

GEOVANINA ROSA DE SÁ MANIÇOBA FERRAZ

**O PERFIL DA VOZ:  
COMENTÁRIOS SOBRE O NARRADOR  
EM “LUCÍOLA” DE JOSÉ DE ALENCAR**

CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA

COGEAE

PUC – SP

SÃO PAULO  
2014

GEOVANINA ROSA DE SÁ MANIÇOBA FERRAZ

O PERFIL DA VOZ:  
COMENTÁRIOS SOBRE O NARRADOR  
EM “LUCÍOLA” DE JOSÉ DE ALENCAR

Monografia de conclusão do Curso de Especialização em Literatura da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Cogeae) sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Geruza Zelnys de Almeida

SÃO PAULO  
2014

Desta luta entre o espírito conterrâneo e a invasão estrangeira, são reflexos 'Lucíola', 'Diva', 'A Pata da Gazela', e tu, livrinho, que aí vais correr mundo com o rótulo de 'Sonhos d'Ouro.

(José de Alencar, "Benção Paterna" / "Sonhos d'Ouro", 1872)

Ainda que eu falasse as línguas dos homens e dos anjos, e não tivesse Amor, seria como o metal que soa ou como o sino que tine. E ainda que tivesse o dom da profecia, e conhecesse todos os mistérios e toda a ciência, e ainda que tivesse toda a fé, de maneira tal que transportasse os montes, e não tivesse Amor, nada seria.

(Cartas de Paulo – Bíblia Sagrada – 1 Coríntios 13)

## **Dedicatória**

Dedico este trabalho com muito amor e humildade para

**Charles,**

**Henrique**

**e Mariana,**

porque para vocês eu dedico a minha vida.

## Agradecimento

Agradeço às professoras **Maria Rosa Duarte** e **Geruza Zelnys** (da PUC) e **Eliane Robert Moraes** (da USP) porque me apoiaram em momentos muito importantes e pareceram acreditar em mim quando nem eu mesma acreditava.

Agradeço a **Noemi Jaffe** e **Cláudio Willer** que fizeram as cartas de recomendação que me abriram as portas deste curso.

Agradeço a todos os professores da **Especialização em Literatura da PUC**, porque apontaram o caminho para a minha formação.

Agradeço a José de Alencar que me enfeitiçou.

Agradeço a Fernando Segolin, Norman Friedmann, Cavalcanti Proença, Antônio Candido, Alfredo Bosi, Jaime Ginzburg, Marcello Peloggio, João Roberto Faria e a Valéria De Marco, cujas reflexões apontaram os caminhos deste trabalho.

## **Resumo**

Em “Lucíola”, Alencar apresenta o relato não apenas como uma estória, mas como um discurso – uma fala atribuída a uma personagem. Através de um série de artifícios narrativos, o autor evidencia a voz que narra, convoca o leitor a refletir sobre a estrutura do texto e problematiza a verdade ficcional.

Como esses artifícios narrativos se apresentam no romance e quais as suas implicações para a leitura do livro e para a compreensão do projeto literário do autor? Quais as marcas dos conflitos e valores do personagem/narrador deixadas na fala? Como essa abordagem dialoga com as outras leituras da obra, centradas na figura de Lúcia, desde os contemporâneos do autor aos tempos atuais? Como a adaptação de um tema importado e a crítica de costumes se encaixam no projeto nacionalista do autor?

Para fundamentar essas questões e abrir caminho para as respostas, este trabalho se apresenta como um corpo a corpo constante com a obra e com a crítica. Tenta situar o livro na história da literatura brasileira, para apreciar o valor do uso destes recursos da forma; e também situar os ensaios dentro da história da crítica, para flagrar o percurso do pensamento.

No capítulo 1, analisamos a obra nos contextos da literatura da época e do projeto literário do autor. No capítulo 2, tentamos entender a personagem em sua máscara de pessoa, como representação da mulher e da cortesã, cotejando as interpretações clássicas da obra com um percurso pessoal de leitura. No capítulo 3, analisamos como a cena de confissão, o narrador parcial, o foco narrativo múltiplo, a metalinguagem, as metáforas, o jogo com os nomes das personagens e outros elementos da enunciação ocorrem no texto.

O caráter fundacional dos romances de Alencar faz com que a atualização da sua compreensão revigore a identidade da própria literatura nacional.

**PALAVRAS-CHAVE:** Alencar, Lucíola, Narrador, Foco narrativo.

# Sumário

Introdução -----	8
Capítulo 1: O autor, a obra, a crítica -----	13
Capítulo 2: A personagem e sua máscara de pessoa -----	20
Capítulo 3: O perfil da voz -----	34
3.1 Questão de estilo? -----	35
3.2 O perfil da voz - Um projeto de romance nacional -----	37
3.3 O perfil da voz – Ao pé do texto -----	44
3.3.1 O narrador dentro da história -----	44
3.3.2 A cena de confissão-----	47
3.3.3 O foco narrativo múltiplo -----	59
3.3.4 O narrador parcial -----	63
Considerações finais -----	72
Referências Bibliográficas -----	80
Anexo 1 (Quadro cronológico e sistemático da ficção alencariana) -----	84
Anexo 2 (Fac-símile da folha de rosto da 3ª edição de “Lucíola”) -----	85

## Introdução

Em “Lucíola”, através de uma série de artifícios narrativos, Alencar dirige a atenção do leitor para a estrutura do texto e para a voz narrativa. Apresenta o relato não apenas como uma estória, mas como um discurso - uma voz atribuída a uma personagem. Esta visada parece colocar o narrador na posição central do texto; aponta mais para o gesto imitativo que para o objeto retratado e estabelece a possibilidade de um outro viés para a leitura crítica da obra.

Até o momento, os estudos têm como foco a compreensão da psicologia de Lúcia, buscam no relato evidências para explicar seu caráter extravagante, inconstante e incompreensível. Qual seria o alcance de uma leitura que entenda este relato como fala atribuída e procure na voz as marcas dos conflitos e valores do personagem / narrador? Para tentar responder a esta pergunta, esta análise pretende interrogar as estruturas do texto e as incongruências do discurso para compreender a personagem por trás da voz que narra e questionar a personagem para compreender o discurso.

Esta perspectiva propõe uma nova possibilidade de leitura para a obra, desviando a atenção de Lúcia para Paulo, e também parece sugerir a necessidade de repensar a compreensão do projeto literário do autor. Isto porque Alencar sempre foi percebido pela crítica como um paisagista, um pintor de perfis e criador de mitos e lendas nacionais, mais voltado para o plano figurativo e para o culto da “cor local”. Mas no romance de cortesã, a personagem retratada é uma figura de traços não locais, então, em que

bases o texto pode ser visto como um 'romance nacional'? Que é como o autor posiciona o livro em "Benção Paterna" e como a crítica o compreende na atualidade, como veremos. Em que medida o romance pode ser percebido como uma defesa dos valores e das tradições das classes dominantes ou, ao contrário, como uma crítica de costumes?

É preciso fugir das ideias cristalizadas, forjadas no século XIX, no debate entre as escolas romântica e realista, mas que ainda influenciam o pensamento sobre o autor. É preciso questionar realmente o texto, em toda sua complexidade e com as ferramentas da crítica literária atual, para flagrar se o escritor consegue ou não ultrapassar a demarcação dos limites de um nacionalismo de bases estritamente românticas.

Seria possível, a partir de uma análise ao pé do texto, afirmar que, neste livro, o autor está explorando as potencialidades da figura do narrador como recurso da forma estética? E desta forma acaba por conferir complexidade e especificidade mais aos conflitos da voz da personagem que narra, do que aos da personagem retratada? É possível afirmar que, saindo também do escopo restrito do folhetim, o escritor empreende, através do romance, uma problematização das formas de narrar e uma discussão de questões específicas da representação?

Com o propósito de confirmar estas hipóteses e responder a estas questões, este trabalho precisa ser a todo momento um corpo a corpo com a obra e com a crítica. Precisa contextualizar os recursos narrativos de "Lucíola" (narrador parcial e foco narrativo múltiplo, principalmente) dentro da história da literatura, para perceber o seu valor; precisa também conseguir enxergar os ensaios sobre a obra dentro da história da crítica literária, para compreender os seus reveses. Nesta perspectiva, o livro, enquanto *corpus*, é mais como uma ferramenta, um instrumento de manipulação e remodelação do conhecimento. O objeto de trabalho é o pensamento sobre a obra, e também sobre o autor e seu legado. Pensar "com" a obra, é mais importante que pensar apenas "sobre" ela, pois a crítica a um livro sempre acaba por ser o reflexo do pensamento do homem e de seu tempo. Como dizia Anatole France: "Para falar francamente, o crítico deveria dizer: Senhores, eu vou

falar de mim, a respeito de Shakespeare, a respeito de Racine”. A leitura mais instigante de uma obra é a que pensa junto, que se debruça sobre o material e também sobre seus outros intérpretes, entendendo que respeitar o trabalho de um pensador exige desafiá-lo.

No Capítulo 1, faremos uma revisão sobre o autor e seu projeto literário. No Capítulo 2 tentaremos entender a personagem na sua máscara de pessoa, imitação da mulher e da cortesã; confrontar as percepções de um percurso pessoal de leitura com o pensamento da crítica, sempre centrada na personagem de Lúcia; observar a trajetória das análises, desde o Conselheiro Lafayette, contemporâneo do autor, até “O império da Cortesã” de Valéria de Marco, passando por Antônio Candido e Alfredo Bosi. No Capítulo 3, nos dois primeiros subcapítulos, tentaremos concatenar algumas evidências textuais que mostram as preocupações do autor com a voz narrativa, fora de “Lucíola”, no contexto de seu projeto literário e também da literatura de seu tempo. No segmento “Ao pé do texto”, analisaremos a estrutura textual e os artifícios usados na narração, quais sejam: narrador parcial, foco narrativo múltiplo, o uso de metáforas, metalinguagem, possíveis referências, entre outros. Analisar, no detalhe, como esses recursos são usados no livro nos permite perscrutar se esses elementos de fato representam um avanço formal para os processos da representação no romance brasileiro e em que medida podem implicar em um novo viés de leitura do livro e numa nova compreensão do projeto literário do autor.

As justificativas para este trabalho já estão colocadas nas suas premissas. Vem primeiramente da importância do conjunto da obra do autor, inegável pela sua extensão, abrangência, escopo, alcance e pioneirismo. Ele foi considerado por Afrânio Coutinho como o pai da *literatura* brasileira. Este caráter fundacional dos romances de Alencar faz com que a atualização da sua compreensão revigore a identidade da própria literatura nacional.

Por outro lado, a interpretação polêmica de seu legado também exige revisão. A crítica atual não lhe nega importância, mas nem sempre lhe foi gentil. Já houve quem tachasse o escritor de pouco vernáculo e quem observasse infantilismo em suas construções (BOSI, 1983, p. 149-155).

Peloggio afirma, com razão, que considera o tratamento da crítica à extensa e variada obra alencariana, em geral, repetitivo, superficial e equivocado (PELOGGIO, 2009, p. 5), o que implica na necessidade de se estudar a sua obra à luz dos conceitos críticos da atualidade.

No que tange ao seu projeto literário, como mencionamos, a crítica parece considerá-lo principalmente um pintor de paisagens e criador de mitos e lendas nacionais inesquecíveis. Um escritor empenhado em projetar um passado idealizado, representar o idílio romântico em suas pequenas complicações e outras questões, em geral voltado ao plano figurativo; desinteressado dos conflitos humanos mais profundos e das incoerências da sociedade de seu tempo. A escrita do autor realmente imprimiu um marco na representação dos conteúdos de nossa cultura através da literatura e compreende um retrato detalhado e abrangente das cenas e figuras nacionais. Contudo, reconhecer este aspecto não implica incorrer no risco de deixar de investigar sua contribuição para as questões mais específicas da forma, da enunciação. É preciso investigar se o autor experimentou recursos narrativos variados e ousados para seu tempo e se, através deles, retratou subjetividades; se usou o ato da narração como um artifício para imprimir complexidade psicológica à trama; explorando os conflitos através da forma estética e não apenas explorando-os através da caracterização das personagens. Esses aspectos, entre outros que serão analisados neste trabalho, podem fazer repensar o seu legado.

“Lucíola” é o corpus escolhido para este estudo porque vários críticos já observaram que o romance põe em evidência a construção do texto; se propõe como um modelo de romance nacional - ao mesmo tempo que retrata um figura essencialmente importada - e ainda apresenta uma discussão sobre as formas da representação. Todos esses aspectos convergem para a voz narrativa. Portanto, a leitura do livro a partir do viés do narrador parece trazer um elemento novo à discussão.

Outro aspecto que denota a importância de um estudo que rediscuta a proposta do livro, tirando o foco de Lúcia para Paulo, é a polêmica que envolve o próprio valor da obra. Uma controvérsia inicial quanto à sua

qualidade estética durou mais de meio século. Hoje críticos da envergadura de Antônio Candido reconhecem a qualidade do romance e a sua importância como documento da literatura que expõe os conflitos da nossa sociedade. Contudo, a revisão de alguns dos mais importantes ensaios críticos sobre a obra mostra que a compreensão da psicologia de Lúcia ainda permanece como a questão central das análises; e o papel de Paulo como narrador-personagem ainda não foi devidamente estudado. Os artifícios narrativos presentes no livro parecem apontar para Paulo como a pedra de toque que vai revelar novos amálgamas do texto, podendo transformar a enunciação no objeto privilegiado da análise crítica.

Os escritores da escola realista viam a obra de Alencar, ainda em seu tempo, monumentalizada e ultrapassada, representando a síntese do que já era, então, considerado o “fracassado projeto romântico brasileiro”. Datado dos idos de 1870, o debate entre Alencar e esse “pensamento novo” parece ter deixado marcas indeléveis nas imagens do autor, do seu projeto literário e de “Lucíola”, especificamente.

Refletir sobre como Alencar monta a estrutura narrativa neste livro e suas relações com a proposta literária do autor pode, portanto, abrir para novas possibilidades de leitura da obra na contemporaneidade e atualizar a imagem deste importante escritor e do legado de seu trabalho.

## **Capítulo 1 - O autor, a obra, a crítica**

Ninguém fala nas praias do Ceará sem citar os *verdes mares bravios*, ninguém pensa em jandaia sem ser *nas frondes da carnaúba*.

(QUEIROZ apud PROENÇA, 1965, p. 85)

Uma obra literária não se deve resumir, o seu maior encanto está em como a história é narrada e menos na história em si. Um acontecimento instigante pode ser contado de forma desinteressante; no entanto, um bom escritor sempre utiliza artifícios de narração que conferem calor, mordência e humanidade à cena fria, prendem e fascinam o leitor. “Lucíola” é um romance de costumes do romantismo brasileiro, no qual o autor tenta traçar um perfil de mulher (como em “Diva” e “Senhora”), em que o protagonista e narrador, Paulo, conta as suas desventuras e aventuras amorosas com Maria da Glória, heroína adolescente, menina pura que vira cortesã para ajudar a família, mudando seu nome para Lúcia. Ele conta sua história através de cartas<sup>1</sup> para a Senhora GM, seis anos depois da morte da amada; e a senhora acaba por ser a responsável pela compilação do material para a feitura do romance, dando-lhe o título.

Raquel de Queiroz e Afrânio Coutinho qualificaram José Martiniano de Alencar como o pai do romance e da literatura brasileira. Mas vários são os exemplos de leituras depreciativas e frequentemente antitéticas da obra de Alencar e de “Lucíola”, especificamente. Alfredo Bosi (1972, p. 149-155) lembra que já houve quem tachasse o escritor de “pouco vernáculo” ou “observasse o infantilismo das construções alencarianas”, mas o crítico considera o escritor “um paisagista e pintor de ‘perfis de mulher’ firmes e

---

<sup>1</sup> Está colocada uma contradição entre as vozes de GM e Paulo: se o relato do rapaz foi feito na forma de cartas ou de um manuscrito único. Este aspecto será discutido como parte da cena de confissão.

claros”. Artur da Mota (1965, p. 143-144), ao contrário, afirmava que “a psicologia de Lúcia é falsa, pois não se compreende a dualidade desse caráter incongruente”, ele dizia: “Lucíola não passa de uma fantasia do romancista brasileiro, que nunca revelou qualidades de psicólogo”. Não é o que pensa Antônio Cândido. Em seu célebre artigo “Os três Alencares”, ele afirma que o “processo psíquico” por que passa Lúcia na história é “admiravelmente traçado por Alencar, no mais profundo de seus romances”. (CANDIDO, 1955, p. 11).

Para contextualizar “Lucíola” dentro da produção alencariana, reproduzimos no anexo 1 a sistematização da obra de Alencar feita por Afrânio Coutinho, na introdução geral de “José de Alencar – Obra completa”. Essas divisões, como as concebem os críticos, ajudam a perceber o entendimento da obra e são muito utilizadas. Coutinho elenca os romances do escritor e os classifica por ano de primeira publicação – desde 1857, com “Cinco Minutos” e “O Guarani”, até os póstumos, de 1927, “Um aprendiz de ministro” e “A roceira”. E também por temática ou assunto – dividindo em romance urbano, histórico, regionalista e lendas indianistas. Lucíola (1862) é um romance urbano, o primeiro dos três romances “perfis de mulher”, juntamente com “Diva” (1864) e “Senhora” (1875).

Observando essa temática ampla e variada, Antonio Candido propõe duas outras classificações da ficção do autor que também merecem ser citadas pois ajudam a compreender o pensamento sobre o escritor.

Primeiramente, o crítico elenca os romances alencarianos em dois grandes grupos, utilizando como critério a temática dos livros: de um lado, os romances que explorariam uma certa complicação sentimental e, de outro, a idealização heroica. Nesta divisão, “Lucíola” certamente se alinharia no primeiro grupo: “Toda a sua obra por 20 anos será uma variação de duas posições iniciais: a complication sentimentale, tenuemente esboçada em ‘Cinco minutos’ e ‘A Viuvinha’, e a idealização heroica de ‘O Guarani’”. (CANDIDO, 1955, p. 3)

Mais adiante, Candido destaca a coexistência de “três alencares”, e nesta divisão utiliza principalmente como critério as características das personagens principais, suas motivações e sua complexidade psicológica. Considera que há “o Alencar dos rapazes, heroico, altissonante”; o “Alencar das mocinhas, gracioso, às vezes pelintra, outras, quase trágico” e o “Alencar dos adultos”.

Peri (de “O Guarani”), Ubirajara (personagem do romance homônimo), Eustácio Correia (de “As minas de prata”), o gaúcho Manuel Canho e o sertanejo Arnaldo Louredo, todos “brotam como respostas ao desejo ideal de heroísmo e pureza” (CANDIDO, 1955, p. 5) e ilustram as características do primeiro Alencar.

