

## **AMOR E DINHEIRO (Tigran Sisson / 2003)** (Texto apresentado como monografia no mestrado da UFRJ 2001-2004)

### **1. O Passado**

#### **1.1 Do particular e da individualidade<sup>1</sup>**

Assim como a Ilustração favoreceu a aplicação social da poesia, voltando-a para uma visão construtiva do país, a independência desenvolveu (...) o intuito patriótico (...) na mesma disposição profunda de dotar o Brasil de uma literatura equivalente às européias, que exprimisse de maneira adequada a sua realidade própria ou como então se dizia, uma “literatura nacional”. (CANDIDO, 1993. Vol. 2 p. 11)

Costuma-se dizer que, no Brasil, o Romantismo foi o primeiro movimento nacionalista, dada a preocupação de seus intelectuais em trabalhar com temas e símbolos cujo intuito maior era de caracterizar o país recém-liberto do jugo português. Para discutir a validade dessa proposição, Antonio Candido, em sua *Formação da Literatura Brasileira*, começa partindo da idéia de “sistema”, considerando que somente existe literatura quando houver 1) um conjunto de produtores mais ou menos conscientes de seu papel; 2) um público leitor regular; e 3) uma linguagem específica que trate de ligar estes àqueles. Por essa perspectiva, o autor consegue localizar na fase arcádica o início do sistema literário brasileiro, uma vez que nesse período já se destacam “homens de letras formando conjuntos orgânicos e manifestando em graus variáveis a vontade de fazer *literatura* brasileira” (Id., pp. 24-5, Vol. 1).

Dessa vontade, decorreram temas que notavelmente visavam engrandecer nossa literatura frente à européia. Por isso, quando os escritores pós-independência viram-se diante da tarefa de exprimir a nação recém-formada, reconheceram a tentativa de seus antecessores, nomeando-os “fundadores” da literatura brasileira, “estabelecendo-se deste modo uma tradição contínua de estilos, temas, formas ou preocupações” (id., p. 25, vol. 1).

Contudo, se se pode provar que o Arcadismo é o movimento encetador da literatura brasileira, é do Romantismo que emana quase tudo que “literariamente temos realizado até agora” (id., p. 24, vol.2). Há, de fato, bons motivos para que isso tenha ocorrido. Dentre eles, o aumento da divulgação de periódicos, ampliando o público leitor, e a independência política do país, comungando as intenções tanto de escritores quanto de leitores, influenciando, dessa forma, na linguagem e nos símbolos literários utilizados. Eis a razão por que muitos acreditam ser o movimento romântico, de fato, a encarnação da verdadeira expressão nacionalista em literatura, esquecendo-se, em conseqüência, da possibilidade de um legado árcaico.

Agora, se a independência política levou os contemporâneos intelectuais a considerarem “a atividade literária como parte do esforço de construção do país livre” (Id, p.26. Vol.1), é plausível

---

<sup>1</sup> Adaptação do primeiro capítulo de uma monografia denominada *As contradições do Romantismo na obra de José de Alencar*: a concepção de herói, apresentada ao instituto de Letras da UERJ, em novembro de 2000, e de lavra do próprio autor deste trabalho.

afirmar que dificilmente os árcades e/ou ilustrados poderiam ter a mesma disposição já que para eles a idéia de nação livre só existia nos ânimos. De qualquer maneira, isso não significou dizer que eles não produziram uma visão construtiva do país, haja vista que deles veio a necessidade de provar o esclarecimento intelectual da literatura daqui frente à ocidental — nesse sentido, aponta Candido que o movimento tencionava “ocidentalizar” a literatura feita no Brasil, tomando uma realidade local para localizá-la na tradição clássica do Ocidente” (Id, p. 20. Vol.2).

Mas, os românticos são frutos da independência, de sorte que, diferentemente dos árcades, formaram-se da necessidade de particularizar o Brasil, não significando isso prescindir de ocidentalizá-lo, se não colocá-lo como matéria literária, ajudando, portanto, na “construção” e na decorrente “difusão” da idéia de pátria. Essa linha de pensamento deixa claro que o Romantismo brasileiro encarnou sim a expressão nacionalista. Contudo, uma vez sendo a expressão da independência, da liberdade do país, sua essência foi **o desenvolver de certo sentimento patriótico**, representado pelo ir para além da “ocidentalização” da literatura em rumo de sua “particularização”.

Convém dizer que particularizar em época de fervor patriótico significou, sobretudo, “pintar” a literatura com a “cor local”. Essa consistiu, em primeira instância, no desfazer-se da “dependência” literária<sup>2</sup>, cujos resquícios apresentavam-se desde o campo verbal — com construções à moda da gramática lusitana — até o visual<sup>3</sup>. Objetivava-se com isso obter uma expressão própria diretamente ligada a um espaço de ação genuinamente brasileiro. No entanto, as intenções patrióticas não pararam por aí, sendo possível afirmar que esse despojar-se como sinônimo de liberdade desejou encontrar na **concretização literária de certa individualidade** a grande simbolização da nação livre, acreditando que assim atingiria uma grau máximo de particularização.

## 1.2 Paradoxo

Eis que surge um irremediável paradoxo. Retomemos o argumento.

Se o Arcadismo brasileiro pressupôs, ao pensar na “ocidentalização”, que a literatura daqui poderia tornar-se cânone em solo ocidental, uma de suas literaturas “oficiais”, coube inteiramente ao Romantismo a preocupação direta com as matérias-primas que representassem o nacional, porque o vínculo “ocidental” já havia sido iniciado há um tempo — é óbvio também que dele o movimento

<sup>2</sup> Pelo fato de a dependência literária estar diretamente ligada à questão da imitação, convém lembrar que foi do Romantismo que emanaram as noções de “original” e “plágio”, e quem ratifica essa idéia é o professor Anazildo Vasconcelos em “Referenciação poética e contextualização narrativa”. Ainda que o professor esteja falando sobre a imitação dos clássicos, poderíamos tomar isso em sentido *lato* e fazer um paralelo com a visão de Candido sobre o “particularizar” da literatura romântica: “Essa imitação dos modelos clássicos, que configura um tipo de referenciação específica até o século XVIII, acabou por tornar-se objeto de crítica e repulsa durante o século XIX, com o advento do Romantismo. Comprometido com o ideal de liberdade criativa, o poeta romântico foge da referenciação e mesmo da similaridade, tomando-as como formas de *plágio*, onde a originalidade ficaria comprometida. A imitação dos clássicos (...) é banida da estética romântica (p. 56)

<sup>3</sup> É de lembrar que os primeiros modernistas também pretendiam acabar com tal dependência, significando que, em sua visão, os românticos não deram conta plena do seu objetivo de particularização.

romântico não poderia prescindir. Contudo, justamente pelo fato de a “ocidentalização” ser um processo recente é que não se poderia esperar dos novos artistas uma maneira completamente nova — nacional, autóctone — de ver e/ou pensar sua arte, porque ela esbarrava no próprio homem que a produzia, que, apesar de ser pertencente à sociedade brasileira, era herdeiro próximo da geração anterior, ainda limitada a um pensamento à européia. Destarte, quando houver referência à busca da individualidade, da “particularização” do nosso homem, almejada pelos românticos, saibamos que, tecnicamente falando, ela resulta completamente parcial, limitada e discutível.<sup>4</sup>

É admissível pensar na possibilidade de os românticos brasileiros terem reconhecido tal limitação, o que poderia ser confirmado pela tentativa de recuperação de um passado, isso como forma de ampliar o ponto de visão e a fim de produzir, em definitivo, uma realidade autóctone — juntar material recente com o de antanho poderia ser funcionalmente patriota, mais ou menos uma mistura à *avant-garde* européia. Interessante observar que esse é o ponto de onde parte a articulação de um contra-senso: a recuperação de um passado não é específica do Romantismo brasileiro; sim uma atitude dos romantismos e a lógica dela estava intrínseca ao fato de que só se monta uma individualidade calcado no delinear de seu próprio processo de formação — trata-se, pois, de uma movimentação articulada de um passado para um presente. E, concluindo o paradoxo, a busca daquele não resulta do reconhecimento de uma limitação, mas da influência de um paradigma ocidental. Parece, desse modo, que a intenção de ocidentalização não estava superada por completo; ainda se revelava ordem do dia, até mesmo mais que a “particularização” anunciada.

### 1.3 A fuga do tempo

Ilustrativamente, enquanto a literatura portuguesa, encabeçada por Herculano e Garrett, tentava reconstruir a história da nação, seja através da Idade Média, seja através do Sebastianismo, a literatura brasileira contemporânea, ou por influência da ex-colônia, ou pelo afã de não ter tido uma história própria — mas sim uma vista pelos portugueses —, acaba remontando o seu passado como se estivesse olhando para a Idade Média, trazendo ambientação e personagens representativos da grandeza da nação. Avulta o indígena e a natureza que o envolve, vistos à européia — na verdade, o primeiro quiproquó romântico, verificado a partir de *A Confederação dos Tamoios*, e sua primeira contradição, e também a mais forte<sup>5</sup>.

