

LUCÍOLA: a tematização moderna de uma ruptura discursiva*

Roberto Sarmiento Lima**

Na abertura do primeiro capítulo de *Lucíola* (1862), de José de Alencar, deparamo-nos com dois importantes questionamentos que, numa mesma expressão, são colocados pelo narrador, permitindo-nos inferir que concepção de romance se busca fixar. Vemos, então, um narrador que, em primeira pessoa, anuncia a queda moral da personagem-título, evidenciando que o romance — se pode ser entendido como o resultado de desdobramentos dialéticos dos gêneros literários em sua interação com o meio social e histórico, conforme a posição teórica de Hegel e Lukács — já não traz, em razão mesma da consciência de não se viver mais em “tempos elevados”, essa pintura da elevação do humano em suas façanhas notáveis, revelando, antes, a sua degradação, em que já se delineia a massificação da personalidade¹

A senhora estranhou, na última vez que estivemos juntos, a minha excessiva indulgência pelas criaturas infelizes, que escandalizam a sociedade com a ostentação do seu luxo e extravagâncias. (cap. I, p. 11)

Num só parágrafo, o que introduz o romance, ficamos sabendo de duas coisas importantes que vamos, a partir de agora, destacar em nossa análise. Primeiro: o tema do romance focaliza, como está dito claramente pelo narrador, uma dessas “criaturas infelizes, que escandalizam a sociedade”. Aí impõe-se, como marca da escritura romântica, a sombra da moral burguesa, visível no verbo “escandalizar”, já que o romance, como gênero literário dominante a partir desse momento estético, se

* Comunicação apresentada no II Encontro de Ciências Humanas, organizado pelo Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal de Alagoas, em outubro de 1998.

** Professor Doutor de Literatura Brasileira do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, da Universidade Federal de Alagoas.

¹ Cf. estudo preliminar e didático dessa questão em SANTOS, Pedro Brum. *Teorias do romance: relações entre ficção e história*. Santa Maria: Editora da UFSM, 1996. Para aprofundar a questão, cf. LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Lisboa: Editorial Presença, s. d., em que o autor relaciona, hegelianamente, manifestação estética peculiar ao romance (inacabamento estilístico, típico de um gênero em devir) com a representação do *epos* na vida social burguesa.

constrói como um instrumento de análise e, ao mesmo tempo, de legitimação dessa nova sociedade, cujo grande emblema é o dinheiro, que interfere nas relações humanas, corrompendo-as. Assim está nos ancestrais *Moll Flanders*, de Daniel Defoe, *Manon Lescaut*, do Abade Prévost, e *A Dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho — romances que, aliás, forneceram matéria e alimento para Alencar construir *Lucíola*. Os romances de Prévost e de Dumas Filho forneceram a Alencar não só o tema da prostituta refinada como também o procedimento narrativo de uma confissão que o narrador-protagonista faz a uma personagem-ouvinte: “A *senhora* estranhou...”.

Em *Lucíola*, a criatura que o romance focaliza chama-se Lúcia, uma prostituta de luxo na época do Império — época, portanto, contemporânea a Alencar, contemporaneidade essa que é uma exigência do romance social ou de costumes. Lúcia, com essa caracterização e condição, vai ser emblemática tanto do Romantismo — período que, segundo Mario Praz,² torna canônica a interpretação do poder do dinheiro sobre a vida dos indivíduos, conflitando com a ética então proposta de resguardo da intimidade —, quanto, também, da mudança de foco que orientou a realização da narrativa épica, que se despede da ilustração elevada do humano para cair no mundo mesquinho e apequenado da cidade, em que tudo é prosaico, vulgar e demasiadamente humano. A partir daí, podemos dizer, entramos no mundo moderno dos anônimos, das mercadorias, do comércio entre coisas e coisas e entre homens e homens e coisas.

Definido, assim, o primeiro item que essa abertura do romance *Lucíola* nos oferece, vamos ao segundo. Trata-se da instauração, que logo adiante será negada e destruída, da chamada experiência *vis-à-vis* da narrativa oral (“A *senhora* estranhou, na última vez *que estivemos juntos*”). Sabemos, com Walter Benjamin,³ que o relato oral, em que narrador e ouvinte se colocam frente a frente, possibilita a troca de experiências vividas, enriquecendo assim a memória coletiva de um povo. A passagem do relato oral para o escrito (é o caso do romance) significaria, para Benjamin, a destruição da própria capacidade de narrar, para ele a forma mais significativa de interação humana. O romance, ao querer imitar a naturalidade e a espontaneidade desse tipo de narrativa, estaria apenas revelando uma impossibilidade: a de que, em tempos modernos, não há mais lugar para a voz viva e, sim, para o isolamento, para a premeditação das palavras, para a separação entre o momento da produção e o

² PRAZ, Mário. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996. (Repertórios).

³ BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, 1). p. 197-221.

momento do consumo, como é lei sob o modo de produção capitalista, tornado, a partir da época romântica, como decisivo e hegemônico. Ao fraturar-se o domínio do artesanato e do reconhecimento do produtor em seu produto, fecha-se a intimidade, recolhem-se os sentimentos, privatizam-se os atos de significação mais ampla. Tanto está consciente disso o narrador de *Lucíola* que ele — mal insinuando a sobrevivência da troca verbal oral, modalidade que seria mais viva e natural — parte para o reconhecimento de que esse tipo de comunicação não é mais possível, indo, portanto, propor à sua ouvinte a comunicação *por escrito*. Para justificar essa mudança de codificação, recorre a juízos da ordem da moral burguesa:

Quis responder-lhe imediatamente, tanto é o apreço em que tenho o tato sutil e esquisito da mulher superior para julgar de uma questão de sentimento. Não o fiz, porque *vi sentada no sofá, do outro lado do salão, sua neta, gentil menina de 16 anos, flor cândida e suave, que mal desabrocha à sombra materna. Embora não pudesse ouvir-nos, a minha história seria uma profanação na atmosfera que ela purificava com os perfumes da sua inocência; e — quem sabe? — talvez por ignota repercussão o melindre de seu pudor se arrufasse unicamente com os palpites de emoções que iam acordar em minha alma.*

Receei também que *a palavra viva, rápida e impressionável* não pudesse, *como a pena calma e refletida*, perscrutar os mistérios que desejava desvendar-lhe, sem romper alguns fios da tênue gaza com que a *fina educação* envolve certas idéias, como envolve a moda em rendas e tecidos diáfanos os mais sedutores encantos da mulher. Vê-se tudo; mas furta-se aos olhos a indecente nudez. (cap. I, p. 11)

Notemos que José de Alencar fala aqui em nome da moralidade burguesa, como o seu arauto e legítimo porta-voz, visualizando na “gentil menina de 16 anos, flor cândida e suave” uma coluna institucional da nova sociedade, que segrega e individualiza setores tidos então como distintos. A mulher, a criança e o adolescente, que no velho regime desconheciam status de reconhecimento social, passam a constituir fragmentos dotados de plena significação, dado o avanço da divisão social do trabalho na era industrial.⁴ O que, antes, estava indiferenciadamente unido (pois

⁴ Cf. ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

a hierarquia rígida dos estamentos por si só já colocava os homens em seus lugares) agora, numa época de defesa da igualdade entre os homens e da sua natural liberdade, se insinua discretamente outro tipo de hierarquia, justificada pela ordem dos afetos e dos sentimentos e da moralidade. A menina de 16 anos — portanto incapacitada para ouvir o relato sobre uma prostituta, assunto esse que poderia profanar a “atmosfera que ela purificava com os perfumes da sua inocência” — funcionava como uma espécie de censura, que impede a manifestação da viva voz, mesmo em tom baixo, e assim ratifica a idéia da setorização dos discursos.

A pensar em discurso como pensou Michel Foucault, temos aí, como o filósofo afirmou em dois textos seus, *O que é um autor* e *A ordem do discurso*, que a produção do discurso implica o seu controle, sua seleção e redistribuição, através do procedimento da exclusão, que visa a evitar perigos e o imprevisível.⁵ Assim, o narrador preencheria o vazio casual da *função-sujeito* (a categoria é foucaultiana) do sujeito desejante, enquanto a menina de 16 anos preencheria a “função-sujeito” da moral burguesa, que controla, redimensiona o discurso, impedindo excessos que devem ficar na zona do interdito. É o duelo entre a voz do desejo (de que participa a voz romanesca) e a voz da moral e da história social. Notemos, só por esse dado, que a divulgada liberdade e individualidade do romântico tem limites, pois cede a restrições institucionais, tornando claro que a liberdade, *inclusive da ficção*, é, além de mediatizada por grande número de discursos que se entrecruzam, submetida a uma espécie de controle, de modo a reconhecer, como o faz Foucault, que a própria natureza de repetibilidade do enunciado já o torna presa de uma grade enunciativa, que, no fim, elide e desfaz qualquer pretensão a uma liberdade individual.