O Alencar das mocinhas é bem diverso, é um Alencar “criador de mulheres cândidas e moços impecavelmente bons, que dançam aos olhos do leitor uma branda quadrilha ao compasso do dever e da consciência” (IDEM, p. 6). As regras desse jogo incluem inicialmente um obstáculo que ameace a união dos namorados sem no entanto destruir o amor; são exemplos desses obstáculos a tuberculose, a honra ou o orgulho, como ocorre respectivamente em “Cinco minutos”, em “A viuvinha” e em “Diva”.

No Alencar dos adultos, as personagens são mais complexas e a temática apresenta “uma série de elementos pouco heróicos e pouco elegantes”; contudo o crítico considera o romancista dotado de “um senso artístico e humano que dão contorno aquilino a alguns de seus perfis de homem e de mulher”. Descreve como “traços de densidade humana” e “amadurecimento interior” as características que encontra em Lúcia (“Lucíola”), Berta (“Til”) e Gusmão de Molina (“As minas de prata”). Ainda aponta o que chamou de “rasgos atrevidos” nesses livros, como a “orgia vermelha” (“Lucíola”) e a podolatria de Almeida (“A pata da gazela”) (CANDIDO, 1955, p. 7).

Fora discutir num plano geral as temáticas do autor, também pode ajudar no entendimento do que está em jogo em “Lucíola”, certa visada sobre a realidade ficcional, o contexto social que Alencar desenhava para suas personagens. Lúcia Miguel Pereira no seu ensaio “A sociedade de José de

Alencar” descreve em linhas gerais esse panorama. E destaca que “se aceitarmos inteiramente o quadro esboçado por Alencar”, na sociedade do segundo reinado, “a única tábua de valores era a riqueza e que a esta não conduziam facilmente os diplomas de doutor”. O autor retratava e dava relevo ao fato de que uma maneira de enriquecer naquela sociedade era o casamento (como tenta Seixas, de “Senhora”) ou o comércio (como fica colocado em “Diva”, por exemplo) (PEREIRA, 1965, p. 140). Assim, Paulo, bacharel de origem remediada, não teria muitas chances na sociedade carioca ao lado de Lúcia.

Pontuar essas questões parece importante para uma reflexão sobre como “Lucíola” se situa dentro do conjunto da obra de Alencar e introduzir a controvérsia crítica em torno da obra e do autor. Cientes dessas divisões pela temática e dessas críticas depreciativas, vemos que outro aspecto importante ao estudo de qualquer romance alencariano é a compreensão do projeto literário e do legado do autor.

O julgamento de valor da obra de Alencar parece estar sempre envolto numa bruma, apesar do seu volume, de seu pioneirismo no Brasil, da miríade de temas e dos elogios de críticos da importância de Antonio Candido e Afrânio Coutinho. Por um lado, o pensamento sobre o autor parece impregnado ainda de conceitos estabelecidos no final do século XIX, na disputa entre os escritores da escola romântica e da escola realista e também no confronto entre os textos “Benção Paterna” (ALENCAR, 1872) e “Instinto de Nacionalidade” (MACHADO, 1873). Um dos objetivos deste trabalho é tentar atualizar esse entendimento e voltaremos a essa questão para aprofundá-la. Aqui nos interessa começar a questionar se a tese que afirma que o projeto literário de Alencar está dentro dos limites do nacionalismo romântico pode ser contestada? Será que uma análise de “Lucíola”, utilizando o conceito de narrador parcial e a partir das ferramentas da crítica atual, poderia mobilizar outros aspectos da obra do autor?

Por outro lado, o confronto com a geração dos escritores modernos, assim como com o pensamento dos realistas, parece também ter definido a compreensão do legado de Alencar. Segundo Candido, ele é o “único escritor

da nossa literatura a criar um mito heroico, o de Peri”, o que é um marco e um grande mérito de sua obra, mas, ao mesmo tempo, pode ser exatamente o aspecto que tornou o autor “suspeito ao gosto” do século XX (CANDIDO, 1955, p. 5).

A literatura dos novos tempos buscaria na ironia, no humor e na figura do anti-herói o valor que não saberia ver nos heróis da prosa alencariana. Porém, a ideologia dos modernos também valorizava, como Alencar, a busca pela identidade e pela linguagem genuinamente nacional. Esse descompasso entre intenção e método, parece se associar à imagem de “herói tolo e conservador”, e portanto ter contribuído também para solidificar nas décadas seguintes uma avaliação ambivalente dos heróis alencarianos, da sua obra e mesmo do autor. De fato, na perspectiva do que foi dito por Candido sobre a construção do mito heróico, como ficaria a imagem de um mito poeticamente forjado diante do olhar anônimo, irônico, fragmentado e desesperançado do homem do novo século?

No entanto, a criação do mito pode ser entendida não apenas como um objetivo em si, mas como um ardil, corolário da busca pela literatura genuinamente nacional. Esse projeto de forjar ao mesmo tempo uma literatura e uma nação implicava, naquele primeiro momento, achar a cena onde atuasse uma personagem modelar, uma figura que servisse de inspiração para o presente e também como retrato e explicação para o passado. É certo que ver o mito como um constructo não alivia o seu cunho idealista, mas ao menos lhe dá um sentido de artifício, assegura-lhe a perspicácia implícita no engenho. Alencar tentava assinalar os contornos da cultura brasileira de forma completa e abrangente. Para a representação do passado, se ajustava bem esse tom épico e a figura mítica, mas para o presente, caberiam os “tipos”.

O sentido da palavra “tipo” aqui não deve ser tomado como “modelo”, uma de suas acepções comuns, o que remeteria à uma perspectiva moral, como dizia Pinto: o “tipo” é moral, o caráter é psicológico” (PINTO, 1999, p. 62). A palavra “caráter”, pelo seu sentido mais individual, também não serve à perspectiva desta análise. A palavra tipo deve ser entendida como “coisa

que reúne em si caracteres distintivos de uma classe”, contendo em si o “estereótipo”, mas sem o sentido detrativo que esta palavra pode conter.

Lúcia não é um tipo, é uma junção de tipos e estereótipos que acabam por lhe conferir originalidade. “Aberração do viver comum”, para usar as palavras de Alencar (apud PINTO, 1999, p. 62). A construção da personagem expõe tensões através da exposição e justaposição de uma série de preconceitos e estereótipos ligados ao feminino consolidados na tradição ocidental. Como veremos no capítulo “A personagem e sua máscara de pessoa”, estão em jogo as figuras da esposa e da amante, da puta e da santa, o preconceito quase mítico da instabilidade e excentricidade da mulher.

Parece claro, portanto, que o objetivo do autor não é construir um mito, tampouco retratar uma paisagem local. Inclusive, por se tratar de uma protagonista cujos traços principais são adaptados da literatura estrangeira, o livro só pode ser entendido como proposta de romance nacional fora do plano figurativo, não na construção da figura, mas na construção da voz.

Aqui nos interessa pensar como esses “tipos” femininos que compõem Lúcia dão à protagonista um aspecto de junção de extremos de difícil enquadramento; e como isso parece ter sido o que atraiu a crítica a centrar suas análises sobre sua psicologia e eventualmente reduzir a questão à dualidade Lúcia e Maria da Glória, sexo e amor. Enquanto o romance chamava a atenção para Lúcia como ser de linguagem, como objeto do discurso de Paulo, todos a viam na sua máscara de mulher.

Portanto, entendendo Lúcia como objeto do discurso de Paulo, vemos que o caráter, a psicologia e a subjetividade do homem estão vivos no retrato, são o pano de fundo dos contornos do perfil da mulher. A brasilidade não está na descrição da figura da cortesã tampouco no cenário; a brasilidade não está no plano figurativo, se apresenta na voz, nos conflitos do narrador. Paulo é provinciano, enraizado na moral de seu povo e de seu tempo, personagem ideal para dar matéria a um escritor que quer se posicionar como crítico de costumes.

Isto tudo para argumentar que as figuras míticas, típicas e os estereótipos podem se encaixar no projeto literário de Alencar como uma tentativa de retrato do Brasil, mas não apenas na cena e nos caracteres, também na voz narrativa. Com é o caso de “Lucíola”, que parte de uma “personagem tipo” que floresceu na corte europeia, que em si já traz características distintivas, a cortesã regenerada. O romance aparece como proposta de adaptação deste modelo estrangeiro ao cenário nacional e Alencar o descreve como fruto da “luta entre o espírito conterrâneo e a invasão estrangeira” (ALENCAR, 1872, sem paginação). Justamente por isso, por tratar-se de uma adaptação, já está posto o problema da conformação a uma outra linguagem e cenário; faz a obra, em sua essência, apontar mais para o ato imitativo do que para o objeto da imitação, evidenciando mais a linguagem, o tom e a forma do que o conteúdo.

Apesar disso, a crítica ao livro permaneceu centrada no estudo da protagonista e acabou por negligenciar a análise das implicações da voz no texto. Portanto, o objetivo deste trabalho é analisar como as falas do amante, da senhora GM e das demais personagens - e também os outros recursos narrativos – podem ressignificar o conteúdo do livro. A partir do confronto destes elementos estruturais do texto, tentar mostrar como eles podem apontar para uma nova leitura do livro e também para uma nova compreensão do projeto literário de Alencar.

Mas, antes de entender como se dá a representação, é importante compreender o objeto retratado. Perceber como o autor adapta a figura clássica da cortesã apaixonada (e do seu amante) ao cenário nacional e perceber algumas particularidades. Qual o paralelismo possível com as cortesãs da literatura europeia? Em que medida Paulo se parece com Armando e Des Grieux? Será que, diferentemente das cortesãs regeneradas francesas, a protagonista de Alencar se encaixa também no estereótipo de santa? Por outro lado, poderia também representar uma imagem misógina e depreciativa da mulher? Como se dá o desenho desses estereótipos no texto? Quais as principais leituras de “Lucíola” pelos críticos? Esses são os assuntos do capítulo seguinte, “A personagem e sua máscara de pessoa”.

## **Capítulo 2 - A personagem e sua máscara de pessoa**

A carreira literária de José de Alencar foi pontuada de polêmicas (BOSI, 1972, p. 149). Não obstante as contradições da crítica ao autor, no caso de “Lucíola”, somam-se também as contradições do comportamento/psicologia da protagonista, o que ensejou leituras simplistas e discrepantes. Talvez a exibição de seu caráter dual e essa exuberância de conflitos tenha sido o que desviou os holofotes para a análise da personagem como representação da mulher e cortesã.

Lúcia começa o livro como uma mulher caridosa (está distribuindo moedas de prata aos pobres na festa da Glória (ALENCAR, 2011, p. 24)), poderosa, exuberante, bela, que, a seu modo, triunfou num mundo rude, abandonada pela família. Mas em geral é percebida encoberta com rótulos depreciativos de mulher frágil dos nervos, volúvel, instável, incompreensível e cheia de caprichos.

O Conselheiro Lafayette chamou Lúcia de “monstrengo moral” (BOSI, 1972, p. 149). Artur da Mota, em “Os romances da cidade”, descreve Lúcia como uma “rameira esquisita, tipo de mulher inconsequente e abstrusa, que assume atitudes extremas de bacante devassa e de amorosa donzela” (MOTA, 1965, p. 141 – 143). Afirmava que “a psicologia de Lúcia é falsa, pois não se compreende a dualidade desse caráter incongruente”.

Dante Moreira Leite, no entanto, já coloca a discussão sob uma visada mais instigante. Embora o crítico afirme que o romântico brasileiro “deve ter

tido psicologicamente ingênuo”, vai mais a fundo na análise da personalidade de Lúcia: “Em ‘Lucíola’, o conflito é mais profundo e revela as duas imagens contraditórias da mulher do século XIX: de um lado, a noiva e esposa; de outro, a amante” (LEITE, 1979, p. 55).

Essa dualidade dos papéis de esposa e amante ocorre em todos os livros com o tema da cortesã regenerada, mas em Alencar assume algumas peculiaridades. Enquanto Armando quer viver com Margarida e esta o deixa, para ‘o bem dele’ e para a sua própria redenção; Paulo não consegue ficar com Lúcia, eles param de fazer planos de uma vida a dois, ele não lhe oferece mais que visitas aos domingos.

Paulo, no encontro na Rua das Mangueiras, vê em Lúcia qualidades de esposa: “como deve ser pura a alma que mora naquele rosto mimoso” (ALENCAR, 2011, p. 26); mas, depois de encontrá-la na festa da Glória, em que sua condição de cortesã foi desmascarada por Sá, passa a pensar como os amigos: seria “soberanamente ridículo” cortejá-la (IDEM, p. 36). Interessante ressaltar uma frase de Paulo sobre esse momento de revelação:

... E, quando ao colher a linda flor, em vez da suave fragrância que esperava, sentiu o cheiro repulsivo do torpe inseto que nela dormiu, não a atirou com desprezo para longe de si?  
É o que se passava em mim quando essas primeiras recordações roçaram a face da Lúcia que eu encontrara na Glória. ((ALENCAR, 2011, p. 27, grifo nosso)<sup>2</sup>.

A dualidade descrita nesse metáfora vai ser a principal tópica do livro, o pensamento de Paulo em oposição à opinião de Sá, principalmente. É esta Maria que ele descreve, a da Glória, gesto de flor e cheiro (essência) de inseto.

Fora a impossibilidade do protagonista de superar o ciúme e o desprezo pela condição social da mulher; fora o preconceito que impede que ele de fato a veja como esposa; há um elemento no próprio sexo. Na cama, ela se comporta como amante e ele não está preparado para viver a própria

---

<sup>2</sup> A possibilidade de ver o nome Maria da Glória como MG, inverso de GM, e “da Glória” como um epíteto para Maria – a Maria que ele conheceu na Glória, não na Rua das Mangueiras, vai ser defendida mais adiante.

sexualidade, sem culpa e sem medo, na volúpia e na intensidade de Lúcia. Mesmo quando o amor da mulher tinha “sensações doces e aveludadas, sem aspereza e irritabilidade”, era assim que ele descrevia: “Havia na fúria amorosa dessa mulher um quer que seja da rapacidade da fera” (ALENCAR, 2011, p. 66). Ou ainda: “Era serpente que enlaçava a presa na suas mil voltas, triturando-lhe o corpo” (IDEM, p.66)

O leitor pode observar que as metáforas são sempre comparando seu comportamento de amante ao de animais, seja pela *animalidade* do gesto, seja por fazer um paralelo depreciativo comparando a relação sexual com a relação predador e presa. No entanto, como vemos acima, ele inverte a lógica tradicional que vê a mulher passiva e vitimizada: com Lúcia, *e/le* se sente a presa. A força dessas imagens reforçam o quadro pintado pelo narrador: ele, bom moço, inexperiente, provinciano; ela, cortesã, devoradora de homens. Seu corpo tem “ondulações felinas”, sua respiração sibila, seus lábios “incubavam desejos” num “abismo de sensualidade” (ALENCAR, 2011, p. 37).

É interessante notar, no entanto, que no contexto da frase que se segue, de modo diferente, Alencar compara a mulher à presa; neste caso, o grupo social que está perto dos amantes é o predador. Lúcia, pela primeira vez, vai se entregar sem mágoa; mas eles estão escondidos num jardim e ela pede a Paulo para se afastarem, para se esconderem das pessoas que estão por perto. Seria um ato normal de busca por privacidade, não fosse a metáfora usada pelo narrador para descrever como a moça recebeu o convite para o sexo e o medo de ser flagrada: “Lúcia saltou como uma gazela prestes a desferir a corrida, quando as baforadas do vento lhe trazem o faro de tigre” (IDEM, p.65).

Aqui a frase nos remete à imagem de Lúcia como presa e lembra o terrível destino de quem cai “nas garras” da sociedade, no entanto é um caso isolado que não afasta sua imagem predominante de predadora de homens. Essa condição de fera, de besta, inspira medo e, ao mesmo tempo, desdém. Moreira Leite aponta que Lúcia é objeto de desejo, mas também de um

profundo desprezo, pois “da mulher pura, verdadeiramente amada, nunca se esperava paixão violenta” (LEITE, 1979, p. 57 - 58).

Sem mencionar o conflito do homem diante da religião, dos sacramentos e da valorização da continência e mesmo da abstinência sexual, um primeiro tormento que aparece é que *sexo* pode, mas não *amor*. Este é um dos valores arraigados de Paulo, e Lúcia sabe, eis o conflito da mulher. Ela resume essa condição:

Um homem honesto pode rolar-se nos meus braços sem que a mais leve nódoa manche a sua honra; mas se pedir-lhe que me aceite, se lhe suplicar a esmola de um pouco de afeição, oh! então o meu contato será como a lepra para a sua dignidade e sua reputação. (ALENCAR, 2011, p. 93)

Ainda dentro da discussão sobre a dualidade dos papéis esposa e amante, mesmo que não houvesse o passado de cortesã, o paradoxo de *querer e não poder querer* era a realidade da relação homem-mulher da época. Mesmo dentro do casamento eram vedados à mulher os delírios do sexo. A necessidade de se conter e refrear o desejo é um conflito não resolvido da sociedade da época que Alencar procura dar forma no romance, apresentando sua face deformada tanto na trama como na voz de Paulo, como veremos no capítulo “O perfil da voz”. Dar sexo a uma mulher era aproveitar-se dela, era manchá-la, como expressa bem o poema “Amor e Medo”, de Casimiro de Abreu (1839 – 1860), contemporâneo de Alencar. Aqui o eu lírico é um amante doce e fiel, extremamente apaixonado de uma mulher, mas por achá-la pura, diz:

Vampiro infame, eu sorveria em beijos  
Toda a inocência que teu lábio encerra,  
E tu serias no lascivo abraço,  
Anjo enlodado nos paus da terra.  
(CASIMIRO DE ABREU, 2003, p. 33)

Lúcia é um anjo enlodado, uma personagem extrema que conhece o sexo e assim pode saber que está sendo castrada pelo homem que ama. Por sentir que seu desejo causa repulsa, ela vai se fechando aos poucos, como está na trama:

Lúcia estendeu-me o lábio risonho; eu recuei como se visse por entre o carmim brilhar o dente de uma víbora. Ela empalideceu.

\_ Nunca mais, eu juro, Lúcia, tu me ouvirás as palavras que ontem te disse; nunca mais também me verás rejeitar, por causa de calúnias de alguns miseráveis, as provas de tua afeição. Mas esse beijo, agora!... Não! não posso aceitar, e não me perguntes a razão!

Na sequência desta cena eles conversaram um pouco e ela desculpou a ofensa, mas não o gesto. Depois de um tempo, Paulo diz: "...fui eu que busquei o lábio que há pouco me oferecera... achei-a fria, quase gelada... A frieza continuou aumentando dia em dia" (ALENCAR, 2011, p. 109 - 110).

Enquanto os bacharéis franceses vêm a esposa na amante e fazem projetos de vida juntos, o amor de Paulo é insuficiente e conflituoso. Sem amor, nada seria, como diz a carta de São Paulo aos Coríntios. Ele não deixa Lúcia de todo, mas dá provas de seu asco e mostra que tem vergonha de já ter tido boas intenções para com a moça. No entanto, mesmo sem ter a cumplicidade do amor de Paulo, Lúcia inicia seu processo solitário de se "regenerar" da vida de cortesã.

