



ALENCAR E O TAMANHO DA SOCIEDADE FLUMINENSE

Maria Cecília de Moraes Pinto*

Uma das questões centrais para a melhor leitura e avaliação da obra de Alencar continua a ser sua relação com autores estrangeiros. No prefácio aos *Sonhos d'ouro*, aproximando realidade nacional e modelos estrangeiros, ele pretende aclimatar uma “flor mimosa” (1959: I, 699) em terras novas. Se tal intenção justifica-se e é concretizada, sobretudo no que se considerou globalmente como romance indianista, mas também naquele dito regionalista, com nítidas marcas nacionais, o caso se complica nas narrativas que têm por objeto a vida urbana. Sabidamente, a crítica do século XIX tendeu a considerar como decadente esse aspecto de sua obra, enquanto o XX procurou resgatá-la. Um ponto de apoio para a discussão pode ser a passagem de onde extraí parte do título proposto. Trata-se da carta de Elisa do Vale acrescentada a *Senhora*, onde se lê: “Com tuas censuras fizeste ao autor o maior elogio dizendo que ele talha os seus personagens no tamanho da sociedade fluminense. É justamente por esse cunho nacional que eu o aprecio”. (1959: I, 1213)¹.

Ora, ao retrazar pela literatura as etapas cruciais da história literária brasileira, Alencar localiza no que chama de terceira fase e corresponde ao seu presente, o confronto entre o novo e antigo, sobretudo em “amálgama”, porém já não mais “indigesto”, diria eu (1959:I, 698). São de modo muito particular os três “perfis” concluídos: *Lucíola*, *Diva* e *Senhora*. A pequenez dos “povos não feitos”, explica o escritor, leva-os, como crianças, ao “arremedo” (loc. cit.) inevitável. Mas desse primeiro impulso criador brota a maturidade. É de um lugar específico que se hão de focalizar os dramas da atualidade, ou seja, é a partir das dimensões acanhadas de

uma nacionalidade em formação que surgirá paulatinamente o autenticamente nosso. Assim, Alencar traz para o cenário fluminense alguns dos grandes temas, grandes conflitos que a moda literária européia, mais precisamente a francesa, explorava e que devem agora adaptar-se, ou para retomar a expressão de Alencar: aclimatar-se à nova realidade.

QUE MODELOS, QUE AUTORES?

Os autores que nos interessam foram, então, se penso agora principalmente nos *Perfis*, René de Chateaubriand (1768-1848), Bernardin de Saint-Pierre (1737- 1814), Alexandre Dumas Fils (1824-1895), Octave Feuillet (1821-1890), Honoré de Balzac (1799-1850).² Podem ainda ser incluídos Alphonse de Lamartine (1790-1869), Victor Hugo (1802- 1885), George Sand (1803-1876) embora citados com menos frequência.

A presença de qualquer um deles merece, desde já, que se atente a um comentário de Alencar em seu autobiográfico *Como e porque sou romancista*, acerca de Chateaubriand, mas válido para os demais. Respondendo a críticas que visavam sua falta de originalidade, escreve ele:

Quando à poesia americana, o modelo para mim ainda hoje é Chateaubriand; mas o mestre que eu tive, foi esta esplêndida natureza que me envolve, e particularmente a magnificência dos desertos que perlustrei ao entrar na adolescência, e foram o pórtico majestoso por onde minha alma penetrou no passado de sua pátria. (1959: I,148)

* Professora Titular da USP.

¹ Aliás, aí já se trata de uma apropriação alencariana. Ao usar o pseudônimo de Elisa do Vale, o autor está acenando para um romance de Balzac *Le lys dans dans la vallée*, o mesmo que se percebe nas entrelinhas daquele perfil inacabado *Escabiosa/Sensitiva* (1863) e cuja protagonista seria uma Elisa. Assinale-se ainda a “proximidade de sons entre” le lys” e “Elisa”.

² Chateaubriand foi, sobretudo, o criador de Atala, a índia de terras americanas que morre dilacerada por uma paixão impossível; Bernardin escreveu a história de adolescentes apaixonados cujo cenário também exótico é a África daquela ilha então chamada de Saint-Pierre; Dumas celebrou-se com sua *Dama das Camélias*; Feuillet, o escritor de *Le roman d'un jeune homme pauvre* (*O romance de um moço pobre*) e *Monsieur de Camors*, quase totalmente esquecido, foi, em determinado momento, mais aplaudido do que Balzac; e Balzac com sua *Comédia humana* é até hoje o marco de um romantismo já a caminho do realismo.