Assim, o discurso de Paulo, apesar de suas marcas idiossincrásicas e enunciativas, só é de Paulo, porque, nesse momento, é ele quem ocupa o lugar vazio da função-sujeito narrador romântico. E sua liberdade está na dependência de um maior ou menor controle exercido pelo lugar ora ocupado pela menina de 16 anos (sim, porque ao mesmo tempo em que Paulo controla *seu* discurso, silenciando, optando pela forma escrita de comunicação, segundo as conveniências de sua época, é também controlado pelo *Discurso Institucional*, se é que assim podemos dizer sobre a modalidade discurso visto, como quer Foucault, como discurso-instituição).

Alencar, sem saber nada da teoria moderna dos discursos, dramatiza, nesse primeiro capítulo de *Lucíola*, a separação dos discursos, dos quais um é o da arte, que busca desesperadamente, nesse início do século XIX, a sua autonomia em face

⁵ Recorrer fundamentalmente a FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1986. (Campo teórico).

dos outros discursos, como, por exemplo, o da história; sabemos, no entanto, que tanto a escrita da história quanto a escrita do romance se irmanam porque ambos são materialmente dispostos em forma de prosa, têm ambos caráter narrativo acerca de uma realidade vivida, e os acontecimentos narrados só se dão a conhecer através de uma organização textual em que tanto em uma modalidade de escrita quanto em outra se podem misturar elementos de historicidade e elementos retóricos de composição. No período romântico, consciente dessa ambigüidade textual, o romance apenas estava tentando autonomizar-se em face do discurso da história, da religião e da filosofia, áreas do conhecimento que dominaram até os meados do século XVIII. Vamos ver em Alencar o projeto romântico de ruptura com tais manifestações discursivas, ao tentar, por vezes, romper, mas não em definitivo, com esse tom e ao buscar defender, ainda que timidamente, a autonomia da arte diante da moral vigente, como o farão mais tarde os escritores modernos de linhagem baudelairiana, embora já nos meios românticos se defenda o ideal de uma literatura *desinteressada*, produzida por um *indivíduo*, situado além e acima do senso e do gosto comuns, das necessidades sociais que o mundo do trabalho material, esse sim, produziria, independentemente do mundo das idéias e das sensações supremas.

Esse desiderato não nasce como exigência estilística do romantismo, mas nasce antes mesmo da oficialização da nova estética, ainda no ambiente da corrente clássica do pensamento, tanto artístico quanto filosófico. É no século XVIII que Locke defende o primado das sensações sobre a razão universal e Leibniz cria a noção de mônada para explicar a singularidade do indivíduo em relação a essa mesma razão, pondo-se em crise a figura da analogia, como colocou Foucault, entre as palavras e as coisas, dentro do que o filósofo chamou de “episteme medieval-renascentista”, segundo a qual haveria continuidade entre o plano da natureza e o plano do homem e sua razão, esquecendo-se de que o século XVII, o século do barroco (para ele, a “episteme clássica”, pós-renascentista), é, sobretudo, a época em que justamente domina a figura da analogia e da semelhança, bastando para isso apenas analisar os sermões do Padre Vieira.⁶ A preparação para a ruptura com a idéia orgânica de que o mundo natural e o mundo divino se correspondem vem, de modo mais claro, desde o século XVII, marcado pela Querela entre Antigos e Modernos, ficando certo não haver entre as diversas epistemes, como desejou Foucault, esse rígido corte epistemológico, mas, antes, fraturas e continuidades que asseguram a transição de um modo de pensamento para outro. O próprio

⁶ Quem lembra muito bem essa defasagem no argumento de Foucault é Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia* (São Paulo: Cultrix & Editora da Universidade de São Paulo, 1977, p. 196).