Confrontando um pensamento maniqueísta de que não haveria meio termo entre o "bem" e o "mal", o que Alencar faz é juntar esses extremos numa mesma mulher. Ele mistura ternura e luxúria, valores contrários para a moral da época, no mesmo corpo. Lúcia é Maria da Glória – que também é uma forma de chamar a Maria que Paulo viu na festa da Glória. Entendendo "da Glória" como epíteto de Maria, a moça que ele retrata no texto não é a Lúcia da Rua das Mangueiras, onde ela foi confundida com uma moça casadoira. Na Glória, onde Lúcia estava distribuindo moedas aos pobres, a cortesã maliciosa e impudente foi desmascarada sob a expressão cândida e o gesto caridoso; "a máscara hipócrita do vício" foi confundida com "o modesto recato da inocência", mas ela foi desmascarada. Maria *da* Glória é Lúcia, uma flor que, na perspectiva de Paulo, traz consigo os odores do inseto que dormiu no seu seio (ALENCAR, 2011, p. 27). Esta Maria da Glória, por um lado, mostrava uma essência de candura, generosidade, modéstia e capacidade de renúncia ao luxo. Em outros momentos era capaz de tomar parte central em orgias e usar homens que desprezava para lhe pagar

vestidos, por exemplo. Na casa de Sá também foi a esses extremos no mesmo dia: foi uma pantera venal, fria e lasciva, em seguida foi uma gazela terna e apaixonada. (ALENCAR, 2011, p. 22 – 27 e 54 - 67).

Maria da Glória é Lúcia e é Maria. Entre outros atributos, capaz de sexo por dinheiro e amor sublime. Essa característica, em linhas gerais, é atributo da figura clássica da prostituta regenerada. Manon larga Des Griex e volta para o amante rico quando o dinheiro acaba. Sempre há um perdão ou uma explicação para justificar as atitudes da mulher, mas, não importa sob que subterfúgios, a cortesã apaixonada é uma heroína romântica que aproxima extremos.

Mas quais as peculiaridades de Lúcia? Uma especificidade aparece na forma como é representada. Enquanto o narrador de Dumas Filho se esforça numa única tese: Margarida é diferente de todas as prostitutas, “uma exceção”; em “Lucíola”, a visão de Paulo é antagonizada pelas falas das outras personagens, que defendem outra opinião sobre Lúcia (DE MARCO, 1986, p. 156). Como isso acontece no texto poderá ser observado em detalhes no capítulo sobre o foco narrativo múltiplo.

O conjunto destas personagens com as quais Paulo e Lúcia interagem e sobretudo a presença da escuta da senhora GM representam o contexto social de Paulo. Nesta sociedade, os homens respeitáveis em geral castram suas esposas, produzem a cortesã e aproveitam-se dela, ao mesmo tempo que lhe impõem um estado rígido de marginalização, que inviabiliza qualquer chance de ascensão e de mobilidade social; mesmo muito ricas, elas ficam à margem. Através da história de Lúcia - e teremos outra visada ao apreciar a narrativa pela perspectiva de Paulo - podemos flagrar essas normas vigentes: patriarcais, machistas e mesmo misóginas.

Esses trechos que se seguem são apenas exemplos de como o romance retrata esse machismo e a reificação da mulher. Mesmo abdicando de sua autonomia e ficando na condição de objeto, a mulher entende o que o homem deseja e tenta se adequar a esse papel. São dois momentos, quando Lúcia transparece uma necessidade de servi-lo e quando decidem morar juntos.

Quando voltei, minha casa de solteiro tinha sofrido uma alteração completa... os vidros brilhavam... os móveis espanejados...

\_ Quando pedi a senhora que passasse o dia comigo não foi para servir-me de criada.

\_ De que posso eu servir-lhe? (ALENCAR, 2011, p. 128 e 129)

\_ Bem, Lúcia, tu queres que eu viva praticamente em tua casa. Mas é preciso saber o que eu serei dela!

Olhou-me com uma expressão que mostrava ter lido meu pensamento:

\_ O mesmo que de mim: dono e senhor (IDEM, p. 82)

É uma condição de objeto de pouco valor da qual a protagonista não pode, ou pior, nem sequer deseja escapar. Ao contrário, deseja pertencer a ele, seu dono e senhor. Contudo, o preconceito arraigado no peito impõe que ele não pode possuí-la sem culpa: eles não podem conciliar o amor abençoado que querem com as delícias da luxúria e do prazer que conhecem. Então ela desiste, não quer a vida exclusivamente mundana que tinha e também não quer, ou não consegue, viver um amor apenas casto. Embora diga querer um amor sem corpo, ou ela se entrega com intensidade a Paulo ou se entristece profundamente, se apaga e até adocece, por não poder se entregar com ganas. Apenas na doença e na fraqueza física conhece a falta de desejo e, então, a paz. Como afirma: “- Se soubesses que gozo supremo é para mim beijar-te nesse momento! Agora que o corpo já está morto e a carne álgida não sente nem a dor nem o prazer, é a minha alma só que te beija...” (ALENCAR, 2011 p. 169)

Essa fala de Lúcia mostra que nela havia dor e prazer, ao mesmo tempo. Se o que aliviou o sofrimento de seu espírito foi a falência do corpo, isso evidencia que o conflito não estava apenas na alma: não era a falta de desejo, mas a sua força e a sua impossibilidade. Os valores, a razão ou a alma impingiam ao corpo um conflito: a restrição da sua liberdade. No entanto, Leite resolve essa convivência de extremos proposta por Alencar com uma simplificação que parece, em si, romântica e maniqueísta, diz que

são pessoas diferentes: “Lúcia é, efetivamente uma outra pessoa, com sentimentos próprios opostos aos de Maria”, pondera o crítico, “Maria é a alma, Lúcia é o corpo” (LEITE, 1979, p. 56).

Mas como separar Maria e Lúcia, se aqui o conflito do espírito é não poder cavalgar livre na carne? Na vida real, quantas mulheres não sentiram também, como Lúcia, o imperativo do desejo? Enquanto o homem fazia família com a esposa e vivia sua sexualidade com a amante, para a mulher não havia saída fácil. O próprio folhetim, como fuga da realidade e objeto de identificação para as mulheres, representava “uma necessidade no sistema de repressões da época” (IDEM, p. 58).

É o conflito de desejar para si o papel de noiva e amante, que explica as ações da personagem. Ela não é ambígua, nem ambivalente, ela não tem vontades ou desejos em oposição. Se age, ou antes, reage, é sempre movida pelo desejo de ser amada e respeitada. É porque se sentiu humilhada ou ofendida – como pela dor de ver o amante se esconder da esposa num passeio de charrete (ALENCAR, 2011, p. 43) ou pelas palavras, atitudes e mesmo pelo olhar de Paulo (IDEM, p. 36). Lúcia reagia com fúria e parecia incompreensível.

Paulo é quem tinha sentimentos ambíguos com relação à força de sua sensualidade, ao mesmo tempo que “sofria a atração irresistível do gozo fruído” (IDEM, p. 42), por outro lado desprezava a sua prontidão para o sexo. Então, ao se sentir desrespeitada por Paulo, a mulher convocava toda a luxúria e sedução de que era capaz para fazê-lo envergonhar-se também dos próprios sentimentos. Na superfície, isso a fazia parecer louca. E mesmo Paulo, que a viu de perto, várias vezes atesta no livro que não a compreendia.

Esse caráter instável é o que sobressai na caracterização da personagem. Como vemos se origina na tensão entre os desejos de esposa e amante. Na crítica, foi alvo de comentários superficiais, como os do Conselheiro Lafayette que a chamou de monstrengo moral (BOSI, 1972, p. 149), mas também de análises que procuraram teorizar sobre sua lógica intrínseca.

Antonio Candido (em “Os três alencares”, 1955) elogia Alencar e explica o “processo psíquico” de Lúcia, como no trecho abaixo:

Este processo psíquico, admiravelmente traçado por Alencar no mais profundo de seus livros, reduz-se (nos termos da presente análise) a uma dialética do passado e do presente, cujo desfecho é a redenção final (CANDIDO, 1955, p. 11)

A vigorosa luxúria com que subjugava os amantes é um recurso de ajustamento por assim dizer profissional, que consegue desenvolver; uma espécie de auto atordoamento, quase de imposição a si mesma de uma personalidade de circunstância que se amoldasse à lei da prostituição, preservando intacta a pureza que hibernava sob o estardalhaço da mundana (IDEM, p. 11)

Portanto, para o crítico, essa “personalidade de circunstância”, que fazia Lúcia agir com frieza e luxúria, pode ser uma defesa que preserva a sua pureza. Como recurso de “ajustamento profissional”, também pode ser uma máscara exigida pela profissão de prostituta, como um nome de guerra e uma atitude agressiva que protege a mulher de labilidades; respondendo a comentários maldosos com ainda mais veneno, a prostituta se projeta invulnerável.

Mas também pode ser entendido, como colocado acima, que a mulher se mostrava fria e lasciva diante de Paulo, de modo tão explosivo, como uma reação a atitudes que a magoavam. De toda forma, Lúcia se sentia muito impura, queria poder ser amada, mesmo sabendo “o seu valor”.

Esqueci que, para ter o direito de vender o meu corpo, perdi a liberdade de dá-lo a quem me aprover (ALENCAR, 2011, p. 93)

Sei o que valho, não sou capaz de iludir a ninguém, muito menos ao senhor. (IDEM, p. 36)

Sei tudo, mas não o quero saber; e menos de tua boca! Não sou para ti mais do que os outros; não te mereço nada; porém deixa-me a venda sobre os olhos, eu te peço! Sinto-me feliz com ela. (IDEM, p. 57)

Enquanto Candido teoriza sobre a Lúcia da primeira metade do livro, instável e incompreensível, que ora age como amante voraz, ora reage como uma menina apaixonada; Bosi explica a heroína da segunda parte, a mulher

que abdica do luxo, do convívio social, do sexo e até da própria vida. O autor descreve, no livro “Dialética da Colonização”, o que considera um “complexo sacrificial na mitologia romântica de Alencar”.

Creio que é possível detectar a existência de um complexo sacrificial na mitologia romântica de Alencar. Comparem-se os desfechos de seus romances coloniais e indianistas com os destinos de Carolina, a cortesã de “As asas de um anjo” (remida e punida em “A expiação”), de Lucíola<sup>3</sup>, no romance homônimo, e de Joana, em “Mãe”. São todas obras cujas tramas narrativas ou dramáticas se resolvem pela imolação voluntária dos protagonistas: o índio, a índia, a mulher prostituída, a mãe negra. A nobreza dos fracos só se conquista pela sacrifício de suas vidas (BOSI, 1992, p. 179).

Bosi enxerga na abstinência sexual, na depressão e no desejo de morrer de Lúcia também essa busca por purificação e nobreza. Mas vale ressaltar que não é apenas a personagem ou o escritor que vêem o sacrifício como um mecanismo para conquistar a nobreza, esta crença está na raiz da ideologia judaico-cristã. De um lado o sacrifício, do outro a redenção.

Esse aspecto é comentado também pelo crítico em “História concisa da literatura brasileira” (1972, p. 154), ele afirma que a idealização romântica acaba por levar Alencar a sempre cuidar da “redenção” dos seus heróis; no final dos romances, sempre se salva, no foro íntimo, a dignidade última dos protagonistas. Portanto, conclui que o crédito de “narrador realista” \_ capaz de pôr no centro do romance não mais heróis, mas um ser “inferior” (venal, como Seixas, em “Senhora”; ou prostituído, como em “Lucíola”), sem redimi-lo no final \_ não lhe cabe. Essa sensação de redenção é verbalizada por Lúcia quando diz que “o olhar de Paulo”, “o amor” a “purificou”.

Sobre essa busca por pureza, M. Cavalcanti Proença (1986, p. 70), no seu extenso ensaio “José de Alencar na Literatura Brasileira”, ressalta que “o esforço da personagem e do romancista é regenerá-la para o amor casto”. Assim parece que a força que move a protagonista é o desejo de preservar a

---

<sup>3</sup> Como está no original, Bosi não chama a protagonista de Lúcia nem de Maria da Glória, chama de Lucíola.

pureza ou buscar nobreza; no contra-pé desse projeto, como um grilhão, estaria sua condição de mulher caída.

Mas o tema da cortesã regenerada se baseia exatamente na *regeneração* e não é uma invenção de Alencar. Margarida buscava provar sua nobreza ao abdicar de Armando. De um modo geral, o vislumbre da redenção pelo amor, de encontrar pureza na mulher impura, “alma” em quem era “apenas corpo”, o sublime no grotesco são os fatores que tornavam a figura da cortesã regenerada cara aos românticos. Portanto a regeneração faz parte do tema da prostituta arrependida; é justamente essa renúncia totalmente solitária, que confere particularidade ao caso de Lúcia. O drama, as dúvidas, a falta de fé no amor. O que parece ser realmente diferente no drama de Alencar é a postura de Paulo. Amor insuficiente e ausência de perdão.

Uma característica que parece ser um atributo peculiar de Lúcia é sua instabilidade emocional. O que esboça sua figura de monstro moral ou rameira esquisita é essa labilidade e essa aparente incongruência de palavras e gestos, esse conjunto leva a outro estereótipo. Seus conflitos são apaziguados na narrativa sob os rótulos depreciativos da excentricidade e da incoerência. “A mais bonita mulher do Rio de Janeiro e também a mais caprichosa e excêntrica. Ninguém a compreende”, nas palavras de Cunha (ALENCAR, 2011, p 42).

A figura da fêmea humana incompreensível e instável perpassa toda a história da civilização ocidental. Alencar avisa ao leitor: é um “perfil de mulher”, numa alusão à coincidência de Lúcia com todas as mulheres. “*Varium et mutabile semper femina*”,<sup>4</sup> disse Virgílio no século I a.C. “*La donna è mobile qual piuma al vento muta d’accento e di pensiero*”<sup>5</sup> – canta Rigoletto, de Verdi (1851). A histeria também faz parte dessa “imagem feminina”: é a doença dos nervos que etimologicamente remete ao útero (histeros) e torna a pessoa instável, deprimida, nervosa e hipocondríaca. E nem é preciso dizer que a essência dos achaques de Lúcia se origina mesmo nas suas

---

<sup>4</sup> “É sempre a mulher vária e mudável”, na tradução de Manuel Odorico Mendes.

<sup>5</sup> “A mulher é volúvel como pluma ao vento muda de tom e de pensamento”.

entranhas. A mulher sempre foi considerada socialmente como a guardiã da virtude e da moral, dos valores da família, da resignação e dedicação ao cuidado dos pais, do marido, dos filhos; em detrimento de suas próprias vontades. E, na esfera do sexo, seu papel sempre esteve relacionado à espera, à passividade e à contensão dos desejos e instintos. Dela é esperado que diga não, mesmo querendo dizer sim, e que disfarce o desejo, mesmo quando tomada por ele. Isso deve sem dúvida ser um fator milenar de perturbação da psique das fêmeas.

A história de Lúcia (e Paulo) é contada de uma maneira tal que nos convença de que ela era uma pessoa instável e incompreensível, que coincide com esse estereótipo sedimentado por uma ideologia machista, castradora e misógina. Assim temos a presença deste estereótipo, além da aproximação das imagens da esposa e da amante.

Mas nesse sentido, parece haver elementos no texto que fazem dela uma aproximação de extremos ainda mais distantes: a puta e a santa. GM, falando sobre Lúcia, afasta a pureza das vestais, sacerdotisas virgens, mas recorda Maria Madalena: “A sua história não tem pretensões a vestal. É musa cristã...” (ALENCAR, 2011, p. 19).

O narrador, que manifesta pudor ao expor sua estória a uma senhora, vive o dilema de construir uma representação de mulher em que pureza, generosidade e virtude se associam com sedução e prostituição. A personagem de Alencar mistura, de maneira problemática, elementos referentes aos dois estereótipos do feminino consagrados na tradição. (GINZBURG, 2000, p. 4-5)

Além da referência a esta outra Maria, a Madelena, que se arrepende e fica sem pecados, a própria trama não parece tratar apenas de aproximar os papéis de esposa e amante. À vida luxuriosa, de jóias e orgias da primeira parte do livro se opõe todo o processo de expiação da segunda parte do romance, onde ela abre mão do convívio social, das festas, do luxo, do sexo e até da vida. Ela não aceita tratamento médico e recebe a morte com uma resignação superior.

A expiação e o sofrimento também estão presentes nas vidas e nas mortes de Manon Lescaut e de Margarida Gautier, mas de forma diferente. O mito da cortesã regenerada, uma caricatura romântica, explora a remissão dos pecados pela dor. Mas Manon larga Des Grieux quando o dinheiro acaba. E Margarida chega a rejeitar a vida que Armando lhe oferece, dizendo que ele não tem como sustentar seus caprichos. Já Lúcia abdica da vida de bacante mesmo sabendo que não tem um projeto possível com Paulo. O seu homem a ama, mas a despreza, e não lhe oferece nada. Aqui é só outra maneira de ver o que já foi discutido e mostrado acima, inclusive expondo as interpretações de Bosi e Proença sobre essa fase da vida de Lúcia.

Como vimos, o livro se coloca como “um perfil de mulher” e se caracteriza por colocar em jogo uma confluência de estereótipos femininos: parte da adaptação da figura clássica da cortesã regenerada; ressalta o conflito dos papéis de esposa e amante; acentua os pecados da mulher em contraponto à exaltação de sua busca por purificação, num modelo de “musa cristã”, como referido por GM, descrevendo uma dualidade “puta e santa”; e também, constrói a psicologia da protagonista, sua característica mais essencial, como um ser instável e incompreensível, utilizando o rótulo depreciativo dado pela sociedade machista e misógina, que qualifica de “excentricidade feminina” os conflitos e os sofrimentos originados por essa mesma sociedade castradora e rígida.

Mas a caracterização da personagem não deve ocupar o centro da análise do livro. Alencar mesmo afirmou (em “As asas de um anjo – complemento”) que Margarida, de “A dama das camélias”, e Carolina, de “As asas de um anjo”, eram a mesma mulher. Teria dito o mesmo de Lúcia; mas esse texto, que discutia a adaptação do tema para a sociedade brasileira, é de 1858, “Lucíola” viria a público em 1862. Certamente Alencar achava que um livro vale pela forma como é escrito. A Manon (de Prévost) não diminui a Margarida (de Dumas Filho), nem mesmo a Violeta, da adaptação de Puccini (La Traviata). São mulheres que se apaixonam, se esforçam para fazer o amor dar certo, sofrem e morrem jovens.