Do mesmo modo, ressalte-se a intenção maior das narrativas acerca dessas três mulheres que marcaram o romance alencariano. Distinguindo-as como “perfis”, e o escritor o explica na polêmica com Nabuco, pretende mostrar contornos que sobressaem à mediania. Contornos esses tão enigmáticos a ponto de, por vezes, não serem totalmente desvelados. Enfim, todos os “perfis de mulher” têm algo de excepcional, escapam ao “viver” comum.³

Por outro lado, sinaliza-se, nesse viés, uma continuidade que, aliás, não se mantém sob outros aspectos. Das estratégias narrativas semelhantes em *Lucíola* e *Diva*, em que o mesmo Paulo conta sua própria história no primeiro caso e, no segundo, transmite a do amigo Augusto, chega-se à forma mais moderna do romance de 1875. Desaparece, no último dos *Perfis*, a enigmática GM, respeitável senhora de cabelos brancos, espécie de editora que dá o formato de livro aos textos enviados por Paulo.⁴ Sem dúvida, há mudanças nos modelos alencarianos centrais, ainda que permaneça, sob uma fala diversificada, a homogeneidade dessas mulheres, não tanto iguais entre si, e sim igualmente acima de seu tempo e de sua sociedade. Por isso mesmo talvez, a primeira crítica as qualificou de aberrações e o século vinte as valorizou, o que mostram os estudos de Antonio Candido e Dante Moreira Leite. Já por volta dos anos oitenta, vieram os de Sandra Nitrini, Valéria De Marco e Regina Pontieri, para lembrar apenas alguns trabalhos que foram significativos para uma reflexão contemporânea e/ou comparatista.⁵

Lucíola

Lucíola (1862) foi precedida por uma peça teatral que desenvolveu o mesmo tema, embora sem o brilho do romance. Posteriormente, Alencar prolongou, ainda sob forma de drama, o mesmo assunto. São respectivamente *As asas de um anjo* (representada em 1858) e *A expiação* (publicada em 1868).

Romance feito de romances, converge para a história da prostituta que se regenera. Nele, discutem-se três enredos: um de Dumas Filho, em *La dame aux camélias* (*A dama das camélias*); outro de Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie* (*Paulo e Virgínia*); o último de Chateaubriand, *Atala*. Vale lembrar ainda que uma das mais belas descrições da protagonista Lúcia vem de um texto de Balzac, totalmente deslocado por Alencar. Trata-se de uma descrição em que se mesclam beleza, sensualidade e arte. Pertence ao capítulo XI de *Lucíola*:

Fazer nascer um desejo, nutri-lo, desenvolvê-lo, engrandecê-lo, irritá-lo, afinal satisfazê-lo, diz Balzac,

“é um poema completo”. Ela compunha esses poemas divinos com um beijo, um olhar, um sorriso, um gesto. Que de harmonias sublimes não arrancava da lira do amor com aquelas notas sublimes de sua clave voluptuosa! E a sua beleza admirável, como a sua graça infinita, davam sempre àqueles hinos de prazer uns retoques originais. (1959: I, 374).

Ora, na *Physiologie du mariage* (*Fisiologia do casamento*) do romancista francês, encontram-se as passagens que montam esse texto e destinam-se a ensinar a um homem como provocar a sensualidade da mulher e assim evitar traições.⁶ Na versão brasileira, há um erotismo bem mais discreto, nele sentindo-se a ambigüidade romântica do que eu chamaria o não dizer, dizendo.

Que se abra um parêntese para lembrar que as heroínas dos *Perfis* são todas elas leitoras ávidas, umas mais ou menos esclarecidas do que as outras. No caso de Lúcia, a Bíblia é seu livro predileto e, de modo geral, o ato de ler ocupa parte de suas horas. Não tinha grande formação, nem método, mas sua conversa revelava a contribuição de leituras dispersas.