Mesmo assim, é irrefutável a idéia de que os românticos, dentre eles os brasileiros, buscavam uma individualização por **recorrências ao passado** — o que os manuais de história literária

---

<sup>4</sup> Esse comentário enceta o desenvolvimento da questão da contradição do pensamento nacionalista romântico no Brasil.

<sup>5</sup> Com relação a contradição do romantismo na obra de Alencar, conferir a monografia citada na nota 1, disponível no curso de pós-graduação de Letras UERJ.

chamam, por vezes, equivocadamente, de “fuga do tempo”<sup>6</sup>. E, estando essa idéia arraigada no espírito romântico, torna-se ela um cânone, um ideologia a ser seguida. Prendamo-nos um pouco mais ao termo “fuga”.

### *O estigma da causa e da consequência: lidando com uma ideologia*

Um dito popular afirma que “quem viaja tem muito a contar” e assim imagina um narrador vindo de longe. Mas não é com menos prazer que prestamos atenção a quem permaneceu no país, tratando de sobreviver e vindo a conhecer as suas histórias e tradições. (...) A extensão real do reino na narrativa não pode ser compreendida em toda a sua dimensão histórica sem levar em conta a mais pronunciada interpretação de tais tipos arcaicos da narração. (...) Ligava-se aqui a noção das terras estrangeiras, importada pelo antigo vagante, agora mestre, ao conhecimento do passado tão do agrado do indivíduo sedentário. (BENJAMIM. Walter. “O narrador”. In: *Os Pensadores*. p. 64)

Segundo Walter Benjamim, no texto “O narrador”, a narrativa como representação da essência artística (a que ele nomeou “aura”) se baseia na experiência, “na capacidade de trocarmos pela palavra experiências vividas” (Id., p.63). Decisivamente, Benjamim está referindo-se à memória histórica, seja de um ser “vagante”, seja de um ser “que permaneceu no país”<sup>7</sup>, mas que, de uma forma ou de outra, faz parte de um grupo que **privilegia o passado como fonte de sabedoria** (afinal, “tipos arcaicos”, antigos). O romântico enquadrar-se-ia perfeitamente nesse grupo visto confiar no resgate do passado como uma maneira de identificação. Em outras palavras, tal resgate funciona como tentativa de auto-entendimento, de compreensão do “lugar” de onde parte — da fonte de onde emana — a sua sabedoria. É assim que ele crê realizar sua necessidade de particularização frente à literatura ocidental.

Obviamente, tais comentários não devem ceder à interpretação cômoda de que o Romantismo é o único movimento que pensa artisticamente no passado. Deve-se enfatizar sim sua peculiaridade, pois é, mais do que nunca, cultural e denota a possibilidade de suscitar **o entendimento da realidade que nos cerca**, que é uma consequência do passado, esse sua causa. Por essa perspectiva, é equivocada — ainda que em parte verdadeira — a visão, ao nosso ver, estereotipada de que o romântico “foge” da sua realidade: a palavra soa pejorativa. O fugir, na verdade, era a **procura do primitivo do homem**, e, no caso brasileiro, a tentativa de **conhecer a sua essência, a sua substância**.<sup>8</sup>

Observemos, nesse sentido, um comentário de Antonio Candido:

Esta presença do passado na interpretação da conduta e na técnica narrativa representa de certo modo (...) a lei dos acontecimentos, a causação dos atos e das peripécias, que os naturalistas pesquisarão mais tarde no condicionamento biológico. Para o romantismo, tanto os indivíduos quanto os povos são feitos da substância do que aconteceu antes, e a frase de Comte, de que os mortos

<sup>6</sup> Cremos que é daí que emerge a idéia primitiva de que o romântico é um sonhador e sempre está fora do presente. Essa idéia é tão comum que se tornou um estereótipo.

<sup>7</sup> Esse argumento pode ser respaldado pelo fato de a tradução não mencionar o “estoriar”, mas o “historiar”: “É a elas que devemos a impressão de que a arte narrativa se aproxima gradativamente de seu fim. Cada vez mais rara vai se tornando a possibilidade de encontrarmos alguém verdadeiramente capaz de historiar algum evento.” (p. 63)

<sup>8</sup> Ainda que sua essência seja baseada na imaginação, como bem alerta Candido em vários trechos de *Formação da Literatura Brasileira*. Mas isso pode ser respaldado pela seguinte pergunta: afinal, que povo que não é feito de um “imaginário”?

persistem nos vivos, exprime esse profundo desejo de ancorar o destino do homem no fluxo do tempo. (CANDIDO, Antônio. “Os três Alencares”. In: *Romances Ilustrados de Alencar: perfis de mulher*. pp.XIX)<sup>9</sup>

“Os mortos persistem nos vivos” significa que o algo que compõe a personalidade romântica foi originado em um passado e nela subsiste: essa é, com efeito, a sua substância. Literariamente, os “mortos” são representados, em primeira lugar, pelo campo semântico relacionado ao indígena. Mas, indo para além dele, e se situando no caso do romance romântico<sup>10</sup>, notemos que “os mortos” subsistem nas constantes relações de causa e consequência realizada, sobretudo, pelos escritores. A propósito, como se pode inferir do comentário de Candido, semelhante relações ajudam a interpretar o comportamento das pessoas, justamente por estarem vinculadas à substância procurada. Credo isso plausível, pode-se afirmar que a busca do passado é, pelo menos, um dos princípios construtores da ideologia romântica<sup>11</sup>.

Já que se fala em Romantismo brasileiro, o que se quisesse ilustrar deveria ser encontrado no seu maior representante, José de Alencar (1822-1877). Maior devido a sua técnica peculiar de encaminhar e suspender a narrativa — que vingou por mais de um século, acompanhando-nos até hoje nas telenovelas — mais a sua versatilidade romanesca de ter abarcado em suas obras não somente os mais caros símbolos românticos como também suas principais formas de representação.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> Preferiu-se este trecho dos romances ilustrados de Alencar ao mesmo trecho em *Formação da Literatura Brasileira*. Na última frase, Candido alterara naquele a expressão “fluxo do tempo” para “fuga do tempo”, o que, ao nosso ver, causaria uma opinião desencontrada com os nossos propósitos neste trabalho.

<sup>10</sup> Importante se prender a questão do romance por ser ele uma forma importada e a única em que muitos criam ser a forma ideal para expressar os anseios nacionais. Dentre eles, José de Alencar, que demonstra essa idéia nas *Cartas a Confederação dos Tamoios*, na verdade, vários artigos de crítica publicados no *Diário do Rio de Janeiro* em 1856.

<sup>11</sup> Nesse sentido, é possível lobrigar na poesia bons exemplos de preocupação com as causas e consequências das coisas, ainda que indiretamente. Há, em primeira instância, os poetas que “choram” a perda da infância, tais como Casimiro de Abreu. Castro Alves, em momento posterior, sugere um movimento parecido, mas relacionado à posse da mulher.

<sup>12</sup> Alencar fez crítica, crônicas, poesia, teatro e romance. Esse é comumente dividido em 4 linhagens, que abrangem o romance urbano, o indianista, o regionalista e o histórico.

## 2. A substancialização em José de Alencar

### 2.1 Causa de comportamento

“Uma simples vista de olhos em sua obra mostra o papel decisivo do passado, como elemento condutor da narrativa e critério de revelação psicológica dos personagens.” (CANDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993. Vol.2, p. 206).

Candido anota, no fragmento acima, a importância do elemento passado como fio condutor da narrativa e formador da psicologia das personagens. Por isso, ignorá-lo é, ao seu ver, não atingir fundo a **substância da personagem** realizada pela narrativa. Trata-se, assim, de um envolvimento precário com a obra romântica, provável gerador do desinteresse atual por ela — salvo a que representa a sua vertente televisiva. Concordemos com Candido, mas ilustremos o nosso ponto de vista. Façamos de *O Guarani* (1857) um paradigma.

A vassalagem incondicional de Peri à Cecília desde o primeiro momento em que são apresentados ao leitor não é colocada em questão. Talvez por faltar a profundidade. Talvez nem o fato de um índio (elemento brasileiro) já começar a narrativa estando subjugado ao português possa ajudar a tecer comentários. Mas, cremos que, de certa forma, aguça a curiosidade. Efetivamente, a primeira parte do livro é o momento em que se monta o ambiente e se situam as personagens, fazendo com que não reconheçamos mesmo os motivos de adoração plena de um pelo outro. Temos formada, pois, uma realidade estática para leitor.