Até aqui procuramos desnudar Lúcia, a personagem em sua máscara de pessoa, protagonista da trama e objeto retratado pelo narrador. Discutimos o romance e suas leituras mais importantes com o objetivo de entender a protagonista, mas também para entender a crítica ao livro e lançar as bases para entender a voz do narrador. Com isso percebemos que o conflito principal de Lúcia é um drama da relação homem – mulher de seu tempo: desejo sexual versus imposição do amor casto. O impasse da cortesã regenerada é o seu extremo: a prostituta apaixonada sempre levanta a suspeita de infidelidade; versada no sexo e uma vez dona do seu corpo, não pode mais ser castrada e não se encaixa no papel de esposa da época. Se esses conflitos já estão dados pelo tema (Margarida, Manon, Carolina e Lúcia são a mesma mulher), a intriga original do livro pode estar na voz que narra? Quais os conflitos de Paulo? O que move a voz do narrador?

As respostas para essas perguntas parecem se delinear quando confrontamos o texto e analisamos os aspectos da enunciação, o que vamos aprofundar no capítulo seguinte, “O perfil da voz”.

## Capítulo 3 - O perfil da voz

Enquanto 'A dama das camélias' dirige as atenções do leitor para a estória... 'Lucíola' convoca seus leitores para refletir sobre a estruturação do texto, sobre a possibilidade de o romance representar o processo de conhecimento da realidade (DE MARCO, 1986, p. 154)

Zumthor (2007, p. 75 – 76) propõe uma divisão conceitual entre texto e obra. Texto seria o conjunto dos enunciados; obra incluiria o que extravasa para além do texto, seria tudo que é poeticamente comunicado. Penso em “voz”, neste trabalho, como parte desse algo que extravasa além dos enunciados e é da ordem da enunciação. Performance, tom, gesto e intenção sempre estão, em maior ou menor grau, implícitos no relato. Por outro lado, o conceito de “voz”, especificamente neste *corpus*, vem sobretudo da noção de que o relato da trama é uma fala do protagonista; em sua essência, é uma voz atribuída.

Valéria De Marco afirma que a confissão de Paulo deve ser vista como a espinha dorsal do romance (DE MARCO, 1986, p. 150). Neste capítulo, pretendemos seguir essa linha de análise sugerida por De Marco e verificar suas implicações.

Com este objetivo, dividimos o presente capítulo em três partes. Na primeira e na segunda parte, “Questão de estilo?” e “Um projeto de romance nacional”, vamos apresentar e discutir algumas evidências que mostram a preocupação de Alencar com a voz narrativa em suas obras e no contexto da literatura nacional em formação e examinar como essa questão de achar o tom e o gesto da narrativa pode se encaixar no seu projeto de romance nacional. Na última parte, “Ao pé do texto”, pretendemos mostrar, no detalhe, como o autor constrói e expõe esses artifícios da narração e quais as implicações desta estratégia para uma outra possibilidade de leitura do livro.

### 3.1 O perfil da voz – Questão de estilo?

A relação entre a cena e a voz que a narra se estabelece em várias esferas: a repercussão da *forma* de dizer sobre o *conteúdo relatado*; as questões morais sobre *o que* pode e *como* pode ser dito; a questão da linguagem tipicamente nacional e sua relação com a literatura estrangeira. Alencar sempre demonstrou uma preocupação central com a forma de narrar, como, por exemplo, no texto sobre “As asas de um anjo” e nos seus comentários sobre Iracema e Senhora, textos que discutiremos no item “Um projeto de romance nacional”.

Pensando inicialmente na questão da forma de narrar como uma questão de estilo, Cavalcanti Proença menciona as preocupações confessas do escritor com os aspectos estéticos (cita um texto em que o autor faz reflexões sobre o tema, publicadas quando o romancista ainda era estudante). Lembra-se ainda de Nabuco que, mesmo “negando-lhe importância literária”, não pôde negar-lhe uma “prosa eufônica e sonora” (PROENÇA, 1965, p. 53).

O mesmo Proença, farejando uma reflexão sobre o aproveitamento dos modelos importados e a questão da linguagem no romance, sugere uma questão com um viés diverso, para além do estilo e do beletrismo. Faz a comparação entre a construção das personagens e a construção da linguagem. Assim aponta para outra contradição: Alencar era “revolucionário” em sua linguagem e “insubmisso” aos modelos literários da metrópole e,

apesar disso, respeitava reverentemente e fazia seus heróis respeitarem as convenções sociais (IDEM, p. 71).

Para Proença, que faleceu em 1966, perceber essa contradição representou um avanço para a sua época. Para se ter um parâmetro, o trabalho de Helen Caldwell, brasilianista americana que enxergou a narração parcial em “Dom Casmurro”, data dos anos 1950. A estudiosa foi capaz de mostrar que o conflito principal do texto de Machado não estava na personagem retratada, estava na voz do narrador. Hoje esse conceito comanda o viés da leitura da obra e tirou o foco de Capitu para Bentinho, mas no início não foi bem aceito; antes, os críticos viam o relato como o retrato da verdade ficcional e buscavam pistas da traição de Capitu no texto, sem perceber o viés, a parcialidade, o interesse por trás da narrativa.

Aos olhos de hoje, podemos ver que a contradição que suporia que a obra de Alencar (especialmente “Lucíola”) se centra no plano de conciliar a vida à moral é, de fato, apenas aparente. Hoje a crítica já consolidou o conceito de que o autor logra expor as incongruências da sociedade de seu tempo no livro. Falta talvez atentar para as questões da representação que o escritor tanto coloca em primeiro plano na obra. As preocupações com a forma de narrar não eram apenas uma questão de estilo. A caracterização da personagem clássica da cortesã regenerada tem como pano de fundo os conflitos do narrador e as incongruências do seu discurso. Portanto, trataremos de investigar os caminhos que o romancista percorre ao mesclar esses fatores do conservadorismo à dubiedade da narrativa viesada, tanto na perspectiva do seu projeto literário quanto na intimidade de “Lucíola”.

## 3.2 O perfil da voz - Um projeto de romance nacional

O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. (MACHADO DE ASSIS, 1ª ed. 1873)

A independência da literatura brasileira em relação aos modelos europeus foi conquistada aos poucos. No século XIX, a ficção que se lia no Brasil era quase toda importada e os nossos escritores se empenhavam em buscar na língua portuguesa e na sociedade em formação os traços delineadores da nossa singularidade. Nascido no Ceará, em 1829, José de Alencar foi um desses homens que queriam plasmar ao mesmo tempo uma literatura e uma nação. Queria ser um escritor “de seu país”. Notorizou-se como exímio pintor de nossas paisagens, criador “perfis de mulher firmes e claros” (BOSI, 1972, p. 153), da lenda de Iracema e do mito heróico de Peri. Mas será que não está posto pelas evidências em sua obra que o nacionalismo de Alencar compreendia também esse “sentimento íntimo de nacionalidade” a que Machado se referia, para além do quadro retratado?

Observando sua obra ficcional e ensaística percebemos que o autor não estava apenas preocupado com a cena, mas também com o gesto imitativo, o tom, o léxico e o estilo de retratar que mais exprimisse as particularidades nacionais. Neste capítulo vamos procurar indícios desta preocupação com a forma de narrar nos comentários que fez sobre o processo de construção de seus romances. E tentar evidenciar que essa preocupação com a estrutura do texto está para além do aspecto da cena ou do objeto retratado e não se restringe a questões de estilo.

Com relação à busca pela cena nacional, num projeto literário ambicioso, ele procurou *retratar* os brasileiros e a geografia do país, do sertão nordestino aos pampas, como nas obras “O sertanejo” e “O gaúcho”. Tentou registrar e completar as lacunas da nossa história da era pré-cabralina à sociedade de seu tempo, como nos romances “Ubirajara” e “Diva”. Mas, também buscou discutir o aproveitamento dos modelos importados e desenvolver uma reflexão sobre as relações entre a literatura nacional e estrangeira, como em “As asas de um anjo” e “Lucíola”. Abusou de temas que testavam os limites de tolerância da moralidade pública, como o casamento por dinheiro (Senhora), o incesto (As asas de um anjo) e a podolatria (A pata da gazela). Neste último, aproveita elementos do conto clássico (Cinderela) e de uma fábula (de La Fontaine) para retratar com ironia o Rio de Janeiro de seu tempo.

Portanto, a discussão sobre o aproveitamento dos modelos e dos temas consagrados da literatura ocidental na formação da literatura brasileira estava dada pelo tema de “Lucíola”, mas também em outras obras do autor e foi insuficientemente explorada pela crítica da época, como veremos a seguir a propósito da polêmica com Nabuco<sup>6</sup>.

A proposição de “Lucíola” como um romance nacional pode ser observada no contexto da sua criação. Em 1858, o escritor viu a peça adaptada de seu livro “As asas de um anjo” ser proibida por “ferir a moral”; esse fato acabou por imprimir em “Lucíola” (1862) um tom de réplica. Alencar enfrentava novamente e conscientemente o tema da regeneração da mulher caída e a questão da adaptação dos modelos importados. Buscava confessadamente uma linguagem que “se prestasse a denunciar alguns hábitos degradados da corte sem no entanto desnudar-lhes a crueza” (DE MARCO, pág 148 e 149). Decerto ele estava envolvido no debate das questões morais, mas a questão do “como dizer” era mais ampla.

O público leitor brasileiro finalmente se reconhecia nas personagens. Certamente isso ocorria pela ambientação, mas também pela linguagem mais

---

<sup>6</sup> Caso o leitor queira saber mais, pode consultar: “A polêmica Alencar – Nabuco”, organização e introdução de Afrânio Coutinho.

brasileira e pelos conflitos adaptados às particularidades da nossa sociedade. Num artigo para o Jornal Diário do Rio (1958) Alencar afirmou que a diferença principal entre Margarida Gautier (de A Dama das Camélias) ou Manon Lescault ou outras heroínas europeias e sua Carolina (de As asas de um anjo) era o fato desta retratar a realidade próxima do leitor/ plateia, a realidade brasileira, sem o “véu” que encobre as cenas que se passam em realidades distantes. Que elas eram a mesma mulher (ALENCAR, 1958, sem paginação).

Se o próprio autor não reivindicava originalidade na construção da personagem é porque ele acreditava que o valor da obra não estava no retrato da mulher, estava em outro lugar do texto. Como bem descreveu Valéria de Marco, a principal originalidade de “Lucíola” está no artifício narrativo empregado por Alencar; o autor esboça e explicita o perfil do texto e convoca o leitor à reflexão sobre a sua estrutura.

Enquanto ‘A dama das camélias’ dirige as atenções do leitor para a estória... ‘Lucíola’ convoca seus leitores para refletir sobre a estruturação do texto, sobre a possibilidade de o romance representar o processo de conhecimento da realidade (DE MARCO, 1986, p. 154)

Essa atenção dada à construção do relato, à proposição do romance como uma forma de apreensão e reflexão sobre a realidade (brasileira) leva ao projeto literário de Alencar. No conjunto de sua obra, o autor estava empenhado em fundar ao mesmo tempo uma literatura e uma nação. Enquanto adaptação de um tema importado, “Lucíola” representava também uma resposta do nosso romancista ao *main stream*, aos escritores dos países centrais que definiam os rumos da literatura de seu tempo. A temática escolhida/ a definição do perfil da personagem, já de antemão, confrontava representação e invenção, engenho e originalidade. Apontava para se pensar a relação modelo-cópia. Finalmente remetia ao delicado assunto da adaptação dos temas europeus à literatura nacional.

Lucíola representa um momento da longa trajetória empreendida por Alencar em busca de uma expressão artística original para a nação emergente... com essa temática o escritor 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 (IDEM, p. 148)

Portanto, quando Nabuco afirmava que “Lucíola” era “A dama das camélias” adaptada “ao demi monde fluminense” (apud De Marco, 1986, p. 147) não deveria estar fazendo uma restrição à qualidade da obra, deveria estar apenas atestando uma intenção expressa do autor. E essa intenção deveria ser compreendida na sua dimensão de problematização da literatura e da realidade brasileira. “Lucíola” busca uma expressão nacional difusa, presente nas entrelinhas. Cria e evidencia artifícios narrativos e até dispensa a cena típica, no sentido de exclusiva ou pitoresca – porque o que se passa no romance poderia ter acontecido em um salão ou num quarto de Paris.

Mas a afirmação de Nabuco também colocava outra questão. Trazia à baila a constante depreciação do nacional em relação ao “original” europeu. O próprio termo usado por Nabuco, “demi monde”, deixa claro que a crítica de *menos valia* não atinge apenas o escritor ou o livro, mas diminui a própria sociedade carioca. O termo coloca na pena do intelectual, a sensação de inferioridade do brasileiro diante do europeu “civilizado”. Com “Lucíola”, Alencar dava matéria a essa discussão e colaborava para o entendimento de como a literatura do novo mundo se relaciona com a literatura das metrópoles europeias.

Todo esse contexto mostra que Alencar enfrentava diretamente a questão da representação. Se por um lado, essa reflexão se moldava sobre a questão moral e sobre como lidar com o público e a censura, por outro lado levava o autor reflexões mais específicas no terreno da arte. Valéria De Marco afirma:

Lucíola tem o objetivo de construir uma reflexão sobre as formas de narrar as paixões e quer discutir os problemas enfrentados pelo escritor ao tentar representar a complexidade e a multiplicidade do real... partilhar com o leitor as dificuldades de apreensão e explicação da realidade... por isso Alencar começa sua obra preocupado em justificar o como narrar... 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 1955'.  
(DE MARCO, 1986, p. 154)

Outro aspecto que aponta para essa questão da representação é o subtítulo de “Lucíola”. Quando Alencar se propõe a retratar um perfil de mulher, e explicita esse intento, aponta novamente para a questão da representação: de um lado, o retrato; do outro, a pena. Mas a proposta literária de Alencar já ensejava essa problematização: seu objetivo era narrar a *cena* nacional e encontrar a *linguagem* mais adequada para essa tarefa. Se por um lado o autor buscava a figura para retratar uma questão, por outro também se preocupava com a forma. Já postulava, portanto, que o problema da representação não é somente a escolha da paisagem, é também a escolha da tinta.

A preocupação com os desafios da representação aparece em toda sua obra, em outros romances, prefácios e notas ao leitor. Uma questão central para ele era encontrar o tom e o léxico ideal para contar cada história em sua especificidade. No pós-fácio de “Iracema”, afirmou ter buscado imprimir no livro não apenas a história da Índia, mas também “a rude toada dos antigos filhos do Ceará” (ALENCAR, 1865, sem numeração das páginas). Em “Senhora”, Alencar avisa ao leitor que a senhora GM é a verdadeira autora do texto, por isso o estilo rebuscado apresenta “exuberâncias de linguagem... afoutezas de imaginação... ilusões e entusiasmos” que a pena “sóbria e refletida” do autor seria incapaz de registrar no texto (ALENCAR, 1997, p. 17).

Além dessas questões da representação que podem parecer preocupações exclusivas de estilo, o autor adensa a discussão acerca do papel da narração sobre o conteúdo narrado. Sobre GM contando a história de Aurélia, em “Senhora”, o autor afirma: “... será unicamente fantasia de colorista e adorno da forma, o relevo daquelas cenas, ou antes de tudo serve de contraste ao fino quilate de um caráter?” (ALENCAR, 1997, p. 17).

Com essa afirmação, propõe que os adornos da forma servem de contraste para os contornos do caráter retratado; claramente, Alencar aponta para o papel crucial da enunciação sobre o enunciado; a forma colaborando na construção do sentido do texto. A visão do narrador sobre o objeto é o que determina a imagem retratada, e essa imagem é a única visada acessível ao leitor. Se a forma, com seus adornos e cores, serve de contraste ao caráter da personagem retratada, a figura do narrador e seus artifícios devem ser preocupação central na escrita e também na leitura.

Entendendo a obra de Alencar, e especificamente “Lucíola”, como uma proposta de romance nacional, é aceitável concluir, a partir das evidências aqui expostas, que ao adaptar o tema da cortesã regenerada, o autor estaria mais preocupado com o gesto mimético e menos com o objeto imitado. Ao esboçar os traços comuns de uma figura clássica da literatura ocidental no cenário social brasileiro, o autor tentaria flagrar o viés, os conflitos morais que estão na nossa sociedade, através da intimidade, da subjetividade e da especificidade da figura do narrador.

A importância de analisar essa questão no contexto do projeto literário de Alencar e da fase de formação da literatura nacional é poder repensar o legado do autor. Consagrando o autor como pintor de mitos e paisagens tipicamente nacionais, os críticos sempre entenderam seu projeto nacionalista em bases inteiramente românticas: o culto das tradições, o elogio do passado histórico nacional, a criação de símbolos da nacionalidade nascente (índio e natureza exuberante, por exemplo), luta pelas paixões, pintura de costumes. O texto “Instinto de Nacionalidade” de Machado de Assis parece ter forjado o pensamento que repercute até hoje e fixa o alcance do nacionalismo romântico: *pintura* dos costumes, luta pelas paixões e estudos dos caracteres. Puro domínio da imaginação, desinteressado dos problemas do dia a dia, do século, das crises sociais e filosóficas.

No entanto, podemos ver que em “Lucíola” o autor aborda a questão de como enxergar o romance brasileiro numa outra perspectiva. Além de ser um romance nacional proposto em cima de um modelo estrangeiro, portanto sem buscar na cena o pitoresco e o local; há no texto a busca da expressão

dos valores, mas sobretudo dos conflitos da sociedade através da perspectiva do narrador. Configura-se uma expressão subjetiva e complexa de enxergar o mundo com os olhos da personagem, que implica em retratar a realidade de um tempo e lugar dependente da estrutura do texto, da forma da representação, não dos traços do objeto retratado.

Portanto, podemos ver, na perspectiva deste trabalho, que Alencar não estava apenas no domínio da imaginação, nem se restringia à pintura dos costumes; o autor estava fazendo a crítica dos costumes, procurando a linguagem que “se prestasse a denunciar alguns hábitos degradados da corte sem no entanto desnudar-lhes a crueza”, como referiu De Marco (1986, p. 148); estava problematizando, na forma do romance, questões gerais da arte e da representação. Esses elementos estão além dos limites geralmente impostos ao escopo do seu projeto literário.

Se a obra estivesse em consonância ideológica com a classe dominante e em defesa de seus valores, no campo do teatro, por que as apresentações de “As asas de um anjo” teriam sido proibidas? E no campo da literatura, por que De Marco teria afirmado que a intenção do autor era denunciar hábitos degradados da corte? Também por que Alencar usaria ironia ao “assegurar a moral” no seu livro, comparando a hipocrisia às reticências e a educação a um pano fino que promete cobrir a nudez sem fazê-lo? Se quisesse apaziguar, e não questionar os valores de seu tempo, por que usaria de vários expedientes para colocar em xeque a verdade ficcional? Por que convidaria o leitor a refletir e mesmo duvidar das ideias que lhe estão sendo apresentadas?

Nessa perspectiva macro, já vemos que são várias as evidências que remetem os leitores de “Lucíola” menos para Lúcia e mais para a enunciação; menos para o objeto retratado e mais para a voz de Paulo e para a cena de confissão. Perscrutar como são os artifícios narrativos criados por Alencar no detalhe do texto e as implicações dos mesmos para a leitura crítica do romance é objeto dos subcapítulos que se seguem, “A cena”, “O foco narrativo múltiplo” e “O narrador parcial”).