Entretanto, o que é central em *Lucíola* para as relações com a literatura francesa são os capítulos XV, XVI e XVII, em que as personagens discutem a situação amorosa nos três textos já citados cuja trama embasa a história da prostituta brasileira e que, *grosso modo*, podemos chamar de românticos. Lúcia vai descartar Margarida porque não acredita no amor em que o dinheiro de um amante velho subvenciona os prazeres com o amado jovem. Tal é como se recorda a situação na *Dama das camélias*, que termina com a intervenção do Pai, representando a Lei e preservando o filho de uma união infamante. Paulo e Lúcia conhecem outra realidade. Estão afastados das famílias e suas decisões dependem deles próprios.

E, como através de livros, estão discutindo a própria situação, outro dia passarão a Bernardin de Saint-Pierre. Mas a leitura de *Paulo e Virgínia* fica nas primeiras páginas. Lúcia se comove com o amor que une os dois jovens, sentindo a impossibilidade de reaver a inocência perdida.⁷ Passam a *Atala*. Na virgem americana, cuja mãe fez em nome da filha um voto de castidade, a personagem de Alencar se reconhece. Propõe o mesmo a Paulo que, a essa altura, não tem condições de aceitar. É quando Lúcia tem uma frase premonitória e, ao mesmo tempo, enigmática. Ao ouvir dele que a promessa feita em nome de Atala era um motivo relevante, responde:

– Alguns espinhos que cercam a rosa, valem o veneno de certas flores? Um voto é coisa santa; mas a dor da mãe que mata seu filho é horrível. (1959: I, 420)

³ Cf. *A Polêmica Alencar-Nabuco*, p.152.

⁴ Mas as iniciais persistem na capa de *Senhora*, edição “princeps”, 1875.

⁵ Vejam-se, primeiramente, *Formação da literatura brasileira e Psicologia e literatura e*, mais especificamente, *Lucíola e romances franceses, O império da cortesã e A viagem do olhar*.

⁶ Trata-se do aforismo XLIV do Catecismo conjugal, na Meditação V desse livro.

⁷ Há possivelmente marcas mais discretas de Bernardin, como na descrição da escabiosa, a flor do luto, em Alencar essa flor macia e seca, até mesmo áspera do “perfil” não terminado. Recorde-se ainda que o buço de Lúcia é comparado a espinhos de rosa.

Essa consciência da degradação irreversível da carne tem algo de trágico e configura o mundo sem saída da prostituta arrependida. O corpo não se regenera. Ainda seria possível ceder à paixão, o impossível é redimir-se. Por isso, a morte de Lúcia como a de Atala, aliás, assemelha-se a um “êxtase”, uma libertação;⁸ a de Manon Lescaut, modelo de Dumas na *Dama das camélias*, e a da própria Margarida Gautier, ao contrário, são mortes no abandono, e uma espécie de exílio. A tese de Alencar, que deve muito aos preconceitos da época, nem por isso deixa de ter um tom maior, de paradoxal realização.

Mas a relação com *Atala* abre um novo caminho que vai além da intertextualidade, da relação textual entre dois ou mais autores, e chega à autotextualidade, ou seja, à proximidade entre dois textos do **mesmo autor**. Efetivamente, a citação da narrativa de Chateaubriand evoca de imediato o texto poético de *Iracema* (1865) tantas vezes aproximado de *Atala*. Que se recorde a maneira pela qual o escritor francês resume, em seu prefácio, a simplicidade dessa história: É uma espécie de poema, meio descritivo, meio dramático: “tudo consiste na pintura de dois amantes que caminham e conversam na solidão; tudo repousa no quadro das perturbações do amor, em meio à paz dos desertos e da religião”.⁹

A explicação também convém, em suas grandes linhas, ao romance cearense. Isso não implica que se identifiquem o ser lírico da personagem brasileira com o ser conturbado da personagem que aparece no texto francês. Mas aí caberia a observação do autor francês definindo uma dualidade interior que é justamente a do conflito comum a Lúcia e Atala, o de amar sem poder entregar-se, o da repressão que não afasta o desejo. O que ele chamará de “contrariedades do coração humano”¹⁰ Em suma, a narrativa de Chateaubriand, por seu assunto e enredo, leva a *Iracema*; pelo drama interior da personagem a *Lucíola*.

