de homens como Sá (p. 149).

Os movimentos alternados da heroína em direção a um e outro pólo refletem a luta "entre o espírito conterrâneo e a invasão estrangeira" da qual a sociedade e a literatura brasileiras se tornam palco nesse momento, de acordo com José de Alencar. O embate empresta ao meio social, às realizações ficcionais e também à heroína "a fisionomia vaga e múltipla" de que fala o romancista.

Tal indefinição faz de Lúcia e Paulo personagens divididas interiormente. Ela tem consciência de que a prostituição de um modo geral, e no seu caso particular, possui raízes sociais. Além disso, critica veementemente tanto os homens que lucram com esse "negócio" como os devassos que o sustentam e perpetuam, mantendo a honra intacta. Lúcia também se revolta contra as normas que a condenam e, simultaneamente, obrigam-na a continuar exercendo o mesmo papel, pois negam-lhe o direito à afeição, à vida conjugal e à maternidade. Por outro lado, todavia, a protagonista se arrepende do "erro" que assume como seu, internalizando as regras sociais. Ela renuncia à "paixão sensual", deixando morrer seu próprio corpo, e abdica, assim, do amor de Paulo, que se transforma numa amizade "pura e casta".

O rapaz, por sua vez, apresenta um comportamento semelhante: en-dossa a inconformidade de Lúcia diante das convenções da sociedade e lhe dedica um grande afeto; vive, porém, atormentado pela desconfiança e preocupado com a própria reputação e com o futuro profissional. Paulo, embora reconheça o seu "servilismo" à opinião pública, compactua com o processo de depuração a que a moça submete a própria imagem e o relacionamento de ambos.

Em algumas passagens, a ambigüidade impressa na fisionomia de Lúcia é concebida pelo autor como uma dicotomia que se inscreve no plano literário. Desta maneira, é o romance mesmo que aponta para a possibilidade de uma leitura alegórica, em que o retrato da heroína seja visto como um esboço das feições adquiridas pela literatura nacional. A personagem-narrador afirma que a protagonista "tinha a poesia da voluptuosidade" (p. 177) e, ao mesmo tempo, levava no coração "o germe da poesia ingênua e delicada das naturezas primitivas, que se revela por um emble-

<sup>28</sup> PROENÇA, Manuel Cavalcanti. Em festa com as donzelas. In: ———. *José de Alencar na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. 84-93.

<sup>29</sup> Id. Ibid. p. 84-93.

<sup>30</sup> Id. Ibid. p. 84-93.

ma e por uma alegoria" (p. 199). Essa dualidade é reforçada, ao longo do texto, pelas referências intercaladas aos grandes autores e obras literárias de todos os tempos – desde os gregos e latinos até Balzac, Chateaubriand e Garrett entre outros – e à "poesia da natureza".

O perfil da heroína pode ser novamente superposto ao da literatura brasileira quando se observa o seu ingresso no mundo da prostituição. Lúcia, em 1850, contando então apenas quatorze anos, entrega-se a Couto em troca de algumas moedas de ouro, a fim de salvar sua família, acometida de febre amarela e sem condições financeiras de sobreviver. Na sociedade da época, que valoriza a virgindade, o "primeiro erro" tem graves consequências. Lúcia se torna uma mulher marcada, interiormente e aos olhos do outro, e em permanente conflito.

Também a literatura brasileira é maculada desde a sua infância pelos influxos da civilização européia. Produto de um país que conhece os efeitos nefastos da colonização portuguesa – o atraso econômico e cultural –, a literatura nacional é criada por aqueles que têm possibilidade de ir buscar no estrangeiro a formação que não encontram no Brasil. Um outro fator indica a situação controversa e complexa em que se dá o seu surgimento: como se viu anteriormente, são os investigadores europeus que fornecem as primeiras diretrizes para a construção de uma realização poética genuinamente nacional, ainda que alguns deles neguem a autonomia da incipiente produção literária dos autores brasileiros.

As circunstâncias em que se dá o aparecimento da literatura brasileira determinam e explicam a sua fisionomia indefinida e o caráter peculiar de seu desenvolvimento, expresso nas fases enunciadas por José de Alencar. É no meio de uma realidade conturbada, de luta e conciliação entre elementos de tendências opostas, que ela precisa encontrar sua identidade. Daí as polêmicas e discordâncias entre o julgamento da crítica de um lado e o pensamento e a obra de José de Alencar de outro.