romantismo, que se colocou contra e era clássica, mantém alguns vínculos com essa época, apenas substituindo as regras do discurso religioso, que reprimia e condenava a liberdade e a subjetividade desenfreada, pelas regras do discurso da economia liberal, que justifica a separação entre os seres produtivos (o homem, no caso) e os seres não-produtivos (a adolescente de 16 anos, por exemplo, não sendo à-toa que a metáfora predileta dos românticos para designar a mulher ou a criança é a “flor cândida e suave”, ser transitório, delicado, fácil de ser domado, imóvel, e, acima de tudo, pertencente ao reino da *natureza* e não ao do trabalho). A noção de literatura, a partir do século XVIII, que decorre desse estado de coisas, já é, assim, a noção *moderna* de literatura, centrada na idéia de ruptura entre discursos, de ruptura entre o *ouvir* e o *ver*, de ruptura entre a *oralidade*, que vai ser colocada em papel de inferioridade, e a *escrita* — enfim, ruptura entre as instâncias da produção e do consumo. É isso que se coloca em *Lucíola*, nesse primeiro capítulo do romance, em termos metalingüísticos:

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 agradecer-lhe a inspiração; e achei voltando a insônia de recordações que despertara a nossa conversa. *Escrevi as páginas que lhe envio, às quais a senhora dará um título e o destino que merecerem. É um perfil de mulher apenas esboçado.* (cap. I, p. 11)

Alencar coloca em evidência que os tempos são outros, não mais os da troca primitiva, material ou simbólica, mas tempos de ruptura e cisão, de perda da inocência — inocência essa que agora se limita às crianças e aos adolescentes —, uma vez perdida a unidade entre o mundo dos homens e o mundo divino.⁷ Até o século XVII, como representação dessa idéia de unidade, dominava absoluto o império retórico que unificava os discursos ditos verídicos e os discursos ditos ficcionais. A época clássica é a época da crença na unidade entre mundo real e mundo divino: o Estado é absoluto por direito divino, sendo o rei uma espécie de espelho de Deus entre os homens. É o domínio da analogia (que, curiosamente, Foucault restringiu à época medieval-renascentista, passando por cima do fato de que Montaigne ria da mentalidade dos almanaques astrológicos, do ocultismo e da magia em nome da

⁷ Cf. essa discussão em COSTA LIMA, Luiz. História e literatura. In: _____. *Terra ignota: a construção de Os sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997. p. 213-237.

defesa da erudição). A analogia, mesmo com esses entraves intelectuais próprios do Humanismo, se estendia a todas as atividades, como, por exemplo, a medicina. Imaginem que uma substância era considerada benéfica para curar certa doença apenas porque havia uma semelhança entre a forma da substância e a forma do órgão doente. A imutabilidade do eterno, por sua vez, deveria refletir-se na rigidez dos estamentos, que não poderiam interagir no sentido da mobilidade social. Assim, sendo fixa essa representação do universo, a noção de verdade histórica não se deixaria abalar pela admissão, em seu discurso, de elementos fantasiosos ou mentirosos. Não foi assim que Cristóvão Colombo, em seu diário de navegação, registrou que viu, quando estava perto de chegar ao Haiti, três sereias circundando a ilha?⁸ A presença do fabuloso apenas justificava o espanto do navegador maravilhado com a descoberta de novas terras, com clima e vegetação exuberantes, não tinha valor epistêmico.

O que se exigia do relato era apenas verossimilhança interna, harmonia no uso das figuras e imagens, bom uso do aparato retórico, seja na escrita da história, seja na escrita da literatura, unificadas ambas pelo critério do princípio das belas-letras em que eram confinadas, não havendo, assim, diferença entre o histórico e o ficcional. Porém, com a crescente necessidade de se prever, de se acumular e de se economizar — conseqüências do ciclo das viagens marítimas e do ímpeto colonialista que assaltou a Europa naquele instante —, foi-se sentindo a urgência de controlar o mundo natural com a ajuda das ciências matemáticas e da razão. Foi-se aos poucos banindo o elemento ficcional do relato historiográfico, até dar-se a separação entre o verídico e o inverídico. Por outro lado, exigia-se fidedignidade de quem relatava os fatos. O escriba das viagens foi assumindo autoridade escritural e social, a lente pela qual os demais tinham acesso à verdade histórica. A subjetividade tornou-se, pois, imperiosa. A objetividade clássica, com a crença no imutável, era contrariada pelos fatos: afinal, o mundo alargava-se geograficamente, alterava a sua feição, diferentes culturas passavam a interagir, o exótico era foco de sedução. As idéias relativizavam-se justamente pelo embate cultural e pela diversidade de suas manifestações. Estava preparado, pois, o caminho do romantismo, independentemente da Revolução Francesa, que muito autor positivista viu como a origem desse movimento estético.