Motivada a curiosidade, a segunda parte<sup>13</sup> (o capítulo “Peri”) inicia o processo de desvelamento do passado do índio, onde reconhecemos que o próprio, anteriormente inimigo dos brancos devido à morte de seu Pai, se depara com a imagem de Nossa Senhora em sonho — a que o índio chama “Senhora dos Brancos” — e a confunde com a de Cecília certa vez, como mostra o fragmento abaixo:

“Na casa da cruz, no meio do fogo, Peri tinha visto a senhora dos brancos; era alva como a filha da lua; era bela como a garça do rio.  
 (...)
 “De noite Peri teve um sonho; a senhora apareceu; estava triste e falou assim:  
 “Peri; guerreiro livre; tu és meu escravo; tu me seguirás por toda a parte, como as estrela grande acompanha o dia.  
 (...)
 “A senhora não apareceu mais; e Peri via sempre a senhora nos seus olhos.  
 (...)
 Veio o tempo de guerra.  
 “Partimos, andamos; chegamos ao grande rio. Os guerreiros armaram as redes; as mulheres fizeram fogo; Peri olhou o sol.  
 (...)
 “Sua mãe veio e disse:  
 “Peri, filho de Ararê, guerreiro branco salvou a tua mãe; virgem branca também.  
 “Peri tomou suas armas e partiu; ia ver o guerreiro branco para ser amigo; e a filha da senhora para ser escravo.

<sup>13</sup> Interessante observar que *Senhora*, *O Tronco do Ipê* e *Iracema* começam com a realidade pronta. Após, o narrador resolve desvelar a motivação daquela realidade.

“O sol chegava ao meio do céu e Peri chegava também ao rio; avistou longe a tua casa grande.

“A virgem branca apareceu.

“Era a senhora que Peri tinha visto; não estava triste como da primeira vez; estava alegre; tinha deixado lá a nuvem e as estrelas. (ALENCAR, José de. *O Guarani*. Rio de Janeiro: Record/Altaya, 1999. pp. 130-1)

Agora, a subjugação de Peri à Cecília mediante a imagem de Nossa Senhora — notemos que se trata de uma imagem religiosa, a que se deveria, literalmente, adorar —, a adoração dele por ela, até então estática e, quiçá, incompreensível, passa a ter um respaldo causal. E isso importa para o término da narrativa porque explica o fato de Peri permitir, em prol da “virgem branca”, seu “batizado” por D. Antônio Mariz, ocasião em que o índio abstém-se de sua cultura, de seu passado:

Cecília, adormecida sobre a cadeira de espaldar, sorria, como se algum sonho alegre a embalasse no seu sono tranqüilo; o rosto um pouco pálido, moldurado pelas tranças louras de seus cabelos, tinha a expressão suave da inocência feliz.

O fidalgo, contemplando sua filha, sentiu uma dor pungente e quase arrependeu-se de não ter aceitado o oferecimento de Peri, e de não tentar ao menos esse último esforço para defender aquela vida que apenas começava a expandir-se.

Mas podia ele mentir ao seu passado e faltar ao dever imperioso que o obrigava a morrer no seu posto? (...)

Tal era o sentimento de honra naqueles antigos cavalheiros, que D. Antônio nem um momento admitiu a idéia de fugir para salvar sua filha; se houvesse outro meio, decerto o receberia como um favor do céu; mas aquele era impossível.

Enquanto o espírito do fidalgo se debatia nessa luta cruel, Peri, de pé junto de Cecília, parecia querer ainda protegê-la contra a morte inevitável que a ameaçava. Dir-se-ia que o índio esperava algum socorro imprevisto, algum milagre que salvasse sua senhora; e que aguardava o momento de fazer por ela tudo quanto fosse possível ao homem.

D. Antônio, vendo a resolução que se pintava no rosto do selvagem, tornou-se ainda mais pensativo; quando passado esse momento de reflexão, erguer a cabeça, seus olhos brilhavam com um raio de esperança.

Atravessou o espaço que o separava de sua filha, e, tomando a mão de Peri, disse-lhe com uma voz profunda e solene:

— Se tu fosses cristão, Peri!...

O índio voltou-se extremamente admirado daquelas palavras.

— Por quê?... perguntou ele.

— Por quê?... disse lentamente o fidalgo. Porque se tu fosses cristão, eu te confiaria a salvação de minha Cecília, e estou convencido de que a levarias ao Rio de Janeiro, à minha irmã.

O rosto do selvagem iluminou-se; seu peito arquejou de felicidade; seus lábios trêmulos mal podiam articular o turbilhão de palavras que lhe vinham do íntimo da alma.

— Peri quer ser cristão! exclamou ele.

(...)

— A nossa religião permite, disse o fidalgo, que na hora extrema todo o homem possa dar o batismo. Nós estamos com o pé sobre o túmulo. Ajoelha, Peri!

O índio caiu aos pés do velho cavalheiro (...). (id. pp. 384-5)

## 2.2 Desnível das personagens

Ter buscado em Peri um exemplo de substancialização de uma personagem não é fortuito. Como para Candido a questão do passado e do presente dificilmente está dissociada de um “desnível” entre as personagens (p. 206) — ou seja, a substancialização, no geral, está vinculada a um entrelaçamento em que as personagens se encontram em níveis diferenciados —, Peri representa de modo singelo o quanto o **passado** provoca sua **vassalagem** (esse é um exemplo de desnível) presente<sup>14</sup>. Uma

<sup>14</sup> Como notamos também, isso é gerador de um paradoxo à medida que um passado causa a recusa do seu próprio passado.

relação parecida com essa é a observada em *O Sertanejo* (1875), no tratamento de Arnaldo dispensado à Flor, de submissão cortês e de extrapolação para o pai da virgem, no caso o Capitão-mór Campelo. De qualquer forma, respalda-se a opção de Candido de juntar os dois fatores — a substancialização e o desnível — como “molas da ficção de Alencar” (p. 206).

Ademais, interessante notificar a declaração seguinte do próprio Candido: se o desnível representa níveis diferentes, ele também resulta de uma “diferença de condições sociais” (ibid.). Nessa perspectiva, impossível não aceitar a idéia de que se estabelece uma hierarquia<sup>15</sup> entre as personagens. E daí, como veremos, é dessa mistura de fatores que se desenvolverá uma maior complexidade dos romances alencarinos, sobretudo estabelecidos por aqueles que possuem personagens simultâneos e envolvidos com o elemento “dinheiro”.<sup>16</sup>

### **2.3 Desarmonia e complexidade: romances urbanos**

Outro fator dinâmico na obra de Alencar é a desarmonia, o contraste duma situação, duma pessoa ou dum sentimento normal, e tido por isso como bom, com uma situação, pessoa ou sentimento discordante. Sob a forma mais elementar, é o choque do bem e do mal. (Id. p. 208)

A hierarquização social pode sugerir, muitas vezes, um embate entre as personagens que não a admitem. Isso gera uma desarmonia entre elas, o que corresponde, para Candido, um outro “fator dinâmico” na obra de José de Alencar. Com efeito, o desnível entre as personagens alencarinas podem provocar uma desarmonia interna — e o fazem —, que, dependendo da sua natureza, prolonga-se ou não por toda a narrativa, só sobrando espaço, então, para o desfecho. Esse é, por assim dizer, o caso das relações efetivadas entre homem e mulher e mediadas pelo dinheiro. Semelhante fenômeno pode ser encontrado com maior precisão nos romances urbanos (ou de salão) — em suma, nos “perfis de mulher”.

É possível notar no trecho acima que Candido apresenta a desarmonia como o “choque do bem e do mal”. Contudo, como estamos lidando com personagens simultâneas, cabe-nos inferir que o sentido desse embate não é tão simples quanto possa parecer:

“Os simultâneos são aqueles em que o bem e o mal perdem, praticamente, a conotação simples com que aparecem nos demais, cedendo lugar à humaníssima complexidade com agem: Lúcia e Paulo Silva (*Luciola*), Aurélia e Fernando Seixas (*Senhora*) (...)” (id. p. 209).

A relação é de tal modo complexa que seria escusado, falando com Candido, dividi-las entre bem e mal. Verifiquemos que o autor referido, ao falar das personagens simultâneas, aponta,

<sup>15</sup> No que toca às relações hierárquicas, conferir o precioso estudo crítico feito por Silviano Santiago em “Liderança e Hierarquia em Alencar” (In: *Vale Quanto Pesa*) e em “Roteiro para uma leitura intertextual de Ubirajara” (In: *Ubirajara*. São Paulo: Ática, 1995), que, por vezes, extrapola a relação entre as personagens para observar a relação dos elementos que ambientam as narrativas. Vale dizer que Santiago refere-se exclusivamente ao romance indianista de Alencar.