As considerações acima levam a afirmar que tanto a infância de Lúcia como o processo de formação da literatura brasileira são inaugurados por um "pecado original". Assim, ambas podem ser vistas como uma Eva, cujo erro é condicionado socialmente. A protagonista é seduzida e se submete para salvar seus familiares; a literatura nacional tem como sua primeira falta justamente o fato de habitar o "Novo Mundo" colonizado pelo europeu, que enxerga nele o próprio paraíso.

O romance, que apresenta a heroína como uma figura emblemática e alegórica, sugere tais relações ao remontar à cena bíblica, comparando a protagonista a Eva ou à serpente e também a Lúcifer, "anjo decaído". Além disso, Lúcia evoca o paraíso, localizando-o no universo da prostituição. Observe o diálogo entre os amantes:

- Pode-se saber onde vai (...) ? (...)
- Vou ao paraíso.

– Tão alheio andava eu deste mundo!

Nem sabia que naquela noite havia um baile público, (p. 190)

Instaura-se, assim, um clima de ambigüidade, em que as idéias de pecado e pureza (ou de estrangeiro e nacional) se confundem e se misturam.

Os conselhos que Paulo recebe de Sá demonstram que a própria sociedade, baseada na hipocrisia, promove a inversão dessas noções, "variadas e imperfeitas" como aquelas que a heroína adquiria através da leitura ou do estudo (p. 177). De acordo com Sá, provar do "fruto proibido" não é tornar-se um devasso, mas justamente o contrário: tomar a sério mulheres como Lúcia (p. 170-171), deixando de movimentar a engrenagem que comanda o mundo da prostituição. Por fim, a própria imagem da protagonista revela que, dadas as condições em que ela e a literatura brasileira foram criadas, não é possível atribuir aos conceitos mencionados um caráter absoluto. Lúcia se identifica com Eva e, simultaneamente, com a Virgem Maria (este o seu verdadeiro nome), pois possui "virgindade de alma".

O perfil da heroína e o da literatura nacional, passíveis de serem justapostos em diversos aspectos, não coincidem num sentido: a primeira vai sucumbindo até morrer, no auge de sua juventude, enquanto a segunda, conforme observa José de Alencar, vive a "idade da adolescência", experimentando um processo de amadurecimento. Tal afastamento aparente converte-se, todavia, num novo ponto de contato, na medida em que assume um caráter profético.

Lúcia, no contexto do romance é, sucessivamente, rebaixada à categoria de "monstro" e elevada à condição de "anjo". Não há entre as "donzelas" ou "senhoras" e as prostitutas um espaço intermediário, que só seria conquistado com a emancipação da mulher. Assim, ela fica obrigada a identificar-se com um dos dois modelos. Verifica-se aí um discurso que naturaliza o feminino, colocando-o, segundo Norma Teles,<sup>31</sup> "além ou aquém mas sempre fora da cultura". Essa exclusão é mais fácil de ser percebida quando se observa o processo de sacralização ao qual a protagonista é submetida, distanciando-se gradativamente do eixo paradigmático da devassidão, do vício, da "paixão sensual" e também do mundo da Corte, e regressando à sua origem.

Nesse percurso, ela recupera o nome de batismo – Maria – e volta a ser "uma menina de quinze anos" (p. 244), entrando no terreno da santidade, da inocência e da amizade e buscando o contato da natureza. Ao transitar de um a outro pólo, a heroína, cujos beijos se evaporam, vai se tornando um ser evanescente e começa a abandonar a terra, a realidade, transferindo-se para a esfera celestial. Lúcia, aceitando os limites que a sociedade

<sup>31</sup> TELES, Norma. As mulheres loucas da literatura. *Escrita*, São Paulo, v. 39. 1988, p. 22-26.

lhe impõe, mostra-se incapaz de realizar a síntese entre corpo e espírito e condena aquele à destruição.