A literatura busca agora sua autonomia como discurso a partir de uma inversão de valores, dentro da ordem epistemológica, ao afirmar o seu descompromisso com a verdade. Mantém-se, porém, o compromisso moral, o de preservar a

⁸ Cf. essa observação em LOPES, Edward & CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. *O mito e sua expressão na literatura hispano-americana*. São Paulo: Duas Cidades, 1982. (O baile das quatro artes).

intimidade do homem, ideologema da cultura burguesa que começa a se impor no final do século XVIII. Por isso, Paulo, o narrador-protagonista de *Lucíola*, ao falar de uma prostituta para a sua ouvinte, aquela senhora de cabelos brancos, que, pela idade, se torna a ouvinte ideal, evita a forma oral de comunicação e a substitui pela escrita, para, segundo ele, não profanar, com suas revelações, a atmosfera que circunda a menina de 16 anos, tematizando, desse modo, a constituição da forma moderna de comunicação literária que, se já era uma regra desde o pós-trovadorismo, seria ratificada pela escrita romântica: a comunicação por escrito. E, nos novos tempos, através de atos solitários, os da produção e do consumo do texto, já que estamos, em definitivo, inseridos na era industrial, em que o produto deve satisfazer às exigências do mercado. Afinal, o receptor, no caso de *Lucíola*, ou narratário, é essa senhora de cabelos brancos, que é quem vai decidir o destino dessas confissões (“a senhora dará o título e o destino que merecerem”). Em face dessa nova situação discursiva, o texto literário, que já não depende do mecenas, vai ao encontro da descrição da intimidade, observando-se as regras de decoro e ajustamento à moral, nisso não se distinguindo os escritores clássicos e românticos.

No entanto, a página literária passa a reconhecer-se como um lugar autônomo em face dessa mesma moral: tal autonomia é metaforizada no texto como “muda e impassível testemunha”, em cuja materialidade, a do papel, se instala a “essência dos gozos extintos”. Vejamos o fragmento:

Desculpe, se alguma vez a fizer corar sob os seus cabelos brancos, pura e santa coroa de uma virtude que eu respeito. *O rubor vexa em face de um homem; mas em face do papel, muda e impassível testemunha*, ele deve ser para aquelas que já imolaram à velhice os últimos desejos, uma como *essência de gozos extintos*, ou extremo perfume que deixam nos espinhos as desfolhadas rosas. (cap. I, p. 11-12)

Alencar deixa claro que o ato literário é um ato de purificação que sinonimiza autonomia. A moral se relativiza quando inscrita no papel. O “rubor”, que, numa comunicação face a face, sinaliza o reconhecimento da malícia, se neutraliza, se apaga, como uma “essência de gozos extintos”, ao ser transformado em linguagem literária. Alencar ratifica essa idéia da pureza artística em outros momentos do romance. Tomemos um paralelo que o narrador estabelece entre a nudez que se oferece ao prazer sexual e a nudez que se oferece aos olhos do artista:

Quando a mulher se desnuda 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. (cap. VIII, p. 43)

Notemos que, acompanhando esse distanciamento da arte em relação à moral — ainda que timidamente, pois o romance romântico está atado, no seu nascedouro, à satisfação dos desejos da classe média emergente, com todos os seus pruridos de ordem ética e social —, *Lucíola* metaforiza, através do papel branco, como se lê no primeiro capítulo do romance, em que o narrador discute a gestação e produção do seu texto, bem como através da mulher nua que se oferece como modelo para o pintor ou para o escultor, uma concepção de arte que beira a defesa elitista, de Oscar Wilde, da *inutilidade* da obra literária. E, implícita e extensivamente, de uma literatura que já é francamente moderna no sentido que esse termo vai ter, por exemplo, para Baudelaire. O auto-recolhimento e o auto-exílio da arte no âmbito da cidade industrializada vão fazer do texto literário o lugar do autismo verbal, que muita teoria literária confundiu com o ser próprio da linguagem poética, mas que é, na verdade, apenas uma forma historicamente determinada de manifestar-se. Assim, a modernidade tem seu trajeto reconhecido a partir dos passos românticos, quando foram postos em descrédito a unidade dos discursos e o prestígio do dispositivo retórico que lhes conferia, indistintamente, um espaço nas belas-letas.