<sup>16</sup> Geralmente, os romances de Alencar sugerem quem é o “bem” e quem é o “mal”. Quando a temos assim facilmente, Candido informa que as personagens são inteiriças; quando os pólos são trocados ao longo da narrativa, teremos personagens rotativas; mas a complexidade surge naquelas personagens em que o bem e o mal são impróprios para a caracterização das personagens: esse é caso das personagens simultâneas.

respectivamente, a dupla homem/mulher dos romances *Lucíola* e *Senhora*: Lúcia e Paulo; Aurélia e Seixas, romances que, pela sua complexidade, ligam-se à terminologia do próprio Candido “Alencar dos adultos”:

É o Alencar que se poderia chamar dos adultos, formado por uma série de elementos pouco heróicos e pouco elegantes, mas denotadores dum senso artístico e humano que dá contorno aquilino a alguns de seus perfis de homem e de mulher. Este Alencar (...) se contém mais visivelmente em *Senhora* e, sobretudo, *Lucíola* (...) dotados de peso específico e capazes daquele amadurecimento nos outros bonecos e bonecas. (id. p.204)

Convém lembrar ainda que a desarmonia continua tendo como mola propulsora a recuperação do passado, seja feita pelo narrador, seja pela personagem, confirmando ser ele o elemento presentificador dos embates realizados na narrativa e provável finalizador da mesma.

### 3. Prostituição

#### 3.1 Premissa

Prostituição é uma das muitas palavras que sofreram uma grande redução devido ao preconceito lingüístico. Sabe-se que, inegavelmente, trata-se de um comércio “habitual ou profissional do amor sexual”. Contudo, não podemos deixar de lado que qualquer “aviltamento” da pessoa, ou seja, qualquer ato desprezível realizado por ela ou de rebaixamento de si mesma pode estar ligado à prostituição.<sup>17</sup>

Trabalharemos com o *lato senso* da questão uma vez que permite alargar as perspectivas de interpretação e ajudar a confrontar duas posturas do escritor Alencar em momentos diferentes de vida e carreira profissional: a primeira seria o escritor colocado no Romantismo que retoma a figura da mulher perdida que se regenera<sup>18</sup>, aplaudida de pé como tema estrangeiro, mas não como tema importado<sup>19</sup>; a segunda seria a do escritor agastado com a sociedade de sua época, quase imersa no Realismo, invertendo os papéis de homem e mulher representados no momento anterior. Mas, veremos que, de uma forma ou de outra, consuma-se a regeneração.

É justamente a regeneração que nos faz afirmar que Alencar sempre está de acordo com a ideologia romântica, em que qualquer aviltamento da pessoa — comportamento esse marginal à sociedade almejada pelo movimento — é seguida de perto pelo movimento de redenção da mesma, ainda que essa seja feita de maneira diversa.

Convém ressaltar ainda que a idéia de recuperação do passado, que revela a desarmonia nos dois romances, também será realizada de forma diferenciada. Isso será comentado em momento oportuno.

#### 3.2 *Lúcia: a mulher prostituída e regenerada*

##### Momento I — A contradição da mulher

Quanto a mim, todas as excentricidades e defeitos que atribuíam a Lúcia, ao passo que a faziam descer na minha estima, davam-lhe um sainete de originalidade e um picante sabor que me excitava. O vício também tem sua beleza e sua atração, como a virtude... (p. 17).

Se o passado é uma forma de revelação da psicologia, da profundidade da personagem, é contra sua possível ausência que Paulo, narrador/personagem de *Luciola*, se choca. A falta de

<sup>17</sup> Para tais sentido, foi consultado o dicionário *Novo Aurélio* (Século XXI): o dicionário da Língua Portuguesa.

<sup>18</sup> Essa idéia é baseada no livro *O Império da Cortesã: Luciola: um perfil de Alencar* (cf. bibliografia).

substancialização, inicialmente, de Lúcia fá-lo tentar conhecê-la, entendê-la mais profundamente, perdurando seu relacionamento até o final da narrativa, a despeito de todas as contrariedades por que passam. Essa afirmação se respalda em vários trechos em que Paulo se depara com a figura ambígua de Lúcia. Vejamos um pouco do enredo.

No adro da Igreja da Glória, Sá, amigo de infância de Paulo, personagem provinciano, vendo que esse se impressionara com o vulto de Lúcia, alertara-o para a imagem da cortesã que estaria então subjacente àquela figura recatada que vira. A que ele responde a si mesmo:

Não preciso dizer-lhe, pois adivinha, que acabava de fazer uma triste figura. Não sou tímido; ao contrário peço por desembaraçado. Mas nessa ocasião diversas circunstâncias me tiravam do meu natural. A expressão cândida do rosto e a graciosa modéstia do gesto, ainda mesmo quando os lábios dessa mulher revelavam a cortesã franca e impudente; o contraste inexplicável da palavra e da fisionomia, junto à vaga reminiscência do meu espírito, me preocupavam sem querer. (p. 6)

Em um momento de ociosidade, vai visitá-la e continua se “surpreendendo” com a cortesã imprecisa (p.8), pois era “casto e ingênuo perfume que respirava de toda a sua pessoa” (ibid.). Vendo-a de roupão, tenta entrever seus seios, mas “ela enrubesceu como uma menina e fechou o roupão (ibid.). Essa postura contraditória de uma cortesã fá-lo sentir-se “ridículo com... os seus escrúpulos extravagantes...” (p. 10).

Volta a sua casa uma segunda vez. Assim que lhe passa o braço pela cintura e a aperta contra o peito, Lúcia estarrece: “Estava lívida e mais branca do que o alvo colarinho do seu roupão. Duas lágrimas longas e sentidas ...” (p.12). Paulo agasta-se, reagindo de forma bastante grosseira:

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

Sucedese então uma metamorfose sensualíssima de Lúcia, que vale preciosos parágrafos descritivos de Alencar. Todavia, “ao delírio sucedera prostração absoluta (...). Vendo então esse corpo inerte e pasmo (...) tive dó e como um pressentimento de que a vida o abandonaria em breve (p.14). Paulo pretende pagar-lhe pelo “serviço”, “ia segunda vez levar a mão à carteira, quando o olhar de Lúcia correu-me de vergonha. Que magia tinha aqueles olhos fúlgidos, quando um sentimento forte lhes toldava a doce serenidade” (ibid.). Revelava-se a Paulo um grande embate de imagens, afinal, tratava-se de apenas uma pessoa.

Confessadamente, isso serviu a Paulo para aguçar a curiosidade acerca da natureza de Lúcia<sup>20</sup>:

Assim o meu espírito preocupou-se um momento com a singularidade daquela cortesã, que ora levava a impudência até o cinismo, ora esquecia-se do seu papel no simples e modesto recato de uma senhora; porém vieram logo outros pensamentos a distrair-me. (ibid.)

<sup>19</sup> A representação da peça *A Dama das Camélias* foi um sucesso entre nós, mas a de *Asas de um Anjo*, de Alencar, foi reprimida por força policial.

<sup>20</sup> E junto com ele a do leitor uma vez que esse só sabe da história mediante o olhar de Paulo.

Partindo disso, resolve tornar-se amante da mulher em questão (p.18), dentro de oito a quinze dias. Na mesma noite, dar-se-ia em casa de Sá uma ceia “sibarita”, momento em que esse pretendia confirmar a Paulo a idéia da cortesã. Desconfiada disso, Lúcia atinge Paulo não mais pela sua ambigüidade, mas pela incorporação decisiva da figura da prostituta. Exterminada a originalidade, a singularidade da figura de Lúcia, Paulo insta para que ela faça-o não perceber a verdade:

— Sei tudo, mas não o quero saber; e menos de tua boca! Não sou para ti mais do que os outros; não te mereço anda; porém deixa-me a venda sobre os olhos, eu te peço! Sinto-me feliz com ela. (p. 25). Tachando tal coisa de “cinismo” (p. 28)

Paulo, contrariado, ergue-se e vai ao jardim. É sensível na personalidade dele que toda ambigüidade da cortesã fê-lo considerá-la sua, somente sua, revelando-se, portanto, ciumento e egoísta. Tudo porque é só para si que a ambigüidade é revelada<sup>21</sup>. Nesse sentido, não lhe vedar mais os olhos para a verdade realiza uma transformação tal no narrador/protagonista a ponto de o mesmo maldizer, pela a primeira vez no texto, sobre profanação (lê-se “prostituição”) da “criatura humana”:

Compreenda agora por que a bacante ficou fria e gelada para mim, na sua ardente lascívia. A mulher que com seus encantos cevava outros olhos que não os meus, a estátua animada de desejos que não havia excitado, em vez de provocar em mim a admiração, indignou-me. Tive vergonha e asco, eu, que na véspera apertara com delírio nos meus braços essa mesma cortesã, menos bela e ainda menos deslumbrante, do que agora na sua fulgurante impudência.