O desaparecimento da protagonista, de certa forma, permite antever o que aconteceria com a literatura brasileira, na visão de José de Alencar, caso esta se sujeitasse a uma ação purificadora tão radical como aquela de que Lúcia é objeto. Para o escritor, o ato de preservar apenas os componentes genuinamente nacionais, eliminando das realizações ficcionais os traços de índole européia, não traria à literatura brasileira a autonomia desejada; antes decretaria o seu fim. Na concepção do autor, isto seria o mesmo que separar a alma do corpo. Nesse "período especial e ambíguo de formação de uma nacionalidade", trata-se de cultivar "a alma da pátria que transmigrou para este solo virgem". É necessário, "joeirar o trigo do joio, censurando o mau, como seja o arremedo grosseiro, (...) aplaudindo", entretanto, "a aclimatação da flor mimosa; embora planta exótica, trazida da remota plaga".<sup>32</sup>

### 3 – AS RETICÊNCIAS E O PONTO FINAL

A leitura de *Luciola* efetuada ao longo do trabalho demonstrou a evolução do conceito de nacionalidade em José de Alencar e a possibilidade de sobrepor a imagem da heroína e a da literatura brasileira, conferindo à obra uma dimensão alegórica. Tal procedimento ajuda a esclarecer não só a origem da segunda entidade cujo perfil é retratado e a fisionomia que apresenta no momento da publicação do livro, como também os rumos que, na perspectiva do autor, ela deve seguir. A morte de uma ilumina pelo avesso o destino de outra, fazendo com que a narrativa adquira um caráter exemplar no que se refere ao problema da nacionalização literária.

O itinerário percorrido pela protagonista e o trajeto descrito pela literatura brasileira também estão entrelaçados no que diz respeito a um outro fator – a recepção da obra. Nesse âmbito, são estabelecidas novas relações entre a destruição da primeira e a sobrevivência da segunda. Ao fazer com que Lúcia desapareça ao final, o romancista mantém intactas as regras sociais respeitadas por suas leitoras, preservando, assim, um elemento essencial para a constituição do sistema literário: o público, formado em sua maioria por mulheres na época em que o livro é lançado.

A virgindade e a ligação entre pessoas de mesma posição social são valores que, até o fim da obra, permanecem inquestionáveis. O primeiro aspecto é contornado pelo escritor através de um artifício, que consiste em conceder a Lúcia a pureza "de alma". A segunda prescrição, por sua vez, exige outro desvio estratégico. Desta maneira, os amantes, impedidos de se tornarem marido e mulher e de terem um filho, pela lei que proíbe a

"mestiçagem" social, unem-se num "consórcio de almas", que lembra o "consórcio de raças" concretizado no defecho de *O guarani*. Transferido para o plano metafísico, o amor de Paulo e Lúcia não entra em confronto com as normas em vigor na sociedade do período, deixando intocadas instituições como a família, o casamento e a Igreja.

Além disso, José de Alencar, que reconhece o seu público nas camadas de nível econômico elevado, absolve a elite, enquanto classe social, das responsabilidades relativas ao fenômeno da prostituição. O romance mostra que existem prostitutas boas e más (do mesmo modo que, em *O guarani*, havia índios leais e corajosos e outros bárbaros e traiçoeiros), o que leva a pensar que também os capitalistas se dividem em dois grupos – o dos honestos e íntegros, e o dos devassos e sem escrúpulos.

O escritor não desafia a moral vigente nem os setores que comandam a sociedade; por outro lado, também não afronta o cânone romântico. A própria protagonista fala pelo autor no momento em que recusa o modelo realista fornecido por *A dama das camélias*, o qual considera um "sacrilégio literário" (p. 203). De acordo com Lúcia, o amor e um possível compromisso entre ela e Paulo fariam de ambos não um casal, mas "cúmplices" (p. 185), e esse crime provavelmente viria a ser expiado pelo livro, tornado assim um "fruto proibido".

Se, nas palavras de Balzac citadas por Paulo, "um poema completo" é: "Fazer nascer um desejo, nutri-lo e desenvolvê-lo, engrandecê-lo, irritá-lo, afinal satisfazê-lo" (p. 177-178), então, a relação amorosa da heroína com o jovem advogado é um romance inconcluso, interrompido por um ponto final que define a atitude conciliadora assumida por Alencar.