Quando caem o velho regime e o classicismo, as referências mitológicas à Grécia Antiga tornam-se peças decorativas; mas também, esse é o caso de *Lucíola*, passam a iconicizar a autonomia da arte. Na nota *Ao autor*, que antecede o romance como uma espécie de prefácio, a leitora das cartas de Paulo, que se assina pelas iniciais *G. M.* e data seu comentário de novembro de 1861, possivelmente o ano da redação do romance, já que foi publicado em 1862, transparecem, pelo menos, duas coisas: primeiro, o discurso é compartilhado por sujeitos que, no sentido foucaultiano, são lugares institucionais que se cruzam, em nome da pressão e do controle de sua dispersão. Há, pois, um consentimento por parte de *G. M.*, que autoriza a publicação do livro:

Reuni as suas cartas e fiz um livro.

Eis o destino que lhes dou; quanto ao título, não me foi difícil achar.

O nome da moça, cujo perfil o senhor desenhou com tanto esmero, lembrou-me o nome de um inseto.

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

O que Bakhtin aí veria possivelmente como diálogo de vozes e de ideologias no interior do discurso romanesco Foucault vê como posições de sujeitos que se exercem verticalmente em relação às unidades lógicas e gramaticais que dão materialidade às funções discursivas. Assim, Paulo e G. M., ao contrário do que pensam os próprios românticos, não são a origem e a fonte de suas falas; são sujeitos construídos na rede de enunciados que correspondem, por sua vez, a formações ideológicas distintas. Não sendo meros indivíduos, são o que se pode chamar de representações. Paulo, representação do pensamento estético romântico; G. M., representação da camada social consumidora desse tipo de estética, que defende a separação entre arte e moral, literatura e história. É o que acrescenta G. M., na segunda parte de sua fala, misturando imagens cristãs e pagãs, despojadas ambas de seu significado religioso, para apenas endossar o princípio aqui defendido da autonomia estética:

Deixem que raivem os moralistas.

A sua história não tem pretensões a vestal. *É musa cristã*: vai trilhando o pó com os olhos no céu. Podem as urzes do caminho dilacerar-lhe a roupagem; veste-a a virtude.

Demais, se o livro cair nas mãos de algumas das poucas mulheres que lêem neste país, ela verá *estátuas e quadros da mitologia*, a que não falta nem o véu da graça, nem a folha de figueira, *símbolos do pudor no Olimpo e no Paraíso terrestre*.

A estética de que trata é, pode-se dizer, francamente moderna, cujo emblema é o desprezo altivo pela sociedade (“Deixem que raivem os moralistas”) e as referências metafóricas às musas cristã e pagã. Aliás não faltam alusões à cultura greco-romana em *Luciola*: as festas na casa de Sá são descritas como festas de Baco, em que “estouros báquicos” se misturavam a “canções eróticas”:

Entretanto, se a senhora não conhece as odes de Horácio e os Amores de Ovídio, se nunca leu a descrição da festa de Baco e não tem notícia dos mistérios de Adônis ou do rito afrodisíaco das virgens de Pafos, que em comemoração do nascimento da deusa iam certos dias do ano banhar-se da espuma do mar e oferecer as primícias do seu amor a quem mais cedo as cobiçava; se ignora tudo isto, rasgue estas folhas, ou antes queime-as, para que sua neta, achando as tiras que ficarem sobre a mesa, não se lembre de fazer delas papelotes. (cap. VI, p. 33)

Ou, em outra passagem do romance,

Almoçamos, *como os pastores de Teócrito*, frutas, pão e leite cru: ainda não havia preparos de cozinha, nem fogo. (cap. XX, p. 114)