Há mais, contudo: a leitura dos símiles, nessas duas obras de Alencar, revela progressão rumo a um despojamento que não se encontra, a não ser esporadicamente em Chateaubriand. O modelo agora incluirá o que se apresenta em textos de Bernardin de Saint-Pierre, já citado por Alencar nas *Cartas sobre A confederação dos Tamoios*. Observe-se um exemplo de que o escritor brasileiro, em 1865, ficará próximo: “Quem mora lá em cima nessas cabanas? (...) São pessoas de bem. Assim as violetas, sob os arbustos espinhosos, exalam ao longe um perfume suave, ainda que não as vejamos”.¹¹

E se *Iracema* significou o ápice do trabalho estilístico, no qual o enlace poético de sons e imagens veste a palavra

transfiguradora, o procedimento já se esboça em *Lucíola*. Ainda que, nesse caso, a narrativa desdobre inúmeras comparações mais alongadas, vão-se delineando a simplicidade e a delicadeza daquelas presentes na lenda indianista e provavelmente inspiradas no autor de *Paulo e Virginia*. Nesse grupo, eu colocaria a imagem que, já de início, surge na explicação de G. M., pseudônimo, como se sabe, daquele que escreveu o livro: “Lucíola é o vampiro 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?” (1959: I,309)

Também a paulatina transformação da personagem e sua identificação com a paisagem brasileira favorecem um parentesco estilístico. Dama dos cactos selvagens, reflete como tal um ser e um pensar peculiares ao cotidiano miúdo do Rio de Janeiro, o que permitiu distinguir, no contexto urbano, uma possibilidade de literatura nacional.

Diva

Diva não traz menção alguma a textos franceses. Contudo, os contemporâneos de Alencar não tiveram dificuldade em indicar uma relação com o herdeiro de George Sand, Octave Feuillet e seu *O romance de um moço pobre*. Muito considerado na época, seu prestígio superou o de Balzac,¹² embora hoje esteja esquecido. Aliás, este último comparece aqui naquelas passagens que desenvolvem a teoria que lhe é tão cara, a relação entre o homem e seu ambiente. Um dos exemplos será a descrição da casa de Duarte, pai de Emília, a protagonista: “[...] notava-se em toda ela o ar de festa que expande a fisionomia dos edifícios, como as pessoas, porque os edifícios inspiram a alma daqueles que os habitam”. (1959: I,503).

Mais tarde, em *Senhora*, é o quarto de Fernando que refletirá a personalidade do moço pobre e amante do luxo, invertendo, pois, a ligação entre possuidor e coisa possuída.

Quanto a Feuillet, vale lembrar hoje a história desse romance cuja essência dramática aparece mais de uma vez mesclada às peripécias das narrativas urbanas de Alencar. A personagem principal é um nobre arruinado, Maxime Odiot, que se vê forçado a trabalhar para sustentar-se e à irmã. Torna-se administrador da propriedade rural dos Laroque e apaixona-se por Margarida, a riquíssima herdeira da família. Ela também o ama, mas recebe um casamento desigual. As peripécias do final são rocambolescas. Ao morrer, o avô da moça confessa que espoliou a família de Maxime para quem vai agora legar, em sinal de arrependimento, toda sua for-

⁸ O equívoco de Atala, ignorante quanto à validade de um voto feito em seu nome, também lhe empresta outra dimensão moral.

⁹ Em francês: “C’est une sorte de poème, moitié descriptif, moitié dramatique: tout consiste dans la peinture de deux amants qui marchent et causent dans la solitude; tout gît dans le tableau des troubles de l’amour, au milieu du calme des déserts, et du calme de la religion.” (1969: I, 18)

¹⁰ Em francês: “contrariétés du coeur humain”. (1969: I, 20)

¹¹ Em francês: “Qui est-ce qui demeure là- haut dans ces petites cases? (...) Ce sont de bonnes gens”. Ainsi des violettes, sous des buissons épineux, exhalent au loin leurs doux parfums, quoiqu’on ne les voie pas” (1959:56).

¹² Ver a respeito a *Revue de Deux Mondes*.



tuna. O rapaz rasga o testamento. Outra morte, esta de uma senhora, amiga do jovem fidalgo e, portanto, outra fortuna que permite o casamento com Margarida sem mexer nos bens que ela possui.