(...)

Quando a mulher se denuda para o prazer, os olhos do amante a vestem de um fluido que cega; quando a mulher se desnuda para a arte, a inspiração a transporta a mundos ideais, onde a matéria se depura ao hálito de Deus; quando porém a mulher 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 do que a prostituição: é a brutalidade da jumenta ociosa que se precipita pelo campo, mordendo os cavalos para despertar-lhes o tardo apetite. (pp. 28-9)

Uma vez fora da residência de Sá, no jardim, ela vai até ele, que a desculpa. Lúcia lhe oferece beijos “puros”, fazendo Paulo voltar ao pensamento inicial da incompreensibilidade da cortesã.

Lúcia tinha razão. Aqueles beijos, não é possível que os gere duas vezes o mesmo lábio, porque onde nascem queimam, como certas plantas vorazes que passam deixando a terra maninha e estéril. (...)

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

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

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

(...)

Quando o primeiro raio da manhã tremulando entre as folhas rendadas veio esclarecer-nos, Lúcia, reclinada a face na mão, me olhava com o ressumbro de doce melancolia, que era a flor de seu semblante em repouso. Embecendo o olhar no meu, procurou o pensamento no fundo de minha alma. Sorri; ela corou; mas desta vez entravam também no rubor os toques vivaces do júbilo que iluminou-lhe a frente.

Incompreensível mulher!

<sup>21</sup> Isso justifica o porquê de em vários momentos ao saber de Lúcia por outrem acontece de o casal se arrufar.

A noite a vira bacante infrene, calcando os pés lascivos o pudor e a dignidade, ostentar o vício na maior torpeza do cinismo, com toda a hediondez de sua beleza. A manhã a encontrava tímida menina, amante casta e ingênua, bebendo num olhar a felicidade que dera, e suplicando o perdão da felicidade que recebera. (pp.31-2)

Notifiquemos como que, nesse caso, a não-ambigüidade de Lúcia leva o Paulo a ser contraditório: ele já sabia tratar-se de uma cortesã, mulher-pública, mas que então lhe inspirava “asco”. Era no mostrar a sua dupla face que ela era somente dele<sup>22</sup>.

No dia seguinte, imagina-a na condição desejada. Conta seu dinheiro para saber quanto ainda poderia despender para ser amante dela (p.32), não somente reconhecendo-a como cortesã como ainda comprando-lhe um presente: uma “galanteria de ouro e brilhantes, que custam algumas centenas de mil-réis” (p.33). No entanto, sente-se tentado a dar-lhe um “adereço de azeviche”, um objeto que não podia representar o valor de Lúcia, daqueles que só servem para “ver o efeito que produzem nela” (ibid.). Isso confirma a tencionalidade de Paulo em ainda vê-la ambígua, a despeito de tal fenômeno o surpreender.

Ela aceita friamente a galanteria, e adora o azeviche. No que toca à época do fato, Paulo reagiu a semelhante “admiração fora de propósito” (ibid.), mas, com relação à época da narração, esse detalhe vale uma confissão para o leitor, confissão que tende a atordoá-lo acerca de sua própria ignorância sobre as motivações de Lúcia.

(...) Compreendo hoje as rápidas transições que se operavam nessa mulher; mas naquela ocasião, como podia adivinhar a causa ignota que transfigurava de repente a cortesã depravada na menina ingênua, ou na amante apaixonada! (ibid.)

Sá ainda tenta dissuadir Paulo da idéia de torná-la uma amante. O que interessa para nós nesse momento é que o próprio Sá confessa a ambigüidade de Lúcia:

(...) Bebeste o primeiro trago do vinho; provaste uma vez do fruto proibido. Já conheces o amor dessa mulher: é um gozo tão agudo e incisivo que não sabes se é dor ou delícia; não sabes se te revolves entre gelo ou no meio das chamas. Parece que os seus lábios borbulham lavas embebidas em mel; que o ligeiro buço que lhe cobre a pele acetinada se erriça, como espinhos de rosa através das pétalas macias; que o seu dente de pérola te dilacera as carnes deixando bálsamo nas feridas. Parece enfim que essa mulher te sufoca nos seus braços, te devora e absorve para cuspir-te imediatamente e com asco nos beijos que atira-te à face! (p. 38)

Continuada a relação entre Paulo e Lúcia, com o tempo, ela deixa de mostrar-se ambígua. Anteriormente, fora para provocá-lo na ceia de Sá como a cortesã impudente. Só que agora a revelação destacava o outro pólo:

(...) Entretanto, devo dizer-lhe: nunca mais admirei essa mimosa criatura no esplendor da sua beleza. A cortesã que se despira friamente aos olhos de um desconhecido ... não se entregava mais senão coberta de seus ligeiros véus: não havia súplicas, nem rogos que os fizesse cair.(p. 43)

Isso acrescido ao fato de ela não mais participar dos eventos sociais — teatros, compras etc — fazem-no crer que ele mesmo começava a enfasiar ela. Reconheçamos então que, quanto mais ela se torna exclusiva para Paulo, arrefecem as ocasiões em que ela se mostrava ambígua. A consequência direta disso para o narrador/personagem é “sugerir” que ela volte à sua vida normal, o que causa reação em Lúcia:

— Ah! esquecia que uma mulher como eu não se pertence; é um cousa pública, um carro da praça, que não pode recusar quem chega. Estes objetos, este luxo, que comprei muito caro também, porque me custaram vergonha e humilhação, nada disto é meu. (...) Esqueci que, para ter o direito de vender o meu corpo, perdi a liberdade de dá-lo a quem me aprover!

(...)

— (...) O senhor quer!... Será feita a sua vontade! Teria amantes! (p.48)

Depois de algumas idas e voltas, a relação entre os dois é reatada, a que se sucede a mesma consequência anterior: ela se desvia dos desejos de Paulo.

(...) no fim da nossa conversação remordiam-me as recordações. Meu olhar insinuava-se perfidamente pela abertura do colarinho modesto que cingia uma garganta pura; espreguiçava-se pela seda avara que estufava a marmórea rijeza de um seio comprido; enleava-se nas pregas fofas que quebravam a harmonia das formas.

Tomei as mãos de Lúcia sorrindo, e meus olhos foram à porta vendada de sua alcova. Ela ergueu-se rapidamente, e disse-me com um modo ríspido:

— Vou sair!

Era a primeira recusa que eu sofria.

O constrangimento de Lúcia tinha ido sempre em aumento; mas nunca, até ali, o meu desejo encontrara uma resistência; nunca uma desculpa, um pretexto, o contrariara. Ainda pronta para sair, no momento de entrar no carro, já no teatro ou no passeio, bastava uma palavra minha para fazê-la voltar, muda e fria, é verdade, mas obediente e resignada. Em qualquer ocasião, a qualquer hora do dia ou da noite, se meu lábio procurava o seu, achava-o, seco e áspero, mas dócil à carícia. (p. 65)

Agora, quem se sente enfasiado é o próprio Paulo, que resolve então se “preparar à vida séria” (p. 68). Estabelece-se em um hotel, arruma-se, mas Lúcia acaba procurando-o e revelando-lhe a submissão que realizaria a partir de então (p. 69). Doravante, Paulo atina com algumas grandes modificações em Lúcia, em que se ressalta somente um dos pólos. Mas, por sua própria vida haver se transformado, muda também o seu olhar: semelhante fenômeno já não lhe causava mais tanta impressão. Passou a se acostumar com essa figuração de Lúcia (“O que outrora me parecia vileza, era já delicada atenção”) (p. 74).

Eis que a figura de Lúcia começa a se substancializar para Paulo; ele começa a compreendê-la.

## **Momento II — a substancialização da mulher**

Ela cortou-me a palavra com um beijo de fogo; escaldou-me da lava que corria-lhe do corpo; mas de repente repeliu-me bruscamente escondendo o rosto nas mãos:

— Não posso! É mais forte do que eu!

Soluçava como uma criança; riu depois como uma louca.

<sup>22</sup> Essa idéia justifica a leitura de Valéria de Marco que vê Lúcia como reprodução da visão de Paulo sobre ela.

Conheci então a verdade. Lúcia estava embriagada.