A preocupação do escritor em preservar o seu público já está expressa na forma como concebeu a obra. Uma nota "Ao autor", no início do romance, e a abertura do primeiro capítulo informam que o texto é um conjunto de cartas enviadas por Paulo a uma senhora. Esta é que teria resolvido reuni-las e fazer um livro. *Luciola* aborda um tema que poderia se tornar perigoso, caso não fosse tratado de modo adequado. Consciente disso, Alencar confia a apresentação e a defesa (antecipada) da obra à senhora" cujas iniciais seriam G. M. Esse procedimento visa tornar o romance recomendável aos olhos das leitoras. Além disso, para entabular um diálogo com o público feminino, o escritor se vale de um recurso comum ao gênero epistolar: o discurso abertamente orientado para o destinatário.

Na conversa que o romancista estabelece com a leitora de seu tempo é que o leitor contemporâneo, mais distanciado, poderá encontrar a chave para "descobrir" a identidade da obra, tão ambígua quanto as fisionomias que retrata. A exemplo do que ocorre com a protagonista no final de sua vida, a "verdade" representada no texto não se entrega sem véus. Embora a personagem-narrador afirme que "a reticência (...) é a hipocrisia no livro, como a hipocrisia é a reticência na sociedade" (p. 152), garantindo nada

<sup>32</sup> ALENCAR, José de. Bênção paterna. In: *Sonhos d'ouro*. São Paulo: Ática, 1981. p. 7-11.

omitir, o essencial não é dito. As convenções são criticadas em certas passagens do livro, mas o código ético sobre o qual estão assentadas não é colocado em xeque. Além disso, o desenlace forjado pelo escritor é apresentado por Lúcia como um produto da vontade divina, o que revela a relação existente entre o processo de cristianização do país e o ocultamento das normas sociais.

O autor, assim como Paulo, sabe, mas não quer saber, mantendo "a venda sobre os olhos" (p. 153). Desta forma, envolve "os mistérios" que deseja desvendar para o leitor numa "gaza" cujos fios não devem ser rompidos. A mediação é necessária para esfumar os "traços carregados" (p. 122) e indica que os contrastes estão presentes no quadro pintado pelo romancista: pelo fato de existirem é que eles precisam ser atenuados. As reticências e contradições que conferem à obra uma feição dúbia talvez expliquem duas reações tão opostas como as que foram manifestadas pelo público e pela crítica. Aquele consagrou o livro, vendo nele uma realização da escola romântica e garantindo a sua popularidade: a primeira edição, de mil exemplares, esgotou-se em um ano; enquanto esta se escandalizou com o caráter da personagem concebida por Alencar, associando o texto ao cânone realista:

O advogado Lafayette, talvez irritado porque o romancista Alencar advogava, classificou *Luciola* de "monstrengo moral". Iguamente enxergavam nessa heroína uma "Dama das camélias" que desembarcasse no Rio com uma vasta bagagem de chapéus e vestidos e se naturalizasse brasileira".<sup>33</sup>

A afirmação é de Agripino Grieco. Ele confirma a autenticidade do modelo que inspirou a criação da protagonista e explica a causa da má vontade contra o romance. Seu depoimento, colocado lado a lado com a atitude das leitoras da época, atesta a ambigüidade da obra, que vem se somar à indefinição dos perfis esboçados no seu interior.

A fisionomia "vaga e múltipla" do texto concebido por Alencar está em consonância com as feições de caráter contraditório que a literatura nacional apresenta, de modo mais visível, nesse momento, mas que nascem com o "pecado original" que marca o seu início e a adolescência da heróina. O autor vai ainda mais longe: ao mostrar a coincidência parcial existente entre o destino de Lúcia e o da literatura brasileira, antecipa, na forma de uma alegoria, as afirmações de teor globalizante que viriam a aparecer em "Bênção paterna". Nesse prefácio, Alencar expõe as fases em que se subdivide a literatura brasileira no seu "período orgânico", as quais correspondem às etapas vividas pela protagonista no plano ficcional.

<sup>33</sup> Grieco apud PROENÇA, Manuel Cavalcanti. Uma vida... um destino. In: ———. *José de Alencar na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. 19.