São pequenas as analogias com *Diva*. No texto francês, descreve-se a cena em que ambos os protagonistas estão presos em uma torre e ela desconfia de uma manobra de Maxime para desonrá-la. Ele, então, pula a janela e agarra-se aos galhos de uma árvore com risco de cair em um abismo. O romance de Alencar não apresenta situação semelhante, mas uma troca de ofensas verbais e físicas no final desvendará, de maneira bem mais verossímil, a profundidade da paixão. Augusto quer violentar Emília, é esbofetado, joga-a de joelhos e ela confessa, enfim, seu amor. A cena vai motivar dois comentários de Joaquim Nabuco: o que Feuillet fez grande, Alencar fez baixo; Emília Duarte não passa de uma cortesã. (PAN, 1965:162). E entre os extremos de Lúcia e Aurélia, entre prostituição e casamento branco, intercala-se outra faceta dos liames aproximando sexo e amor.

Pormenor que parece significativo é o fato de Margarida dizer brincando que é Velléda, a druidesa de *Les martyrs* (*Os mártires*), de Chateaubriand. Com isso sub-repticiamente as oscilações de seu temperamento também evocam Atala. São cisões que sempre interessaram a Alencar.

Quanto ao dinheiro, se ambas são ricas, não é bem isso que importa em *Diva*. A guerra de suscetibilidades tem aqui um ponto de partida mais remoto, a cena em que Augusto, médico recém-formado, ausculta Emília ainda menina. O gesto, para ela e inconscientemente, assume conotação sexual e repercutirá nas desencontradas relações do futuro. Mas também o problema financeiro não deve ser posto de lado e, anos mais tarde, *Senhora* vai retomá-lo em profundidade.

O que finalmente Margarida Laroque e Emília têm em comum? Uma vaga natureza de mulher? Ou esse incompreensível que faz de Emília uma mulher-esfinge, enigmática, não encontraria nada de semelhante em Margarida Laroque? Na verdade, esta é mais uma mulher que zela por sua riqueza, melancólica, descrente. Máxime vai compará-la às esfinges africanas distantes, soberanas. Já Emília evoca a esfinge grega, com seu mistério e atração. Mais do que uma namorada, nela se oculta um abismo que Alencar contemplou um pouco à distância, mesmo porque não havia, na época, estudos suficientemente desenvolvidos a respeito. Freud ainda não fizera sua revolução.

O estudo desse “perfil de mulher” ficou, porém, aquém de sua promessa mais porque os contrastes de Emília têm algo de desequilibrado, fútil, e flutuam na atmosfera inconsistente dos bailes, dos salões e menos pelo desconhecimento da psique humana.

Gilberto Freyre, em artigo lapidar, isolou, porém, um traço do caráter de Emília que se deve reter, também por ser o contrário da passiva e relativamente acanhada moral

de Lúcia. Marcantemente anti-burguês anuncia uma intensa exaltação da vida. Diz a personagem: “Viver é gastar, desperdiçar a existência, como uma riqueza que Deus dá para ser prodigalizada”. (1959: I, 520).

Ao contrário do desperdício crescente que marcou o século XX e marca nosso incipiente terceiro milênio, a filosofia de Emília lança raízes no contacto profundo com a natureza, natureza que ela visita e à qual se entrega como filha à mãe ou celebra como encontro de uma misteriosa e arrebatadora plenitude. Ao mesmo tempo, Emília tem algo de um ser híbrido que retira do chão, como o gigante Anteu, sua força vital tolhida pelo mundo. Não que se neguem aqui os valores da identificação plena com a terra. Apenas faz-se outra a relação no momento em que a cidade vai crescendo e devora o espaço vital. Essa dimensão histórica é bem a dimensão de um tempo brasileiro.

Resta aquele desequilíbrio assinalado, certa incoerência entre a profundidade dos laços com a natureza – a natureza-terra, a natureza-corpo – e a futilidade da vida na Corte. Podemos pensar ainda que *Diva* significou esforço de alguma conciliação sem perda da vitalidade original.