A sua saída repentina fora um ato de desespero para vencer o gélido espasmo que a marmorizava. Tinha quase esvaziado uma garrafa de *kirsch*. Acreditei enfim na sinceridade da repugnância de Lúcia; renunciei de uma vez ao meu desejo. Sentia profunda compaixão por essa mulher. O seu pranto me enterneceu; chorei com ela. (p. 75)

O chorar em comunhão revela o entendimento de Paulo sobre as razões de Lúcia. Nesse sentido, ela tornara-se-lhe “sagrada”, algo “que já não tem influência sobre os ... sentidos” (ibid.). Lúcia sofre uma regressão, parecendo-lhe “uma menina de quinze anos”. Ocorre, outrossim, a sugestão de haver “uma amizade fraternal entre duas criaturas que meses antes trocavam as mais ardentes expansões de sensualidade... (p. 76).

Esse é o ponto-chave, hora em que o leitor tem para si a revelação plena de Lúcia e as razões da sua vida: tornara-se cortesã a fim de salvar a família que sucumbia à febre amarela, justificando que havia tido, então, uma educação familiar. Logo, sua ambigüidade seria respaldada pelo vício a que se atinha e pelos “germes de virtude” que ficaram-lhe gravados no coração.

A substancialização da personagem revela o motivo de os dois pólos se encontrarem a todo momento. E quando cada um deles é ressaltado, Paulo, como vimos, se atordoava, abalando toda a relação do casal. Prova-se assim, em conformidade com as palavras de Antonio Candido, que o inicial desnível estabeleceu uma desarmonia e o passado entrar para explicar-lhe a psicologia, o comportamento. Daí emerge a compreensão e, mais tarde, a idéia de recontar a história.

### **Momento III — A questão financeira e a regeneração pelo amor**

Em Lúcia, a idéia de prostituição é dada, finalmente, por dois prismas. Ambas mediadas pela relação financeira.

O primeiro refere-se imediatamente à questão do envilecimento do corpo, usufruído como tentativa de sanar os problemas de saúde da família, que não poderiam ser resolvidos sem dinheiro. Esse submundo somente fora atingido mediante a introdução de uma outra personagem, com nome bastante sugestivo. Couto (nome que lembra “coito”) fora a personagem que iniciara a casta menina no mundo da perdição, começando com algumas “moedas de ouro” continuando com “beijos” (“mas senti os seus lábios que me tocavam...”) (p. 82). Gerou-se aí o motivo de o pai tê-la expulsado de casa, logo que esse soube da origem do dinheiro.

Então, emerge o outro prisma da prostituição de Lúcia. Tendo já resolvido os problema da família, não teve forças para refazer a sua vida, dando continuidade à vida envilecida pelo dinheiro:

(...) não sei se a primeira humilhação custou mais do que a segunda; mas o sacrifício devia se consumir, porque não tive mão que me amparasse. A minha felicidade estava destruída; cuidei que não havia maior infâmia do que a minha. Resolvi viver para a tranquilidade e ventura de uma família inocente da minha culpa. Quinze dias depois de expulsa por meu pai era... o que fui. (p. 83)

A diferença remete-nos à intensidade com que era vista a questão financeira. Doravante, tornava-se ela cúpida e avara. Ainda que fosse para então continuar a “salvar” a família ou fazer um dote para a sua irmã mais nova, Ana (ibid.), ocorre a consumação da personalidade cortesã, inclusive ratificada pela troca de nome: o leitor fica sabendo que seu nome é Maria da Glória — fazendo-nos entender o que ela fazia, ao início da narrativa, na Igreja da Glória — e que a intenção era morrer de vez para a família. O nome novo ela adotara de uma amiga com quem convivia no Rio de Janeiro, mas que morrera tísica. Ainda que por um motivo nobre, confirma-se o envilecimento da personagem. Em consequência disso, muito da sua ambigüidade é justificada porque, afinal, não se tornara cortesã por vontade, mas por necessidade, apresentando, então, alguns embates com a própria consciência:

Eis a minha vida. O que se passavam em mim é difícil de compreender, e mais difícil de confessar. Eu tinha-me vendido a todos os caprichos e extravagâncias; deixara-me arrastar ao mais profundo abismo da depravação; contudo, quando entrava em mim, na solidão de minha vida íntima, sentia que eu não era uma cortesã como aquelas que me cercavam. Os homens que chamavam meus amantes valiam menos para mim do que um animal; às vezes tinha-lhes asco e nojo. Ficaram gravados no meu coração certos germes de virtude... Essa palavra é uma profanação nos meus lábios, mas não sei outra. Havia no meu coração germes de virtude, que eu não podia arrancar, e que ainda nos excessos do vício não me deixavam cometer uma ação vil. Vendia-me, mas francamente e de boa-fé; aceitava a prodigalidade do rico; nunca a ruína e a miséria de uma família. (ibid.)

Isso justifica a epígrafe do momento II, em que Lúcia bebia para dar-se ao homem. Ademais, confirma os seus profundos alheamentos, inércias e contrações gélidas que tanto incomodavam a Paulo. Enquanto esse achava que ela estava enfastiada dele, postava-se o momento em que a consciência de Maria da Glória entrava e se arrependia da vida cortesã: era o momento em que lutava contra si e, indiretamente, revelava amar Paulo: “Tu me purificaste unguindo-me com teus lábios. Tu me santificaste com o teu primeiro olhar! (p. 96).

Paulo, por não ser profundo conhecedor das relações sociais da corte, acaba retirando-a da mercadologia que a envolvia. Isso a redime:

— Nunca te disse que te amava, Paulo!  
— Mas eu sabia, e era feliz! (ibid.)

### **3.3 Seixas: o homem prostituído e regenerado**

Entre *Lucíola* e *Senhora*, embora o âmago do ser prostituído seja quase o mesmo, ocorrem oposições frontais.

Primeiramente, a falta de substancialização de Lúcia é atentada pelo narrador Paulo e, consequentemente, para o leitor. No caso de Seixas, isso só é observado pelo leitor. Isso se justifica pelo fato de que Lúcia, embora fosse conhecida por Paulo no momento da escrita, esse tinha que provar à interlocutora — uma senhora de cabelos grisalhos e que possuía uma neta — sua indulgência para com as cortesãs; por isso, deveria dialetizá-la a fim de atingir a sua substancialização e comprovar a sua tese. Logo, esse fenômeno primeiro passa pelo seu reconhecimento e, logo depois, para o leitor.

Em *Senhora*, não existe mais um narrador/personagem. Ele é de 3ª pessoa e bastante crítico, de forma que os fatores que levam Seixas à prostituição de si mesmo não são revestidos da força anfibológica de Lúcia. Destarte, a substancialização não é feita ao final da narrativa, mas já na segunda parte. E, sendo assim, ela é feita de forma direta, com muitas referências textuais.

Finalmente, vimos que para Lúcia o passado aparecia de vez em quando até se instalar definitivamente. Em Seixas, o passado está sempre totalmente presente. O modo de redenção, tendo isso em vista, também será diferenciado. Vejamos.

### **Momento I — o caráter do homem**

Seixas era homem honesto; mas ao atrito da secretaria e ao calor das salas, sua honestidade havia tomado essa têmpera flexível de cera que se molda às fantasias da vaidade e aos reclamos da ambição. (p. 63)

Aurélia é destacada como musa e principalmente “rica e formosa” (p.13), de modo que era “desejada por todos” (p. 24). Em um determinado dia, D. Firmina, sua “mãe de encomenda” (p.13) registrara que um importante acontecimento “havia alterado a calma habitual da moça” (p.23), confirmado pela empregada Benardina:

— Quis vir ontem (...); mas não pude, que atacou-me o reumatismo. Era para dizer que ele chegou.  
 — Já sabia!  
 — Ah! quem lhe contou? Pois foi ontem, havia de ser mais de meio-dia.  
 — Entre!  
 Aurélia cortou o diálogo, indicando à velha o corredor que levava para o interior;  
 (...) (p. 27)

Nesse mesmo dia, ela convoca Lemos, seu tio, para conversar sobre o seu casamento. Enquanto isso, o narrador faz questão de frisar que uma “revolução” na figura de Aurélia, destacando-lhe características:

Quem observasse Aurélia naquele momento, não deixaria de notar a nova fisionomia que tomara o seu belo semblante e que influía em toda a sua pessoa.

Era uma expressão fria, pausada, inflexível, que jaspeava sua beleza, dando-lhe quase a gelidez da estátua. Mas no lampejo de seus grandes olhos pardos brilhavam as irradiações da inteligência. Operava-se nela uma revolução. O princípio vital da mulher abandonava seu foco natural, o coração, para concentrar-se no cérebro, onde residem as faculdades especulativas do homem.

(...)

Era realmente para causar pasmo aos estranhos e susto a m tutor, a perspicácia com que essa moça de dezoito anos apreciava as questões mais complicadas; o perfeito conhecimento que mostrava dos negócios, e a facilidade com que fazia, muitas vez de memória, qualquer operação aritmética por muito difícil e intrincada que fosse. (p. 28)

Essa realidade para o leitor ainda se revela estática, pois não se sabe por que, ao momento de se falar sobre casamento, Aurélia apresentava-se “sisuda” e o narrador podia obter do seu semblante as características de uma pessoa perspicaz, a quem o “coração” ficaria devendo, mas não o cérebro.