### 3.3 O perfil da voz – Ao pé do texto

#### 3.3.1 O narrador dentro da história

Para que possamos apreciar melhor os detalhes da análise do perfil da voz ao pé do texto e para contextualizar “Lucíola” (o romance e seus intérpretes) na história da teoria e da crítica literária, faremos uma breve revisão sobre a figura do narrador parcial.

O que dá mordência e elegância a essa representação dos estereótipos femininos de que tratamos no item “A personagem e sua máscara de pessoa” é o fato de a história surgir da memória do amante, dando estatuto de drama (encenação) ao relato; enquadrando as cenas na consciência da personagem imersa na trama. A introdução do narrador parcial, por um lado, dá a ilusão de realidade e intimidade (da ordem do testemunho, “eu vivi”), por outro, exige perceber que é justamente a intromissão dessa *consciência* sobre o relato que define o tom e a seleção dos episódios relatados; essa subjetividade, portanto, põe em xeque a identificação do conteúdo expresso como a verdade ficcional.

Para criar um personagem/narrador, o escritor tem que apagar as suas marcas no texto, tem que entrar na pele da criatura que assume a pena e imitar o seu caráter inventado. “O ponto de vista na ficção” (FRIEDMAN, 2002) é um dos textos principais em que me apoio para essa revisão e foi publicado pela primeira vez em 1967. Cito a data da publicação original, pois de certa forma esse livro dialoga e ajuda a entender o pensamento de Barthes (“A morte do autor”, 1968) e Foucault (“O que é um autor?”, 1969); mas essas datas e textos servem sobretudo para entender o pensamento da

crítica moderna e como a ficção de Alencar lança, cem anos antes, questões desafiadoras até nesse contexto do final dos 1960 (aliás, como deve ser, pois a crítica não é normativa, é análise à posteriori).

Vale observar o conteúdo e o ano do pensamento de Booth (1950 apud FRIEDMAN, 2002, p. 167), que escreveu:

A mudança mais significativa na ficção do nosso tempo é o desaparecimento do autor. Inversamente, a marca registrada do romance vitoriano é a presença do autor, sempre disposto a introduzir um comentário, interpretar os personagens ou escrever um ensaio sobre repolhos e reis.

Também Beach (apud FRIEDMAN, 2002, p. 167) observou essa mudança na condução da narrativa: “que a história se conte conduzida pelas impressões das personagens é o recurso técnico mais eminente desde a época de Henry James”.

Observando estes excertos, podemos perceber que o que Alencar empreendeu no romance, em 1862 \_ dar a pena ao personagem, usar o recurso cinematográfico do foco narrativo múltiplo, problematizar e evidenciar a dificuldade de apreender e representar o “real” \_ foi uma postura narrativa revolucionária. Henry James, que se notabilizou pelo uso do foco narrativo múltiplo, por exemplo, era mais moço<sup>7</sup> que Alencar; seus prefácios que comentam este artifício datam do início do século XX.

Machado de Assis, que começou a escrever vinte anos depois do autor cearense, em sua primeira fase, escrevia seus romances em terceira pessoa. O mago do Cosme Velho, como é conhecido, só utilizou esse recurso narrativo a partir de “Memórias póstumas de Brás Cubas” (1880), romance que inaugura a segunda fase de sua obra. Os romances dessa fase, à exceção de “Quincas Borba”, passam a ser narrados em primeira pessoa. Vale ressaltar que esse ciclo mais maduro dos romances do autor tem como uma de suas marcas principais essa mudança na perspectiva da narração, “uma revolução formal”, como aludem os críticos atuais.

---

<sup>7</sup> Alencar (1829 – 1877), Machado (1839 – 1908) e H James (1843 – 1916).

Mas, como já mencionamos, mesmo a crítica da época de Machado não estava preparada para perceber o que estava em jogo. Até a contribuição de Helen Caldwell, dos anos 1950, a questão era se Capitu traiu ou não. O relato ainda era confundido com a verdade ficcional. A leitura ainda buscava no texto “evidências” para entender Capitu, sem perceber que a intenção, os valores e os conflitos do narrador determinavam o rumo do discurso. O narrador escolhe os episódios que serão narrados e os que serão esquecidos; sua interpretação define o tom e o gesto da personagem retratada; sua intervenção define a narrativa.

Narrar em primeira pessoa, ancorando a trama na voz de um personagem envolvido, é bem mais complexo que narrar em terceira pessoa; até porque o narrável fica restrito ao que a personagem viu ou sentiu e exige do escritor uma atenção a fim de que o estilo, os valores implícitos e a perspectiva da narração estejam de acordo com a atuação do personagem/narrador na trama. Para optar por esse caminho mais laborioso, o escritor deve estar consciente e acreditar na importância desta engenharia narrativa para o efeito que pretende imprimir com o seu texto. Enquanto a terceira pessoa pode permitir uma “onisciência desembaraçada”, a primeira exige que o escritor escolha, deliberadamente, “a mente que irá refletir a sua” (FRIEDMAN, 2002, 170 – 171).

Mas Alencar não somente entra na consciência e memória da personagem, ele cria uma cena para a narração e usa o recurso do foco narrativo múltiplo para explicitar as diferentes visões do “real” ao leitor, como veremos em detalhe.

### 3.3.2 A cena de confissão

Através da descrição da cena criada para a narração, o leitor fica sabendo não somente quem fala e sobre quem fala, mas também quando, com quem fala, como e por que fala. Paulo conta sobre Lúcia, para a Sra GM, seis anos depois da morte da moça. Seu objetivo, como explicitado no texto, é construir uma imagem da mulher e, através deste perfil, fazer com que a leitora ame a retratada e a perdoe de seus pecados.

Mas o que ocorre no plano figurativo, acontece na voz; e Paulo se mostra no texto, através da forma de narrar e das incongruências do discurso. A personagem, não é um Armando, nem um Des Griex apaixonado. Lúcia não conta com a sua solidariedade para um projeto de vida comum, a rigidez da moral de sua sociedade não lhe permitirá um amor que a resgate. Ao contrário, Paulo assiste, em suas visitas de amigo, a mulher se recolher numa vida solitária, numa morte silenciosa. Já no plano da voz, constrói o discurso para mostrar que ela havia atingido o mais baixo grau da falta de dignidade, taxa suas particularidades com o rótulo depreciativo de excentricidades e mostra que a sua marginalização é norma suficientemente estabelecida para não despertar questionamentos, culpas ou indagações.

A análise dos detalhes da cena de confissão e seus desdobramentos, como se segue, tem dois propósitos. Primeiramente, serve para mostrar, no detalhe do texto, como Alencar estava atento à modulação da voz narrativa. Através do relevo desses diversos aspectos, o autor chamava a atenção do leitor, convocava a refletir sobre a estruturação do texto, e menos para a

estória em si. A segunda razão para decompor a cena é tentar perceber como cada um dos aspectos da narração pode repercutir na construção do discurso, dar complexidade e alterar o sentido proposto na primeira camada do texto.

O tempo em que se passa a trama narrada, começa com a frase: “A primeira vez que vim ao Rio foi em 1955” (ALENCAR, 2011, p. 22). Mas o tempo da narração, o momento da escrita das supostas “cartas”, ocorre seis anos após a morte de Lúcia. Eles se conheceram em 1955 e pouco tempo depois ela morre. A senhora GM anuncia, se dirigindo a Paulo, em novembro de 1961: “reuni suas cartas e fiz um livro” (IDEM, p. 19). Essa distância no tempo parece conferir mais confiabilidade ao relato. Como disse De Marco (1986, p. 154) permite ao narrador “esboçar o perfil do texto com o tom reflexivo e o ritmo pausado das frases subordinadas”. A personagem está distanciada dos fatos e das cenas da trama; o momento do agora é o do narrador. O ato de narrar é o que presentifica os conflitos da personagem na mente do narrador.

Mas depois de tanto tempo, o que fez o narrador iniciar o seu relato e o que pretende? Esse é um outro aspecto que também ressalta na cena de enunciação: Paulo se explica. Na verdade, ele começa a narração apresentando motivos para a sua confissão. Por que faz isso? Por que se explica? E por que motivo realmente deseja confessar para essa senhora a sua história? Aqui vamos apenas recortar do texto trechos que mostram os motivos expressos do narrador, a análise deste aspecto estará no item “Narrador Parcial”, porque somente depois de percebermos como ele apresenta Lúcia e como constrói sua própria imagem no texto, somente depois disso poderemos questionar e analisar melhor o contraponto entre os motivos que ele alega e o que realmente empreende com a sua narrativa.

O narrador diz que quer falar para explicar um comportamento seu que a senhora estranhou num último encontro que tiveram; diz também que quer ajuda para traçar um “perfil de mulher”, que foi por ele “apenas esboçado”. E ainda afirma que quer fazer com que a senhora ame a moça retratada.

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...

...calando-me naquela ocasião, prometi dar-lhe a razão que a senhora exigia; e cumpro o meu propósito mais cedo do que pensava. Trouxe no desejo de agradar-lhe a inspiração (ALENCAR, 2011, p. 21)

A senhora há de amar Lúcia, tenho certeza (IDEM, p. 171).

O modo como esse relato se dá também está evidenciado e é o terceiro elemento da cena da enunciação que merece ser analisado. Seria natural que Paulo se explicasse a GM numa conversa, mas ele escolhe a palavra escrita: “receei também que a palavra viva, rápida e impressionável não pudesse como a pena calma e refletida, perscrutar os mistérios que desejava desvendar-lhe...” (ALENCAR, 2011, p. 21). Mas, afinal, a confissão se dá através de cartas ou na forma de manuscrito?

A importância desta questão aparece à medida que levantar essa dúvida é mais uma evidência de que o autor, voltado para as questões da representação, usa diversos artifícios narrativos para problematizar o processo de apreensão do real. Como se segue:

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

Alencar coloca a verdade do relato em xeque de diversas maneiras, mostrando como o que está dito é uma opinião sobre o real. No capítulo sobre o foco narrativo, veremos como este recurso também é usado com esse efeito, ao confrontar as opiniões das personagens sobre a realidade. Ao explicar como ocorre a cena de confissão, a diferença da informação dada por Paulo e por GM evidencia que a possibilidade de errar, mentir ou omitir também existe como um complicador da apreensão da realidade e portanto representa uma dificuldade da representação.

Essa possibilidade fica exposta ao leitor por um detalhe logo no início do texto. As vozes de Paulo e GM apresentam um conflito. GM, no início do

livro, se refere a cartas; mas as palavras de Paulo sempre sugerem a escrita de um manuscrito único. Observe-se:

GM:

Ao autor, reuni suas cartas e fiz um livro (ALENCAR, 2011, p. 19)

Paulo:

Escrevi as páginas que lhe envio, às quais a senhora dará um título e o destino que merecem (IDEM, p. 21)

... se este manuscrito tivesse de sair à luz pública algum dia... (IDEM, p. 55)

Terminei ontem este manuscrito, que lhe envio ainda úmido de minhas lágrimas. Relendo-o, admirei como tivera a coragem de alguma vez, no correr desta história, deixar a minha pena rir e brincar, quando o meu coração ainda estava cheio da saudade que sepultou-se nele para sempre. (IDEM, p. 170)

Se fossem cartas, Paulo não diria, logo no início, que estava enviando páginas e não solicitaria para uma carta um título e um destino. Também não poderia, na última carta, dizer que reviu o material de uma forma a ter uma visão integral de sua confidência.

Além de problematizar a verdade ficcional, dando a pena a GM e a Paulo e criando uma discordância entre as suas vozes, Alencar insinua, ao espírito do leitor, o poder da senhora sobre o livro. GM, caso tivesse reunido mesmo um material em forma de cartas, ou teria feito um romance epistolar, o que não é o caso, ou teria que ter interferido, editado o material, o que só reforçaria sua *autoridade* sobre o texto, a sua coautoria.

Outro aspecto dessa questão carta / manuscrito sobressai quando observamos que a senhora (“mulher superior para julgar”, leitora, editora, censora?) é quem descreve como “cartas de Paulo” o material que o rapaz chamava de manuscrito. Assim, o relato parece estar sendo relacionado à pregação de São Paulo apóstolo e suas “epístolas paulinas”.

Por um certo ângulo, o *como* se dá o relato é a própria cena de confissão. Coincidentemente ou não, enquanto Paulo, a personagem, sente a necessidade de confessar-se; Paulo, o apóstolo, prega sobre a necessidade

da confissão. É através da revelação dos pecados que Deus concede o perdão, e o homem fica em paz com Ele.

Seria possível suspeitar que Alencar fazia referência consciente às cartas de Paulo, o apóstolo? As leituras da bíblia nos saraus familiares eram comuns no tempo do autor e é certo dizer que ele conhecia as famosas pregações do santo sobre a prostituta, a castidade, o amor e o casamento. Em seus próprios saraus, Paulo e Lúcia costumavam ler a Bíblia, que é citada como a leitura favorita da moça. “Dessas leituras rápidas e sem método provinha a profusão de noções variadas e imperfeitas que ela adquirira e se revelavam na sua conversação”. (ALENCAR, 2011, p. 84). As palavras do apóstolo e da personagem revelam uma mistura de amor, censura e indignação. Pregam que os homens devem viver livres da imoralidade (I Tessalonicenses 4). Observe-se:

Ou não sabeis que o homem que se une à prostituta forma um só corpo com ela? Porque, como se diz, serão os dois uma só carne (Cartas de Paulo – Bíblia Sagrada, I Coríntios 6)

...bom seria que o homem não tocasse em mulher... (I Coríntios 7:1)

Porque esta é a vontade de Deus, a saber, a vossa santificação: que vos abstenhais da prostituição, que cada um de vós saiba possuir o seu vaso<sup>8</sup> em santidade e honra, não na paixão da concupiscência, como os gentios que não conhecem a Deus... (I Tessalonicenses 4:3-5).

Ainda que eu falasse as línguas dos homens e dos anjos, e não tivesse Amor, seria como o metal que soa ou como o sino que tine. E ainda que tivesse o dom da profecia, e conhecesse todos os mistérios e toda a ciência, e ainda que tivesse toda a fé, de maneira tal que transportasse os montes, e não tivesse Amor, nada seria. (I Coríntios 13)

Se não tivesse Amor, nada seria. É compreensível, pelas características morais da época, que Paulo não se sentisse parte da “lama” em que Lúcia patinhava; mas havia esse lado moral que também penalizava o homem. Como GM é a “editora”, mulher superior e “adequada para julgar” e

---

<sup>8</sup> Vaso – vagina (segundo o Dicionário Aurélio), mas, em muitas bíblias em português, vamos encontrar vaso traduzido como esposa. Observe essa outra versão do trecho acima: “que cada um saiba viver com sua esposa de um modo que agrada a Deus, com todo o respeito”

passa a chamar o manuscrito de “cartas de Paulo”, parece que há aí uma sugestão do sofrimento moral que Paulo teve ou deveria ter tido. De toda forma, não lhe faltam conflitos: sofreu ao ver a mulher querida morrer, e agora pode enfim perceber as consequências de não ter sabido amar.

Mas, seja qual for a forma do material empregado, o fato é que o narrador explica e explicita essa confissão reiteradas vezes e abusa da função fática da linguagem, num permanente reassseguramento de que a mensagem está sendo recebida pela leitora.

A seguir, dois excertos do livro que mostram este expediente frequente do narrador; que sempre reafirma o contato com sua leitora, colocando-a na posição de ouvinte privilegiada de seu relato; sempre organiza a sua fala em torno da intenção de conseguir para si a atenção e a empatia da leitora.

Conto-lhe esses fatos, como se escrevesse no dia em que eles sucederam, ignorando o seu futuro; entretanto, talvez que, apesar disso, compreenda as palavras equívocas e as causas ocultas que naquela ocasião resistiram à minha perspicácia”. Mas senhora lê e eu vivia; no livro da vida não se volta, quando se quer, a página já lida, para melhor entendê-la (ALENCAR, 2011, p. 39)

Talvez a senhora julgue isso impossível; mas é a verdade (IDEM, p.103)

Outra questão fundamental é a da imagem das pessoas do discurso. Na cena de confissão temos quem fala, com quem fala e de quem fala.

Paulo, para si, constrói a imagem de bom moço. Era um pernambucano jovem e inexperiente, de origem remediada, recém-formado, cuja “simplicidade provinciana” confundira a “máscara hipócrita do vício com o modesto recato da inocência” (ALENCAR, 2011, p. 24). Foi engolfado numa relação tórrida que evoluiu com uma “inexplicável” frieza e culminou na morte da amante.

A corte tem mil seduções que arrebatam um provinciano aos seus hábitos, e o atordoam e preocupam tanto, que só ao cabo de algum tempo restituem à posse de si mesmo e ao livre uso de sua pessoa. Assim me aconteceu (IDEM, p. 27)

Pensar nessa caracterização é importante para se intuir a psicologia e os valores do personagem-narrador para assim flagrar qual a intenção verdadeira do relato. A causa expressa pelo narrador não pode ser tomada como a motivação real. As partes da narração é que devem apontar o verdadeiro objetivo do discurso.

Assim, jovem e imbuído do espírito provinciano, Paulo tinha vergonha de estar enamorado de Lúcia e sofria o deboche dos seus pares:

—Estás tão calada agora, Lúcia! exclamou Couto.  
—Paulo está naturalmente fazendo-lhe a corte! replicou Sá rindo.  
—E por isso Lúçifer desapareceu do horizonte! (ALENCAR, 2011, p. 57)

Apesar disso, Paulo tenta ficar com a moça e se muda para a casa dela, mas o faz como um amante, não como um esposo. Lúcia sente que apenas lhe serve com seu corpo, como aos outros, se sente uma presa onde ele “ceva seu apetite”. Ele, por sua vez, também não vê o fato de estarem juntos como um ato de amor, se sente explorando a mulher e acaba por não aguentar o ciúme e a pressão.

Armando e Margarida, assim como Manon e Des Grieux, se esforçam por começar uma vida nova. Enquanto as outras cortesãs sofrem com a ideia de viver com seus amados sem dinheiro, Lúcia abdica do luxo, mesmo sem ter a companhia de Paulo, que continua a visitá-la e a tem apenas como “amiga”. “Ele é capaz apenas da complacência das visitas domingueiras” e logo o casal silencia “sobre a possibilidade de um projeto futuro comum” (DE MARCO, 1986, p. 188).

Embora não diga, ele flutua entre sentimentos opostos de desejo e repulsa, como bem descreveu Moreira Leite (1979, p. 57). Paulo não pensa em casar-se, sequer queria ser visto em público com ela. Ele ressalta que Lúcia vivia na lama e merecia a miséria de sua condição.