Por fim, trata-se de um discurso que busca, apenas busca, autonomizar-se em face da escrita da história, em que pesem os temores da censura (se a literatura é autônoma, por que preocupar-se com a censura?). Quando Alencar escreveu *Lucíola* estava pensando em vergastar os críticos e censores que proibiram a encenação de sua peça *As asas de um anjo*, de 1858, tachando-a de imoral também por tratar do tema da prostituição. A referência à cultura grega e à mitologia não tem, em José de Alencar, o sentido que assume na poesia neoclássica, que é de retomada desses valores e de respeito à tradição que cumpria imitar e reverenciar, mas de *desistoricização* de uma concepção de literatura que abrangeu por muito tempo um caráter pedagógico, cujo fim era educar e instruir. Segundo Nietzsche, a idéia de moderno e a idéia de história colidem, já que, enquanto a história deseja a continuidade do processo histórico, a modernidade quer inibir o desenvolvimento desse processo. É o elemento transitório como uma das duas metades da feição artística, segundo Baudelaire, sendo a outra metade o eterno. O que não impede que a modernidade venha a ser tragada, como de fato foi, pelo próprio processo histórico de que desejava escapar, criando, como diz Octavio Paz, a “tradição da modernidade”. Em *Lucíola*, essa ambigüidade entre o querer desistoricizar o discurso e, ao mesmo tempo, prender-se ao contexto histórico da repressão ao romance que trate de um tema tido então por imoral, que procura defender e justificar, é a marca que, em José de Alencar, sinaliza um conflito que é seu particularmente e que, em termos gerais, se dá no âmbito da própria modernidade, por sua vez incorporada à história que procura negar.

É, pois, contra essa função extraliterária que a literatura da modernidade vai se erguer e é essa busca de libertação da moral, sem conseguir de fato, que Alencar ensaia em *Lucíola*. Lutando contra a moral de sua época, Alencar tropeça no terreno ético, como quem pede desculpas por falar de tema dito “imoral” e, ao mesmo tempo, lhe faz concessões, a ponto de criar um problema de ordem estética, novo então para o período romântico. Qual? Fazendo o narrador, Paulo, dividir a responsabilidade do discurso com a sua ouvinte, essa senhora de cabelos brancos, G. M., que reúne as suas cartas e delas faz um livro e lhes dá título, enfim, dirige o processo de divulgação da obra, separado a essa altura do momento da produção —, Alencar como que atenua o poder da censura sobre seu trabalho; mas, do ponto de vista estético, abre uma fissura na inteireza do indivíduo, tido como fonte *única* do texto. Essa crença romântica na *origem* é assim solenemente disfarçada e posta em sutil descrédito; a força imperiosa da subjetividade é então abalada, criando o clima da insegurança que é, enfim, a aventura da modernidade.

No sétimo capítulo do livro, o narrador, discutindo seus meios de produção, entrelaça a questão da moralidade do romance com a moralidade da sociedade, reduzindo tal questão ao uso de um recurso gráfico: as reticências.

A guerrilha de facécias e ditos mais ou menos chistosos continuou *tão viva*, que *renuncio à idéia de reproduzi-la*.

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

Se tivesse agora ao meu lado o Sr. Couto, estou certo que ele me aconselharia para as ocasiões difíceis *uma reticência*. Com efeito, a reticência não é a hipocrisia no livro, como a hipocrisia é a reticência na sociedade? (cap. VII, p. 38)

Com isso, Alencar começa a conceituar uma forma de ver a arte que já não é mais tributária do classicismo, fundada na noção de “imitação”, que foi por sua vez uma tradução apressada e ilegítima da *mimesis* aristotélica (“A guerrilha de facécias e ditos mais ou menos chistosos continuou *tão viva*, que *renuncio à idéia de reproduzi-la*”). Se o texto literário não reproduz a coisa ou a situação tal como se acham na

realidade — já que, como colocou o narrador no primeiro capítulo do romance, a escrita liberta o homem do rubor, do constrangimento moral, autonomizando o mundo representado em face do mundo extraliterário —, Alencar aponta, nessa abertura, para a vantagem que passa a ter o *fragmento* enquanto procedimento artístico, de que as reticências — tanto no plano moral quanto no plano artístico — são um emblema. Segundo Bakhtin⁹, o inacabamento — de que o amor pelas reticências, em Alencar, é um indício — não tem caráter negativo: essa declarada provisoriedade e incompletude da linguagem romanesca é apenas a representação estética de um princípio composicional e, sobretudo, epistemológico, pois o romance, tratando do presente, como é o caso de *Lúciola*, reflete o natural inacabamento e instabilidade do mundo que o romance retoma e recria. Afinal, diz Bakhtin, “quando o presente se torna o centro da orientação humana no tempo e no mundo, o tempo e o mundo perdem seu caráter acabado, tanto no todo como na parte”. O próprio Lukács, que herda o esquema normativo de Hegel, segundo o qual o romance é simplesmente a transformação da antiga epopéia em uma nova forma, reconheceu o caráter de inacabamento da prosa de ficção. Isso se deve, segundo Lukács, ao fato de que o eu épico não é o sujeito individual, como se dá no romance, mas o eu que representa o destino da comunidade, ou da, como ele mesmo chamou, *totalidade*. Fica, desse modo, justificado o procedimento do fragmento, de que Alencar se serve e que, para a visão clássica, atada à idéia de completude e estabilidade, seria uma corruptela ou um defeito. O dilema alencariano consiste em, ao mesmo tempo, estar preso à moral e, assim, tornar-se o cronista de sua época, defendendo-a, e dela tentar se desligar para poder ousar mais esteticamente, como admite o próprio narrador:

A minha história é imoral; portanto *não admite reticências*, mas tenho um desvanecimento, pouco modesto, confesso. [...]