Aurélia oferecia ao noivo separação de bens, mas um dote de 100 contos de réis ou mais, em troca de o próprio não saber que dela se trata até o momento da apresentação. Além disso, ainda mediada pelo tio, visa a oferecer a Torquato Ribeiro 50 contos de réis para se casar com Adelaide, prometida a um moço que “esteve ausente do Rio de Janeiro” (p. 32). Esse moço é justamente a pessoa com quem ela quer se casar.

Não de imediato o leitor ficará sabendo que se fala de Fernando Seixas, um funcionário público, órfão de outro, que teve de largar a Faculdade de São Paulo “pela impossibilidade em que se achou sua mãe de continuar-lhe a mesada” (p.43). Em outras palavras, diferentemente de Aurélia, Seixas é uma personagem que se encontra imerso em problemas financeiros. Porém, o narrador ressalta na personagem uma espécie de precariedade de força de vontade — “Já estava no terceiro ano, e se a natureza que o ornara de excelentes qualidades lhe desse alguma energia a força de vontade, conseguiria ele vencendo pequenas dificuldades, concluir o curso... (ibid.).

Seixas, precisando do dinheiro, admitiu o consórcio desde que pudesse usufruir imediatamente de 20 contos de réis, para pagar o enxoval de uma irmã que iria se casar e algumas outras dívidas (pp.64-5), a que Aurélia prontamente disponibiliza. Ele sabia “que estava arruinado” (p. 67)<sup>23</sup> mas ainda não sabia de quem se tratava.

Nesse ínterim, indo ao teatro, Seixas se depara com a figura de Aurélia, por quem um amigo dele exclama:

— (...) Que mulher, Seixas! Não imaginas. Olhas de longe e vês um anjo de beleza, que te fascina e te arrasta a seus pés, ébrio de amor. Quando lhe tocas, não achas senão uma moeda, sob aquele esplendor. Ela não fala; tine como o ouro. Era para apresentar-te que eu te procurei. Ei-la que chega! (p. 55)

Mas, para Seixas — fica sabendo o leitor —, ela era o seguinte: a “imagem de mulher a quem amei, e que morreu” (p. 56). Vê que o leitor fica preso a fragmentos de personalidades, que não geram substância, só espectros: são assim porque são. Ainda não ocorre nenhuma justificativa de ação, nem de Aurélia, nem de Seixas.

O encontro de ambos será, geralmente, pontuado pela repulsão daquele para com esta:

Quando Seixas achava-se ainda sob o império desta nova contrariedade, apareceu na sala a Aurélia Camargo, que chegara naquele instante. Sua entrada foi como sempre um deslumbramento; todos os olhos voltaram-se para ela; pela numerosa e brilhante sociedade ali reunida passou o frêmito das fortes sensações. Parecia que o baile se ajoelhava para recebê-la com o fervor da adoração.

Seixas afastou-se. Essa mulher humilhava-o. Desde a noite de sua chegada que sofrera a desagradável impressão. Refugiava-se na indiferença, esforçava-se por combater com o desdém a funesta influência, mas não o conseguia. (p.66)

Nesse sentido, importante destacar dois elementos que constroem a figura de Seixas: o problema financeiro e a disposição natural de repelir Aurélia — este rosto (...) incutia-lhe indizível pavor:

<sup>23</sup> O desespero de Seixas é, na primeira parte, geralmente, dado por indireto-livre: “(...) Deixar de freqüentar a sociedade; não fazer figura entre a gente do tom; não ter mais por alfaiate o Raunier, por sapateiro o Campas, por camiseira a Cretten, por perfumista o Bernardo? Não ser de todos os divertimentos? Não andar ao rigor da moda.

porque era fisionomia de sai humilhação (p. 71). Estão estabelecidos não somente o desnível como também a desarmonia entre as personagens.

Lemos supõe, em dia posterior, estar apresentando um ao outro para o casamento; porém, o leitor já deduz que o casal já se conhece. Inclusive, ao conversarem, registram para o leitor que entre eles há um passado que não deve ser retomado em hipótese alguma:

— E no seio da sua opulência, nos raros instantes de repouso que permitem os prazeres de sua vida elegante, não lhe acode alguma recordação de outros tempos?...

— Não falemos do passado! exclamou a moça com um modo ríspido.

(...)

Nosso conhecimento data de hoje, Sr. Seixas. Os mortos, deixemo-los dormir em paz. (p. 76)

A notícia de casamento repercutiu bem na sociedade fluminense. O narrador transmite para o leitor a felicidade conjugal — “a soberba expressão do triunfo, que exalta a mulher quando consegue a realidade de um desejo fêrvido e longamente ansiado” (p. 83) e “Também a fisionomia de Seixas se iluminava com o sorriso da felicidade. O orgulho de ser o escolhido daquela encantadora mulher ainda mais lhe ornava o aspecto já de si nobre e gentil” (ibid.).

Na hora em que se ocupam com a lua-de-mel, com o recesso da sociedade, o narrador oferece ao leitor — à semelhança do que vimos em *O Guarani*: na segunda parte — a substancialização de ambas as personagens, começada por Aurélia ofendendo com veemência o marido, acusando-lhe de ter casado por interesses financeiros.

## **Momento II — a substancialização da relação conjugal**

Aurélia era de uma família pobre e sofrida. Nunca foi admitido que seu pai se casasse com sua mãe, Emília Camargo, devido ao fato de o pai dele não permitir que o filho casasse com uma mulher que não tinha posses. Com efeito, esse relacionamento conjugal teve de permanecer escondido. Pedro Camargo, pai de Aurélia, nunca se encorajou a se indispor com seu pai, vivendo, pois, alguns anos nesse suplício. Mais tarde, morre sem poder deixar nada como legado, haja vista ainda não ter sido reconhecido como filho legítimo.

Aurélia e seu irmão, Emílio, trabalhavam, este como caixeiro de um corretor de fundos e aquela como costureira, junto com a mãe. Emílio não entendia muito daquilo que fazia, de modo que Aurélia sempre o ajudava nos problemas advindos, explicando a perspicácia da menina em questões aritméticas, conhecimento que já demonstrara na primeira parte do livro. Emílio morre, deixando mãe e irmã com as costuras. A mãe ainda tenta fazer com que a filha se case tentando mostrá-la para a sociedade — “Vai para a janela, Aurélia” (p. 104).

---

Lemos, seu tio, que não havia aceitado o casamento da irmã como legítimo, mas reconhecendo na filha dela um bom partido para noivos, tenta empresariá-la, conspurcando decisivamente a relação entre os dois.

O velho acreditou que a sobrinha, como tantas infelizes arrebatadas pelo turbilhão, estava à espera do primeiro desabusado, que tivesse a coragem de arrancá-la da obscuridade onde a consumiam os desejos famintos, e transportá-la ao seio do luxo e do escândalo. Apresentou-se pois francamente como o empresário dessa metamorfose, lucrativa para ambos; e acreditou que Aurélia tinha bastante juízo para compreendê-lo. (p. 109)

Todos falavam da beleza de Aurélia. Seixas, um dos leões fluminenses<sup>24</sup>, se surpreende com a sua pureza — “A impressão que Aurélia deixara no espírito do moço tornou-se mais profunda à proporção que se foi manifestando a pureza da menina” (p. 113) — de modo a declarar-lhe o seu amor. A mãe desconfia da volubilidade de Seixas — “A viúva deixou escapar um gesto de dúvida” (p. 116) —, a que Aurélia responde apresentando o amor como justificativa — “Creia, minha mãe; o desejo de conservar-me digna do homem a quem amo, me protegeria melhor do que um marido do acaso.” (ibid.)

Lemos, reconhecendo o embotamento moral desses leões fluminenses, acaba convencendo Seixas de que Adelaide era um melhor partido devido a um dote de 30 contos de réis. O mesmo trata de, anonimamente, escrever para a sobrinha contando-lhe o desvio do leão por um dote que ela, até então, nunca iria possuir (p. 125). Aurélia já desconfiara disso através de Torquato Ribeiro, que era apaixonado por Adelaide e sofrera com a volubilidade dela. Mas, agora, a desconfiança era certeza. Isso a atordoou:

Nunca sentida dor como esta. Sofrera com resignação e indiferença o desdém e o abandono; mas o rebaixamento do homem, a quem amava, era um suplício infindo, de que só podem fazer idéia os que já sentiram apagam-se os lumes d’alma, ficando-lhes a inanimidade.

(...) Tudo ela perdoou a seu volúvel amante; menos o tornar-se indigno do seu amor.