Senhora

Senhora literalmente pertence a um outro tempo. Nos onze anos transcorridos de *Diva* ao último dos *Perfis*, Alencar enfrentou dissabores políticos, Franklin Távora escreveu *Cartas a Cincinnati* questionando-lhe duramente a obra, sua tuberculose piorou e veio o enfrentamento com Nabuco, em fins de 1874. Dois anos após a publicação do último perfil, foi a inútil viagem à Europa em busca de tratamento médico. A morte sobreveio em dezembro de 77, no Brasil.

O último perfil relaciona-se com os anteriores ao retomar autores franceses já presentes nos demais romances da série. Assim, mais uma vez é Feuillet quem está presente, não contudo o Feuillet romântico de *Diva*, e sim outro mais realista, o de *Monsieur de Camors*. No caso, o protagonista se perde por falta de rumo e uma educação inadequada que condicionaram um modo de ser. Celerado simpático, na sua história mesclam-se a notação realista e o escapismo fantasista a serviço da classe dirigente e daquela que deixou de sê-lo, a nobreza. Se pensarmos na personagem masculina de *Senhora*, Camors anuncia um Fernando às avessas, não resgatável, um Fernando sem Aurélia. Mas, no romance de Alencar, fica evidente a oposição rapaz pobre e moça rica, sobretudo na medida em que o dinheiro do dote será fator muito significativo para a relação entre marido e mulher.

Por sua vez, Victor Hugo intervém em um momento crucial, aquele da valsa; George Sand novamente comparece através de um herdeiro literário como Feuillet e, de modo muito especial, conquanto indireto, por suas idéias acerca da mulher, seu direito de lutar pela felicidade, e certamente



pela emancipação.¹³ Também a referência a *Diva*, em escavação do intratextual (e metatextual), permite sentir em Aurélia a retomada agora literariamente mais feliz do “perfil” anterior.¹⁴

Resta ainda Balzac. Sem dúvida, ele está presente naquela sintonia, também assinalada anteriormente, entre o indivíduo e o seu espaço. E se, no papel vermelho do gabinete de Aurélia, a cor lembra discreta sensualidade, não se exclui do tom vibrante, a esperança de felicidade. Ainda como vestígio um pouco mais distante de leituras balzaquianas, a descrição quase impressionista dos trajes de Aurélia¹⁵. O escritor francês, portanto, entre outras sugestões, interessou Alencar por seu modo de apropriação da realidade e o registro dessas mulheres fortes e belas que enfeitam, dominam os homens.

Na estruturação deste “perfil”, Alencar adota procedimentos específicos. No lugar de cartas, da carta quase diário, como nos anteriores, serve-se da narrativa em terceira pessoa. Essa narrativa desenrola-se em quatro partes cujos títulos podem ser lidos em dois registros: o de uma transação econômica, o mais evidente em termos tais que “O preço”, “Quitação”, “Posse”, “Resgate”, e também de um conflito amoroso no qual se vislumbra algo semelhante à desilusão amorosa, vingança, convívio e reconquista com seus altos e baixos, reencontro. Também se altera o fluxo linear das narrativas anteriores, pois a primeira parte é posterior à segunda. Algo de diferente manifesta-se também na voz narrativa ao congelar a cena em que Aurélia revela, na noite de núpcias, suas verdadeiras intenções, seu projeto para a vida conjugal. O narrador interrompe a história, vai ao passado mais remoto da relação entre as personagens e só retoma o fio, no capítulo IX da segunda parte ao dizer: ‘Tornemos à câmara nupcial, onde se representa a primeira cena do drama original’... (1969: I, 1074).

Do mesmo modo, esse narrador é soberano ao convidar o leitor para entrar na câmara nupcial, embora em outros momentos confesse não entender o comportamento de Aurélia (1959: I, 1127) Por conseguinte, o relato não flui como nos casos anteriores. A onisciência, não o esqueçamos, é um procedimento muito balzaquiano.

O caráter nítido de uma representação configura, por outro lado, um drama oferecido em espetáculo e uma interioridade fracionada, dramática. O drama é o que se vê,

o que a sociedade imagina. Algumas fraturas aparentes são despistadas no cumprimento de um protocolo social em que Aurélia é mestra, secundada um pouco à distância por Fernando. Quando diz a verdade nua e crua, joga com as palavras e não se percebe, na confissão de amor, o desconsolo presente (1959: I, 1124). O espetáculo continua intra-muros onde disfarça para Fernando a complexidade dos sentimentos e ele se retrai, muitas vezes atônito, em outras, ofendido.