Entretanto, se este manuscrito tivesse de sair à luz pública algum dia, e um editor escrupuloso quisesse dar ao pequeno livro passaporte para viajar das estantes empoeiradas aos toucadores perfumados e às elegantes banquinhas de costura, bastaria *substituir certos trechos mais ousados por duas ordens de pontinhos*.

A que se reduz por fim de contas a moral literária! Ao mesmo que a decência pública: a alguns *pontos* de mais ou de menos. (cap. VII, p. 38-39)

⁹ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec & Fundação para o Desenvolvimento da UNESP, 1981.

Um problema, pois, de ordem moral reduz-se, no texto, a uma simplificação de ordem gramatical. Basta pôr as reticências e tudo se resolve. O que denota que o mundo real se submete à escrita, aos protocolos de escrita e de leitura, onde tudo, sem exceção, é *textualizado*. Não há mais origem e centro para o mundo moderno, mas uma rede de enunciados que definem e delimitam olhares sobre fenômenos, que não são mais interpelados em si mesmos, mas pelos discursos que constroem tais fenômenos. Assim falou José de Alencar.

A inscrição de José de Alencar no terreno da modernidade, a partir da leitura de sua obra de ficção madura, como é o caso de *Lucíola*, é revelada pela tematização, em todo o livro, da ruptura que promove com a escrita da história, procurando saídas estéticas, difícilísimas, para tal desligamento, uma vez que, na prática, os discursos (estamos pensando mais uma vez no instigante Foucault) só podem ser abordados em um nível anterior à sua classificação em tipos (filosófico, poético, político, religioso etc.), vivendo uma completa dispersão. Ademais uma tipologia mais refinada e precisa é coisa recente na história da cultura. Até o século XVIII, por exemplo, literatura era um rótulo que abrigava a maior diversidade de escritas, não só as reconhecidamente ficcionais. A redefinição e o estreitamento dessa problemática surge justamente no ambiente romântico, época de especialização dos saberes, de separação e de irresistível fragmentação, tornando-se a palavra um instrumento precário de tradução do real, que, afinal, só passa a existir se for textualizado. Essas idéias com que finalizo esta comunicação são, inclusive, as idéias finais de *Lucíola*, que, assim, “fecha”, provisória e reticentemente, a questão de sua implicante modernidade:

Estas páginas foram escritas unicamente para a senhora. Vazei nelas toda a minha alma para lhe transmitir um *perfume* da mulher sublime, que passou na minha vida como sonho fugace. *Creio que não o consegui*; por isso fecho aqui alguns fios da trança de cabelos, que cortei no momento de dizer o último adeus à sua imagem querida.

Há nos cabelos da pessoa que se ama não sei que fluido misterioso, que comunica com o nosso espírito. A senhora há de amar Lúcia, tenho a certeza; talvez pois aquela relíquia, ainda impregnada de seiva e fragrância da criatura angélica, lhe revele *o que eu não pude exprimir*. (cap. XXI, p. 128)

Referências bibliográficas

- ALENCAR, José de. *Lucíola*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1976. (Série Bom Livro)
- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec & Fundação para o Desenvolvimento da UNESP, 1988.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 197-221.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix & Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- COSTA LIMA, Luiz. História e literatura. In: _____. *Terra ignota: a construção de Os sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997. p. 213-237.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1986.
- LOPES, Edward & CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. *O mito e sua expressão na literatura hispano-americana*. São Paulo: Duas Cidades, 1982. (O baile das quatro artes).
- LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Lisboa: Editorial Presença, s. d.
- PRAZ, Mário. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996. (Repertórios)
- SANTOS, Pedro Brum dos. *Teorias do romance: relações entre ficção e história*. Santa Maria: Editora da UFSM, 1996.