(...) humilhar-se adorando um ente que se aviltara, e associando-se a sua vergonha.

(pp. 125-6)

Nesse espaço de tempo, Emília e Aurélia receberam uma visita inusitada: o avô, Lourenço Camargo, que era “uma alma rude mas direita” (p.129), vem para ver a neta e lhes oferece uma escritura. Sucede-se a isso a morte do próprio Lourenço e de sua mãe, deixando Aurélia em “completa orfandade” (p. 133). Torquato Ribeiro ajudava-lhe a cuidar da mãe, mas o dinheiro de seu enterro veio de Eduardo Abreu, um antigo pretendente, que após perde toda a sua fortuna. Detalhe: “Lemos e sua gente não deram sinal de si” (ibid.), confirmando o desamparo total de Aurélia.

Aurélius reconhece na escritura de Lourenço Camargo ser sua herdeira universal. A riqueza sobreveio-lhe, pois, inesperadamente “erguendo-a subitamente da indigência ao fastígio” (p. 135). No entanto, a transformação que sofre a personagem com ela não atinge o caráter nem os sentimentos, mas tão-somente sua postura diante da sociedade que se lhe defrontava (ibid.).

<sup>24</sup> Uma espécie de *bom-vivant* da corte da época.

Nesse sentido, o desprezo e, podemos até dizer, a violência com que Aurélia trata Seixas ao finais da primeira e segunda partes, onde a cena é retomada, é respaldada de forma causal pela volubilidade de Seixas. Ademais, o tratamento ríspido para com o tio, que a esqueceu no desamparo da orfandade, e a perspicácia aritmética também tem a sua vez de ser. Isso tudo substancializa a personalidade de Aurélia, dando-lhe uma profundidade tal que qualquer leitor contemporâneo a Alencar poderia dizer que se trata de uma personalidade forte e autônoma, comprovada por um passado e suscitada pela desarmonia romanesca.

### **Momento III — a questão financeira**

Novamente temos representada a questão financeira, que envilece, diferentemente de *Lucíola*, o homem, maculando sua vida e sua honra. Dicionarizadamente, verifica-se aí uma prostituição. Entendemos, destarte, o porquê de a presença de Aurélia humilhá-lo, fazendo repudiá-la. Isso só comprova o reconhecimento de sua condição rebaixada.

A primeira imagem, no que toca à questão financeira, vultosa no romance são as nomeações dos capítulos, que nos remetem a uma transação comercial (“O Preço”, “A Quitação”, “Posse” e “O Resgate”) em ordem cronológica. Nesse sentido, temos reforçado, até mesmo se analisado seu caráter volúvel, que Seixas é tido como objeto negociável e é justamente isso que mais fere a sensibilidade de Aurélia:

— Mas o senhor não me abandonou pelo amor de Adelaide e sim por seu dote, um mesquinho dote de trinta contos! Eis o que não tinha direito de fazer, e que jamais lhe podia perdoar! Desprezasse-me embora, mas não descesse da altura em que o havia colocado dentro da minha alma. (p. 140)

É também notável que o casamento é visto como uma armação entre as partes e a riqueza a motivação das pessoas para tal:

A riqueza que Deus me concedeu chegou tarde; nem ao menos permitiu-me o prazer da ilusão, que têm as mulheres enganadas. Quando a recebi, já conhecia o mundo e suas misérias; já sabia que a moça rica é um arranjo e não uma esposa; pois bem, disse eu, essa riqueza servirá para dar-me a única satisfação que ainda posso ter neste mundo. (p. 141)

Como se pode perceber, até mesmo Aurélia entra no jogo mercadológico a fim de, finalmente, ter uma “satisfação neste mundo”.

Entretanto, o passado não surge somente para substancializar, mas para avançar mais na história. Vimos que em *Lucíola*, o encontro com o passado é dado aos poucos nos alheamentos de Lúcia, revelando-se plenamente ao final da narrativa. Em *Senhora*, o passado é dado próximo ao início do livro, para justamente não estabilizar a narrativa, porém para criar novas desarmonias — eis a parte III que confirma o dito. É todo ele calcado no embate discursivo entre Aurélia e Seixas, ela tentando impor a ele

o estigma mercadológico, e ele que passivamente o aceita. Isso já começa, aos poucos, a lhe conceder certo enobrecimento segundo notifica o narrador:

Grande foi pois a surpresa que produziu a assiduidade de Seixas na repartição. Entrava pontualmente às 9 horas da manhã e saía as 3 da tarde; todo esse tempo dedicava-o ao trabalho (...).

— Vivi muitos anos à custa do Estado, meu amigo; é justo que também ele viva um tanto à minha custa.

Outra mudança notava-se em Seixas. Era a gravidade que sem desvanecer a afabilidade de suas maneiras sempre distintas, imprimia-lhes mais nobreza e elevação. Ainda seus lábios se ornavam de um sorriso freqüente; mas esse trazia o reflexo da meditação e não era como dantes um sestro de galanteria. (pp.172-3)

A sua mudança fora notada por todos, inclusive os empregados começaram a tachar-lhe avaro (p. 176). O conflito chega ao máximo à medida que o casamento joga-lhe a humilhação no rosto e Seixas mais parece resignado a proceder conforme a transação. Não fortuitamente, ele resolve brigar pelo seu “resgate” de sua liberdade no último capítulo do romance.

Nele, Seixas se regenera confessadamente através de “um privilégio concedido há quatro anos” (p. 279):

— Ouça-me; desejo que em um dia remoto, quando refletir sobre este acontecimento, me restitua uma parte de tua estima; nada mais. A sociedade no seio da qual me eduquei, fez de mim um homem à sua feição; o luxo dourava-me os vícios, e eu não via através da fascinação o materialismo a que eles me arrastavam. Habituei-me a considerar a riqueza como a primeira força viva da existência, e os exemplos ensinavam-me que o casamento era meio tão legítimo de adquiri-la, como a herança e qualquer honesta especulação. Entretanto ainda assim, a senhora me teria achado inacessível à tentação, se logo depois que o seu tutor procurou-me, não surgisse uma situação que aterrou-me. Não somente vi-me ameaçado da pobreza, e o que mais me afligia, da pobreza endividada, como achei-me o causador, embora involuntário, da infelicidade de minha irmã cujas economias eu havia consumido, e que ia perder um casamento por falta de enxoval. Ao mesmo tempo minha mãe, privada dos módicos recursos que meu pai lhe deixara, e de que eu tinha disposto imprevidentemente, pensando que os poderia refazer mais tarde!... Tudo isto abateu-me. Não me defendo; eu devia resistir e lutar; nada justifica a abdicação da dignidade. Hoje saberia afrontar a adversidade, e ser homem; naquele tempo não era mais do que um ator de sala; sucumbi. Mas a senhora regenerou-me e o instrumento foi esse dinheiro. Eu lhe agradeço. (pp. 280-1)

Interessante perceber que a redenção de Seixas é dada pelo próprio gerador da desarmonia: o dinheiro. Isso poderia justificar o fato de que essa história tem um *happy-end* e a de Lúcia tenha terminado com a morte. A redenção dela é dada por um algo que não lhe poderia acometer — o amor<sup>25</sup>; já Seixas rende-se pelo próprio erro, por algo que lhe poderia acometer.

<sup>25</sup> Inclusive, Lúcia confessa não poder amar: “(...) é impossível amar um mulher que se compra (p. 61).

#### 4. Bibliografia

- ALENCAR, José de. *Como e Porque sou Romancista*. São Paulo: Pontes, 1990;
- \_\_\_\_\_. *O Guarani*. Rio de Janeiro: Record/Altaya, 1999;
- \_\_\_\_\_. *Lucíola*. São Paulo: José Olympio, 1967;
- \_\_\_\_\_. *Senhora*. Rio de Janeiro: Record/Altaya, 1999;
- \_\_\_\_\_. *O Sertanejo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957;
- BOSI, Alfredo. “Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar “. In: *Dialética da Colonização*. São Paulo: Cia das Letras, 2000;
- CANDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira*. 2v. Belo Horizonte — Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993;
- COUTINHO, Afrânio (org.) *A literatura no Brasil*. vol. 1, tomo 2. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1956;
- \_\_\_\_\_. *A Tradição Afortunada*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968;
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999;
- GOMES, Heloísa Toller. *O Negro e o Romantismo Brasileiro*. São Paulo: Atual, 1988;
- LIMA, Luís Costa. “Documento e Ficção”. In: *Sociedade e Discurso Ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986;
- SANTIAGO, Silvano. “Liderança e Hierarquia em Alencar”. In: *Vale Quanto Pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- \_\_\_\_\_. “Roteiro para uma leitura intertextual de Ubirajara”. In: *Ubirajara*. São Paulo: Ática, 1995.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.