Depois, quando o velho libertino revelou o procedimento vil da cortesã, e esta com toda desvergonhez apanhou a lama em que patinhava para lançá-la ao seu parceiro, senti, com o asco e o vexame de achar-me ligado a tanta miséria, um consolo imenso das torturas que sofrera naquele dia. ‘Esses

dois entes são dignos um do outro', murmurou minha alma ao coração ainda magoado (ALENCAR, 2011, p. 100)

Devemos entender a personalidade da personagem - narrador não como um retrato, mas como um autorretrato, que nos serve de substrato para entender o seu viés no texto.

A segunda pessoa do discurso de Paulo, a Senhora GM, é uma figura controversa. O romance, entendido como uma realidade inventada, começa desde o título. O leitor deve dar atenção ao trecho que vem imediatamente anterior ao capítulo 1, onde GM fala para Paulo. Mas o leitor ingênuo<sup>9</sup> não presta atenção na sua figura, e mesmo os críticos da época, consideraram GM apenas como um pseudônimo do autor. Esse engano é tão grave que algumas edições do livro não apresentam este trecho inicial<sup>10</sup>.

Proença, aludindo ao fato de Alencar envolver GM na 'escrita' de "Lucíola", "Diva" e "Senhora", não menciona o valor desse recurso como um artifício da forma, como um fator importante na construção de sentido para as tramas. Para o crítico, a criação de GM seria apenas um embuste do autor para fugir aos críticos, e justifica: "à força de malhá-lo, as restrições da crítica estavam a ponto de amedrontar o escritor" (PROENÇA, 1965, p. 37). PINTO (1999, p. 62), embora use o termo pseudônimo, já percebe GM também como um recurso narrativo e afirma que "o progressivo desvendamento deste recurso introduz variáveis ficcionais".

A senhora GM não representa apenas um *nome*, inventado para substituir o do autor; ela tem um papel direto na realidade ficcional. De fato, o nome de Alencar não aparece na folha de rosto das primeiras edições do livro, somente o de GM; mas ela é uma senhora, "cabelos brancos, pura e

---

<sup>9</sup> Leitor ingênuo, como definido por Augusto Meyer no seu texto "Do leitor" (1986, p. 3 - 5), é o leitor que busca com o livro viver no mundo da fantasia; que procura o reflexo dos seus sentimentos na página e não tem interesse no livro como obra de arte; é o leitor que quer divertir-se, devora romances e saltas páginas curioso de saber o fim da história.

<sup>10</sup> Uma dessas versões falhadas, de domínio público, pode ser baixada da internet: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000137.pdf>

santa coroa de virtude”, tem uma neta. É uma personagem da cena de enunciação.

Outro aspecto digno de nota é sua condição de leitora, destinatária “das cartas”. A sua escuta implica num ajustamento da narração, a todo momento Paulo se dirige a ela, fazendo juízos de como a senhora vai interpretar ou reagir diante da leitura. Não existe um receptor passivo, toda enunciação envolve a constituição de algo que se molda, desde o início, na direção de uma atitude “responsiva ativa” a ser tomada pelo interlocutor. Também é senso comum que a pessoa que ouve interfere na produção da fala. O falante, intencional ou instintivamente, adequa a mensagem em função da audiência: escolhe as palavras, o tom e até mesmo os episódios que irá descrever ou o que não irá mencionar.

Paulo, em vários trechos do livro, verbaliza a preocupação de adequar o discurso aos ouvidos da senhora:

Receei também que a palavra viva, rápida e impressionável não pudesse, como a pena calma e refletida, perscrutar os mistérios que desejava desvendar-lhe, sem romper alguns fios da tênue gaza com que a fina educação envolve certas ideias (ALENCAR, 2011, p. 21).

Decerto havia aí uma preocupação de assegurar o leitor quanto à moralidade do texto, mas a ironia e a crítica com que essa “tranquilização” é feita, parecem deixar evidente a intenção de questionar e não de apaziguar. Num momento do texto, o narrador se refere às reticências como a hipocrisia no livro, e a hipocrisia, como as reticências na sociedade (IDEM, p. 55). Também compara a educação com um pano transparente, que apenas finge vestir. Diz: “a fina gaza com que a educação envolve certas ideias” é como “as rendas que encobrem o corpo de uma mulher, vê-se tudo, mas furta-se aos olhos a nudez indecente” (IDEM, p. 21).

GM é também referida como editora do material. Na folha de rosto da terceira edição, reproduzida na obra completa do autor, logo abaixo do subtítulo, está escrito “Publicado por GM”. O mercado leitor e editorial brasileiro da época era restrito, assegurando poder e influência a editores e

diretores de jornal; ao chamá-la “editora” e “mulher superior”, essa referência não podia escapar ao escritor.

Além de GM ter uma personalidade, interferir na construção do relato e ser descrita na posição poderosa de editora (e de leitora), essa relação entre Paulo e a senhora ainda assume uma perspectiva de exposição/escrutínio. Foucault (2006), em “A escrita de si”, ressalta que a correspondência estabelece uma reciprocidade que é da ordem do conselho e da ajuda, mas também da esfera do olhar e do exame. De fato, Paulo coloca a Sra GM numa posição de “mulher superior”. O julgamento de Lúcia aparece desde o título: Lucíola, nome que a senhora escolhe para o título, é a mistura do nome da protagonista com o de um pirilampo. Lucíola é um lampiro noturno que vive nos charcos, tem luz própria, mas vive na lama e não passa de um inseto.

Tanto é o apreço em que tenho o tato sutil e esquisito da mulher superior para julgar de uma questão de sentimento (ALENCAR, 2011, p.21)

Pela missiva, nos abrimos para o olhar dos outros e alojamos o correspondente no lugar do deus interior (FOUCAULT, 1983, p 156 – 157).

Os cabelos brancos e a neta angelical dão à opinião de GM a autoridade de sábio juízo do mundo e de digna porta-voz da família (DE MARCO, 1986, p. 152).

Podemos pensar ainda que, ao criar a figura da senhora GM, o autor logra amenizar o impacto do tema do romance, irmanando o leitor com uma personagem/observadora, aparentemente isenta, bondosa e “honrada”, sabendo das convenções morais de sua época. Alencar sabia que a maioria dos leitores dos romances de folhetim era de mulheres. Já que trataria de um tema delicado, colocaria os julgamentos iniciais na voz de alguém com foros de formadora de opinião e autoridade moral. Afastaria seu leitor, logo de princípio, dos protagonistas menos nobres (a cortesã e seu amante), assim como formalmente isolaria o núcleo privado daquilo que pode vir a público. Teria, como escudo, uma mulher descrita como já madura e respeitável (“cabelos brancos, pura coroa de virtude”).

Outro resultado que o autor parece alcançar é colocar o leitor, desde o início, na posição da senhora; este assim fica confortável para saber a história dessa moça pecadora, mas que vem com um “aval” de pureza. A senhora GM avisa ao leitor: “ela não é uma vestal, mas uma musa cristã”, como Maria Madalena.

Ao criar a figura aparentemente desnecessária de GM, seria difícil pensar que um autor já experiente e da envergadura de Alencar não estivesse ciente dessas implicações. De toda forma, nenhuma das possibilidades aventadas para o papel de GM na narração invalida a outra.

A terceira pessoa do discurso é Lúcia.

O primeiro aspecto que ressalta da construção do perfil da mulher é o fato de o narrador/Alencar a todo momento explicitar essa sua condição elementar de objeto do discurso, condição de *personagem*, de *ser plasmado de linguagem*.

...eu só vivo da vida que me dás, e me podes tirar com um sopro. Não sou eu criatura tua? Não renasci pela luz que derramaste em minha alma? Não és meu senhor, meu artista, meu pai e meu criador? (ALENCAR, 2011, p. 161)

o Sr Silva, como os poetas, embelezou o seu quadro. Viu o que sentia, mas não o que era (IDEM, p. 59)

Não é possível pintar sem que a luz projete claros e escuros (IDEM, p. 22)

Segundo, embora o relator manifeste a intenção de fazer com que a moça seja amada, faz a recorrente construção de metáforas que desvalorizam a imagem de Lúcia. Essas metáforas sempre comparam a mulher a insetos, flores mal cheirosas, animais; traindo as intenções não expressas do narrador. E também comparam o sexo a um ato animalizado de predador subjugando a presa, reforçando a imagem de moço inexperiente diante da devoradora de homens.

... E, quando ao colher a linda flor, em vez da suave fragrância que esperava, sentiu o cheiro repulsivo do torpe inseto que nela dormiu, não a atirou com desprezo para longe de si? ((ALENCAR, 2011, p. 27)

Sá: Essas borboletas são como as outras, Paulo; quando lhes dão asas, voam, e é bem difícil então apanhá-las. O verdadeiro, acredita-me, é deixá-las arrastarem-se pelo chão no estado de larvas. (IDEM, p. 33)

Chorou como dizem que chora a corça expirando (IDEM, p. 35)

Lúcia: É uma mulher! Uma presa em que ceva o apetite! Que importa o nome? Sabe, porventura, o nome das aves e dos animais que lhe preparam esta ceia? (IDEM, p. 56)

Quando a mulher, porém, se desnuda para cevar, mesmo com a vista, a concupiscência de muitos, há nisto uma profanação da beleza e da criatura humana, que não tem nome. É mais que a prostituição: é a brutalidade da jumentação que se precipita pelo campo, mordendo os cavalos para despertar-lhes o tardo apetite. (IDEM, p. 62)

Lúcia saltou como a gazela prestes a desferir a corrida, quando as baforadas do vento lhe trazem o faro de tigre (IDEM, p.65)

Havia na fúria amorosa dessa mulher um quer que seja da rapacidade da fera (IDEM, p. 66)

Era serpente que enlaçava a presa na suas mil voltas, triturando-lhe o corpo (IDEM, p.66)

Sá: Sabes que terrível coisa é uma cortesã, quando lhe vem o capricho de apaixonar-se por um homem! Agarra-se a ele como os vermes, que roem o corpo dos pássaros e não os deixam mesmo depois de mortos (IDEM, p 76)

Lúcia estendeu-me o lábio risonho; eu recuei como se visse por entre o carmim brilhar o de uma víbora. Ela empalideceu. (IDEM, p. 109).

Outro aspecto que ressalta no mecanismo de construção da imagem de Lúcia é o fato de o narrador elencar frequentes e reiteradas opiniões negativas das outras personagens em relação à moça, como veremos a seguir no item “Foco Narrativo Múltiplo”.

Por esses aspectos, vemos que o discurso do narrador não funciona, sequer faz sentido, como libelo em defesa da moça. Na trama, ele não a perdoa e reforça a sua condição de marginalização social; na forma de narrar isso reaparece.

### 3.3.3 O Foco Narrativo Múltiplo

Em “Lucíola” ocorre uma pulverização da narração, fazendo o relato ser construído usando o ponto de vista de diversas personagens. Esse artifício, como ocorre no livro, foi muito bem descrito por De Marco:

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 reproduz 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 nele 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 excentricidades... (DE MARCO, 1986, p.183)

A multiplicação dos narradores, usando as palavras de De Marco, não implica, contudo, em opiniões divergentes entre si. Embora Paulo diga que deseja traçar um retrato amoroso da mulher, como um advogado de acusação, ele expõe uma série de depoimentos negativos sobre ela, embora atribua quase a totalidade dessas impressões às outras personagens. Observe-se:

Cunha:

A mais bonita mulher do Rio de Janeiro e também a mais caprichosa e excêntrica. Ninguém a compreende. (IDEM, p. 42)

Sá:

Essas borboletas são como as outras, Paulo; quando lhes dão asas, voam, e é bem difícil então apanhá-las. O verdadeiro, acredita-me, é deixá-las arrastarem-se pelo chão no estado de larvas. (IDEM, p. 33)

É uma mulher que só pode ser apreciada com um copo na mão e um charuto na boca, depois de ter no estômago pelo menos dois litros de champanha pelo menos (IDEM, p. 75)

Nina, Laura e Sr Rochinha:

Nada, ainda não desci a este ponto, disse Nina (IDEM, p. 63)

Com efeito é preciso ter perdido a vergonha, murmurou Laura com desprezo (IDEM, p. 63)

em lugar de Lúcia, diga-se Lúcifer (IDEM, p. 54)

Paulo:

\_ Mas se Lúcia é essa mulher esquisita, insuportável e caprichosa, ela mesma se incumbirá de curar-me (IDEM, p. 77)

Identificar e entender essa estratégia da narração no livro é importante não só na perspectiva dos escritores, mas também dos críticos. Como vimos no subitem “O narrador na história”, esse modo de compor a narrativa representava um recurso da forma revolucionário para a época.

A primeira provocação ao leitor decorrente dessa maneira de narrar é a problematização da verdade ficcional. Mesmo que a maioria das falas comungue da mesma impressão final, essas vozes se contrapõem às impressões declaradas de Paulo que vê em Lúcia recato e modéstia. Nesse contraste, fica explicitado que o relato é fruto do juízo das personagens e não deve ser entendido como a única interpretação possível da realidade. Isso tem algumas consequências principais.

Por um lado, essa exposição das falas das diversas personagens aponta para a dificuldade de apreensão da realidade e, por consequência, para a dificuldade de sua representação.

Por outro lado, esse artifício põe em dúvida as ideias de Paulo e mostra como o narrador ouvia, valorizava e estava sob a influência destes juízos negativos sobre a moça. Esses depoimentos destituem o narrador da posição de referir uma opinião confiável. Em conjunto eles esboçam a imagem pública de Lúcia e fazem oposição à visão apaixonada de Paulo.

Sá, Couto e Cunha são mais velhos, mais experientes, conhecem a cortesã há mais tempo e ainda conhecem melhor as regras da vida na corte. Paulo representa o oposto disso tudo e está apaixonado, então a opinião depreciativa que aqueles têm ganha foros de verdade. Muitas das falas de Lúcia se somam a esse coro e asseveram que a moça se tem também em baixa conta, refletem de forma resignada as maledicências que sofre, como nos trechos a seguir.

Lúcia, sobre ela mesma:

Sei o que valho, não sou capaz de iludir a ninguém, muito menos ao senhor (ALENCAR, 2011, p. 36)

Sei tudo, mas não o quero saber; e menos de tua boca! Não sou para ti mais do que para os outros; não te mereço nada; porém deixa-me a venda sobre os olhos, eu te peço! Sinto – me feliz com ela. (IDEM, p. 57)

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, depois de o ter concebido! (IDEM, p. 137)

Dignidade de quem se despreza a si mesma! (IDEM, p. 63)

Como se vê pelos excertos, as opiniões da maioria das personagens desvalorizam a mulher na sua condição mais íntima: verme, demônio, caprichosa, excêntrica. A preponderância dessas ideias repercute no pensamento de Lúcia, ela está alijada da possibilidade de fazer uma reflexão positiva sobre si mesma. Finalmente, todas essas impressões contrastam com a suposta visão benevolente do narrador.

Isso nos leva ao terceiro aspecto que deve ser ressaltado, o fato de que as palavras realmente ofensivas à mulher vêm pela boca dos outros

personagens, passando essa mensagem negativa sobre ela, sem, no entanto, macular a imagem do narrador; sem ferir a sua imagem de amante dedicado e benevolente. Diretamente da boca do narrador, nada sai de reprovável. As palavras ruins, nas falas de Paulo, estão sempre motivadas pelo ciúme ou pela vergonha, que embora sejam sentimentos negativos, têm na sua face oculta a justificativa do amor.

Como vimos, o uso do foco narrativo múltiplo confronta as diversas opiniões sobre o real. O resultado desse confronto de vozes é que, ao poder cotejar o suposto julgamento de Paulo com a impressão majoritária das demais personagens sobre Lúcia, o leitor pode convenientemente concluir pela inocência e inexperiência do narrador. Todo o juízo do amante sobre ela ganha ares de sonho romântico de moço apaixonado, ares de irrealidade. Essa “ilusão” se confronta com os fatos e os comentários sobre Lúcia, construindo uma imagem pública da moça, esta sim com foros de imagem real. A falta de lucidez da impressão de Paulo, perdoada pela sua condição de apaixonado, fica em oposição à força, à convergência e à supremacia numérica dos fatos e dos depoimentos negativos sobre ela.

Por que o narrador diz que fará um retrato amoroso e arregimenta apenas depoimentos negativos sobre a moça? Por que diz que fará uma coisa e faz outra? É preciso pensar qual a intenção real de Paulo com seu discurso. É preciso perceber o viés da narração, assunto do capítulo seguinte.

### 3.3.4 O Narrador Parcial

Quem narra a história em “Lucíola” é uma personagem, portanto todo o relato adquire status de voz atribuída, que, como tal, deve refletir a personalidade, opiniões, valores, incoerências e conflitos de quem fala. O objetivo deste capítulo é observar os conflitos na voz e perscrutar de que maneira a figura de Paulo interfere na leitura da obra.

Todos esses elementos que estudamos, desde a discussão da cena literária da época até a cena de confissão e o uso do foco narrativo no texto, convergem para a figura de Paulo. Não somente porque mostram que ele é a verdadeira figura central do relato, mas principalmente porque mostram que Alencar realmente estava querendo explorar os efeitos da construção da figura do narrador.

Quem tem a fala é o amante da protagonista morta, engolfado na trama e nas suas memórias; é um narrador parcial. Seus interesses e as incongruências da sua voz devem atrair a atenção do leitor. A crítica moderna deve a Alencar esse olhar mais demorado.

Existem aspectos inconciliáveis no discurso de Paulo e são esses conflitos da fala que conferem subjetividade e complexidade ao relato e delineiam o perfil do narrador. Qual o conflito de Paulo? O que move a sua narrativa? Para tentar iluminar os seus reais motivos, um caminho é partir dos motivos que ele próprio explicita.

Em vários momentos do texto Paulo tenta esclarecer ao leitor as razões da sua confissão. Estas explicações servem como causa, intenção e efeito que o narrador percebe, ou pelo menos verbaliza, para a sua narrativa. Primeiramente, Paulo diz que narra para explicar à senhora GM sua suposta “indulgência pelas criaturas infelizes, que escandalizam a sociedade com a ostentação do seu luxo e extravagâncias”, este seria o motivo alegado. Segundo, o narrador afirma desejar que a sua história faça a leitora amar a moça retratada, é a sua intenção. Finalmente ele parece crer que o resultado de sua narrativa é um retrato de mulher; queria retratar Lúcia com muita fidelidade, a ponto de enviar, juntamente com o manuscrito, alguns fios de cabelo da moça (ALENCAR, 2011, p. 21 e 171). Porém, exceto talvez no caso de delinear um “perfil”, o narrador diz uma coisa e faz outra.

O narrador afirma que é indulgente e quer fazer um retrato amoroso de sua mulher. Indulgente é aquela pessoa pronta a perdoar, tolerante, condescendente. No entanto, Paulo, na trama, nunca perdoou Lúcia pelos seus pecados, foi incapaz de aceitá-la como companheira, tinha vergonha do amor que sentia e sempre esteve sob a influência maledicente dos amigos. Esses conflitos presentes na trama reaparecem na forma como a história é contada. A sua falta de perdão e seu julgamento severo transparecem na maneira de narrar de várias maneiras, como vimos, e também na valorização da figura da Sra GM, mulher que representa o oposto da figura de Lúcia.