Já o dramático reside na vivência interiorizada, em que a personalidade de Aurélia divide-se seduzida pela miragem de um amor ainda persistente e castigada pelo rancor ante a falta de caráter, a indignidade do marido que se vendera duas vezes, a Adelaide, depois a ela própria. Nisso tudo, avultam mais em profundidade a mesma problemática dos “perfis” anteriores entre sexo e não-sexo. A paixão que deseja concretizar-se plenamente se disfarça em sua negação, autêntica também e, neste caso, diferente daquela de Lúcia ou mesmo da situação em *Diva*.

A tensão leva ao jogo verbal que entretece a narrativa. A palavra, no seu intervalo entre o que se diz e o que se pensa, tem várias nuances. Ela é conversa de salão, “rumor sonoro”; é a voz de uma intimidade entre marido e mulher que nada têm a dizer ou dizem o banal para passar o tempo, ocultando a verdade da voz reprimida, em suspenso na ira, humilhação, amor contido e insatisfeito. Persistem outros ruídos, como a fala bisbilhoteira de Dona Firmina e a fala desonesta de Lemos, outrora também praticada por Fernando... Nesses diálogos com duas nítidas dimensões, insere-se aquele que se resume a muitos gestos e a uma única expressão: “o lenço”. O silêncio então revela a compreensão plena do sentido e afasta marido e mulher quando Aurélia está prestes a ceder. Sutilmente lembra-se, no caso, um costume atribuído aos sultões. Ao escolherem a concubina para uma noite de amor, jogavam o lenço à favorita. A expressão, no contexto de *Senhora*, quando Aurélia está prestes a ceder é altamente insultuosa e rompe com o encanto da valsa que ambos acabavam de dançar. (1959: I, 1178). Contudo, Fernando está respondendo a uma observação de Aurélia igualmente dura, feita momentos antes e em torno do mesmo assunto: a desigualdade na relação marido e mulher (1959: I, 1164).

Entre as duas réplicas, o episódio da dança a aproximá-los fisicamente. A esse respeito, evoca-se o trecho de um poema de Victor Hugo que o narrador traduz: “É na frase

¹³ Lembrem-se, no caso, enredos que fizeram a glória da escritora, tais como *Indiana* (1832), *Lélia* (1833), *Valentine* (1832). Por outro lado e paralelamente, um dado interessante reside na hipótese de George Sand ter levado Alencar a encontrar para *Iracema* uma solução entre a fala rústica, primitiva, e a linguagem culta. (Cf. *Pinto*, p.189, n.171).

¹⁴ Lembrar, na parte IV, capítulo II de *Senhora*, o momento em que Aurélia fala do comportamento de Emília.

¹⁵ Veja-se a seguinte passagem que descreve o vestido de Aurélia no dia seguinte ao do casamento: “A moça trajava de verde. [...] Seu lindo rosto, o colo harmonioso e os braços torneados, desabrochavam dessa folhagem de seda, como lírios d’água levemente rosados pelos rubores da manhã./ Quando a porta abriu-se para dar-lhe passagem, Seixas cuidou que assistia à metamorfose da ninfa transformada em loto. Mas logo depois, admirando a graça que se desprendia dessa peregrina gentileza como a irradiação de um astro, pareceu-lhe antes que a flor tomava formas de mulher e animava-se ao sopro divino.” (1959:1097-8).



do grande poeta, a valsa impura e lasciva, desfolhando as mulheres e as flores”. (1959: I,1172).¹⁶

Mas, ao contrário do que sugere o tom moralista, a valsa seria um momento muito significativo para o desenlace do romance. Aludindo à “desfolha”, prenuncia-se o fim do casamento branco.

Por suas implicações – nas conversas do viver a dois e nos silêncios do que se reprime –, a palavra relaciona-se a um processo “pedagógico” de que Aurélia lançará mão para reeducar Fernando. O casamento e a maneira como analisou o comportamento do marido, como desenvolveu uma convivência, foram seus instrumentos de “resgate”, de um trabalho de modelagem. Ao contrário da personagem de Feuillet, que premedita passo a passo suas torpezas, Fernando não planejou erros e desacertos: flutuou ao sabor de impulsos mais ou menos definidos.

Ora, no âmbito dessa aprendizagem, insinua-se o tema da escravidão. Ele foi comprado, ela é sua dona, sua senhora (na época, a pronúncia aberta da vogal “ó” caracterizava a dicção do servo), ambos representam os dois pólos da sociedade. Sabe-se que Alencar julgava negativa uma alforria sem preparação para a liberdade. A peça *O demônio familiar* é, nesse sentido, bastante elucidativa. E, em *Senhora*, Fernando recusa o divórcio, enquanto não pagar o que deve a Aurélia, enquanto não mostrar que aprendeu a lição. Certamente, esse paralelo entre casamento e escravidão é difícil de ser sustentado com os argumentos de Alencar. Nem por isso, pode-se deixar de considerar que a alforria de 1888 ficou muito aquém do que se pretendia fazer.

Observa-se, pois, que o modelo francês ofereceu situações, delineou temperamentos, mas não impediu a autonomia do texto alencariano.

E registre-se ainda outra referência ao componente nacional. O escritor vê agora a cidade cada vez mais distanciada da natureza. As noites tropicais, o jardim da casa são os espaços em que ela se manifesta. Entretanto, continua regeneradora, auxilia o “marido comprado” a enfrentar sua penosa posição. No dia seguinte ao do casamento e suas revelações, Fernando contempla o amanhecer: “Era a alma da criação que o envolvia, e comungava com sua alma a inefável serenidade da límpida e fresca manhã.” (1959: I,1084).

Possivelmente aqui, como em *Diva*, duvidamos de uma reconciliação completa e persistente. *Senhora* mostra o esboço de um tempo novo, propõe o enigma sempre mal resolvido de uma mulher tentada e tentadora, moderna mesmo em seu disfarce de submissão e traz uma escritura

que, através de outra além-mar, afirma o próprio caminho. *Senhora*, finalmente, é tensão forte entre a palavra que se quer brasileira e todo um sistema político, econômico, social a que seria difícil, muito difícil escapar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959 e 1960, v. I e IV.

_____. *A polêmica Alencar-Nabuco*, apres., org. e introd. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.

_____. *Romances ilustrados de*, 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1977, v 1, 5 e 7.

BALZAC, Honoré de. *Physiologie du mariage*. Paris: Gallimard, 1971.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Momentos decisivos. São Paulo: Martins, 1959.

CHATEAUBRIAND. *Oeuvres romanesques et voyages*. Paris: Gallimard, 1969, v. I.

DE MARCO, Valéria. *O império da cortesã*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

DUMAS fils, Alexandre. *La dame aux camélias*. Paris: Gallimard (Folio), 1986.

FEUILLET, Octave. *Monsieur de Camors*. Paris: A.Quentin, 1885.

_____. *Le roman d'un jeune homme pauvre*. Paris: Nelson, Calman-Lévy, 1937

FREYRE, Gilberto. José de Alencar – renovador das letras e crítico social in *Romances ilustrados de José de Alencar*. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio. Brasília: INL, 1977, v.5.

LEITE, Dante M. *Psicologia e literatura*. 2ª ed. São Paulo: Nacional/EDUSP. 1967.

NITRINI, Sandra. “Lucíola e A dama das camélias”. in *Travessia*. Florianópolis: 16-17-18: 84-97, 1989

PINTO, M.C.de Moraes. *Alencar e a França: Perfis*. São Paulo: Annablume/Capes, 1999.

PONTIERI, Regina. *A voragem do olhar*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

SAINT-PIERRE, B. de. *Paul et Virginie*. Paris: Laffont, 1959.

¹⁶ Alencar encaixa em seu texto, a essência de dois versos do poema XXIII de *Les feuilles d'automne*, aqui precedidos de um verso introdutório: “Si vous n’avez jamais vu d’un oeil de colère/La valse impure, au vol lascif et circulaire,/ Effeuille en courant les femmes et les fleurs”. O sentido que fica em suspenso só se completa no último verso e funciona como fecho para todas as situações hipotéticas descritas ao longo de nove estrofes. Eis o fecho da peça: “Vous n’avez point aimé, vous n’avez point souffert”