A análise dos mecanismos da narração mostra como a não absolvição da protagonista que ocorre na trama, também pode ser flagrada na estrutura do texto. Através de metáforas, o narrador sempre a compara a animais, insetos, flores mal cheirosas. Utilizando o recurso do foco narrativo múltiplo, Paulo age como um advogado de acusação, não de defesa, arregimentando somente depoimentos negativos sobre a personagem retratada. A metalinguagem, presente nas falas de Paulo e Lúcia, traduzem para o texto a reificação da personagem; a mulher é colocada na posição de objeto retratado, objeto do olhar do narrador, lembrada na sua condição de objeto do discurso.

Portanto, comparando o que se vê na trama com o tom da narrativa, vemos que, na trama, como discutimos anteriormente, Paulo nunca a perdoou, por vezes sentia repulsa pelas atitudes e pelo passado da mulher e se acharia um tolo se a cortejasse; no texto, por sua vez, esses valores também estão colocados. A suposta indulgência com a mulher corrompida, não se realiza, nem na trama nem na voz.

É justo observar que essas metáforas e os comentários a respeito da mulher, colhidos pelo narrador, pioram a sua imagem e tendem a defender a tese de que ela chegou ao mais baixo grau da moral, que sabia disso e queria fugir, apagar toda a sua história. O narrador afirma que sua narrativa mostraria perdão aos pecados, quando na verdade o que faz é justificar o processo de expiação. O perdão concedido é para os mortos.

Paulo conta a história de uma maneira tal para nos convencer que Lúcia era uma mulher instável e temperamental, que sempre foi assim, como mostra ao leitor pela frase de Cunha, que retrata uma opinião construída bem antes do narrador conhecer a protagonista: “A mais bonita mulher do Rio de Janeiro e também a mais caprichosa e excêntrica. Ninguém a compreende”. (ALENCAR, 2011, p. 42). Assim o narrador “informa” ao leitor como ela era: sempre complicada, exagerada e incompreensível nas suas posturas.

Como ela já era assim, Paulo não tem culpa. Esse atributo de instável e incompreensível anula a necessidade de entendê-la, fica anulada também a necessidade de buscar alguma razão externa para os seus problemas, para as suas posturas “excêntricas”. Assim o narrador não se aventura especulando as causas das atitudes de Lúcia e parece deixar o leitor livre para atribuir seu comportamento “esquisito” às suas idiosincrasias. O fato de ela falecer poucos meses depois de conhecê-lo, de passar de cortesã deslumbrante que está construindo um sólido patrimônio (34 contos) à condição de doente que não deseja curar-se, parece não lhe dizer respeito.

Paulo está defendendo a tese de que Lúcia era instável, incompreensível, se julgava indigna de gestar o filho deles e que via na morte a redenção de seus pecados. Esta é a tese do narrador. Portanto, não adianta buscar elementos no texto que comprovem por que Lúcia é assim. As

reais motivações da mulher se perderam no labirinto da representação; na tentativa de Paulo de compreender a multiplicidade de visões sobre o real e suas próprias impressões; nas dificuldades de tentar apreender e representar essa realidade.

Nesta perspectiva, a narrativa de Paulo se assemelha à de Bentinho. Em “Dom Casmurro”, o narrador quer convencer o leitor de que estava com a razão, mesmo agindo de forma truculenta, patriarcal e autoritária em relação à esposa: ela o traiu e por isso mereceu o seu destino. Se o narrador quer plantar essas evidências, parece uma questão menor buscar no texto pistas para confirmar se Capitu traiu ou não. Do mesmo modo, parece secundário rastrear no texto as razões de Lúcia para ter agido como agiu. Paulo quer fazer Lúcia parecer volúvel, instável e incompreensível. Uma vez que o discurso está forjado com esse intuito, a questão deixa de ser por que Lúcia é assim e passa a ser por que Paulo quer retratá-la dessa maneira?

O narrador quer nos persuadir, precisa “convencer-nos da transformação que se operava aos seus olhos”, provar que o sofrimento de Lúcia representava um processo voluntário de regeneração. Valéria de Marco (1986, p. 172) explica que o narrador alencariano escreve para conquistar a empatia e a credibilidade do leitor, porém explica que ele age assim com o objetivo de obter indulgência para com a prostituta arrependida, aceitando a explicação do próprio narrador. Mas, apoiada nesta análise, acredito poder afirmar que o narrador faz uso desse recurso para tentar exorcizar os seus próprios demônios. Em busca de perdoar-se a si mesmo.

Quais são os demônios do homem? A própria trama aponta para o fato de a consciência de Paulo estar em sofrimento: ver definhar e perder um grande amor, urgências do corpo para sempre silenciadas. Mas é na narrativa que ocorre a materialização e a presentificação dos conflitos da personagem: o narrador se enreda, se perde em contradições e dúvidas. Paulo se expõe.

O desmembramento em tópicos de alguns aspectos da psicologia de Paulo como se segue é apenas um corolário, passo inevitável da análise e da argumentação inteligível. É preciso ressaltar que tudo está em jogo ao

mesmo tempo. A consciência de Paulo, como um retrato da consciência humana, apresenta sentimentos em conflito, se negando e se confirmando dialeticamente. Outra compreensão que merece ser ressaltada é que a personagem, em sua individualidade inventada pelo autor, responde a cada um desses pontos com a sua especificidade. Porém os elementos elencados como possíveis conflitos em jogo não partem dessa individualidade, partem do que está posto pelo contexto social da época e pelo que está colocado no texto. São conflitos aos quais a personagem está exposta.

Um conflito ao qual Paulo parece estar exposto é a culpa pelo sexo. A confissão é um sacramento de perdão para os próprios pecados, o desejo de Paulo de se expor ao julgamento de GM pode também apontar para esse desejo de perdão. Se pensamos no paralelo com as cartas de Paulo, o apóstolo, ele poderia ter culpa por ter se unido a Lúcia:

Ou não sabeis que o homem que se une à prostituta forma um só corpo com ela? Porque, como se diz, serão os dois uma só carne (Cartas de Paulo – Bíblia Sagrada, I Coríntios 6).

Porque esta é a vontade de Deus, a saber, a vossa santificação: que vos abstenhais da prostituição... (I Tessalonicenses 4:3-5).

Contudo, talvez o homem não se sentisse culpado pelo sexo. É o que pensa Leite:

A posição do homem no esquema afetivo do romantismo é peculiar, e apresenta algumas das contradições inevitáveis na vida social do período. Paulo parece inteiramente isento de qualquer culpa, não respondendo pelos pecados de que participa (LEITE, 1979, p.58)

Assim, o drama que perturbava Paulo, a *personagem*, podia ser o amor, não o sexo. A moral da época permitia essa distorção. Ironicamente, sentia vergonha de ter sentimentos bons. Achava-se um tolo por amar uma mulher que deveria usar e desprezar, e por isso era motivo de chacota dos amigos.

Colei os meus lábios ao ouvido de Lúcia; tinha vergonha das minhas palavras. \_Quero-te para sempre! Quero que sejas minha e minha só. (ALENCAR, 2011, p. 65)

\_Incomodava-me essa ideia de pensares que estava disposto a fazer-te a corte. Seria soberanamente ridículo para nós ambos. (IDEM, p. 36)

\_Estás tão calada agora, Lúcia! exclamou Couto.

\_Paulo está naturalmente fazendo-lhe a corte! replicou Sá rindo.

\_E por isso Lúcifer desapareceu do horizonte! (ALENCAR, 2011, p. 57)

O conflito de Paulo pode ser a culpa. Tanto o arrependimento do sexo como a vergonha de amar, nos remetem a São Paulo. Sem amor, nada seria. O amor de Paulo foi insuficiente para perdoar Lúcia, para resgatá-la de seu sofrimento. Paulo, o narrador, teve tempo de refletir e de perceber que a história estava em suas mãos, não só a escrita, mas a vivida. Se tivesse dado amor à mulher. Se tivesse superado o preconceito. Se. Teria escrito outra história. O narrador sabe que causou sofrimento. Talvez sofra por isso. Se não tem a culpa do sexo, talvez sofra por não poder voltar ao passado e viver tudo que aquela paixão tinha para oferecer. Se não tem mais a culpa de amar a cortesã, talvez sofra o conflito de querer viver o amor no sexo luxurioso de Lúcia.

Mas quem escreveu a história foi o preconceito. A corda que sufocou os amantes e sacrificou Lúcia foi trançada na fibra cortante dos bons valores pela boa sociedade. Esse amor luxurioso também era vedado a Paulo, criando um conflito esposa-amante ao revés. Ao homem também era proibido amar a prostituta. Observe-se, na fala de Lúcia:

Enquanto abrir a mão para receber o salário, contando os meus beijos pelo número das notas do banco, ou medindo o fogo das minhas carícias pelo peso do ouro; enquanto ostentar a impudência da cortesã e fazer timbre da minha infâmia, um homem honesto pode rolar-se nos meus braços sem que a mais leve nódoa manche a sua honra; mas se pedir-lhe que me aceite, se lhe suplicar a esmola de um pouco de afeição, oh! então o meu contato será como a lepra para a sua dignidade e a sua reputação. Todo o homem honesto deve repelir-me! (ALENCAR, 2011, p. 93)

Mais que reproduzir os estereótipos de esposa e amante, e discuti-los pela perspectiva feminina, Alencar estava trabalhando este conflito também na perspectiva do homem: Lúcia é um perfil de Paulo, construído por ele. A mulher não tinha autonomia para decidir ou escolher, cristalizada na sua condição de objeto. O sujeito da história é Paulo. Efetivamente, era para o homem que se colocava a questão de conciliar ou não, numa mesma mulher, a esposa e a amante. Alencar pintava o retrato conflituoso do castrador castrado.

Assim, o horror e o arrependimento do amante, por não ter reagido ante o definhamento progressivo de sua amada, ficam evidentes num discurso conflituoso que acaba por responsabilizá-la por todo o acontecido. É o narrador imitando o humano, usando máscaras para escamotear seus medos e culpas. Reclama que, na época, ele era um menino inexperiente e ela, uma devoradora de homens. A sua narrativa está construída de um modo tal para convencer o leitor que ele é um bom moço, apesar de ter negado o seu amor e com isso ter destruído a vida da mulher que amava.

Paulo ata os fios de sua máscara. Convém interpretar a tristeza e desesperança de Lúcia como um arrependimento pelo passado. Ver o esforço da mulher por continência sexual e mesmo o seu desejo de morrer como um mecanismo válido de remissão dos pecados. Não convém ao narrador pensar que tudo poderia ficar resolvido se ele quisesse dar à mulher alguma prova de sua afeição.

O discurso, tal como se apresenta, não representa a defesa da imagem da moça, representa a defesa da conduta do narrador na trama; aponta para a aceitação tácita da ordem social. Está em defesa dos valores sociais sedimentados, de todos os preceitos que regulam a relação homem-mulher e que têm o efeito colateral de gerar e punir a cortesã. A fala reitera a condição de marginalização da mulher e a vergonha de amar a cortesã. “Colei os meus lábios ao ouvido de Lúcia; tinha vergonha das minhas palavras. \_Quero-te para sempre! Quero que sejas minha e minha só. (ALENCAR, 2011, p. 65)

Paulo agiu movido por valores patriarcais, preconceituosos e machistas; foi cruel com a mulher sempre que estava dominado por ciúme e preconceito; pediu fidelidade e abnegação com promessas veladas de amor, mas nunca lhe deu uma prova substancial de seus sentimentos; não a deixou completamente, mas nunca a pediu em casamento ou sequer foi visto em público ao seu lado. Quando Paulo a convidava para “os poucos divertimentos desta cidade insípida”, ela negava e argumentava que serem vistos juntos seria um sacrifício que comprometeria o rapaz, e ele aceitava (ALENCAR, 2011, p. 85). Apesar de tudo isso, tenta nos convencer de que tem razão, de que ela é quem precisa ser perdoada.

Como vimos, o texto não é um libelo em defesa da moça, ao contrário, constrói para ela uma imagem negativa, em geral repugnante, e alista opiniões que a condenam; o pedido de perdão para a mulher caída não é eficiente e está atrelado à expiação que a conduziu à morte.

Mas, finalmente, apreciando o seu trabalho, Paulo afirma: “é um perfil de mulher apenas esboçado”. Deseja ver o material com um título e transformado em livro, caso mereça (ALENCAR, 2011, p. 21). O tom é de modéstia, mas a palavra “perfil” é um elemento que não pode passar despercebido. Atestando a relevância que tinha para o autor, reproduzimos no anexo 2, a página de rosto da terceira edição, onde aparece: “LUCÍOLA - um perfil de mulher”.

O significado deste vocábulo implica num retrato do objeto a partir do ponto de vista do observador, portanto estabelece relação observador e objeto numa visada unilateral. Se o observador era Paulo e o objeto era Lúcia, é a relação homem-mulher que está em questão. A palavra implica também que um lado do objeto não será visto.

Por que Alencar escolhe a palavra perfil, e não retrato? Será que escaparia da percepção do autor, um amante correspondido das palavras, que com esse vocábulo fazia referência à visão unilateral de Lúcia? Será que estava convidando a pensar que, dando a voz a Paulo, apenas parte da face de Lúcia poderia ser vista pelo leitor? Não é possível saber das intenções do

autor, mas pode-se considerar essas colocações como repercussões possíveis do vocábulo no texto.

Por outro lado, podemos entender perfil como alusão a imagem e retrato. O retrato é uma imitação, não é o objeto. Como produto do gesto de copiar, um retrato ao mesmo tempo que remete ao objeto retratado, também aponta para o modo da representação; é também uma referência ao processo de construção do romance e ao seu resultado.

Percebemos que todos os elementos da enunciação e da trama convergem para a figura de Paulo. A personagem ganha estatuto de figura central do relato, não apenas por ser protagonista da trama, mas por ser também o dono da fala. Como homem numa sociedade machista e como primeira pessoa do discurso, as suas escolhas são determinantes. As posturas da personagem definiram como a história se desenrolou. O tom do narrador e seu critério de escolha das cenas e dos depoimentos mostrados ao leitor definiram como a história foi narrada. Com a análise da obra a partir da perspectiva do narrador o romance ganha em complexidade e subjetividade, e também ganha na possibilidade de retratar um espírito nacional difuso e subliminar, plasmado na consciência do personagem brasileiro provinciano.

## **Considerações Finais**

Para além das páginas de “Lucíola” e no detalhe da estrutura deste romance, percebemos que Alencar estava explorando as possibilidades da voz narrativa e suas implicações. O autor cria todo um jogo de elementos externos à trama que transitam na esfera da enunciação. Uma vez dada a pena à personagem, perceber o papel da voz que narra e de todos os elementos circunstanciais ligados ao ato da narração era uma preocupação da escrita, da economia textual, mas também, ao mesmo tempo, se transformava numa questão mais complexa e ampla. Na medida em que implicava buscar o léxico, o tom e o gesto de Paulo, um homem brasileiro, um provinciano; essa busca interessava ao momento de formação da literatura brasileira e ao projeto literário do autor, porque espelhava também a busca pela voz do escritor nacional.

No detalhe, Alencar constrói uma série complexa de artifícios narrativos que põe a estrutura do texto e a voz narrativa em evidência, ao mesmo tempo que problematiza a verdade ficcional. Com estes artifícios, explicita que o relato é um discurso, o que significa dizer que a trama contada não é a verdade ficcional, mas um olhar sobre ela; e aponta para a dificuldade de apreensão e de representação da verdade.

A seguir, à guisa de arremate para esta reflexão, resumiremos as principais conclusões deste trabalho, expondo a nossa análise que procurou revirar a intimidade das estruturas do texto e desnudar os conflitos do personagem/narrador, esboçando um perfil da voz.

Através da construção de uma cena de confissão, de um *locus* exclusivo para o ato da enunciação, o leitor sabe a pessoa que fala, sobre quem fala, como, quando, com quem fala e também sabe dos motivos e intenções alegados para a narrativa. Como vimos, os elementos da cena interferem na produção do discurso. É a cena que estabelece a figura do narrador parcial, viesado, e chama atenção para o relato - flagrado na sua condição de discurso, de voz atribuída. Confere tom, gesto e performance ao ato de narrar; tem o efeito de expor a forma, a estrutura do texto. As palavras não representam o mundo que se descortina para o leitor, a voz das musas; elas representam a fala de alguém, vontades e valores. Desta forma, a trama e os conflitos ficam presentificados na emoção do narrador: na verdade inventada, tudo está sendo mobilizado, revivido, presentificado, na consciência da personagem no momento em que a pena toca o papel.

Utilizando outro recurso, o foco narrativo múltiplo, comentários sobre a moça retratada são justapostos construindo uma imagem fragmentada e negativa que se contrapõe à imagem “idealizada e inocente” do narrador. Este recurso da enunciação, utilizado para construir o perfil da mulher, imprime dúvida sobre a realidade ficcional, pois o relato pode ser percebido como uma colcha de retalhos feita de julgamentos pessoais. Mostrando que cada fala é um entendimento sobre o real, a opinião de Paulo perde sua credibilidade diante das vozes de homens mais maduros e experientes. A possibilidade de cotejar as diferentes visões faz com que a impressão de Paulo pareça fruto de sua inexperiência e amor.

Através da metalinguagem, principalmente nas falas de Lúcia e Paulo, o texto chama atenção para a condição de Lúcia como personagem retratada, objeto do discurso, *ser* ficcional, plasmado de linguagem. Mais uma vez, a estrutura do texto se autorreferencia, aponta para a representação e não para a personagem como retrato da pessoa. A história estava nas mãos

de Paulo. Não só a retratada, não só a da pena. A vivida também. Ele poderia ter mudado a história com um gesto de amor.

O uso de metáforas também expõe a voz e os conflitos do narrador. Paulo alega a intenção de realizar uma descrição carinhosa da mulher, no entanto, constrói uma narrativa atravessada de imagens que depreciam a figura retratada. Compara a moça com insetos, larvas, flores mal cheirosas, animais predadores. Um discurso que se coloca como uma prova de suposta indulgência se transforma em peça de acusação.

O conflito entre verdades diferentes que contrapõe as impressões de Paulo e dos outros personagens, através do foco narrativo múltiplo, também aparece no confronto das vozes de Paulo e GM. Paulo refere ter escrito um manuscrito, no entanto, a senhora qualifica o material como “cartas de Paulo”. Além da Bíblia figurar como leitura frequente em seus saraus, este era o livro preferido de Lúcia, de onde ela tirava as noções “variadas e imperfeitas” (ALENCAR, 2011, p. 84). Paulo, o apóstolo, pregava sobre amor, prostituição, castidade. Difícil supor que passaria despercebida a Alencar tal referência.

Paulo e Paulo. Esse recurso de nomear de forma significativa os protagonistas fascina os escritores<sup>11</sup>. Vale ressaltar a coincidência do nome de Maria da Glória com um epíteto: Maria, a da Glória, a da festa da Glória. Como vimos, Paulo conheceu primeiro uma menina que julgou pura e boa, na Rua das Mangueiras. Mas esta era um engodo, depois a verdade lhe foi revelada: a Maria da Glória, Lúcia, a que ele viu na festa da Glória, foi desmascarada por Sá, ele enfim reconheceu na mulher “a máscara hipócrita do vício”. Boa parte do livro transcorre no compasso deste impasse da festa da Glória: ele vê uma mulher, Sá e as demais personagens lhe revelam outra. E essa impudicícia que está por debaixo do gesto cândido justifica a rejeição de Paulo e o processo de expiação da mulher. Maria da Glória, MG. GM não se revela, não tem nome de mulher, parece o oposto disso tudo.

---

<sup>11</sup> Este recurso retórico pode ser observado em toda a história da literatura ocidental, como, por exemplo, Édipo, o de pés inchados; ou Bento Santiago, santo e Iago, numa possível referência à personagem de “Otelo, o mouro de Veneza”, de Shakespeare.

Utilizar o subtítulo “perfil de mulher” também ressalta a questão da representação. Alencar usa a palavra retrato, usa perfil. Remete o leitor a uma relação entre observador e objeto retratado, numa visada unilateral: um lado do objeto não será visto. A relação entre Paulo, observador, e Lúcia, objeto retratado, parece sugerir a relação homem e mulher. Na construção do perfil da mulher, um lado não será visto e o lado retratado é fruto da visão do homem. Essa forma de retratar expõe a perspectiva do observador, a narrativa é um perfil “de Paulo”, feito por ele, que denuncia seu olhar. O perfil da voz é o perfil do homem.

De todos esses elementos da enunciação presentes em “Lucíola” e acima enumerados, os artifícios do narrador parcial e do foco narrativo múltiplo são recursos considerados de vanguarda para seu tempo, como se vê no cotejo dos trabalhos de Friedmann, H. James e Helen Caldwell. A sua utilização certamente contribuiu para a evolução dos processos de representação do romance brasileiro. Através destes artifícios da enunciação os autores logram retratar conflitos e subjetividades através da voz narrativa, através dos conflitos e incongruências da narração; e não somente através da caracterização da personagem.

A revolução formal que se atribui à segunda fase dos romances de Machado de Assis, já estava plantada na obra alencariana; suas bases estavam lançadas em “Lucíola”. O ganho formal que começa aqui, e será ampliado na verve machadiana, é fazer com que a narrativa, sendo conduzida pelas personagens, exponha, pela voz, os conflitos dos homens e as máscaras com que cobrem a sua consciência. O romance reflete os conflitos humanos não somente nas personagens, mas também na enunciação, na forma estética.

Lúcia é retratada num clima de exposição e julgamento; está construída a partir da figura romântica da prostituta purificada pelo amor, mas a sua caracterização tem particularidades. Ela não é uma “dama”, o texto remetia o leitor desde o título a um inseto que vive no charco (ALENCAR, 2011, p. 19), embora tenha luz própria, não passa de um inseto. Também associava a sua imagem a uma prostituta que virou santa, Madalena

arrependida sem pecado. Sua imagem é atravessada por vários estereótipos, mas a sua marca essencial é a de uma mulher volúvel, instável, inexplicável. Essa imagem não cabe a Lúcia apenas, é um tipo misógino construído para diminuí-la, para não ter que entendê-la, um rótulo produzido por uma sociedade machista e castradora, que reduz os conflitos do feminino na frase depreciadora: “é coisa de mulher”.

Na trama, pelas suas atitudes, Paulo mostra que não a perdoou: não quis se casar e não lhe declara abertamente seu amor, exceto ao pé do ouvido e com vergonha de suas palavras (ALENCAR, 2011, p. 65). Essa falta de perdão aparece também na forma como a descreve. Paulo afirma no texto que pretende contar a sua história a GM afim de fazê-la amar Lúcia. Contudo, para retratá-la, faz o oposto: usa reiteradas metáforas que a diminuem, expõe diversos depoimentos que reforçam a condição de marginalização da mulher e descreve os traços particulares e as atitudes da moça sempre com um tom depreciativo de labilidade dos nervos ou de excentricidades.

Para manter sua imagem de bom moço Paulo, o narrador, é incapaz de maledicências: todas as afirmações negativas e maldosas a respeito da mulher são colocadas na boca de outros personagens. Se a intenção de Paulo era falar bem de Lúcia, como ele verbaliza em vários pontos do romance, ele não tinha nem de longe o senso necessário para a oratória. Difícil fazer amar uma criatura com um discurso que só arregimenta opiniões contra ela, depoimentos negativos. Até os pais a desprezaram sem perdão. Paulo não colheu o depoimento de Jacinto, nem de Ana, nem de ninguém que pudesse amá-la de fato e falar em seu favor.

O resultado das estratégias do narrador é produzir um relato que justifica o processo de expiação da moça, partindo da exposição de sua condição marginal, comprovando seu desejo pessoal de purificação, eximindo Paulo de culpa e responsabilidade. Essa imagem de bom moço, jovem, inexperiente, provinciano, apaixonado, faz o leitor aderir à perspectiva do narrador. Mesmo tendo negado seu amor à mulher movido por ciúme e preconceito, ele quer nos convencer de que tinha razão quando não fez nada para evitar o fim trágico da protagonista. Seu discurso defende os valores

morais que o motivaram na trama, valores da mesma sociedade que gera, usa e pune a cortesã, uma sociedade capaz de excluir e destruir.

Ao dizer que fará um relato indulgente e elencar uma longa série de opiniões que deploram a mulher, o narrador se revela não confiável. Assim o discurso não pode ser tomado como fonte de explicações do caráter da moça. O perfil mais fiel traçado na voz é o de quem fala. Todos os elementos da enunciação estudados neste trabalho convergem para a compreensão de que a figura central do livro é Paulo. Mais que reproduzir os estereótipos de esposa e amante, e discuti-los pela perspectiva feminina, Alencar estava trabalhando este conflito na perspectiva do homem: Lúcia é um perfil de Paulo, construído por ele. Lúcia não podia escolher. Efetivamente, era para Paulo que se colocava a questão de conciliar ou não, numa mesma mulher, a esposa e a amante. Alencar pintava o retrato conflituoso do castrador castrado.

Mas como toda essa reflexão empreendida acerca do papel central da voz no livro dialoga com o pensamento da crítica sobre o autor? Parece claro, na compreensão da crítica atual, que “Lucíola” é uma obra relevante para o autor e para a literatura nacional, com ganhos formais e de conteúdo que ultrapassam os limites do folhetim. Também parece resolvida a polêmica quanto à questão de se o livro é uma apologia aos valores da burguesia machista da corte brasileira dos oitocentos ou se trata de fazer crítica de costumes: parece claro que o livro se coloca mais na postura de questionar do que de apaziguar, uma postura de denúncia (DE MARCO, 1986, p. 148).

Uma colaboração deste trabalho é fazer refletir sobre o aspecto não figurativo da ficção alencariana. Buscamos reunir evidências da atenção e importância dadas pelo autor aos seguintes elementos: à voz narrativa; à problematização da verdade ficcional; à discussão, dentro da forma literária, de questões da enunciação; à preocupação de expor os conflitos da alma humana através voz, da forma de narrar, numa perspectiva mais estética que figurativa. Também analisamos o uso de recursos narrativos de vanguarda em “Lucíola”. Todos esses argumentos, além de reassegurarem a posição de importância de Alencar entre os escritores da literatura brasileira, sobretudo

tem o efeito de chamar a atenção para esse elemento não figurativo de seu projeto nacionalista.

Assumir um tema estrangeiro e colocar no centro do romance a voz narrativa, também reafirma essas preocupações do autor com a voz. Acreditamos que os elementos expostos neste trabalho são evidências suficientes de que, para o autor, a forma de retratar o peculiar nacional não depende apenas do objeto retratado, depende também da perspectiva de construção do texto. Ser um autor de seu tempo e de seu lugar não se restringe à escolha da cena e da paisagem locais. A cortesã arrependida é uma personagem importada, a brasilidade aparece não na figura retratada, mas na forma, nas tintas do retrato. Numa clara referência ao papel da enunciação do texto na modulação da recepção dos enunciados, o autor afirmou que a forma não é mero adorno, serve de contraste ao caráter da personagem (ALENCAR, 1997, p. 17)..

Assim percebemos como “Lucíola” dá substrato a uma discussão sobre o romance nacional. Justamente porque se trata da adaptação de um tema da literatura europeia à cena local, em si, já implica na problematização da questão ‘modelo versus cópia’, ‘originalidade versus engenho’. Também sugere a relação ‘centro versus periferia’, fazendo pensar como a literatura brasileira sofre influência das literaturas dos países centrais que ditam os caminhos da cultura ocidental.

Tudo isto posto, parece correto dizer que o legado de Alencar deve ser repensado. É preciso rever os conceitos cristalizados que enquadram o seu projeto literário dentro de um nacionalismo de bases inteiramente românticas. As impressões principais sobre o legado do autor parecem ter sido fixadas ainda no final dos anos 1800, principalmente quando Machado (Instinto de Nacionalidade, 1873) descreve a pintura dos costumes, a luta pelas paixões e os quadros da natureza como os limites do nacionalismo romântico, dizendo que estes escritores estariam desinteressados dos problemas do século e alheios às crises sociais e filosóficas. Este rótulo não parece fazer jus ao verdadeiro legado de Alencar. Nesta perspectiva, o escopo do seu nacionalismo excede os limites românticos.

Em “Lucíola”, ao passo que o narrador defende os valores burgueses no primeiro plano, também estão evidentes os seus conflitos e as suas máscaras. O sentido do livro não parece ser o sentido dado, é um sentido que deve ser procurado, está no devir. Os artifícios da narração instigam a dúvida e o questionamento. A pergunta que preside o texto não parece ser *por que Lúcia age assim, mas por que Paulo quer representá-la assim*. Paulo está falando de si mesmo ao falar de Lúcia. O livro apresenta procedimentos formais que revelam o humano, enredado em conflitos e máscaras.

Nenhuma análise dá conta da totalidade do texto, nem deve tentar apaziguar os conflitos do escritor ou de seu tempo, no entanto, como todo livro guarda seus mistérios nos detalhes tatuados na folha, a leitura de “Lucíola” ganha em subjetividade e complexidade se atentamos para os aspectos do ato da narração, para o perfil da voz.

## Referências Bibliográficas

ABREU, Casimiro de. **Obras completas**. Biblioteca Virtual Books. Disponível em: <http://www.virtualbooks.com.br/v2/ebooks/pdf/00024.pdf>  
Acesso em: jan/2014

AC. "Nota editorial". In: ALENCAR, José de. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1965.

ALENCAR, José. **Lucíola**. São Paulo: Saraiva, 2011.

Também disponível em:

[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.do?select\\_action=&co\\_autor=71](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.do?select_action=&co_autor=71) Acesso em: fev/2014 Acesso em: nov/2013

\_\_\_\_\_. **Diva**. Disponível em:

[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.do?select\\_action=&co\\_autor=71](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.do?select_action=&co_autor=71) Acesso em: set/2013

\_\_\_\_\_. **Senhora**. São Paulo, Publifolha, 1997.

Também disponível em:

[http://objdigital.bn.br/Acervo\\_Digital/Livros\\_eletronicos/senhora.pdf](http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/senhora.pdf) Acesso em: nov/2013

\_\_\_\_\_. **Iracema**, 1ª edição em 1865. Disponível em:

[http://objdigital.bn.br/Acervo\\_Digital/Livros\\_eletronicos/iracema.pdf](http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/iracema.pdf) Acesso em: dez/2013

\_\_\_\_\_. **Como e por que sou romancista**, 1858. Disponível em:

[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=1837](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=1837) Acesso em: jan/2014

\_\_\_\_\_. **As asas de um anjo / Complemento**, 1858. Disponível em:

[http://pt.wikisource.org/wiki/As\\_Asas\\_de\\_um\\_Anjo/Complemento](http://pt.wikisource.org/wiki/As_Asas_de_um_Anjo/Complemento) Acesso em: jan/2014

\_\_\_\_\_. **Sonhos d'ouro/ Benção paterna**, 1872. Disponível em:  
<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/sonhosdoro.html> Acesso em: jan/2014

BASTIDE, R. **Arte e Sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1991.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 3ª edição, 1972.

\_\_\_\_\_. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CALDWELL, Helen. **O Otelo Brasileiro de Machado de Assis**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CANDIDO, Antônio. "Os três alencares". In: ALENCAR, José de. **Obras completas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955, 3ª edição.

\_\_\_\_\_. **Vários Escritos**. Ouro sobre azul, Rio de Janeiro, 2011.

\_\_\_\_\_. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

\_\_\_\_\_. A literatura e a formação do homem. In: DANTAS, V. **Bibliografia de Antonio Candido – textos de intervenção**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2002.

DE MARCO, Valéria. **O império da cortesã – Lucíola: um perfil de Alencar**. São Paulo, Martins Fontes, 1986.

FARIA, João R. **Leituras da história da literatura: o nacionalismo de Alencar**. Disponível em:  
<http://www.pucrs.br/fale/pos/historiadaliteratura/textosraros/alencar.htm>  
Acesso em: nov/2013

FERNANDES, Luciana de Santana. **Amor e pecado: A representação feminina em As asas de um anjo, de José de Alencar**. Disponível em:  
[http://www.iel.unicamp.br/sidis/anais/pdf/FERNANDES\\_LUCIANA\\_DE\\_SANTANA.pdf](http://www.iel.unicamp.br/sidis/anais/pdf/FERNANDES_LUCIANA_DE_SANTANA.pdf) Acesso em: out/2013

FOUCAULT, M. “A escrita de si” In: **Ética, sexualidade, política**. MOTTA, B.M. (org). Coleção ditos e escritos, vol. V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção**. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. Disponível em:

<http://www.usp.br/revistausp/53/15-norman-2.pdf> Acesso em: jan/2014

GINZBURG, Jaime. **Formas do amor na lírica de Álvares de Azevedo**. 2000. Disponível em:

[http://www.lettras.ufmg.br/cesp/textos/\(2000\)03-Formas.pdf](http://www.lettras.ufmg.br/cesp/textos/(2000)03-Formas.pdf) Acesso em: jan/2014

LEITE, Dante Moreira. Lucíola: teoria romântica do amor. In: **O amor romântico e outros temas**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade. 1873. Disponível em:

<http://www.ufrgs.br/cdrom/assis> Acesso em: jan/2014.

MEYER, A. **Textos críticos**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

MOTA, Artur. “Os romances da vida da cidade”. In: ALENCAR, José de. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1965.

PELOGGIO, Marcelo. “José de Alencar e a crítica realista”. In: **Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários**. Volume 16 (set. 2009) - ISSN 1678-2054 Disponível em:

<http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa>. Acesso em: jan/2014

PEREIRA, Lúcia Miguel. Romance Urbano: A sociedade de Alencar. In: ALENCAR, José de. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1965.

PINTO, Maria Cecília Queiroz de Moraes. **Alencar e a França – Perfis**. São Paulo: Annablume, 1999.

PROENÇA, M. Cavalcanti. “José de Alencar na Literatura Brasileira”. In: ALENCAR, José de. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1965.

RIBEIRO, Luis Felipe. **Mulheres de Papel – Um estudo do imaginário em J. de Alencar e M. de Assis**, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

SEGOLIN, Fernando. “Diacronia Crítica da personagem aristotélica”. In: **Personagem e anti-personagem**. São Paulo: Olho d’água, 1999.

SUSSEKIND, Flora. “Rodapés, tratados e ensaios”. In **Papéis colados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

VERÍSSIMO, José. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

ZUMTHOR, Paul. O empenho do corpo. In: **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

**Anexo 1 – favor abrir o arquivo “Lucíola – Geovanina Ferraz – anexos.pdf”**

**Anexo 2 – favor abrir o arquivo “Lucíola – Geovanina Ferraz – anexos.pdf”**

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 pêra, o damasco e a nêspêra?

Sênio

# Anexo 1

## INTRODUÇÃO GERAL / NOTA EDITORIAL

A ordenação dentro de cada grupo segue a cronologia de publicação original dos livros, conforme o seguinte

### QUADRO CRONOLÓGICO E SISTEMÁTICO DA FICÇÃO\*

ANO	ROMANCE URBANO	ROMANCE HISTÓRICO	LENDAS INDIA- NISTAS	ROMANCE REGIONALISTA
1857		O Guarani		
1857	Cinco Minutos			
1860	A Viuvinha			
1862	Lucíola	As Minas de Prata		
1864	Diva			
1865			Iracema	
1870	A Pata da Gazela			O Gaúcho
1871		Guerra Mascates		O Tronco do Ipê
1872	Sonhos D'Ouro			Til
1873		Alfarrábios		
1874			Ubirajara	
1875	Senhora			O Sertanejo
1877				Ex-Homem**
1893	Encarnação			
1911		O Pajem Negro**		
1915	Escabiosa Sensitiva	A Cabeça de Santo Antônio***		
1916	Um Desejo			
1917		A Neta d'Anhangüera**		
1923	Contrabandistas			
1927	Um Arpendiz de Ministro**			A Roceira

\*

*Deseja a editôra agradecer a tôdas as pessoas que a auxiliaram na tarefa, quer na coleta do material, quer em estudos preliminares, em informações sobre fontes, iconografia. Especialmente para o presente volume, cabe mencionar os nomes do acadêmico Múcio Leão, do Coronel Adir Guimarães, do Professor Francisco Marques dos Santos, além dos escritores Lúcia Miguel Pereira e Eugênio Gomes, que figuram com ensaios preliminares, sem falar em M. Cavalcanti Proença, a quem foi incumbida a tarefa geral da organização e preparo da edição, e sem cujo excepcional entusiasmo e competência não poderia ser levado a bom termo o desejo da editôra de cumprir o plano de Mário de Alencar.*

A. C.

\* A primeira coluna indica o ano de publicação pela primeira vez; os títulos das outras são os das seções em que foi feito o agrupamento nesta edição.

\*\* Na seção *Fragments*.

\*\*\* Incluído nos *Alfarrábios*.

**Anexo 2**

LUCÍOLA

---

UM PERFIL, DE MULHER

PUBLICADO POR

G. M.

3.<sup>a</sup> EDIÇÃO REVISTA PELO AUTOR

---

RIO DE JANEIRO

B. L. GARNIER EDITOR

69, RUA DO OUVIDOR, 69

PARIZ. — E. BELHATTE, 14, RUA DE L'ABBAYE

---

1872

Ficam reservados todos os direitos de propriedade.

Fac-símile da página de rosto da 3.<sup>a</sup> edição, cujo texto reproduzimos. Como se vê, foi revista por Alencar. — N. da E.